LES PINTURES BIZANTINITZANTS DE SANT ESTEVE D'ANDORRA LA VELLA EN EL MÓN EUROPEU DEL 1200

ROSA ALCOY

De les atractives pintures que decoraven els murs de l'església andorrana de Sant Esteve són prou coneguts els fragments conservats actualment al Museu d'Art de Catalunya (fig. 4-9) descrits recentment amb detall.[1] Tanmateix, cal advertir que les parts conservades del cicle no es limiten a les restes del MAC; algunes de les escenes que formaven part d'aquest important conjunt varen separar-se dels fragments del Museu barceloní en ser adquirides per col·leccionistes particulars. Les darreres han passat malauradament més desa-

1. Vegeu l'article de Marta PLANAS I DE LA MAZA, «Sant Esteve d'Andorra la Vella (pintures)», dins *Andorra Romànica,* Barcelona, 1989, p. 142-149. També recollirem pel que fa a publicacions recents on es fa referència al nostre cicle els catàlegs de les exposicions: *Andorra medieval,* 7è centenari de la signatura del segon pareatge, Andorra, s. d. (1988), p. 69-79, p. 76, també p. 89 i *L'època de les catedrals. Romànic/gòtic* (Tresors del Museu d'Art de Catalunya / Museu d'Història de la Ciutat), Ajuntament de Girona, s. d. (1988), n. cat. 4, p. 29 i 34 (cfr. la revisió d'aquest catàleg en ocasió de la seva presentació al Palau dels Scala a València: *Entorn a Jaume I. De l'art romànic a l'art gòtic,* Generalitat Valenciana, 1989, cat. n. 5, p. 39). Aquestes publicacions són posteriors a la presentació de la nostra comunicació en el marc del col·loqui L'Estil 1200 i l'Art Català, celebrat a Barcelona els dies 10, 11 i 12 de març de 1988. Tot i així, la possibilitat de retrobar el tema amb temps, amb vista a la seva publicació a la revista *Lambard,* ens ha permès tenir-les en compte. Així és que hem cregut necessari reestructurar en part la primera versió del nostre text centrant-ne el contingut en les pintures de l'església de Sant Esteve. Les qüestions plantejades entorn de les taules i pintures relacionades amb el cercle del Mestre de Lluçà, per bé que puguin ser un dels termes de comparació, no seran aquí el nostre objectiu principal.

percebudes en el balanç general que ara per ara podem fer.[2] Mentre que l'escena del rentament dels peus (fig. 1) és comentada, gràcies a la fotografia que publicaren Cook i Gudiol, en el volum corresponent a la pintura romànica i la imagineria gòtica de la col·lecció *Ars Hispaniae,*[3] els episodis del prendiment i la flagel·lació resulten desconeguts a l'autora del text citat en nota. La solució gràfica de les dues escenes resulta sorprenentment desconeguda, ja que aquestes es troben ben documentades en els fons fotogràfics de l'Arxiu Amatller d'Art Hispànic de Barcelona (figures 2 i 3 del nostre article) i, encara més, varen ser publicades l'any 1948 per Pijoan i Gudiol Ricart, conjuntament amb altres fragments d'aquest notable i significatiu cicle de l'església de Sant Esteve a Andorra.[4]

La nostra intenció no és fer ara una anàlisi exhaustiva d'aquest conjunt de pintures que varen viatjar del seu lloc d'origen fins a Barcelona i varen ser dispersades a partir de la venda parcial de les restes arrencades del mur a persones o entitats diverses.[5] En realitat, el nostre propòsit seria suggerir al-

2. Fins al punt que en la publicació del 1989 que hem esmentat, es confessa un total desconeixement que ens resulta estrany, perquè pertoca no ja a uns originals que poden ser difícils de localitzar, sinó senzillament d'algunes de les imatges que reprodueixen almenys dos d'aquests quadres de l'església andorrana que, com veurem, estan relacionats amb el cicle de la passió de Crist (vid. Marta PLANAS I DE LA MAZA, «Sant Esteve...», *op. cit.,* p. 143. Ens referim a les escenes del prendiment i la flagel·lació de Crist que comentarem més tard).

3. Walter W. Spencer COOK i Josep GUDIOL I RICART, *Pintura e imagineria románicas* («Ars Hispaniae», VI), Madrid, 1980, p. 73, fig. 75.

4. J. PIJOAN i Josep GUDIOL I RICART, *Les pintures romàniques de Catalunya* («Monumenta Cataloniae», IV), Barcelona, 1948, p. 165, làm. 115-118. Per tant, i a la vista d'aquesta publicació, és més inexplicable l'afirmació de l'autora: «Malauradament quant a les dues escenes que segueixen, el bes de Judes [...], i la flagel·lació [...] no podem especificar com es configuraven ni tampoc com es distribuïen» (Marta PLANAS I DE LA MAZA, «Sant Esteve...», *op. cit.,* p. 145). Farem notar també que ja el 1927 Mn. Josep GUDIOL I CUNILL, (a *Els Primitius, I. Els pintors: La pintura mural,* Barcelona, 1927, p. 470, 473 i 475) havia publicat dos detalls de les referides pintures. El primer (íd., fig. 181) corresponia al «lavatori» o rentament de peus i el segon (íd., fig. 182) a la «captura del Redemptor» o prendiment. Es tracta de visions fragmentàries que deixen entreveure que les pintures eren encara *in situ* en el moment de realitzar les fotografies (clixés de Bardolet). Ara bé, el 1927, quan apareix l'estudi de Mn. Gudiol i Cunill (íd., nota 1 de la p. 470) aquesta decoració mural havia estat ja arrencada, i les parts conservades es troben en mans d'un col·leccionista de Barcelona.

5. El rentament dels peus, el prendiment i la flagel·lació van formar part de la col·lecció de Ròmul Bosch i Riu segons consta en l'arxiu fotogràfic de l'Institut Amatller. El pas per l'antiquariat i l'arribada, d'una banda, al MAC i, d'una altra, a col·leccions privades barcelonines, cal assenyalar-ho, fou traumàtica per al conjunt andorrà. Henri Pradalier, en el seu estudi inèdit *La peinture romane en Andorre,* Unv. de Tolosa, Le Mirail, 1970-1971, p. 31-40, recorda l'existència d'un pantocràtor i dels símbols dels evangelistes que —a excepció del brau de Marc, avui al MAC— varen ser incomprensiblement destruïts. Pel que fa a la part dels murals conservada al Museu d'Art de Catalunya, vegeu J. AINAUD DE LASARTE, *Art romànic. Guia,* Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 1973,

gunes vies d'estudi pel que fa a la contextualització de l'estil d'uns murals perfectament enclosos en la dinàmica artística del 1200. Tanmateix, per a no restar mancats d'un digne i eficient suport gràfic (iconogràfic) haurem de recolzar també les nostres conclusions —potser equívocament «formals»— en els fenòmens compositiu i temàtic.

En primer terme, no cal dubtar de l'enquadrament neobizantinitzant que aquests murals reclamen com a obres relacionades amb la trajectòria de les arts de l'estil anomenat «1200», manifestació que depassa amb força amplitud aquest lapse temporal del canvi de segle per arrodonir la seva actualitat dins la segona meitat del segle XII i les primeres décades del XIII. Dins d'aquesta àmplia ambientació que enclou els problemes del naixement de les formes considerades gòtiques, pensem que és necessari investigar les fonts concretes d'un tractament pictòric peculiar que es defineix en aquest cicle de l'església de Sant Esteve, que es diferencia així d'altres realitzacions que es desenvolupen a Catalunya abans i després de l'any 1200. Encara que els vincles entre les diferents realitzacions siguin garantits per la vigència comuna d'un rerafons bizantinitzant, el cicle de la passió que estudiem és una *rara avis* en el seu context més proper. El responsable dels murals no admet subordinacions als mestres d'Avià o Lluçà que s'endinsen per mons prou diferents i que, en el millor dels casos, ens permeten al·ludir a una certa proximitat entre les seves pintures i les descobertes a Sant Pau de Casseres o a Puig-reig. Paral·lelament, és important sospesar el parentiu de les pintures andorranes amb altres obres pròpies i foràneies respecte a Catalunya.[6]

El camp d'estudi obert a partir d'aquí haurà de condicionar la nostra mirada sobre la riquesa plàstica de la innovadora i prometedora Europa del 1200. La transcendència d'alguns elements que és factible conjugar en la formació del Mestre d'Andorra i el seu obrador ens permetran discernir i jerarquizar dins un apassionant panorama general que es replanteja les bases del llenguatge plàstic vigent fins aleshores. En aquest sentit, i per tal d'explicar les claus d'aquest taller pictòric pirinenc, actiu a Andorra, una confrontació amb altres obres del període ens ha aconsellat de traslladar-nos a un marc relativament llunyà; es tracta del marc geogràfic centreuropeu. Fonamentarem el

p. 208-211, núm. inv. 35706-35711, amb senyalització de l'emplaçament dins el conjunt de l'església.

6. En aquest camí, les pintures andorranes es desmarquen clarament d'algunes realitzacions catalanes representants de diverses tendències que permeten reconstruir lligams i contactes internacionals en diferents indrets de l'Europa continental i insular. Pensem en el grup d'obres que enquadra per exemple l'art anglès de la segona meitat del XII, més enllà de les seves fronteres insulars i que abasta l'escena catalana (R. ALCOY, «El cercle d'Avià i la miniatura anglesa: una modalitat de l'estil 1200 a Catalunya», a *Lambard*, III, 1987, p. 103-127).

nostre discurs en algunes produccions murals conservades a la Itàlia septentrional, en la franja fronterera que ens apropa també a obres vinculades als tallers austríacs i, en particular, a l'escola de Salzburg. Altrament, no negligirem algunes comparacions amb produccions germàniques que considerem d'interès. La investigació sobre les arrels o els paral·lels estilístics del Mestre andorrà ens condueix a una coordenada geogràfica que comunica la zona pirinenca amb l'Alt Adige i zones limítrofs del nord d'Itàlia. La miniatura i la pintura mural, malgrat les pèrdues que sovint interrompen amb àmplies llacunes el discurs que intentem reconstruir, ens forniran suficients elements de judici com per poder arribar, amb un important grau de certesa, a unes conclusions que oferim com a via alternativa d'estudi i d'enquadrament respecte a altres hipòtesis recentment defensades.[7]

El cicle cristològic

De les pintures murals de Sant Esteve, n'hem conservat un fragment de les noces de Canà del mur septentrional del presbiteri i temes relatius al cicle de sant Joan Baptista (ofici de Zacaries) en l'hemicicle de l'absidiola d'aquesta zona de l'església. A més de les esmentades pintures del presbiteri es troben al Museu d'Art de Catalunya (MAC) una sèrie de faixes decoratives amb elements florals i vegetals i les restes d'una banda amb arquitectures a què ens referirem més endavant (figs. 5, 7 i 8). També destaca el símbol de sant Lluc en forma de brau alat amb restes de la inscripció: «AS» (LUCAS) que havia d'aparèixer formant part del tretamorf que envoltaria la *maiestas*

7. A part de les aportacions bibliogràfiques més recents (nota 1), l'anàlisi i la cita dels murals andorrans ens remet a tots aquells estudis que abasten en termes generals la pintura romànica catalana. Per tant, excusant algun oblit involuntari, caldrà revisar-ne els principals. A més dels citats en notes precedents cal recórrer a Josep GUDIOL I CUNILL, *Els primitius (La pintura mig-eval catalana)*, vol. I, Ed. Barbra, Barcelona, 1927, cap. VII, p. 553-561, a Walter W. Spencer COOK, *La pintura mural románica en Cataluña* (col. arte y artistas CSIC), Madrid, 1956; Ch. L. KUHN, *Romanesque mural paintings of Catalonia*, Harvard University Press, Cambridge, 1930, p. 52; Ch. R. POST, *A History of Spanish Painting*, V, Cambridge (Ms.), 1930, p. 147-148. W. W. ANTHONY, *Romanesque frescoes*, Princeton University Press, Princeton, 1951, p. 168. Eduard JUNYENT, *Catalogne romane*, I, (Col. «Zodiaque»), Yonne, 1961. Joan AINAUD DE LASARTE, *Pintura románica catalana*, Barcelona, 1962, p. 40 i del mateix autor: *Art romànic. Museu d'Art de Catalunya*, Barcelona, 1973, p. 208-212; *Pittura spagnola dal periodo romanico a «El Greco»*, Bèrgam, 1964, p. 12; *La pintura catalana. La Fascinació del Romànic*, Barcelona, 1989, p. 115, encara que el seu text principal sobre les pintures continua essent el citat més amunt, a la nota 5. Eduard CARBONELL I ESTELLER, *La pintura mural románica*, Barcelona, 1981, p. 50 i 121. Joan SUREDA, *La pintura romànica a Catalunya*, Alianza ed., Madrid, 1981, p. 375-376, n. 146.

de Crist, a l'absis central de l'edifici (fig. 9). Finalment, es conserva al MAC un únic fragment d'una escena que, per raó de les moltes parts perdudes, es fa difícil d'identificar (fig. 4).

Abans d'iniciar l'anàlisi per aquesta desconeguda escena, podem acostar-nos al cicle de pintures que romanen en col·leccions particulars. Pertanyen totes elles al cicle de la passió de Crist (fig. 1-3), són les imatges corresponents al rentament dels peus (col·lecció Ròmul Bosch i Rius), al prendiment i a la flagel·lació. Aquestes escenes, ben conservades des del punt de vista del reconeixement iconogràfic, contrasten amb les dificultats que comporta no haver conservat l'enquadrament temàtic general de l'acció de l'episodi paral·lel a elles del MAC. Malgrat això, cal aventurar algunes proposicions que li busquin explicació. Des del nostre punt de vista, no sembla gaire justificat reconèixer, sense cap prova determinant, el tema inconegut com l'escena en què Crist compareix davant Pilat, —de fet aquesta és la proposta que fa Marta Planas i de la Maza a *Andorra romànica*— atès que ja disposem d'una aparició de Pilat en l'episodi de la flagel·lació (on se'l reconeix com a PILATUS). Hem de sospesar també que el tema incògnit seria necessàriament subsegüent a la flagel·lació i que, per tant, actuaria com a darrera de les escenes d'un total de quatre dedicades a la passió de Crist.[8] Recordem que es tractaria de la seqüència següent: rentament dels peus, prendiment, flagel·lació i tema *x*. A les dades que estem revisant afegirem que en el tema *x* només es pot veure amb claredat una figura que en funció del nimbe crucífer que el corona haurà de ser identificada com a imatge de Crist. En conseqüència, des d'un punt de vista iconogràfic sembla poc econòmic destinar dues escenes a la relació de Crist i Pilat durant la passió, mentre que altres seqüències són negligides en un hemicicle absidal ocupat solament per una peculiar selecció de quatre episodis referits tots ells, indirectament o directa, al cicle de la mort. Podem pensar que seria il·lògic que dues de les quatre composicions narratives de l'absis central plantegessin un tema similar referit a la presència de Crist davant del jerarca que representa els romans en el món dels jueus.

D'altra banda, però, les característiques puntuals de la pintura d'aquesta quarta escena no poden ser menystingudes. La figura clarament identificada amb Jesús en funció del nimbe que es manté constant en les seqüències anteriors, presenta una peculiar disposició que s'ha volgut interpretar com a pròpia

8. És sabut que el tema de la flagel·lació s'integra en un dels episodis que defineixen el «procés» o «judici de Crist», concretament correspon a les escenes de l'anomenat «procés polític» i s'ajusta al moment immediatament posterior al rentament de mans de Pilat (*vid.* Louis RÉAU, «Le Procès», a *Iconographie de l'Art Chrétien,* II, París, 1957, p. 444-461).

d'una persona en moviment.[9] No obstant aquesta apreciació, la positura general del nimbat (fig. 4) és més adequada a una figura en repòs que no pas a la d'una figura en actitud de marxa. El personatge sembla encara més aturat en l'instant escollit a la representació, quan sabem per altres escenes del conjunt que estem davant d'un artista capaç d'expressar folgadament el sentit del moviment.

Estudiem, per exemple, l'acció que comunica Crist amb sant Pere en l'episodi del rentament dels peus (fig. 1). És evident que no es tracta d'una òptica volgudament fotogràfica del convit i exhortació del Mestre al seu deixeble abans de rentar-li els peus —rentament del pecat—, sinó d'una valoració i distorsió selectives dels moviments que sintetitzen la complexitat de la situació. Aquesta és traduïda al moment estilístic de la pintura, que de fet es allò que ens interessa, més per la comparació amb el fragment del MAC. En cada cas, les diferents inèrcies que actuen sobre el gest i l'actitud dels personatges sintetitzen i valoren les seves accions, i subrallen la configuració dinàmica i les tensions gràfiques derivades.

Retornant al fragment del quart episodi en joc dins el programa, diríem que Crist es troba assegut i el seu cos en repòs al davant d'un personatge que amb un bastò a la mà depassa la seva alçària. Les proporcions relatives de l'un i de l'altre emparen, més que no pas la hipòtesi d'una figura en moviment, la d'una figura asseguda i una altra dreta al seu costat. Comparem, per exemple la disposició de Crist amb la de Pilat a l'escena precedent (flagel·lació); tant el joc de les mans com els diferents plegaments del vestit remarquen l'emplaçament estàtic del nimbat, de manera que la tensió es concentra en el seu rostre i en les seves mans. Al seu davant, segons assenyalàvem, queden encara algunes notes de pintura que palesen l'existència d'un antagonista que aniria armat o munit amb una vara, la funcionalitat concreta de la qual pot ser terreny d'especulació. Tal vegada es tracta d'un dels soldats amb la llança que figuren al prendiment i que conduïren Crist davant dels seus jutges romans i jueus?

La faixa d'arquitectures que hem citat prèviament i que es conserva independentment al MAC (fig. 5), vindrà ara en la nostra ajuda, ja que aquest fragment solt podria molt bé correspondre a la part superior d'aquesta quarta i més misteriosa de les escenes. Els tres primers episodis, segons mostren

9. Remetem al text de Marta Planas i de la Maza. Sigui com sigui, la idea d'un personatge en marxa tampoc casaria del tot bé amb l'episodi de Crist davant Pilat que hom intenta veure en el quadre incomplet del MAC. D'altra banda, el suggeriment gràfic d'aquesta situació obligaria a anteposar el tema pendent d'identificació a la flagel·lació, en cas que vulguem respectar l'estricta successió cronològica dels fets. La qual cosa no sembla possible en la reconstrucció del *puzzle* fragmentari que constitueixen les pintures.

les fotografies, han conservat aquesta faixa que combina diversos tipus arquitectònics sobre uns arcs lleugerament rebaixats, bé suspesos —rentament dels peus i prendiment—, bé recolzats sobre columnes que reparteixen l'espai en el cas de la flagel·lació, a més de convertir-se en adequació iconogràfica per a presentar el Crist de la columna.

Si és certa la correspondència a què al·ludíem més amunt, haurem de tenir en compte, a l'hora d'interpretar el tema del fragment conservat, les inscripcions encara ben llegibles en el marc interior dels arcs de les referides arquitectures, ja que designarien el caràcter dels personatges d'aquesta darrera escena absidal. Al primer arc són els «IUDEI» els que havien de protagonitzar l'episodi, mentre que el segon fóra també probablement referit a ells, car en aquest darrer només són visibles dues lletres «IU...», interrompudes per la llacuna que travessa la pintura i que va fer desaparèixer completament el darrer dels arcs que, factiblement, correspondria a la part situada sobre la imatge del Crist. Aquest, amb rostre preocupat i celles arrufades, sembla advertir alguna cosa als personatges que apareixerien al seu davant, els quals, tenint en compte les inscripcions, hem de relacionar amb el poble jueu. Sabem que, justament després de la flagel·lació de Crist, varen tenir lloc els fets que resumeix l'episodi dels improperis. Aclarim que, seguint el discurs dels evangelis i dins el procés religiós i polític de Crist, són dues i no una les seqüències relatives a la seva humiliació. La primera (Mateu 26:27; Marc 14:65; Lluc 22:63) té lloc després de la presentació de Jesús davant dels seus jutges de religió, Anàs i Caifàs. El darrer, presidint el Sanedrí o tribunal religiós dels jueus, arbitrarà la condemna a mort de Crist, el qual, tot seguit, serà objecte de burles i ultratges. Com a tret iconogràfic diferencial, hem de tenir en compte que en aquest episodi la divinitat porta els ulls embenats, mentre els jueus el colpegen i el repten a endevinar qui ha estat el seu agressor. Cronològicament diferenciat d'aquesta escena, però vinculat i a vegades sintetitzat amb aquesta per raons temàtiques, hem de tenir en compte un segon quadre, la coronació d'espines, consagrat a fer burla del «rei dels jueus» (Mateu 27:27-30; Marc 15:17-19; Joan 19:1-3). Els jueus són substituïts pels romans i el Crist indefens de mans lligades i ulls embenats esdevé, segons s'ha vist el tema, «un rei de Carnaval». És a dir, un fals rei vestit amb mantell de porpra, amb ceptre i corona d'espines. El temps, posterior a la flagel·lació, en què es descriu l'escena, és ideal per a justificar la nostra interpretació iconogràfica de les pintures de l'església parroquial d'Andorra.

Així és que aquest capítol de la passió que enclou sovint la coronació d'espines, sumada a les moltes injúries fetes a Jesús en els instants que precedeixen la seva condemna, pot ser una via per a identificar el tema del MAC. En aquest moment, el captiu apareixerà sovint entronitzat i amb una vara a

la mà, mentre els membres del poble jueu fan burla de la seva reialesa. El burlat, «rei dels jueus», ricament vestit, amb la capa de porpra i les efímeres insígnies del seu poder, improvisades per a ultimar una convincent imatge de l'estatus que li correspon i representar així tots els components de la befa, se'ns mostra ara amb les mans lliures. Tanmateix, observem com el pintor andorrà ha volgut reflectir la riquesa de les vestidures de Crist, adient amb el tema que hem descrit. Per exemple, dibuixant una faixa decorativa que ornamenta el vestit de Jesucrist solament en aquest cas —compareu aquesta amb la seva representació al rentament dels peus o al prendiment— i que en certa mesura l'aproxima a la figura, ricament vestida, de Pilat a l'episodi de la flagel·lació (fig. 3).

És cert que l'escena dels improperis, relativament freqüent a partir del segle XIV, no és fàcil de localitzar en època romànica, i que en les pintures que podríem descriure aquí, més tardanes que la nostra, Jesús té un posat reflexiu, impassible davant de les injúries semites. Tot i així, la solució andorrana, emplaçada cronològicament ja en una època de troballes gòtiques, podria remetre'ns al moment en què Jesús rep de mans d'un dels jueus que intervindran en l'acte la vara que farà la funció de ceptre.[10] No ens atrevim a insistir sobre la presència de la corona d'espines que havia de cobrir el cap de Crist, ja que aquesta part de la pintura està força malmesa; el color del cabell de l'home madur és ara un color grisós i blanc, que faria pensar en un home d'edat. Ara bé, malgrat els possibles dubtes, una sèrie de ratlles que no descriuen pròpiament el cabell, insòlites en altres imatges de conjunt, són un factor positiu amb vista a la identificació d'una corona d'espines que permetria demostrar que estem davant per davant d'un fragment dels improperis relacionable amb el judici de Crist pels hebreus. Si el principal retret fos que el tema no és gaire sovintejat en la pintura mural anterior a la segona meitat del segle XIII, haurem d'advertir que tampoc no ho és en excés el prendiment, i encara menys la flagel·lació.[11] El rentament dels peus presenta potser una

10. D'altra banda, i pel que fa a la configuració d'aquest tema del martiri de Crist, caldria tenir en compte el desenvolupament paral·lel i els orígens de la imatge del Crist de Dolor o *Imago Pietatis* (E. M. VETTER, *Iconografía del «Varón de Dolores», su significado y origen,* a «Archivo Español de Arte y Arqueologia», núm. 36, 196, p. 197-23; J. H. STUBBLEBINE, «Segna di Bonaventura and the image of Man of Sorrows», a *Gesta,* VIII, 1969, p. 3-13).

11. Amb tot, no oblidaríem representacions esculpides com les dels frisos correguts de Saint-Gilles du Gard, on s'inclou l'episodi de Crist davant Pilat i la flagel·lació entre altres motius relacionats amb el martiri de Crist (*vid.* W. S. STODDARD, *The Façade of Saint-Gilles-du-Gard its influence on French Sculpture,* Wesleyn Univ. Press, Middlentown, 1973, fig. 112). En el mateix llibre de Stoddard apareix també la versió italiana d'aquests temes al *pontile* de la catedral de Mòdena (id., fig. 192) amb la correlació: sant sopar, prendiment, Crist davant Pilat i flagel·lació, entre els parangons respecte al cas francès que,

situació diversa que comunica l'escena amb el tema del sant sopar.[12] L'excepcionalitat temàtica i l'interès d'aquest cicle en el marc català haurà de ser considerada, per conseqüent, dins d'un bloc d'aspectes que ens condueixen a altres contextos, més que no pas per l'especificitat concreta d'una escena que, en qualsevol circumstància, també enriqueix la nostra perspectiva sobre l'obra.

El Mestre d'Andorra i algunes obres del seu temps

Els murals de Sant Esteve d'Andorra han estat objecte de comparació amb diverses produccions franceses i italianes respecte de les quals s'estableix alguna forma de dependència o vinculació. Abans de proposar noves relacions o matisar-ne algunes, sembla necessari fer un balanç de la situació historiogràfica actual sobre aquest aspecte del tema, i tancar-ne algunes vies per tal de poder recórrer les altres amb més seguretat.

Els frescs francesos de Montmorillon-sur-Gartempe i Rocamadour i, simultàniament els frescs italians de Castel Appiano, han semblat bons punts de referència estilística per a explicar el cicle andorrà.[13] Tot remetent-nos a la complexitat del 1200, hom ha plantejat també la possibilitat d'incloure les

si més no, mostren la importància que aniran cobrant les escenes limítrofs al Calvari durant la segona meitat del segle XII. L'escultura ens ofereix encara un altre cas digne d'esment que podria abonar la inclusió de la coronació d'espines en el cicle de l'església de Sant Esteve. Pensem en el timpà dret del portal de «Platerías» de la catedral de Santiago de Compostella on, de dreta a esquerra, i en el seu nivell inferior, s'identifiquen, per al que ara ens interessa, el prendiment, l'elevació de la creu, la flagel·lació i una quarta escena més problemàtica. Malgrat que aquesta última ha estat interpretada en algun cas com a mostra de la coronació d'espines, en altres oportunitats es fa una anàlisi favorable a la figura de Pilat tenint en compte la lectura del *Liber Sancti Jacobi* o *Codex Calixtinus* (Serafín MORALEJO, «Saint Jacques de Compostelle. Les portails retrouvés de la Cathedrale romane», a *Les Dossiers de l'Archéologie,* n. 20, 1977, p. 86-103, p. 99-100). El llibre il·lustrat ofereix també un camp abonat ja pels temes de la passió, particularment ric a partir del 1150.

12. Per a una anàlisi de la significació de l'escena del rentament de peus, remetem a E. H. KANTOROWICZ, «The Baptism of the Apostles», a *Dumbarton Oaks Papers,* 1956, p. 201-251. L'episodi admet diverses interpretacions entre les quals destaca una llarga tradició que el defineix com a moment del baptisme —i purificació— dels apòstols. La idea de curació del pecat i d'una aigua medicinal sembla haver estat una condicionant bàsica per entendre una escena paradoxal que conjuga caritat i humilitat en el servei que Crist fa als seus deixebles. Per tal de justificar amb texts el tema en l'art català farem allusió a la seva representació als claustres de Girona i Sant Cugat del Vallès. Per a aquest darrer, vegeu l'estudi específic d'I. LORÉS a *Els capitells historiats del claustre de Sant Cugat del Vallès: aspectes estilístics i iconogràfics,* tesi de llicenciatura, Univ. Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 1986 (inèdita), p. 194-202. Amb tot, els capitells de Sant Cugat i Girona mostren un moment de l'acció posterior al rentament de peus pròpiament dit, cosa que els allunya, en aquest sentit, de la solució dels murals andorrans (íd., p. 196).

13. Marta PLANAS I DE LA MAZA, «Sant Esteve...», *op. cit.,* p. 147-148.

pintures en els marges de l'anomenat «estil dentat».[14] Si considerem la qüestió globalment, ens adonarem que el parentiu trobat entre les nostres pintures i els conjunts francesos i italians és un vincle excessivament superficial que no descriu moments estilístics concrets. Al contrari, la dimensió genèrica en què es desenvolupa la relació —i la mateixa diversitat d'opcions de Rocamadour a Castel Appiano— ens fa pensar en uns lligams que són els que determina una cronologia semblant i un sistema de correspondències que aquesta comporta en un marc geogràfic delimitat, hàbil receptor dels elements bizantinitzants.

Si anem per parts i considerem primerament las comparacions establertes amb els cicles francesos de Montmorillon-sur-Gartempe i Rocamadour, haurem de concloure que aquest doble lligam és força més que problemàtic. Que els personatges puguin ser figures de moviments ràpids i violents, objectes d'amuntegament o de «complicacions absurdes»,[15] i que l'autor de les pintures es defineixi per un «grafisme nerviós», amb un entrellat de línies trencades o corbes —qüestions totes elles discutibles—, no és prova de la seva dependència dels esmentats cicles. Així és que els valors emprats per a la compararció són poc determinants de la direcció d'una pràctica artística concreta; hi ha massa ambigüitat en la realitat que volen definir, i aquesta s'escapa en una visió relativitzada. Les pintures de la capella de Santa Caterina de Montmorillon-sur-Gartempe (Vienne, *c.* 1200) són una obra bizantinitzant adaptada als corrents del canvi del segle. S'hi palesa la importància de les línies ondulades i el dinamisme que aquestes generen, fins al punt que han permès de parlar d'un estil «barroc-romànic» relacionat amb algunes obres bizantines i orientals sotmeses a una similar acceptació de les tensions dinàmiques.[16] Tanmateix, si comparem *Montmorillon* amb el cicle andorrà i ens servim de les semblances definides per M. Planas, observarem que l'esforç realitzat no té excessives compensacions. A parer nostre, els vincles entre l'acòlit —home jove, i no dona, com es considerà erròniament—[17] que acompanya Zacaries al mural del MAC, i la Santa Caterina-Eclesia coronada per Jesús Infant, en braços de la Verge, a l'absis de Montmorillon es redueix estrictament al gest que les dues figures realitzen amb la mà dreta, en què mostren el palmell a l'espectador. És obvi que estem davant d'un gest que es reprodueix freqüentment i que no es pot

14. *Idem.*, p. 147. L'autora es fonamenta en la definició de l'estil utilitzada a Otto Demus i Max Hirmer, *La peinture murale romane,* Munic, 1968, p. 33 i 48.

15. Es tracta d'una valoració o judici sobre l'estil del Mestre d'Andorra que, en tant que qualifica d'«absurd» un dels seus aspectes, no podem compartir amb M. Planas (*Idem.*, p. 148).

16. Otto Demus i Max Hirmer, *La peinture murale..., op. cit.*, p. 146.

17. Joan Sureda, *La pintura romànica..., op. cit.*, p. 375-376, n. 146.

utilitzar en cap cas com a element distintiu d'enllaç entre les esmentades obres. De la resta, proporcions, anatomia de la figura, detalls en la configuració de la indumentària, cabells o trets dels rostres, res no sembla determinant ni extensible a altres components com per a haver de sospesar un estret parentiu entre ambdós conjunts murals.

Tampoc no són convincents les similituds observades entre el Zacaries andorrà i el grup dels filòsofs d'Alexandria que escolten la prèdica de Caterina a *Montmorillon*.[18] Els rostres d'aquests darrers són treballats amb pinzellades segures, però al mateix temps sintètiques que recolzen en un mínim d'elements dibuixístics la configuració fisonòmica; les mans es perfilen d'una manera semblant. Si posem aquests rostres i aquestes mans dels filòsofs del Mestre francès al costat dels rostres i les mans creats pel Mestre d'Andorra la Vella, serà evident la distància que els separa. Les cares pintades pel primer, que ja han estat comentades per la seva expressivitat fundada en línies segures i variades però simples, contrasten amb el traçat insistent i incisiu del Mestre d'Andorra. Aquest ressegueix els elements del rostre o les mans, un per un i una per una, retornant diverses vegades sobre cada traç, fins a obtenir una pintura densa, diferencialment dinàmica si el nostre objectiu és comparar-la amb els seus resultats de l'obra francesa.

No insistirem més en les diferències que separen aquests conjunts, atès que aquestes són prou manifestes, tant com per a no fer imprescindible allargar els comentaris. Ara bé, la història es repeteix quan el terme de comparació escollit ens mena a la capella de Sant Miquel de Rocamadour. L'anunciació i la visitació, que constitueixen la seva decoració, ens poden atraure per diverses raons, però una d'elles no és precisament la seva relació amb els murals andorrans de l'església de Sant Esteve. El peculiar estil de les pintures de Rocamadour, a vegades posades en qüestió,[18] ha permès d'aproximar-les a produccions de tècnica diversa com ara l'esmalt,[19] sempre dins la coordenada cronològica d'un metafòric o simbòlic any «1200».[20] Precisament, són les notes peculiars d'aquest estil les que allunyen Rocamadour, a primer cop d'ull, de la realització andorrana.

18. Otto DEMUS i Max HIRMER, *La peinture murale..., op. cit.*, fig. 143.

19. C. P. DUPRAT, *Enquête sur la peinture murale en France à l'époque romane* II-III, a «Bulletin Monumental», 102, 1944, p. 5 i s. i p. 161 i s. Vegeu també P. DESCHAMPS, M. THIBOUT, *La peinture murale en France au début de l'époque gothique (1180-1380)*, París, 1963, p. 8, 31, 94-97, 110; Robert MESURET, *Les peintures murales du Sud-Ouest de la France du XI au XVe siècle*, Éditions Picard et Cie, París, 1967, p. 156-157, fig. 54 on es fa una ressenya més completa de la bibliografia precedent.

20. Per al debat i definició del «1200», vegeu *Le «Style 1200»*, dins Louis GRODECKI, *Le Moyen Age retrouvé*, París, 1986, p. 383 en endavant. Konrad HOFFMANN (ed.), *The Year 1200. A Centennial Exhibition at The Metropolitan Museum of Art*, Nova York, 1970.

Els murals andorrans i l'escola de les valls de l'Adige

Més interessant, des de la nostra perspectiva, és la referència als murals italians de la capella de Castel Appiano, tot i que la relació pot quedar parcialment desvirtuada per l'esment simultani dels coetanis murals francesos de Montmorillon i Rocamadour i per altres raons que examinarem a continuació. Els frescs de Castel Appiano s'inclouen en el grup de realitzacions de les darreres dècades del segle XII (*c.* 1180), relacionades amb l'àmbit vèneto-bizantí.[21] Consagrada la capella del Castel Appiano el 1131, l'any s'utilitza com a *terminus post quem* per a una realització pictòrica no immediata, en què col·laboren almenys dos mestres.

Més que no pas l'«estil», alguns aspectes temàtics fan suggerents i atractives aquestes pintures per a establir comparacions amb el cicle d'Andorra. En primer lloc detectem una hipotètica doble presència de les noces de Canà.[22] Recordem el personatge identificat com a servent que, al costat de l'absidiola vinculada al Baptista (MAC), aboca l'aigua miraculosa que haurà d'esdevenir vi —són clares les connotacions eucarístiques— en tres gerres a la vegada (fig. 6). Ni el tipus del personatge, ni el tipus de gerra, ni tan sols la sorprenent eficàcia del servent català, que aconsegueix omplir tres recipients a la vegada, coincideixen amb la més completa i segura —car en el cas d'Andorra no ho és per a tothom— presentació del tema conservada a Appiano. Això no obstant, no gosaríem afirmar, sense prosseguir una mica més endavant en l'anàlisi, que entre una producció i l'altra no hi hagi cap mena de lligam directe.

Appiano ens haurà de proporcionar més dades temàtiques que faciliten l'aproximació al cicle andorrà. A més de les noces hi compareix el bes de Judes.[23] Es tracta d'una escena gairebé destruïda, però també tenim constància, al registre inferior del mur nord, de dues escenes més que creiem fonamentals per a entendre el cicle que estudiem. A Appiano no ens podia passar desapercebuda la coronació d'espines, que ajuda a entendre la fragmentària escenografia corresponent a la darrera de les escenes (fig. 4) de l'església de Sant Esteve (MAC). Si això no fos prou significatiu, encara és possible al·ludir a la flagel·lació, que és repeteix també als dos cicles.[24]

21. Otto Demus i Max Hirmer, *La peinture murale..., op. cit.*, p. 126. També A. Morassi «Afpreschi romanici di Castel-Appiano», *Bollettino d'Arte,* VI (1926-1927), p. 433 i s.

22. *Idem.*, pl. XXXII.

23. *Idem.*, p. 126-127.

24. El registre inferior del mur nord de la capella inclou, molt deteriorades, la coronació d'espines, la flagel·lació, el davallament i la visita de les Maries a la tomba de Crist (*Idem.*, p. 127).

En general, però, la comparació dels detalls en el tractament dels temes ens obliga a prescindir dels murals de Castel Appiano com a estricte model sobre el qual recolzar l'obra del Mestre d'Andorra. Tanmateix, paral·lelament, estem deixant constància, d'una manera premeditada, de les coincidències que es convoquen quant al programa elegit en una circumstància i en l'altra. Un nou factor de veïnatge és la presència del Precursor, és a dir, de sant Joan Baptista; figura que compareix a Appiano en l'absis lateral nord assenyalant l'Agnus Dei, com correspon a la seva trajectòria més cèlebre. Més el·líptica, però significativa, resulta la seva presència a Andorra, ja que és enunciada, pel que sabem avui dia, a través del protagonisme donat a Zacaries (S. SACARIAS), el seu pare i sacerdot.[25] L'escena de l'àngel correspon al moment en què Zacaries rep l'anunci del naixement d'aquell que haurà d'anomenar-se Joan, darrer dels profetes i precursor del Messies (fig. 6).

Vegeu el text bíblic (Lluc 1:5-25) amb la relació detallada de la història del sacerdot Zacaries i la seva muller Elisabet, progenitors del Baptista. A l'absidiola del MAC es fixa l'anomenada «visió de Zacaries», quan un àngel del Senyor (Gabriel) s'aparegué al sacerdot anunciant el naixement del seu únic fill, Joan. Diversos objectes —calze, maniple, creu— que acompanyen la representació de l'escena que s'esdevé davant l'altar són, com és manifest, notes iconogràfiques fora del temps i del context històric que se'ns mostra, anterior al naixement de Crist. El seu valor anacrònic ha estat subratllat per M. Planas[26] com a greu error iconogràfic de l'artista, a excepció que aquest no hagués volgut afegir un segon significat («secundari») a l'episodi; significat desconegut per a l'espectador actual.

Al nostre parer, la iconografia d'aquesta representació és més complexa del que ha estat observat. Creiem també que és palès que no podem fer responsable solament el pintor de l'equívoc iconogràfic referit, car aleshores segurament seríem nosaltres els errats. És sabut que l'anacronisme es troba perfectament integrat en el llenguatge plàstic medieval, forma part de la manera de dir i interpretar els temes, de la manera de descriure la indumentària de molts personatges, i és precisament la fidelitat històrica o arqueològica la perspectiva més poc freqüent. A la figura sacerdotal de Zacaries es correspon perfectament el calze i el maniple; a l'emplaçament de l'acció, la creu fixada sobre una fita (*cippus*) on llegim per a més claredat: «TEMPLUM», marc sagrat

25. La presència de la imatge del Baptista a les zones perdudes no fóra impossible, ans al contrari, tenint en compte la seva compareixença en els cicles italians que interessen per la seva relació amb les pintures andorranes, haurem de considerar-la probable. Això si no volem identificar sant Joan Baptista en la figura aïllada que se situa en el marge de la nostra esquerra, de la conca de l'absis de tramuntana, avui al MAC, com fan W. R. COOK i J. GUDIOL, «Pintura e imagineria...», *op. cit.*, p. 73.

26. M. PLANAS, *Sant Esteve...*, *op. cit.*, p. 146.

en què aquella es desenvolupa. L'extemporaneïtat de la inclusió no podia ser un problema per a l'artista medieval com tampoc ho era per al seu públic i el seu comitent, acostumats a la integració dels continguts i els temes com a prefigures i imatges de futur. Recordem el calze que apareix en els sacrificis veterotestamentaris d'Abraham i Melquisedec a les pintures de la catedral d'Anagni. Per tant, el cicle del Mestre d'Andorra mostra sense embaràs historicista i sense que el fet pugui considerar-se extraordinari, una escena que sintetitza el paper que correspondrà a sant Joan Baptista com a home portador de la bona nova que, no obstant el seu caràcter intrínsecament positiu per a la humanitat, condueix a la mort de Crist.

L'element eucarístic que definirien les noces de Canà, de ser veritablement aquest el tema elegit dins el programa iconogràfic del cicle,[27] podria reforçar aquest sentit conductor de la idea de sacrifici i salvació que, en el cicle de sant Esteve, es confirma quan arribem a la zona de l'absis principal de l'església, amb el recorregut que va del rentament dels peus als improperis. Aquest sentit positiu afegit a l'aigua, però, ens permetria ser cauts a l'hora de fer una determinada interpretació d'un únic motiu isolat, que, tot i així, s'acompanya d'una nova inscripció que s'ha llegit «DOMINUS», però que, si la nostra transcripció vol ser exacta, potser haurem de revisar com a «DO () INI.// N ()...», en què els parèntesis indiquen els llocs on hi ha una lletra pràcticament esborrada.

Malgrat la falta de més elements per a confirmar que es tracti justament d'un aspecte parcial de les noces, ja s'haurà advertit la connexió del tema amb la idea de baptisme i el seu poder, que implica la renovació i l'alliberament de l'home per gràcia d'un tipus d'aigua particularment prodigiosa, amb capacitat per a guarir. Al mateix temps, aquest plantejament ideal es desprèn de la imatge que comunica amb el marc reservat a l'home elegit per a batejar Crist. D'altra banda, malgrat la seva espectacular tasca d'omplir tres gerres a la vegada, la figura del possible servent esdevé en certa mesura la més profana

27. Joan SUREDA, «La pintura romànica...», *op. cit.*, p. 375, argumenta en contra de la identificació de l'home amb una àmfora a les mans com a servent de les noces de Canà. Creu més probable una allusió a la Trinitat. En qualsevol cas, creiem que es pot plantejar la identificació d'aquest espai associat a sant Joan com un espai litúrgic relacionat amb el baptisme. La dedicació de l'església a sant Esteve —hi ha referència coneguda d'aquesta durant els segles XI i XII— no contradiu la coherència d'una zona de la parroquial consagrada a la figura de sant Joan Baptista. Sobre les advocacions simultànies que associen el sant diaca al Precursor, vegeu Paul Albert FÉVRIER, «Baptisteres, martyrs et reliques», a *Rivista di Archeologia Cristiana*, núm. 1-2, LXII, 1986, p. 109-138, on també és considera la funció baptismal que va unida als emplaçaments de la imatge o l'allusió al nostre sant Joan. De fet, aigua, vi i sang formen part d'una mateixa tríade de salvació que ens acosta des del baptisme o el rentament de peus, fent transició per via eucarística, fins als moments culminants de la passió que retrobem a l'absis principal.

de tot el conjunt. Tot i així, res no és «naturalista» en la conformació del seu cos, que manté una dinàmica absolutament forçada des d'un paràmetre real, encara que la considerem un encert en la seva plasticitat. El nexe entre aquest peculiar tipus i el tema de la conca absidal consagrada a sant Joan, ens porta a la memòria el lligam iconogràfic establert en la pica baptismal de bronze de l'església de Sant Miquel de Hildesheim (*c.* 1220-1230). La nostra atenció ha de concentrar-se, per una banda, en els quatre atlants que sostenen la pica, i per una altra en el baptisme de Crist, tema principal de la peça, que es completa amb altres episodis que accentuen la idea del valor purificador de l'aigua. Els atlants són aquí protagonistes doblement importants, ja que, a més de fer de suport, es converteixen també en representació dels rius paradisíacs; així és que, de les gerres que s'encarreguen d'abocar, en neixen les seves quatre fonts simbòliques. No és la nostra intenció equiparar la iconografia del mural a la de l'obra germànica, però creiem que té interès sospesar l'existència d'alguns trets comuns que aproximen la concepció de l'hipotètic servent de les noces als rius-atlants de Hildesheim.

Abans de deixar la imatge del servent, i com a prova fiable de la seva relació versemblant amb el tema de les noces de Canà, voldríem cridar l'atenció sobre el fet distintiu i sorprenent que li permet omplir tres gerres d'un sol cop (fig. 6), ja que descobrim una solució equivalent, referida a l'home capaç de fer vessar l'aigua d'un sol vas en diversos recipients destinats al vi, en l'anomenat *Codex aureus,* llibre dels Evangelis encarregat per Enric III per a la catedral d'Espira, conservat avui a la biblioteca del monestir d'El Escorial (còd. Vit. 17). En el foli 137 d'aquest manuscrit germànic del segle XI —adcrit al *scriptorium* d'Echternach, *c.* 1043-1046— tenim plenament justificat amb documents el servent que actua sota les indicacions de Crist i la Mare de Déu en l'episodi limítrof i complementari al relat del banquet de les noces de Canà. Les arrels centreuropees que defensarem per als murals andorrans no contradiuen l'adequació iconogràfica i l'encertat paral·lelisme ofert pel manuscrit d'El Escorial, per bé que hem de ser conscients de la llunyania cronològica i estilística que separa el *Codex,* inscrit en la tradició otònida, de les pintures del 1200.

Retornant a la consideració dels vincles amb els murals italians, farem notar que el Baptista del cicle de Castel Appiano és una de les figures que millor es podrien aproximar —fixem-nos en el disseny general del rostre— a alguns personatges de les composicions andorranes, per bé que la proximitat encara no és suficient ni resolutiva. Entre els personatges que admeten la comparació es troba l'enigmàtica —per a alguns— figura que completa la conca absidal i que el mestre que decorà l'església de Sant Esteve ha volgut separar nítidament de la visió de Zacaries, gràcies a la confrontació de fons

cromàtics diferenciats (verd i vermellós), separats a més per una franja ocre que podria suggerir la representació d'un tronc. La figura a què alludim, que, com ja hem advertit, Cook i Gudiol reconeixien com a sant Joan Baptista, ha estat qüestionada darrerament i definida en tant que «ancià inidentificable amb una tovallola a les mans». Tanmateix, l'opinió de Cook i Gudiol mantenia, al nostre parer, la tesi més versemblant. S'ha dit (M. PLANAS, 1989) que la imatge que ens ocupa no duu cap atribut que permeti la identificació immediata amb el Baptista. Ara bé, hi ha un seguit d'elements que val la pena de no passar per alt. El primer fet important és la inconfusible santificació del personatge per mitjà del nimbe ocre que en l'absidiola pertoca també a l'arcàngel i a Zacaries (fig. 6). Aquest darrer apareix identificat, a més, per la inscripció que destaca en blanc sobre el fons vermellós i damunt del seu cap, relativament ben conservada. No hem tingut tanta sort pel que fa a aquella que designava el sant de l'esquerra. Tot i així, sobre el fons verd destaca una «S» i una altra lletra que tal vegada podria ser una «I», amb la qual cosa tindríem el començament del nom de Joan (IOANNES). Altres indicis que poden ser importants per a la comprensió d'aquesta figura pertanyen directament a les seves característiques pròpies i al seu contrast amb la resta dels personatges representats en el cicle. Si ens limitem als més immediats, és clara la diferència que existeix entre Zacaries, tonsurat, de cabells blancs i arrissats i barba arrodonida, i aquest altre sant, gairebé despentinat i amb la barba sense retallar, que amb les faccions d'un caràcter acusat s'aproxima al tipus que idealment potser definit com a «retrat» del Precursor. Una raó més a favor del Baptista són els peus nus i ben visibles del nostre personatge, que en això es diferencia també dels protagonistes de l'escena de la dreta. D'altra banda, reconeixerem que porta un mantell poc aparatós per al que és la iconografia habitual del sant del desert. Les pells que el caracteritzen normalment i que podem veure, per exemple, al mateix Castel Appiano o també a Grissiano, són minimitzades en aquesta ocasió, cosa que atorga a sant Joan una aparença més civilitzada o, com a mínim, un caràcter menys brutal i salvatge del que sembla correspondre-li per norma, o millor dit, en la seva imatge més fàcilment recognoscible. Amb tot, haurem de fixar-nos en els ratllats en mitja espina que retoquen la seva indumentària i que poden ser significatius en una anàlisi del seu mantell com a mantell de pells. L'estat no precisament immillorable de les pintures, també pot haver induït a l'error de pensar en aquesta imatge com en la d'un vell. Al nostre parer, els cabells blancs que llueix el personatge no són necessàriament els que li atribuí en origen el pintor, així és que preferim parlar d'un home en la seva maduresa i, en definitiva, som partidaris de mantenir la identificació amb el Baptista.

Finalment, només ens resta preguntar si allò que s'ha confós amb una

tovallola no farà més aviat la funció de quelcom de similar a un filacteri, on lògicament hauria d'aparèixer alguna de les inscripcions associades tradicionalment a les profecies i advertiments de sant Joan sobre Crist. Encara hi ha restes d'una llegenda que confirmaria la nostra hipòtesi i que integraria d'alguna forma el text corresponent a Joan I, 29: «Ecce Agnus Dei, ecce qui tollit peccatum mundi». La llargada considerable de la inscripció obligaria el Mestre a disposar de força espai, de manera que la inscripció sembla haver-se convertit, en caure part de la pintura, en un veritable drap en mans del sant. Si hi ha dubtes, podem encara comparar la disposició d'aquest filacteri —i entenem que no és la disposició més normal d'aquesta mena de complement iconogràfic— amb l'elegida al frontal de Ferrera per a identificar sant Andreu, apòstol que duu un rètol amb el seu nom a les mans, de tal manera que no ens trobem gaire lluny de similar acció atribuïble al Baptista (MAC). L'exemple és més significatiu en tant que el frontal de Ferrera ha estat vinculat en diverses ocasions a l'estil de les pintures de l'església de Sant Esteve d'Andorra. En qualsevol cas, el parentiu entre la taula i els murals dóna absoluta primacia als murals i ha de ser examinat tenint en compte la important distància que separa una obra de l'altra.

En resum, una vegada revisades les components del cicle de Castel Appiano i després de sospesar la seva relació amb altres pintures de la zona de les valls de l'Adige pensem que és factible explicar la seva connexió amb les pintures de l'església de Sant Esteve per una via que és solament indirecta. Les pintures d'Appiano es vinculen a les realitzacions de la cripta de Burgusio i Müstair, però acusen en les seves formes una incidència més forta dels patrons, bizantins. També s'admeten comparacions entre els murals de Castel i la miniatura salzburguesa; recordarem que els *scriptoria* austríacs seran un segon centre d'interès per a l'explicació d'algunes components del cicle andorrà. Així és que aquesta obra de la Itàlia septentrional ens mena, en definitiva, a aquelles altres produccions que, d'entrada, havíem considerat com a fonts i models de la realització andorrana. Refarem ara el recorregut per una zona que destaca atesa la densitat dels conjunts murals romànics que posseeix, una part important dels quals correspon justament al moment de transformació de les formes pròpiament romàniques. Entre els paràmetres més adients de comparació i d'estudi inclourem els murals de San Jacopo a Termeno (Tramin) i les pintures de San Jacopo a Grissiano (Grissian), datats de principi del segle XIII.[28] Avui en territori italià, aquests conjunts es vinculen geo-

28. Antonio MORASSI, «Gli affreschi romanici di Grissiano», a *Dedalo,* n. 9, 1929, p. 661-676. Wart ARSLAM «Cenni sulle relacioni tra le pittura romanica d'Otrelpe e Alto Atesire» *Studi Trentini,* vol. XV, 1934, p. 317-329; Wart ARSLAM, «A proposito degli Affreschi Romanici di Grissiano», *Studi Trentini,* vol, XVI, 1935, p. 157-186.

gràficament i estilística a les àrees de creació germànica i austríaca. Els murals de Pürgg i l'escola de Salzburg a Àustria poden ajudar a reconstruir un complex sistema de relacions que acota un grup coherent i prou ampli de produccions artístiques. En el marc general que aquest grup defineix és on trobem les fonts de la formació del Mestre d'Andorra.

A Termeno la correspondència estilística es manifesta gràcies a les proporcions dels personatges, no tant per la seva estricta consistència més ingràvida en el cas italià, com per una valoració general dels elements que els componen. Costanza Segre[29] reconeix la cohesió de l'estil del Mestre de Termeno amb la cultura bizantinitzant que arrela entre Aquileia, les regions del Tirol, i els centres de Salzburg, Ratisbona i Prüfening, per bé que també destaca en ell una força imaginativa que el situa per damunt d'altres dels seus contemporanis actius en la zona geogràfica descrita. És convenient posar l'accent en la valoració d'aquests murals nord-italians que ens permeten penetrar un món estilístic qualificat a vegades de «para-romànic» i summament bizantinitzant, ja que, d'altra banda, obren una via que transforma les tesis estilístiques que d'entrada havien de permetre la seva classificació. Quelcom de semblant succeeix amb les pintures originàries d'Andorra.

Les parelles d'apòstols de Termeno fan de bon comparar amb algunes de les figures del rentament dels peus (fig. 1). També s'hi observen coincidències en els ritmes tesats de les línies que fixen diverses vegades el traç, amb insistència en una visió dinàmica però a la vegada controlada de les formes que fins a un cert punt són tancades. A Termeno sobresurt l'interès pels perfils; aquesta perspectiva del semblant és l'escollida per a representar els éssers fantàstics que apareixen a la part baixa dels murals,[30] lluitant entre ells i presentant la discòrdia com un joc entre monstres. A Andorra els perfils són reservats preferentment als botxins de Crist i a Judes traïdor (prendiment i flagel·lació), però és clar que aquesta forma de descriure interessa no solament per raons significatives —introducció d'un element que pot reflectir la perversitat d'un personatge—, sinó que té a més una vessant gràfica molt productiva, palesa en la solució aplicada al servent de les noces de Canà (fig. 6). La utilització d'elements comuns (perlejats, arquacions, arquitectu-

29. Costanza SEGRE MONTEL, *La pittura romanica nell'Italia settentrionale,* Milano, 1966, fig. 1, p. s. n. Altrament, fóra convenient estudiar la relació entre l'obrador nord-italià de Termeno i les pintures catalanes descobertes a Puig-reig (Berguedà). Vegeu l'estudi de R(osa) S(ERRA) i R(OTÉS) sobre aquests darrers murals a «Sant Martí de Puig-reig», dins *Catalunya Romànica. El Berguedà,* XII, Barcelona, 1985, p. 392-397.

30. Hubert SCHRADE, *La peinture romane,* París/Brusselles, 1966, p. 260, fig. 4 i 6. Per als paral·lelismes amb els monstres de Termeno, vegeu Antonio MORASSI, *Storia della pittura nella Venezia tridentina dalle origine alla Fine del Quatrocento,* Roma, 1934.

res) no ens farà negligir la seva dissemblant aplicació i caràcter que separa les obres comparades.

Davant les pintures de Grissano ens trobem amb un cas semblant al que comentàvem dels murals de Castel d'Appiano, en tant que la correspondència amb Andorra potser novament indirecta. Tot i així, hi ha elements que permeten insistir sobre la relació general entre el conjunt pirinenc i la pintura de la vall d'Adige. Comparem, per exemple, la solució del brau alat, símbol de sant Lluc. Encara que més tímida i ingènua, l'experiència andorrana ens recorda la representació simbòlica de l'evangelista a Grissano.[31] Aquesta, al seu torn, ens condueix a un cicle una mica més antic, concretament al brau alat dels murals de Montemaria de Burgusio (Burgeis), que presenten una cronologia aproximada a la dècada 1160-1170. A les dues variants afegirem, doncs, el cas que ens ocupa, i lamentem no poder comparar altres termes del tetramorf que envoltaria una *maiestas,* perduda com els restants símbols dels evangelistes. Per compensar en part la mancança, ens fixarem en l'apòstol de mans velades situat a l'esquena del Crist al rentament de peus. La figura sobresurt per la seva verticalitat i impostació flexible en l'espai, de manera que comunica amb similars realitzacions trentines i de les valls de l'Adige. S'aconsegueix alliberar la figura d'una rígida frontalitat —els moviments del rostre corroboren aquesta recerca—, al mateix temps que es manté l'equilibri intern i compositiu d'unes imatges valorades per la seva estaticitat. A més de l'apòstol esmentat, estudiaríem el cas de sant Pau o sant Pere, al costat dels símbols dels evangelistes, a Burgusio,[32] o el de sant Pere de Müstair [33] per no haver d'insistir en la proximitat de les agrupacions dels deixebles de Crist a Termeno.

El marc austríac ofereix noves dades de comparació. La Johanneskapelle de Pürgg, malgrat els desperfectes i degradacions que les seves pintures han sofert, ens situa davant d'una obra de línies segures, tancades, que ressegueixen els espais amb insistència, i modulen l'expressivitat dels rostres en distintes direccions. Les mans, grans i potents, ens recorden amb les seves accions i gests la dinàmica parsimoniosa i ritual dels personatges del Mestre d'Andorra. És cert que els murals de Pürgg tenen una component més estàtica que no els d'aquest darrer, però tot i així ens situen en un context idoni relacionat

31. Otto Demus i Max Hirmer, «La peinture murale...», *op. cit., tav.* xxxv.

32. *Idem.,* fig. 64. Notem també l'etèria concepció dels àngels de Burgusio fonamentada en l'accent donat a l'estilització de les seves formes (*Idem.,* fig. 64-65).

33. Otto Demus i Max Hirmer, «La peinture murale...», *op. cit.,* fig. 66. Remetem també a Nicolo Rasmo, «La pitture romanica» dins *Affreschi del Trentino e dell'Alto Adige,* Istituto Trentino-Alto Adige per Assicurazioni, Trento, 1970, p. 37 i ss.

amb models italo-bizantins i alhora amb la miniatura salzburguesa de la segona meitat del segle XII.[34]

Concretament, ens haurem de referir a diversos manuscrits que també han de ser considerats en l'estudi dels murals andorrans. La Bíblia de Walther (Michaelbeuern) i la Bíblia d'Admont (ser. nov. 2701, Nationalbibliothek de Viena), conjuntament amb l'Evangeliari per als dies de Festa de Passau (cod. lat. 16002, Munic) són tres dels més rellevants.[35] També destacarem algunes de les miniatures de l'Antifonari de Sant Pere de Salzburg.[36]

Si valorem la presència de temes poc habituals, haurem de destacar, en primer lloc, la inclusió en la miniatura austríaca del tema de la coronació d'espines corresponent a l'Evangeliari de Sant Pere.[37] La fórmula no és exactament la mateixa que creiem compareix en els murals, però en crida l'atenció la imposició a Crist d'una vara llarga.[38] Aquest rep el simulacre de ceptre d'un dels seus detractors, mentre un segon antagonista el corona. Destaquem la vara perquè bé podria coincidir amb un instrument similar que en mans encara del botxí ha de ser agafat per Jesús en el cicle mural (fig. 4).

Una miniatura a pàgina sencera de la Bíblia de Gumpert de Erlangen (foli 233 v.) enclou entre diversos temes vinculats a les paraules dels profetes menors, una imatge de Crist assegut i coronat d'espines.[39] En aquesta ocasió el tors nu de Crist podria remetre a temes iconogràfics diferenciats dels improperis, la pietat o Crist de dolor, o fins potser encara més, al tipus de «Crist assegut esperant la mort al Calvari»;[40] però a part del profeta hi ha

34. Pel que fa a aquesta, és fonamental l'estudi de G. SWARZENSKI, *Die Salzburger Buchmalerei von der ersten Anfängen bis zur Blütezeit des romanischen Stils,* (Studien zur Geschichte der Deutschen Malerei und Handsriftenkunde des Mittelatters), I-II, Leipzig, 1913 (citat: SWARZENSKI, 1913). L'escola d'època romànica de Salzburg també és examinada a Gérard CAMES, *Byzance et la Ueinture romane de Germanie. Apports de l'Art Grec posticonoclaste à l'enluminure et à la fresque ottoniennes et romanes de Germanie dans les thèmes de Majesté et les Évangiles,* París, 1966, p. 198 i s.

35. Vegeu algunes il·lustracions a Walter CAHN, «Salzbourg et les régions transalpines», a *La bible romane,* Friburg, 1982, p. 144 i s., p. 255, fig. 113-121; Hubert SCHRADE, «La peinture...», *op. cit.,* fig. p. 211, a més de les publicades per Swarzenski.

36. SWARZENSKI, 1913, taf., XCIII, abb. 315; XCIV-XCV, 319-325; taf. XCVIII-C, abb., 331-340; CCII-CIV, abb. 345-351.

37. SWARZENSKI, 1913, II, taf. XVI, abb. 49 (foli 82 v. de l'Evangeliari de sant Pere). En aquesta miniatura una estricta simetria ha estat la base de la composició del tema. Crist ocupa l'eix central de l'escena en una perspectiva frontal a l'espectador mentre a una banda un dels botxins li atorga el fals ceptre i a l'altra un nou personatge el corona amb espines.

38. Es tractaria de la segona humiliació de Crist, a què ja hem fet referència i que, com es recordarà, correspon a un moment de la història posterior a la flagel·lació.

39. SWARZENSKI, 1913, taf. XLI, abb. 129 (foli 233 v.).

40. Sobre el Crist sofrent (Crist flagel·lat) i, en particular, sobre una de les seves prefigures en un Job dolorós o en la passió de Job, ens serà d'utilitat l'estudi de G. Von

un segon personatge que l'acompanya i que sembla l'encarregat d'injuriar encara més la seva persona. En aquest sentit, el valor de la il·lustració ens acosta als improperis.[41] La peculiar fórmula utilitzada per a representar la corona esboça les espines a manera de raigs que penetren al cap del personatge. La solució del símbol de reialesa, molt gràfica i poc realista, ens facilita la identificació de l'episodi en els murals andorrans, ja que la corona apareix en ells semblantment descrita. Advertirem que en el cas de l'Evangeliari de Sant Pere (SWARZENSKI, 1913, Abb. 49) la corona utilitzada en la representació dels improperis difereix de la idea que subratlla el complet teixit d'espines a què ens ha acostumat la figuració de més gran èxit. Una corona anular és la base que veiem en aquest còdex i que desapareix, substituïda per les soles espines, al foli 233 v. de la Bíblia de Gumperts d'Erlangen i probablement també al nostre mural. La figuració del quadre d'Andorra pot comparar-se, altrament, amb la que ofereix el sostre pintat de sant Martí de Zillis, remarcable per la ingenuïtat amb què resol els elements i objectes claus de cada escena. Així, cal analitzar els improperis i la peculiar corona d'espines que trobem en aquest sostre de fusta i que, sens dubte, rebria una definició més sofisticada en el conjunt de Sant Esteve.[42]

La flagel·lació de l'Antifonari de Salzburg ens aporta nous elements de proximitat iconogràfica, en funció del tema dels assots i del Crist a la columna,[43] per bé que Pilat no sigui en la miniatura una figura ni aïllada ni asseguda. En resum, observarem que la composició global és diversa, però no manquen alguns detalls a favor de la relació entre el muralista i l'escola d'il·luminadors. Comparem també el de l'Antifonari miniat [44] amb la fórmula mural, i ens adonarem que, tot i el canvi de situació de Judes, els elements

Der OSTEN, «Job and Christ», a *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,* XVI, 1953, p. 153-158. L'autor esmenta el cas de la Bíblia de Gumperts que ara ens interessa (*id.,* p. 157) i considera alguns pros i contres de la interpretació iconogràfica que ens ocupa.

41. Swarzenski interpreta l'escena puntual com a representació dels improperis. El filacteri en mans del profeta recull el text que trobem a Miquees, 4:14, clarament relacionable amb la humiliació de Crist durant la passió, car en ell podem llegir: (*cum virga*) *«percutient maxillam judicis Israël»*. D'altra banda, Walter Cahn («La bible...», *op. cit.,* p. 195) destaca l'originalitat de la pàgina completa que serveix d'introducció visual als llibres dels dotze profetes menors i que no sembla tenir igual en el marc de la pintura romànica.

42. E. MURBACH, *El artesonado románico de Zillis,* Barcelona/Madrid, 1967, p. VIII, 146. Recordarem que, pel que fa a Zillis, no han mancat les correspondències —almenys cronològiques— respecte a les grans bíblies del nord d'Itàlia i d'Admont dins un context no llunyà d'aquell que aproximem al cas que ens ocupa.

43. SWARZENSKI, 1913, taf. CIV, abb. 351 (p. 630). No oblidem tampoc el mateix tema a la Bíblia de Gumpert (SWARZENSKI, 1913, taf. XLV, abb. 138, foli 95).

44. SWARZENSKI, 1913, taf. CIII, abb. 349, (p. 629).

es combinen d'una manera equiparable.[45] Les semblances no són absolutes, és obvi, però una relativa proximitat de les solucions és palesa si les comparem amb aquella que respon a la mà de l'excellent miniaturista responsable del prendiment i la flagel·lació de Crist al Saltiri de Winchester.[46] Notem la presència del rei Herodes i no de Pilat en la flagel·lació anglesa. Herodes apareix coronat i no tocat amb el barret punxegut que, en una o altra variant, enllaça la representació andorrana amb la miniatura de Salzburg. El tipus del flagell utilitzar per a martiritzar Jesús abona l'aproximació proposada, a més de distanciar paral·lelament la il·lustració insular anglesa. Altres aspectes falten o sobren en la comparació que ara establim; per exemple, al Saltiri anglès hi manca l'anècdota que converteix Malcus en víctima de sant Pere; contràriament, la riquesa de l'armament i l'actitud agressiva dels contraris de Crist és molt més accentuada aquí que no pas a la miniatura austríaca o al mural on Pere es revolta i aconsegueix tallar l'orella del soldat romà, guarit poc després per Crist. Estem, per tant, confrontant contexts diferents que contemporàniament ofereixen significacions força separades per a un mateix tema.

A l'Antifonari de Salzburg[47] hi ha altres elements interessants. Ho són en particular les franges decoratives, molt variades i originals. Configuren un ampli repertori que admet múltiples variacions i que permet també conferir un context a aquest gènere ornamental, que té un notable desenvolupament en el text gràfic examinat. La majestuosa figura de l'*Eclesia* a l'Evangeliari de Passau [48] és envoltada per un marc arquitectònic senzill que permet destacar el detallat treball de la seva indumentària; però, a més, la pàgina s'enriqueix mitjançant una orla que tanca la figura i que ens recorda el sistema de tancament de l'espai de les escenes andorranes; per exemple, en el rentament dels peus. D'altra banda, l'esquema arborescent, o vegetal, fundat en la combinació de línies ondulades del còdex de Passau troba les seves versions més o menys

45. Ens remetrem també a l'Evangeliari de Viena (cod. 1244), a SWARZENSKI, 1913, taf. LXXIX, abb. 268, foli 29.

46. Clarament diferenciada de la flagel·lació del Saltiri de Winchester, (Cotton Nero, c. IV, foli 21 de la British Library de Londres); citarem també en el marc de la miniatura anglesa, l'original representació del Saltiri de St. Albans (Bibl. de la Catedral de Hildesheim). Vegeu les dues pàgines reproduïdes a Francis WORMALD, «The Development of English Illumination in the Twelfth Century», dins *Studies in English and Continental Art of the Late Middle Ages,* («Collected Writings», II), Londres, 1988, p. 21-42, fig. 16 i 22.

47. Vid. nota 36. Vegeu també Gerhard FRANZ, *Le roman tardif et le premier gothique,* París, 1969, tav. p. 191, 193 i 195 i p. 198.

48. Vegeu una reproducció en color d'aquesta pàgina del manuscrit de Passau —emplaçat al tercer quart del s. XII i conservat a la Bayerische Staatsbibliothek de Munic— a Xavier BARRAL, François AVRIL i Danielle GABORIT CHOPIN, *Le monde romane. Le temps des Croissades,* París, 1982, fig. 172.

complexes en les bandes decoratives (fig. 6-8) dels murals del Pirineu.[49] Podríem dir que el Mestre d'Andorra tradueix a la pintura mural veritables pàgines miniades. Recull els sistemes propis de l'enquadrament general, però, encara més, fa una semblant utilització de les arquitectures com a element que controla l'espai superior dels episodis.[50] Promou la idea d'interior i exterior a través d'aquests elements edilicis que dibuixen finestres i teulades, voltes i cúpules, estructures arquitrabades, campanars, en agrupacions decoratives damunt dels arcs que reserven el lloc de les figures. Fins i tot en l'episodi del prendiment, on l'acció s'esdevé en un marc exterior, la presència d'aquests motius ens deixa pensar en el calc que regularitza l'escenografia d'una manera general sense preocupació per una versemblança estructural interna i particularitzada amb l'espai inferior on ara apareix el bes de Judes.[51] En aquesta perspectiva, la solució es declina com una recerca gràfica per donar coherència a l'hemicicle absidal, sense altre compromís que fracturi greument la línia de l'assaig organitzatiu principal.[52]

49. En els emmarcaments a base de faixes decoratives de Passau trobem també paral·lels de les formes coriformes que ornen els murals andorrans. Vegeu la presentació dels diferents motius ornamentals de les pintures de Sant Esteve a Eduard CARBONELL I ESTELLER, *L'ornamentació en la pintura romànica a Catalunya,* Barcelona, 1981, p. 180, n. 215, 223, 225, 228. Cal fer notar l'originalitat dels elements conjugats en les faixes decoratives esmentades, ja que, segons es pot deduir de la sistematització realitzada per Carbonell, aquests no apareixerien normalment en altres conjunts pictòrics catalans del període. Els seus paral·lels s'han de buscar en una demarcació geogràfica distinta o mitjançant l'aproximació a obres de tècnica diversa (miniatura, escultura...), encara que potser cal fer una excepció per recordar algunes coincidències entre motius ornamentals de l'església de Sant Esteve i els fragments murals de Sant Pere de Casserres (col·lecció particular), *vid.* E[duard] C[arbonell] i E[steller], «Sant Pere de Casserres», dins *Catalunya romànica II. Osona — I,* Barcelona, 1984, p. 386-390, p. 390. La complexitat i peculiaritat del tema floral que enllaça aquests conjunts els allunya a la vegada pel que fa als detalls més concrets de cada realització.

50. Novament la miniatura i també ben determinades produccions de l'escultura monumental forneixen paral·lels significatius arrelats en l'època de les pintures andorranes i als àmbits que hem volgut comunicar amb elles. A més de les variacions sobre temes edilicis, advertim al rentament de peus la presència d'un cortinatge que sembla donar pas des d'un ambient ulterior a l'escenari escollit per desenvolupar el tema. L'elecció de robes penjants com a elements de trencament de l'espai associades a les arquitectures del nivell superior és perfectament coneguda i utilitzada pels miniaturistes centreuropeus (*vid.* SWARZENSKI, 1913, taf. XVI, abb. 170 (perícopa de St. Erentrud a Munic); o la corresponent a la Bíblia d'Admont, taf. XXIX, abb. 101, entre molts altres exemples possibles).

51. És interessant advertir la coincidència entre les pàgines miniades que enquadren escenes d'exterior en un marc d'arquitectures i el cicle andorrà. El muralista opta per aquest particular procediment, que també descobrim en algunes de les miniatures de l'Evangeliari de Sant Pere, quan defineix i acota l'escenografia per al prendiment de Crist.

52. No podem passar per alt el fet que els murals de col·lecció particular (fig. 1-3) semblen haver estat traslladats sobre pannells plans, factor que trenca amb la que seria

Consideracions finals

En la demarcació que configuren les terres de parla catalana, les pintures murals que decoraven l'església parroquial de Sant Esteve poden ser considerades una de les manifestacions més brillants de l'art o estil neobizantinitzant que caracteritza el canvi del segle XII al segle XIII. El conjunt andorrà es presenta com una fita destacada d'allò que hem conservat de la seva època, tant per la qualitat de les pintures com per les primícies del programa iconogràfic que ens ofereix. La singular sèrie de quatre escenes escollides d'entre les de la passió de Crist, tres perfectament identificades —rentament de peus, prendiment, flagel·lació davant Pilat— i una quarta que, malgrat el seu caire més problemàtic, hem intentat desvelar i que reconeixem com a possible coronació d'espines —o més genèricament com a judici de Crist davant dels jueus—, constitueixen un primer balanç d'originalitat enfront dels quadres que tenim per més representats en temps del romànic. A la poc freqüent concatenació d'episodis del semicercle de l'absis principal de l'església, hem vist afegir-s'hi les restes d'una *Maiestas Domini* amb el tetramorf i la part del programa situada en un absis lateral que té com a eix central sant Joan Baptista (MAC).

L'oportunitat de revisar la iconografia relacionada amb aquest espai dedicat al Precursor ha obert nous interrogants sobre les funcions del mateix que, no obstant el nostre interès, no és la nostra pretensió tancar aquí. En definitiva, el cicle ens obliga a introduir-nos en els problemes que implica la formació d'un mestre inconfusible, però que al mateix temps, en conrear un estil prou definit, ens permet buscar-ne l'origen o almenys paral·lels significatius d'un aprenentatge comú. Les correspondències més clares les hem pogut localitzar en obres de la Itàlia septentrional (valls de l'Adige) que, d'altra banda, ens posen en contacte amb els tallers austríacs i germànics del moment. Els elements bizantinitzants reinterpretats assoleixen aquí, al nostre parer, una perspectiva fecunda que els converteix en pauta de la seguretat de les noves aportacions. Sense ofegar completament la intensitat dels models, les escoles a què fem referència aconsegueixen escapolir-se de l'encarcarament

la seva disposició originària, aquella que hauríem de reconstruir tot resseguint la curvatura del semicercle de l'absis presbiterial. D'altra banda, matisarem les nostres afirmacions sobre l'ús de les arquitectures de l'enquadrament superior, fent notar que al rentament de peus (fig. 1) els termes edilicis s'integren d'una manera més coherent que no pas en altres episodis amb la continuïtat espacial de l'escena. El buit d'una finestra interrompria el cicle en la seva meitat, i establiria l'eix compositiu que separa, en el centre de l'absis, el prendiment de la flagel·lació, i ens permet insistir en el canvi sofert per les pintures de la curvatura al pla (fig. 2).

i la rigidesa que implicaria la còpia d'un patrò per inventar en el seu assaig un llenguatge veritablement atractiu que ens obliga a qüestionar d'alguna manera la validesa dels termes generals «romànic» i «gòtic».

Hem inclòs en l'estudi comparacions tant amb la pintura mural com amb la miniatura, ja que l'última forneix elements que poden ajudar a aclarir l'estil, però, encara més, la iconografia i els models emprats pel Mestre d'Andorra. En aquest terreny, segurament resten molts elements de joc que possibiliten comprovacions i judicis inèdits. La intenció era subratllar una vegada més la confluència entre l'organització del mural i la composició dels espais miniats d'alguns llibres que, amb la seva fàcil circulació, afavoreixen la dinàmica de relacions que caracteritza l'art europeu del 1200 en la seva vessant d'integració internacional. L'afirmació de la miniatura com a element vàlid de comparació no contradiu, tanmateix, la idea d'una relació més directa amb els nuclis artístics centreuropeus per part d'un mestre que, segons més d'un autor, deixa la seva empremta en la pintura catalana —recordem, per exemple, l'inferior frontal de Ferrera (Pallars Sobirà)—, però que, en allò que ens ha arribat de la seva mà, es manté com a figura isolada, o sense parangó conegut, en l'àrea geogràfica més immediata a les pintures andorranes.

Finalment, advertirem que la cronologia de les produccions centreuropees analitzades és assimilable, en termes generals, a la segona meitat del segle XII i primers anys del XIII, la qual cosa permetrà negar datacions massa avançades dins del segle XIII per a la classificació de les pintures d'Andorra. En conseqüència, els murals de l'església de Sant Esteve s'aproximarien, al nostre parer, a la ratlla del 1200, en plena onada bizantinitzant, sense necessitat d'ultrapassar-la en excés.