

L'ESTANY

L'Estany se encuentra en el punto más elevado del valle homónimo, en un terreno pantanoso ubicado en el extremo noroeste de la región natural del Moianès. El término municipal comprende, además del núcleo urbano, el caserío del Raval del Prat y otras masías como el Grau, la Carrera, el Castell, el Masot o Puigmatre. La primera referencia al lugar se halla en un documento del 27 de octubre del año 927, según el cual Allard donó a la iglesia catedral de Sant Pere de Vic una casa y tierras situadas en el condado de Osona, que limitaban a poniente *in Stango*. El lugar vuelve a ser mencionado en otro documento del 951, hecho que demuestra la existencia de un asentamiento de población estable ya en el siglo IX, dentro de la demarcación del castillo de Oló y de la parroquia de Sant Feliu de Terrassola. La villa se formó en el sector de poniente del monasterio y alrededor de la antigua capilla de Santa Cecília.

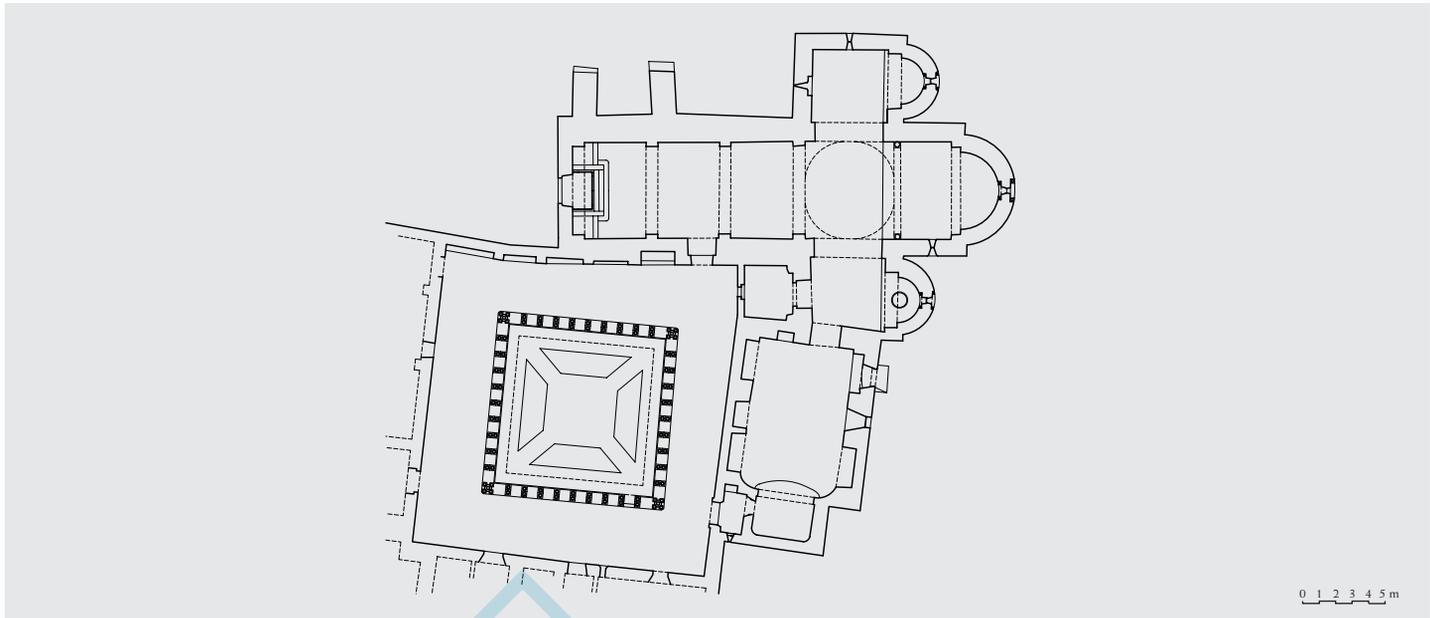
Monasterio de Santa Maria

EN ESTE EMPLAZAMIENTO se erigió un primer templo dedicado a santa María documentado a partir del año 990. En este momento, tras un largo litigio sobre el dominio de las iglesias del término del castillo de Gurb, Sendred de Gurb cedió la iglesia y el alodio en que estaba situada a la sede de Vic. La concordia definitiva entre el obispo de Vic y la familia Gurb-Queralt se firmó el 4 de febrero de 1080, una fecha muy significativa para la historia del monasterio de Santa Maria de l'Estany.

Un documento del siglo XI conservado en el Archivo Capitular de Vic recoge con detalle la rebelión acaecida hacia 1080 en el seno de la canónica catedralicia de Sant Pere. El obispo Berenguer Seniofred de Lluçà (1078-1099), hombre abocado a los preceptos de la reforma gregoriana y en contacto con el movimiento de San Rufo de Aviñón, intentó reformar sin éxito la vida de los canónigos de la sede vigatana, que habían iniciado el siglo XI con una evidente relajación, prácticamente sin vida comunitaria y viviendo en casas pri-

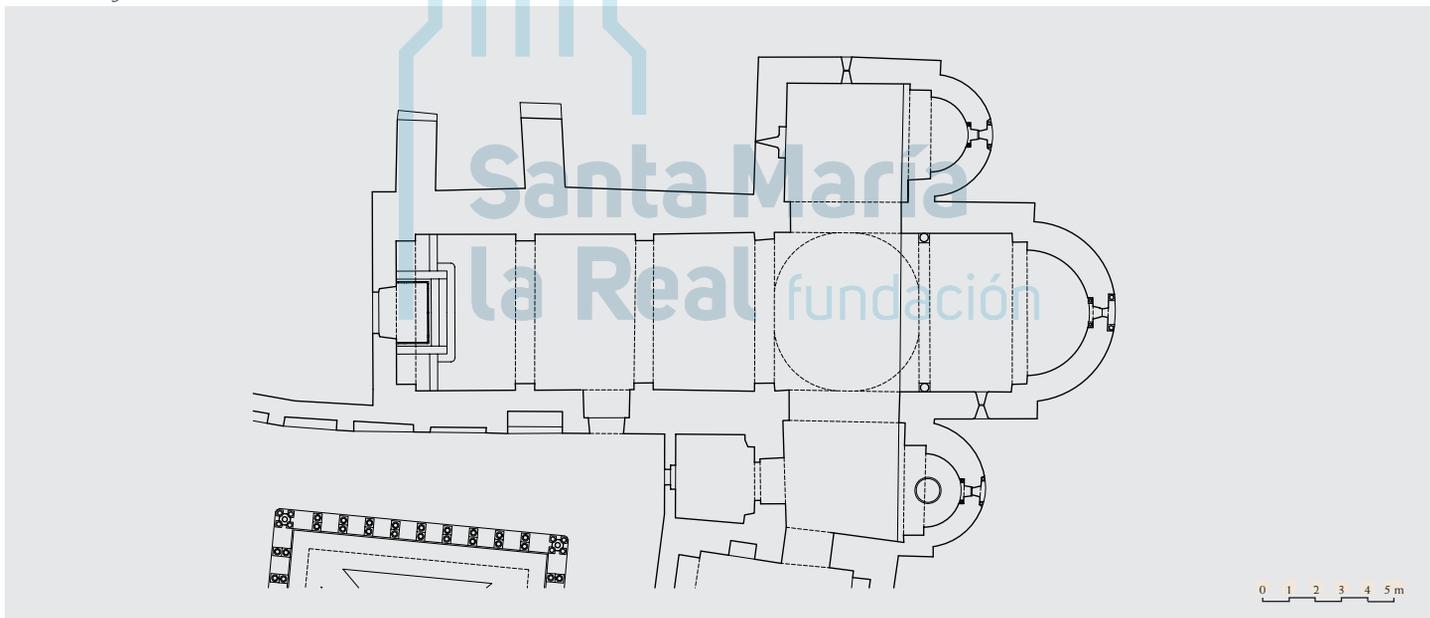


Ábside



Planta del conjunto

Planta de la iglesia



vadas con sirvientes a su servicio. Incapaz de implantar el espíritu reformista en la canónica de Vic, Berenguer Seniofred decidió instalar en una pequeña iglesia de la diócesis, Santa Maria de l'Estany, a un grupo de jóvenes canónigos reformados que seguían la regla canónica de san Agustín. Fue, sin lugar a dudas, la primera casa fundada con el nuevo espíritu de la reforma agustiniana en Cataluña. Ante la imposibilidad de introducir la reforma canónica en el capítulo, optó por la creación de una nueva comunidad de jóvenes formada por miembros del capítulo de Vic. Prueba de ello es un documento del año 1087, en el que Heriball, *sancte sedis Ausone kannonicus et Sancte Marie de Stagno clericus* firma con los miembros de la

nueva comunidad, formada por levitas, clérigos y diáconos, y dirigida desde el 1086 por el prior Bernat Compar, hombre de confianza de Seniofred de Lluçà. Durante el último cuarto del siglo XI, ambos llevaron a cabo una intensa labor de reforma de la *vita communis* convirtiendo el monasterio de l'Estany en uno de los principales centros de todo el país. Fruto de esta actividad son la creación de la pavordía de Sant Celoni del Vallès (1088), la reforma de la canónica de Manresa (1095-1098) y la fundación de Sant Pere d'Arquells (1100), todas ellas sujetas al priorato de l'Estany. En cualquier caso, la documentación nos permite afirmar la existencia de una comunidad en Santa Maria de l'Estany a partir del año 1083, aunque con toda pro-



Sección longitudinal por el claustro

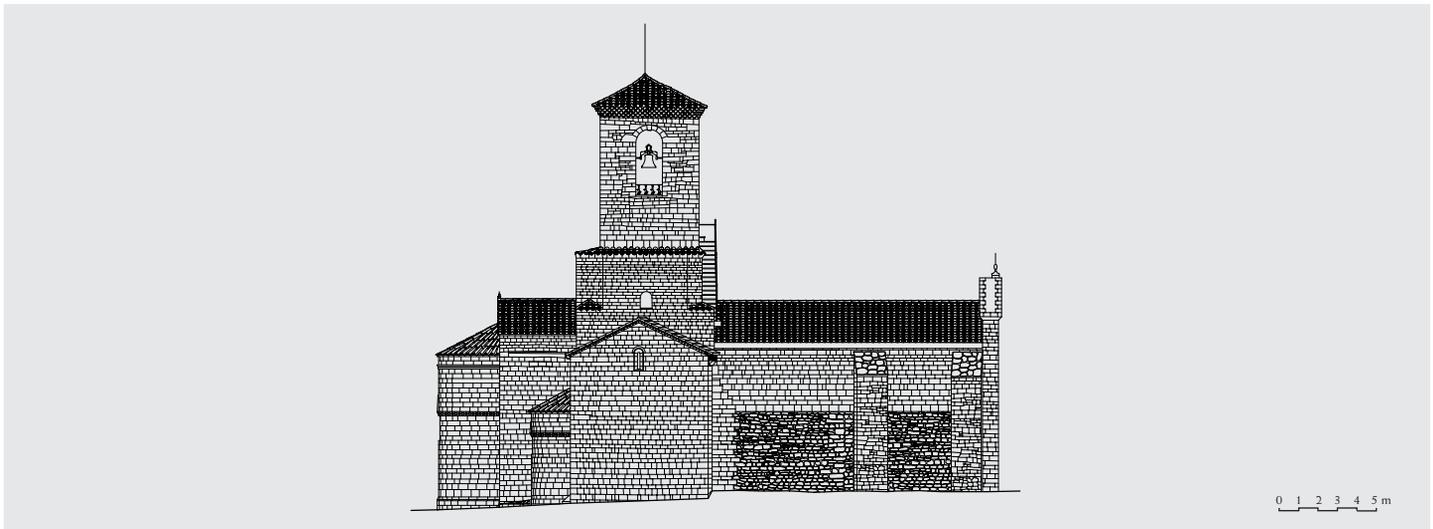
Alzado oeste



babilidad los primeros canónigos llegaron al cenobio mucho antes, durante el propio año 1080. El 3 de diciembre de 1083 el obispo Berenguer Seniofred de Lluçà confirmó los bienes de la iglesia a los clérigos que "viven y vivirán bajo la regla de san Agustín". En cuanto al número, el hecho de que el monasterio fuera desde sus inicios un priorato y no una abadía indica que el número de canónigos era inferior a doce. La comunidad es mencionada explícitamente en la gran mayoría de documentos que afectan directamente a Santa Maria de l'Estany y en donaciones posteriores al 1083, en las que son citados como *clericis Sancte Marie de Stagno* o *clericus eiusdem ecclesie*. En otros documentos se precisa que estos clérigos son regulares (*regu-*

larium clericorum) y que seguían la regla de san Agustín: *et clericis sub regula Sancti Augustini ibi manentibus*.

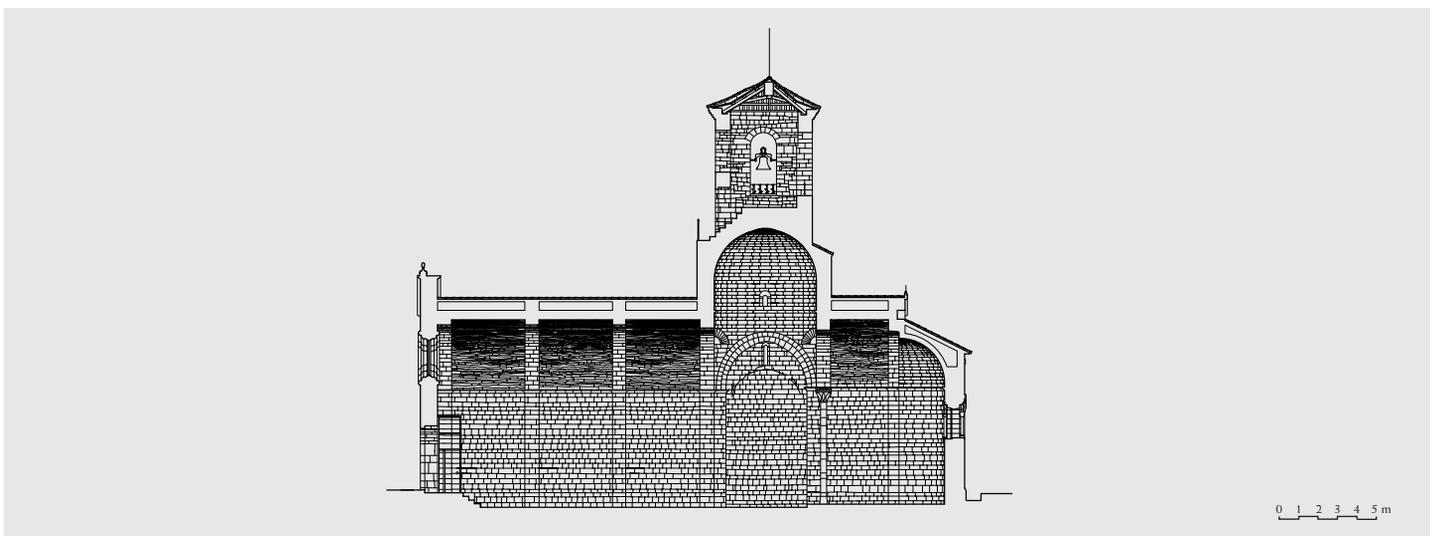
La emergente comunidad de canónigos de l'Estany prosiguió su andadura durante la primera mitad del siglo XII, y consolidó su papel como foco de expansión de la reforma gregoriana. Las necesidades de la comunidad, enriquecida por un constante goteo de donaciones, hicieron necesaria la construcción de un nuevo templo, consagrado solemnemente el 3 de noviembre de 1133 por Oleguer, arzobispo de Tarragona y obispo de Barcelona, junto con el obispo de Vic Ramon Gaufred y el Girona, Berenguer Dalmau. El 26 de octubre de 1264 el monasterio obtenía definitivamente la categoría de



Alzado norte



Alzado este



Sección longitudinal

abadía, un título que ya había ostentado momentáneamente a inicios del siglo XII, cuando el prior Bernat se intituló abad. Tras la reparación del efímero abadiato, el canónigo sacristán Ferrer de Calaf fue nombrado primer abad de la restauración. Su muerte, acaecida en 1277, provocó un cisma en el seno de la comunidad, dividida por la elección del nuevo abad. Una parte de los canónigos eligió a Jaume de Rocabrúna, mientras el resto se decantó por el canónigo de Manresa Bernat Galceran. Después de diversas disputas, que ocasionaron la intervención del obispo de Vic Ramon d'Anglesola, Jaume de Rocabrúna fue nombrado abad el 12 de octubre de 1277.

La abadía de Santa María de l'Estany recaló en el siglo XIV con un importante dominio patrimonial, alcanzado gracias a las cesiones de los obispos de Vic y a donaciones particulares. Lo cierto es que entre finales del siglo XI y el último cuarto del XIV el monasterio aglutinó un notable patrimonio que se tradujo en el dominio sobre una veintena de iglesias, cuyos diezmos y primicias revertían en el monasterio. Entre ellas Sant Feliu de Terrassola, Sant Llorenç de Boada y Sant Iscle de Tolosa, Sant Esteve de Sallent, Sant Jaume d'Olzinelles, Sant Pere dels Arquells, Sant Fruitós de Ginebreda y Sant Feliu de Rodors. La mayoría de posesiones se concentraban entre las comarcas del Bages y Osona, aunque también gozaban de tierras en l'Anoia, Segarra, Vallès, el Penedès y el Baix Llobregat. La expansión territorial de l'Estany culminó con la adquisición del castillo y del término jurisdiccional de Oló en 1364, que se unió a los anteriormente adquiridos en Muntanyola (1198) y Castellterçol (1229). La compra del castillo de Oló obligó al monasterio a vender algunas propiedades, como consecuencia de lo cual adquirió un importante endeudamiento que marcó el inicio de la decadencia del cenobio. En este contexto, los hombres de Oló, que inicialmente ayudaron a la compra de su jurisdicción por parte del monasterio, se opusieron a la transacción y protagonizaron una revuelta interna que desembocó en el asalto y expolio del monasterio el 15 de agosto de 1395. La visita pastoral que efectuó el obispo de Vic el 9 de julio de 1399 da buena cuenta del estado calamitoso en el que quedó el monasterio. Según el documento, tanto la cubierta del coro de los canónigos como la de la sacristía quedaron devastadas; la habitación del abad tenía la entrada destruida y las paredes amenazaban la ruina; también fue arrasada toda la cubierta del claustro, que según el visitador *erat valde pulchra et bene depicta*. A juzgar por la descripción cabe pensar que en origen las galerías del claustro estaban cubiertas por un artesonado, que probablemente estaba decorado con escenas de caza, juglarescas y cortesanas tal y como sucede en la techumbre mudéjar de Santo Domingo de Silos o en Sant Miquel de Montblanc, entre otros ejemplos hispanos. El asalto provocó la dispersión de la comunidad, que se estableció en Castellterçol, Sabadell y Manresa. Tras un exilio de cuarenta y un años, la comunidad regresó a l'Estany entre los años 1411 y 1412 y dieron comienzo las obras de restauración. Una visita pastoral de 1442 indica que la restauración del cenobio proseguía con éxito; ya se había reparado

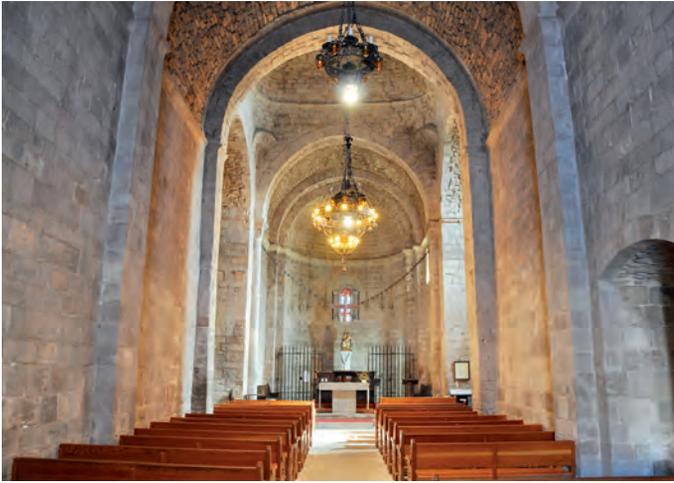
la iglesia y las casas del monasterio y se seguía trabajando en el resto de edificaciones. Desgraciadamente, la reparación del conjunto se vio interrumpida por el terremoto acaecido la noche del 24 de mayo de 1448, que provocó la caída del campanario y el derrumbamiento de la bóveda de la iglesia. La documentación conservada a partir de esta fecha recoge la voluntad y el esfuerzo por la comunidad para restaurar el monasterio, que nunca recuperó su antiguo esplendor. La bula de Clemente VIII del 13 de agosto de 1592 declarando extinguidas las canónicas agustinianas ponía fin a la existencia del cenobio, cuya comunidad fue incorporada a la iglesia de Moia en 1595. La negativa de algunos canónigos a abandonar l'Estany acabó con una nueva bula del papa Urbano VIII expedida en el año 1626, por la que se restituía la dignidad de colegiata, que mantuvo hasta el 1775.

Las visitas pastorales son un instrumento fidedigno para conocer el estado del monasterio en los siglos venideros. En este sentido, los visitantes de los siglos XVII y XVIII atestiguan el calamitoso estado en el que se hallaba el conjunto. Es significativa la visita realizada por el obispo de Vic Antoni Pasqual, en 1686, en la que se exhorta a las Dignidades Reales, como sucesores de las rentas abaciales, que "reedifiquen y restauren la parte de los claustros comunes que está caída y reparen lo demás". A partir de 1896 se produjo una campaña de restauración en el conjunto bajo el impulso del obispo Morgades, que hizo restaurar el claustro —se eliminaron los muros de hormigón que reforzaban algunas arcadas— y derribar una casa que tapaba parte del ábside mayor.

Entre 1948 y 1958, se llevó a cabo una importante campaña de embellecimiento y consolidación del conjunto dirigida por Jeroni Martorell, arquitecto del Servicio de Catalogación y Conservación de Monumentos de la Diputación de Barcelona. La intervención consistió en la supresión del piso superior del claustro y de la cisterna que ocupaba el patio central, que recuperó el nivel primitivo. También se rehizo la agrupación de cinco columnas de los ángulos del claustro mediante la eliminación de los pilares que contenían los capiteles románicos. Después de un período de interrupción provocado por la muerte de Martorell, las obras prosiguieron a partir de 1966 bajo la dirección del arquitecto Camil Pallàs. En esta nueva campaña se rehizo la bóveda románica del templo y se reconstruyeron los dos absidiolos que flanquean el ábside central. En 1977 se restauró el campanario y el cimborrio de la iglesia, y finalmente, entre 1981 y 1982, el Servei de Patrimoni Arquitectònic de la Generalitat de Catalunya recompuso el piso superior del claustro mediante un cuerpo de hormigón suspendido, obra de los arquitectos Albert Bastardes y Jordi Balari.

LA IGLESIA

La iglesia parroquial de Santa María de l'Estany presenta una planta de cruz latina de una sola nave, transepto marcado en planta y cabecera triabsidal. Esta tipología planimétrica se



Interior de la iglesia

inscribe en un amplio grupo de edificios con una nave, transepto y tres ábsides realizados en Cataluña un período comprendido entre finales del siglo XI y la segunda mitad del XII, entre los que es preciso citar las iglesias canónicas de Sant Jaume de Frontanyà, Santa Maria de Terrassa y Sant Pere de Cercada, así como las benedictinas de Sant Ponç de Corbera y Sant Pau del Camp. La morfología del templo cambió sustancialmente por las obras del siglo XVII, cuando se construyó el nuevo campanario (1684) sobre el cimborrio, que se había desplomado en el terremoto de 1448, y la sala capitular fue convertida en la capilla del Santísimo (1667). En la catástrofe de 1448 las bóvedas se desplomaron y fueron sustituidas por una cubierta de envigado sobre arcos diafragma, que el 1670 fueron camuflados por unas bóvedas de crucería. Finalmente, durante las obras de restauración dirigidas por Servicio de Catalogación y Conservación de Monumentos de la Diputación de Barcelona entre 1966 y 1970 se restableció la morfología primigenia del edificio mediante la recreación de la bóveda de cañón original. También fueron restauradas las bóvedas del crucero, ocultas por unas falsas bóvedas más bajas que fueron suprimidas.

El acceso al templo se realiza mediante una puerta del siglo XVI situada en la fachada occidental, resuelta mediante un arco de grandes dovelas. Sobre ella hay una gran abertura circular, también de época moderna, que constituye una de las pocas fuentes de iluminación del templo. El resto de la volumetría externa se completa con la presencia de la torre sobre el cimborrio octogonal, con cuatro sencillas aberturas, que sustituye el campanario original destruido durante el terremoto de 1448. Todo el edificio presenta un aparejo de sillares rectangulares y bien trabajados dispuestos en hiladas uniformes y regulares, que rondan los 30 cm de altura. En el interior, todo el conjunto destila gran armonía y equilibrio de volúmenes. La nave soporta una airosa bóveda de cañón reforzada por tres arcos fajones, que es de horno en los tres ábsides escalonados. Los tres fajones de la nave descansan sobre pilares macizos de planta rectangular. En el punto de



Daniel en la fosa de los leones en la basa de una columna de la nave de la epístola

arranque del arco estos pilares presentan una sencilla imposta, en algunos casos decorada con un sobrio motivo decorativo de dos pisos de rombos. Sin duda, la mayor aportación arquitectónica de l'Estany es la cúpula semiesférica sobre trompas del crucero, que tiene sus paralelos en diversos templos románicos catalanes como Sant Jaume de Frontanyà o Santa Maria de Terrassa.

El arco que da acceso al presbiterio descansa sobre dos columnas de sección semicircular cuyas bases y capiteles presentan una decoración escultórica de sumo interés. En la base de la columna del lado de la epístola se representó el episodio de Daniel en la fosa de los leones. Una figura masculina, de aspecto rudimentario y cara grotesca, alza los brazos en presencia de dos animales que arquean sus cuerpos. Más difícil resulta la lectura de la escena representada en la base del lado contrario, en la que aparecen diversos personajes mutilados y ataviados con túnica, acompañados por un animal y restos de vegetación. Los capiteles que coronan los pilares están decorados con grifos enfrentados en el lado derecho, y águilas con las alas extendidas en el izquierdo. La decoración del interior se completa con la ventana abocinada que se abre en el eje del ábside, engalanada con dos columnas y capiteles decorados con motivos vegetales. Esta estructura con columnas y capiteles se repite en el exterior del ábside, cuyo muro es recorrido por una imposta ajedrezada.

La abertura absidal presenta reveladores puntos de contacto con la ventana precedente del ábside de Sant Martí de Puig-ermengol, actualmente conservada en la cercana masía de Rocafort. Ya hemos indicado que los dos absidiolos laterales fueron añadidos en el marco de las obras de restauración emprendidas por el Servicio de Catalogación y Conservación de Monumentos de la Diputación a partir de 1966. Los dos cuerpos fueron insertados al conjunto imitando los elementos decorativos del ábside central: cornisa taqueada y ventana con arco monolítico de medio punto flanqueada por capiteles esculpidos.

EL CLAUSTRO. ASPECTOS ARQUITECTÓNICOS Y CRONOLÓGICOS

En contraposición a la abundante documentación relativa a la canónica agustiniana de Santa María de l'Estany, fundada en el año 1080 por el obispo de Vic Berenguer Seniofred de Lluçà, carecemos de datos precisos para fechar el claustro y justificar su falta de coherencia formal y constructiva, que debemos atribuir a una gran intervención efectuada en un momento posterior a su construcción. La mayoría de autores que han abordado esta cuestión sitúan las obras del claustro en un marco cronológico bastante amplio, que abarca desde finales del siglo XII hasta el primer cuarto del XIV. Así, Josep Puig i Cadafalch, en su magna obra *L'arquitectura romànica a Catalunya*, fue el primero en constatar la acusada heterogeneidad formal y estilística de los capiteles del claustro, y en establecer una secuencia cronológica para su construcción. Según el investigador catalán, la galería septentrional, la más antigua, debió de construirse a finales del siglo XII o principios de la centuria siguiente; los trabajos proseguirían posteriormente en las galerías occidental y oriental, y finalmente en la meridional, la más moderna, ejecutada en el primer cuarto del siglo XIV. Para Joan Ainaud, la galería norte no puede ser anterior al 1200, dado que el estilo de la escultura presenta estrechas analogías con algunos capiteles de la colegiata de Sant Feliu de Girona. No duda en avanzar la galería meridional a mitad del siglo XIII, mientras que Junyent la retrasa hasta finales del XIV. Entre las aportaciones recientes, cabe mencionar el estudio de Pere Beseran, que ahonda en los numerosos interrogantes que plantea el claustro de l'Estany, como los desajustes estructurales y la filiación de la escultura. Aunque la galería septentrional corresponde a la etapa más antigua, coincidimos con el autor cuando afirma que es difícil aceptar que esta pudiera haberse iniciado después de la consagración de la iglesia en 1133, tal y como había sugerido inicialmente Pladevall. Ninguna referencia explícita alude al claustro hasta el 1258, fecha en la que se mencionan las procesiones celebradas *in claustro*.

Como hemos indicado, en 1395 los hombres del término y el castillo de Oló, que habían sido adquiridos por l'Estany, se sublevaron contra su señor y asaltaron el monasterio, hecho que provocó la dispersión de la comunidad. Tras un éxodo de más de quince años, los canónigos regresaron a l'Estany en 1411, momento en el que dieron comienzo las obras de restauración. Estas fueron ratificadas durante el abadiato de Ramon de Pinosa (1436-1467) que el 8 de enero de 1436 convocó un capítulo con los pavordes de Arquells, Sant Celoni, Caselles y Castellterçol para proceder a la reforma del monasterio y reparar todos los daños. Sin embargo, el monasterio fue nuevamente devastado por el terremoto acaecido la noche del 24 de mayo de 1448, que derribó el campanario y la bóveda de la iglesia y afectó a otras dependencias monásticas en plena reparación. La magnitud de la catástrofe es confirmada por un pergamino original de agosto del mismo año, en el que el abad Ramon de Pinosa declara que "desde el lunes posterior a la catástrofe el monasterio es ocupado por

maestros que reparan el monasterio, debido a la daños que ha sufrido la iglesia, claustro, refectorio y los restantes edificios monásticos". El desastre producido por el terremoto parece la mejor circunstancia para imaginar un movimiento de piedras como el que revela el estado actual del claustro, con capiteles que presentan caras sin esculpir y que evidencian traslados y reaprovechamientos. No cabe duda de que el claustro actual es el resultado de un dilatado proyecto de remodelación iniciado inmediatamente después de la catástrofe de 1448, que tuvo por objeto la recomposición del espacio a partir de los elementos conservados. En este sentido, la documentación custodiada en el Archivo de l'Estany revela importantes intervenciones en el claustro durante el siglo XVI. Todo parece indicar que en este momento se substituyó la techumbre de madera de las galerías por una bóveda de piedra, se macizaron los ángulos formados inicialmente por agrupaciones de cuatro columnas y se reconstruyó el piso superior del claustro, documentado a partir del año 1559. En este sentido, la lectura de los paramentos del piso superior y del nivel de las arcadas del claustro –según una imagen del siglo XIX– revela la existencia de un aparejo bastante homogéneo, por lo que podríamos pensar que la reconstrucción de las arcadas y la fábrica del sobreclaustro responden a un mismo momento constructivo.

En la disposición actual, muchos capiteles están esculpidos solo en sus dos caras, mientras que los dos restantes presentan un motivo de hojas lobuladas en la mitad inferior, dejando sin trabajar la superior, que debía de quedar adosada. Debemos pensar que el recinto inicial presentaba pilares intermedios a los que se adosaban capiteles de dos en dos, o quizás en la existencia de agrupaciones de cuatro columnas, tal y como sucede en el claustro románico de Santa María de la Vega, entre otros ejemplos hispanos. En algunos casos, para disimular la incoherencia de las nuevas colocaciones, la superficie superior de los capiteles ha sido labrada con relieves obrados por las manos que llevaban a cabo la remodelación del conjunto.

Claustro, autor desconocido, entre 1889-1916.

©Arxiu Fotogràfic Centre Excursionista de Catalunya



LA ESCULTURA DEL CLAUSTRO

El claustro de Santa Maria de l'Estany presenta una estructura cuadrangular con cuatro galerías de columnas pareadas y diez arcos de medio punto por banda que apoyan en capiteles troncopiramidales. La historiografía es unánime en calificar la galería septentrional, contigua a la iglesia, como la más antigua del conjunto. En ella se hacen evidentes los desajustes mencionados, tanto por los capiteles que muestran caras que debían de ser invisibles, como por la incoherencia en el discurso narrativo. La galería despliega un amplio ciclo de caída y redención, con escenas del Génesis, Nacimiento, Infancia, Vida Pública y Pasión de Cristo. Los nueve capiteles narrativos se hallan en la parte interior del claustro, visibles por lo tanto desde la galería. A ellos hay que añadir un décimo capitel narrativo situado en el lado exterior, en el que figuran cuatro rostros humanos envueltos por unas tijas en espiral que debemos identificar con la representación de los Elegidos en el Paraíso. Seis de los capiteles narrativos presentan temas bíblicos en tres de sus cuatro caras, mientras que los cuatro restantes, dedicados al ciclo de la Pasión, tan solo se labraron en dos de sus frentes. Cabe imaginarlos unidos sobre sus lados lisos, en agrupaciones de cuatro columnas, o bien adosados a un pilar. De aceptar lo primero, la narración discurriría de forma ininterrumpida, a modo de friso corrido. La serie se iniciaría con la Santa Cena, continuaría con el Lavatorio, Prendimiento, Flagelación, *Psicostasis* y culminaría con el capitel de los Elegidos en el Paraíso. Esta agrupación de capiteles aglutinados puede aplicarse también a las cuatro cestas que contienen grifos rampantes, labrados solo en dos de sus caras.

El hecho de que la escena del Lavatorio se represente en la cara visible desde la galería del claustro pone en relieve los usos litúrgicos del recinto —confirmados por el costumario de l'Estany (Hispanic Society MS HC 380/819)— y la vocación apostólica de la comunidad de canónigos. Tal y como sucede en otros conjuntos como Burgo de Osma, San Juan de la Peña o Sant Cugat del Vallès, el episodio del lavatorio encumbraba la humildad evangélica que debía regir las relaciones entre los canónigos, mientras que la escena de la Última Cena constituye un claro paradigma de la vida monástica o *vita communis*.

El *mandatum* —o ceremonia del lavatorio de los pies celebrado todos los sábados y el Jueves Santo, en la que se incluían a los pobres— no era el único ritual que tenía lugar en el claustro de l'Estany. Progresivamente el recinto fue asumiendo usos procesionales, al menos desde 1258 en el que se documentan las procesiones celebradas en el claustro. En el espacio claustral se celebraban tres dramas litúrgicos: la *Visitatio Sepulchri* (drama de las tres Marías o de la Resurrección de Cristo), el *Officium Pastorum* (Natividad y Adoración de los Pastores) y el drama de la Asunción de la Virgen. Este último, con la procesión que lo precede, ocupa los folios 156-160 del *Liber processionarius monasterio Stagnensis*, redactado a principios del siglo XIV y conservado en el Archivo Episcopal de Vic. Por otro lado, no podemos olvidar que en la confi-

guración actual existe una anomalía en el desarrollo cíclico de los temas evangélicos, ya que el capitel con el Bautismo está fuera del lugar que le correspondería en una ordenación cronológica de las escenas. Abre la secuencia la creación de Adán y Eva, el Pecado Original y la Condena al Trabajo. La Encarnación es la señal redentora y se traduce en el capitel con la presentación de María en el templo, Anunciación y Visitación. Sigue un muestrario de la infancia de Cristo con Natividad, Adoración de los Magos y la Huida a Egipto. El orden cronológico se trastoca por la reordenación que sufrió el conjunto, de modo que el siguiente capitel contiene el Bautismo, las Bodas de Caná y las tentaciones de Cristo, en lugar del correspondiente con los tres Magos ante Herodes y la Matanza de los Inocentes. A continuación, un capitel dedicado a la Entrada de Cristo en Jerusalén da inicio al ciclo de la Pasión. Al desorden estructural cabe añadir la inclusión de iconografías inusuales en Cataluña —como la Presentación de María en el templo o los Elegidos en el Paraíso— que avalan la excepcionalidad del claustro. En otros casos, la singularidad radica en la presencia de detalles insólitos en el modo de representación. En la escena de la Natividad, José yace estirado en el suelo y señala el vientre de María, reemplazando de este modo a las parteras que testifican el milagro de la virginidad. Más inusitada resulta la escena esculpida en la cara opuesta del mismo capitel, en la que encontramos una curiosa representación de la Huida a Egipto, con María dando el pecho a su hijo. El siguiente capitel narrativo acoge el Bautismo de Cristo, que incluye dos momentos diferentes, la purificación de Jesús en las aguas del Jordán y el descendimiento del Espíritu Santo. Los protagonistas son Jesús en el centro, el ángel a la izquierda, Juan Bautista a la derecha y la paloma del Espíritu Santo que vuela sobre la cabeza de Jesús. Juan mantiene las manos juntas en actitud de plegaria mientras Jesús sostiene la mano derecha sobre el pecho. Por otro lado, en la cara norte del capitel se escenificaron las Bodas de Caná, mientras que cierra el capitel el episodio de las Tentaciones, que figura en la cara oeste. En este caso, la escena está presidida por la imagen de Cristo, hierático y con expresión severa, que sostiene el Libro de los Salmos con la mano izquierda mientras parece dirigirse al diablo con la derecha. Satanás, provisto de cuernos y con patas de cabra, viste una seductora túnica ajustada y ofrece una piedra. Completa la escena el ángel, dispuesto en el margen derecho de la composición.

Los detalles iconográficos, el interés por la narración y el estilo de las esculturas nos lleva a fijar el horizonte del 1200 como límite inferior para la galería septentrional del claustro, cuyas obras pudieron iniciarse durante el mandato de Bernat de Blancafort (1190-1214). Tradicionalmente se han vinculado los capiteles bíblicos de l'Estany con dos capiteles gerundenses. El primero es un capitel procedente de la Casa de la Canonja de la catedral de Girona, que actualmente custodia el Museu d'Art de la ciudad. La escena de banquete representada en el capitel nos remite indudablemente al capitel de las

bodas de Caná de l'Estany. El segundo capitel, que contiene una escena de la vida de San Narciso, se halla en el triforio de la cabecera la iglesia de Sant Feliu, donde fue reaprovechado a inicios del siglo XIV junto con trece capiteles más. Los dos capiteles gerundenses presentan a la vez puntos de contacto con los talleres escultóricos que hasta 1220 trabajaron en los claustros de Girona y Sant Cugat, en un espacio cronológico afín para la escultura del primer taller de l'Estany. No en vano, el parentesco estilístico de las obras gerundenses con los capiteles de l'Estany debe achacarse al conocimiento de fuentes comunes, y no a la producción de un mismo taller como han sugerido algunos autores (BESERAN, 2000). Los capiteles de esta primera campaña constructiva presentan un estilo bien definido, con figuras rígidas y esbeltas, de formas redondeadas y rostros bastante generalizados. A menudo la composición es encuadrada por torres almenadas que forman



Los Elegidos del Paraíso. Galería norte del claustro



Lavatorio de los Pies. Galería norte del claustro



Presentación de María en el templo. Galería norte del claustro



Condema al Trabajo. Galería norte del claustro



Huida a Egipto. Galería norte del claustro



Galería norte del claustro

la Real fundación

un baldaquino sobre la escena, siguiendo una fórmula utilizada a finales del siglo XII en los círculos de Girona y Sant Cugat. El ábaco conserva tres dados con reborde que en algunos casos son decorados con temas florales estilizados. El estilo de este primer taller reaparece en algunos capiteles descontextualizados en las galerías occidental y oriental –capitel 63-64; 71-74– que pueden atribuirse al trabajo del mismo obrador o a un continuador inmediato del mismo.

En la solución de los ángulos se denota una cierta originalidad, e incluso un cierto riesgo arquitectónico. En el proyecto original los habituales pilares de ángulo fueron reemplazados por grupos de cinco columnas (cuatro angulares y una central) coronadas por capiteles vegetales. Para evitar posibles desmoronamientos como el provocado por el terremoto de 1448, los ángulos fueron macizados posteriormente, aunque se encajaron en ellos los capiteles románicos, según puede apreciarse en una foto del Arxiu Mas correspondiente al momento en el que se restituyó el sistema original con agrupaciones de columnas.

Recordemos que la construcción de un claustro era un empeño costoso que en ocasiones ocupaba a la comunidad varios siglos. De ahí que tras una larga interrupción tras

un primer empeño constructivo, las obras del claustro de l'Estany prosiguieron a mediados del siglo XIII con la erección de las pandas occidental y oriental. En ellas confluyen las labras de diversos talleres o manufacturas con convenciones muy dispares, que trabajaron en un amplio espacio de tiempo a partir de referencias visuales distintas y con una gran variedad de repertorios técnicos e iconográficos. Por un lado, encontramos representaciones figuradas que repiten modelos ya conocidos en la galería septentrional. Es el caso de los capiteles 21 y 22, que copian de forma sistemática el tema de los grifos enfrentados de la galería norte, alcanzando unos resultados mediocres con figuras estereotipadas. A su vez, hallamos también capiteles puramente ornamentales –19 y 20, 31 y 32– resueltos con palmetas estriadas que se combinan con cabezas humanas estilizadas, cuyo modelo aparece de forma recurrente en la escultura de Elna, Serrabona, Vic y Ripoll. Cabe destacar la existencia de un capitel realizado *ex novo* –núm. 26 de la galería occidental– durante la intervención de obispo Morgades a finales del siglo XIX, y que la historiografía ha identificado erróneamente como románico.

Sin embargo, el grupo más homogéneo es el formado por la producción del denominado taller de los capiteles



Detalle de uno de los pilares angulares con los capiteles originales.
©Fundació Instituto Amatller de Arte Hispánico. Arxiu Mas

truncocónicos, que en una fase más tardía trabajó en la decoración de catorce cestas ubicadas en el sector más meridional de ambas galerías. Los capiteles de este taller se resuelven en la forma de una pirámide truncada con ábaco simplemente moldurado, desarrollándose en aristas muy acusadas que descienden hasta el astrágalo. Presentan un rico repertorio visual donde se dan cita casi todos los temas profanos del imaginario medieval: escenas cortesanas, fiestas musicales, juglares, escenas cinegéticas, así como una serie dedicada al mensario y la vida cotidiana. Por un lado, en la panda occidental, hallamos dos escenas extraídas de un calendario que fueron esculpidas en dos caras de un mismo capitel. En una de las caras se representó el tema del caballero con el halcón, una escena de caza que remite a la habitual iconografía del mes de mayo. Junto al halconero se disponen dos perros corriendo detrás de una presa. En la otra, la matanza del cerdo: un personaje con túnica y sombrero alza el hacha con la que habrá de descargar los golpes sobre la cabeza del cerdo, con la crin de la espina dorsal erizada. El episodio presenta un carácter temporal, al unir una escena de sacrificio con el interior de una carnicería. Mientras que en la parte central se sitúa el matarife en el momento de alzar su maza para golpear el animal, de la parte superior cuelgan dos ganchos de los que penden una cabeza y un cerdo entero. La escena debe ponerse en relación con el calendario de San Zenón de Verona, en donde también se combina matanza y carnicería. En el marco de esta iconografía de la cotidianidad debemos añadir una tercera representación, situada en un capitel de la galería oriental, en la que se figura el tema de la maja del trigo. Dos bateadores con sendos sombreros de paja cónicos se disponen en círculo en torno a un montículo de gavillas, coronado por un haz a modo de caperuzas. Se ha conjeturado que estas escenas formarían parte de un posible ciclo de los meses de cuya existencia darían fe otros capiteles. No obstante, más que de una serie habría que hablar de imágenes aisladas extraídas del repertorio de los meses, utilizadas como elementos decorativos del claustro.



Halconero. Galería occidental del claustro



Maja del trigo. Galería oriental del claustro



Lucha demoníaca. Galería occidental del claustro



Escena cortesana. Galería oriental del claustro



Escena juglaresca. Galería oriental del claustro

Galería sur del claustro



La siguiente pareja de capiteles de la galería occidental tan solo presenta figuración en una de sus caras, en la que un demonio con sombrero dirige una llamarada de fuego que expulsa por su boca a otro demonio provisto de cabellera flamígera. En este espejo de la sociedad medieval no podían faltar escenas de lucha, en las que el hombre se enfrenta a los instintos desintegradores. Bajo este principio de psicomauia pueden explicarse escenas como la esculpida en otro capitel de la galería occidental, donde observamos la presencia de un guerrero provisto con espada y cota de malla que lucha contra un oso. Para disipar cualquier duda sobre el carácter

pernicioso de la escena, en la cara contigua del capitel reaparece el tema de los diablos. En este caso, una figura demoníaca con un sombrero cónico introduce su pronunciada barba en la boca de otro diablo, de rostro animal y orejas alargadas. Este mantiene una mano en el estómago, mientras apoya la otra en el sexo.

La producción del taller de capiteles troncocónicos prosigue en la galería oriental, en la que encontramos un elenco de imágenes vinculadas al mundo cortesano y caballeresco. Uno de ellos acoge los devaneos amorosos de una mujer que peina su pelo en una inusual escena de tocador. A la izquierda

de la composición, bajo una arcada, una figura femenina peina su abundante y ondulada cabellera. En la segunda arcada, dama y caballero se funden en un afectuoso abrazo. Este marcado tono cortesano se advierte en otro capitel de la misma galería, que contiene la representación de una escena juglaresca. La composición está presidida por dos personajes. El de la izquierda, vestido con una túnica que le llega hasta las rodillas, toca el rabel. Frente a él, una figura femenina estilizada, con larga cabellera, baila al ritmo de la música mientras sujeta con sus dedos unas pequeñas piezas de terracota. La escena juglaresca representada en l'Estany gozó de gran difusión en la plástica catalana medieval. Entre los ejemplos más próximos, conviene repescar la representación del mismo tema que se exhibe en la techumbre de la catedral de Teruel o en el envigado de la casa Lledó, actualmente conservado en el Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC 107875).

La iconografía utilizada por el taller de los capiteles troncocónicos forma parte del elenco de figuración profana que se expandió durante el reinado de Jaime I (1213-1276) por tierras catalano-aragonesas, y que hizo acto de presencia tanto en el espacio sagrado como en el cortesano. Así parecen confirmarlo las obras con la misma temática que aparecen en distintas manifestaciones artísticas de la Corona de Aragón y su contexto Mediterráneo, como el artesanado de la catedral de Teruel, el *Vidal Mayor* o los ciclos pictóricos que decoraban los ámbitos cortesanos de Barcelona y Montpellier. Se trata de signos visuales que se emitieron en un momento para ser leídos y comprendidos en un marco social y monumental concreto, caracterizado por el nacimiento de una conciencia territorial y una mejora del orden económico que se vieron acompañados de profundas transformaciones culturales, cuyo mayor reflejo fue la consolidación de una nueva cultura profana, que interactuaba con la vida religiosa de la que no podía separarse fácilmente. En Occidente, es el siglo de las hazañas épicas de Tristán o Parsifal, del amor cortés, los trovadores y la lírica provenzal, de la imposición de una nueva cultura laica que se extiende de forma sobrecogedora en el claustro de l'Estany. Ciertamente, la vinculación de los laicos al monasterio aparece reiteradamente en la documentación, sin que se limite a la simple donación *pro anima* sino a distintas fórmulas como la elección de sepultura, la participación en los beneficios espirituales, o la acogida *quasi frater*, es decir, la admisión de laicos en la comunidad con todos los derechos de sus miembros si el vinculado decidía hacerse canónigo regular. A ello debemos añadir el protagonismo de las diferentes familias benefactoras del monasterio –Oló, Castellterçol, Gurb-Queralt, Centelles, Olost-Peguera– que se hicieron enterrar en el mismo y cuyo protagonismo da aún más sentido a la eclosión profana en el claustro. En la galería oriental se conserva el sarcófago de Ramon y Bernat de Peguera (1335), que según la inscripción que yace en el frontispicio hicieron prosperar con sus bienes a esta iglesia. Del mismo modo, en la galería norte del claustro todavía pueden apreciarse las paredes retranqueadas con arcosolios

para recibir los monumentos funerarios. El más cercano a la puerta de la iglesia tiene el emblema de los Centelles, familia devota y protectora del monasterio que estableció en l'Estany su lugar de sepultura.

El capitel cortesano de l'Estany ilustra simultáneamente en una de sus caras una escena galante, con dos figuras que se dan la mano. Encontramos una representación semejante en el *Vidal Mayor* (fol. 237r), traducción en lengua romance de los fueros de Aragón redactado por obispo Vidal de Canellas entre 1247 y 1252. Sin embargo, en la escena del códice aragonés se asiste al enlace matrimonial, en la que el hombre y la mujer se dan las manos (*conjunctio manuum*) como gesto simbólico de la unión conyugal, en presencia de un sacerdote oficiante y ante dos testigos, uno por cada parte.

El resto de capiteles atribuidos a este taller acogen escenas de carácter narrativo –capitel con la *Maiestas Domini* y la Anunciación–, fabuloso –asno tocando un rabel–, así como escenas zoomórficas influenciadas por los repertorios musulmanes. Entre los capiteles decorativos atribuidos a este obrador cabe destacar el que reproduce dos pavos reales que miran en direcciones opuestas compartiendo una única cola, un tema recurrente en la producción de tejidos y que se repite en el denominado *Drap de les Bruixes* procedente de Sant Joan de les Abadesses y conservado en el Museu Episcopal de Vic. Cabe recordar, en este sentido, que de l'Estany proceden dos tejidos andalusíes que actualmente se custodian en el Museu Tèxtil i d'Indumentària de Barcelona (32 942) y en el Museu Episcopal de Vic (4 133), cuya presencia en l'Estany denota un alto grado de conocimiento de los repertorios hispano-musulmanes. El tejido conservado en Vic presenta una decoración de líneas horizontales de círculos con dos

Fragmento de tejido andalusí ©Museu Episcopal de Vic, fotógrafo: Joan M. Díaz





Escena litúrgica. Galería sur del claustro



Caballero. Galería sur del claustro

leones rampantes afrontados, con los cuerpos opuestos y las cabezas frente a frente de oro espolinado, separados por el árbol de la vida.

El recinto fue culminado en una última campaña constructiva con la edificación de la galería meridional, la más tardía. En ella encontramos un elenco de motivos geométricos dentro de una cierta homogeneidad, combinados con figuraciones de animales –leones, gallos, aves– y motivos heráldicos –cruces, peras y cardos–. Los capiteles evolucionan hacia la expresión semiesférica y presentan una clara segmentación entre una zona rectangular cúbica (superior) decorada con pequeños relieves de animales y otra trapezoidal (inferior). En esta se reitera la estilización geométrica a base de cintas perladas y círculos entrelazados. Otras cestas presentan un trenzado de doble hilo que parte de una forma romboidal, que se combinan con círculos, rosetas de seis pétalos y entrelazos. Tan solo uno de los capiteles contiene escenas narrativas. Una de las caras acoge una ingenua representación de un abad bendiciendo con el asperges, flanqueado por un diácono con la estola cruzada sobre el pecho que sostiene el báculo y por un subdiácono que alza el acetre. En la cara visible desde la galería se desarrolla una curiosa escena, en la que una mujer sostiene con el brazo izquierdo un ramo de tres hojas. Un personaje que sostiene un halcón la coge por la muñeca mientras un tercero agarra sus cabellos y levanta el brazo para golpearla con un flagelo. Sigue una tercera escena en la cara contigua, en la que vemos dos figuras de cuerpo terciado que sostienen una liebre suspendida del ábaco. Mención aparte merece el capitel que contiene una escena cortesana, en la que hallamos la representación de un jinete cabalgando un caballo enjaezado y revestido de gualdrapa en la que figura un blasón de triple cardo, identificado con el escudo de los Cardona. Según Ainaud, esta forma redondeada de la base del escudo puede documentarse entre el 1235 y

el 1273 en sellos reales y aristocráticos catalanes. Esto sirvió al autor para determinar la ejecución de las partes más tardías del claustro, en el segundo tercio del siglo XIII, sin necesidad de llegar a inicios del siglo XIV como había precisado Puig i Cadafalch. Sin embargo, la presencia del emblema heráldico del abad Berenguer de Riudeperes (1316-1329) en uno de los capiteles de la galería sugiere la posibilidad de que aún se trabajara en el recinto durante el siglo XIV.

Texto y fotos: CSM - Planos: MCA

Bibliografía

- AINAUD DE LASARTE, J., 1967, pp. 56-63; ARABIA I SOLANAS, R., 1881, p. 121; BESERAN I RAMON, P., 2000, pp. 65-80; BOTO VARELA, G., 2003, pp. 326-327; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., 1996, pp. 99-100; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, XI, pp. 206-238; CODINA I PUIGSAULENS, J., 1932, pp. 53-70; DALMASES, N. y JOSÉ I PITARCH, A., 1986, pp. 158-161; FREEDMAN, P., 1985, pp. 69-75; GAILLARD, G., 1933, pp. 139-157 y 257-271; GÓMEZ MUNTANÉ, M. C. y MASSIP, F., 1986, pp. 111-122; GROS I PUJOL, M. dels S., 1983, pp. 68-71; GUDIOL I CUNILL, J., 1896, pp. 214-216; GUDIOL I CUNILL, J., 1912, p. 10; JUNYENT I SUBIRÀ, E., 1960b, pp. 441-463; JUNYENT I SUBIRÀ, E., 1960c, pp. 13-32; JUNYENT I SUBIRÀ, E., 1976a, pp. 163-167; KLEIN, P., 2004, pp. 143-156; MASSONS I RABASSA, 2003, pp. 11-37; PALLÀS ARISA, C., 1958, pp. 8-13; PLADEVALL I FONT, A., 1970, pp. 93-102; PLADEVALL I FONT, A., 1974, pp. 247-252; PLADEVALL I FONT, A. y VIGUÉ VIÑAS, J., 1978; POU, A. y VINYETA, R., 1974, pp. 71-73; PUIG I CADAFAALCH, J., 1931, pp. 120-122; PUIG I CADAFAALCH, J., 1954, pp. 58-62; PUIG I CADAFAALCH, J., FALGUERA, A. de y GODAY, J., 1918, pp. 287-304; PUJADES, J., 1831, 7, pp. 446-458; REYNOLDS, R. E., 2001, pp. 165-191; ROCAFIGUERA I GARCIA, F. de, 1989, pp. 127-136; ROCAFIGUERA I GARCIA, F. de, 1995, pp. 14-62; SÁNCHEZ MÁRQUEZ, C., 2012a, pp. 139-154; SÁNCHEZ MÁRQUEZ, C., 2013, pp. 35-51; SUREDA I PONS, J., 1995; TRASSERRA, J., 1920, pp. 69-84; VILLANUEVA, J., 1821, VII, pp. 234-237.