

EL MONASTERIO DEL ESTANY

La percepción nítida de un monumento fluye de la simplicidad de las líneas y de la unidad de la estructura. De algo inconfundible que le impone un sello característico en su esencia y en su contenido. De una fuerza que se expande de su razón de ser y se limita en el contorno preciso de la forma que lo define. En el arte, como en la naturaleza, no basta empero abarcar para comprender. No todo se limita al horizonte de una extensión equilibrada ni de un espacio determinado. El conjunto es sólo la suma de los detalles que lo integran y tanto mayor será su percepción cuando más ésta se ahonde en los valores de los elementos y se profundice en su expresión y figura. La sistemación de unas columnas que se cierran en cuadripórtico sobre un repecho de piedra y que dan de una a otra el salto de los arcos bajo una horizontal de cornisas define netamente la estructura de un claustro. Del patio alrededor del cual se organizan las dependencias en la clausura monástica mediante la interferencia de galerías porticadas, tal como en los períodos románicos se difundió en los cenobios, canónicas y catedrales. Rectangular o trapezoidal según el medio en que tuvo que desarrollarse a causa de la configuración del terreno o de las construcciones preexistentes, su identificación inmediata no permite siempre afirmar una unidad constructiva que aparentemente se confunde con la uniformidad de la estructura y con el ritmo inalterado de las formas de composición. El proceso de un edificio monástico es casi siempre un lento obrar, mejorar y embellecer que traiciona la huella de distintas épocas, aunque la obra corresponda al módulo del esfuerzo inicial. Si el claustro de Ripoll se constituye en período gótico siguiendo la pauta de la única galería románica y el de Elna se termina en aquel período; aun en aquellos otros claustros que como en Gerona y en San Cugat del Vallés hubo una continuidad ininterrumpida, el análisis descubre matices en la labor escultórica que ponen en auge la comprensión de los valores de sus elementos y el paso de los equipos constructores con sus influencias y maneras de expresarse.

Quizá en ningún otro, como el del monasterio de Estany, contrasta más la percepción uniforme del conjunto con la visión de sus detalles. Aquella se centra en la euritmia que funde sus galerías en el arbolado de ramajes escultóricos; pero ésta descubre los momentos dispersos en que brotaron las frondas esculpidas con interferencias de combinaciones que ultimaron la obra y la recompusieron. Pasó por él una primera ráfaga en que el predominio de lo histórico inunda la galería inmediata a la iglesia con la suave unción del Evangelio, alternando con una cierta monotónia ornamental de temas suministrados por el arte textil de inspiración oriental. Otro empuje arranca en parte de estos elementos y los amplía para concretarse en lo ornativo en el que intercala representaciones impregnadas de gracismo popular. Es esta la savia que fecunda en otro momento la exuberante esfloración con el incomparable repertorio de temas que los cinceladores entresacan de la vulgarización prodigada por la cerámica de Paterna y los marfiles y telas de origen morisco. De todo ello queda un eco en la última fase que se performa empero en otro concepto ornamental de puras combinaciones geométricas al modificar la forma sustentante en la que se adhieren. El resultado obtenido en su pletórica variedad, se engarza en la estructura del conjunto en una deliciosa magia visual, que deleita y encanta.



Abside de la iglesia monástica del siglo XII.

HISTORIA

En el linde entre las comarcas del Llussanés y Moianés, dentro de un pequeño valle con un fondo de aguas estancadas que le dieron el nombre del Estany, fue levantada una iglesia dedicada a Santa María. Sendred de Gurb la cedió a la Sede de Vich en 990, junto con el alodio en que estaba situada, después de un largo pleito sostenido con el obispo Fruia, relacionado con una complicada cuestión de restituciones. Pero habiendo quedado determinado para después de su muerte el traspaso de la posesión, sucedió que su hijo Bernard Sendred la retuvo aun por durante su vida, como igualmente continuaron poseyéndola sus descendientes, vinculada a la herencia familiar. Un nieto de este último, Guillem Raimond de Taradell, al ser admitido en 1080 en la canónica de Vich, la reintegró definitivamente a esta Sede junto con los alodios que por herencia paterna le correspondían en las proximidades de la iglesia.

Desde esta fecha se estableció en ella una comunidad de clérigos bajo la regla de San Agustín. El obispo Berenguer de Llussá, el enérgico reformador que impulsó esta nueva modalidad monástica en varios lugares del obispado de Vich, designó en calidad de prior del Estany a Bernardo, hombre de su confianza a quien encargó también, en 1099, el establecimiento de una canónica semejante en Santa María de Manresa.

No podía ser más acertado el lugar escogido dentro la configuración geográfica del país al que afluían diversas comarcas con sus castillos, cuyos señores de Muntanyola, Terrassola, Oló, Olost, Avinyó, Calders, Granera, Castelleir y Centelles, favorecieron largamente la fundación y aseguraron su prosperidad. El mismo conde

de Barcelona Raimond Berenger III, le adjudicó la capellanía de Moiá y la torre condal que poseía en esta villa.

Una vez consolidada la posición económica, fué iniciada la construcción de otra iglesia que correspondiese mejor a la vitalidad comunitaria. Se eligió un tipo arquitectónico que es característico en las canónicas agustinianas de Cataluña. Una amplia nave cortada por un transepto con cabecera de tres ábsides que permitía la elevación del cimborio para servir de base al campanario. La consagración se efectuó el 3 de noviembre de 1133, por Raimond, obispo de Vich y el arzobispo de Tarragona, el santo Oleguer que había sido abad de San Rufo de Aviñón. Entrambos dejaron firme y sólida la institución canonical al confirmarle los bienes que pusieron bajo la inmunidad eclesiástica con sujeción a la canónica de la Sede de Vich.

A las extensas posesiones adquiridas, entre las que figuraba un priorato en San Pedro dels Arquells en la proximidad de la frontera con los árabes, se añadieron otras concesiones y dominios sobre iglesias. La canónica tomó un incremento de tanta prestancia que a últimos del siglo XII vino a adquirir un cierto carácter abacial que ya había perdido en tiempos del obispo San Bernardo Calvó, cuando en 1242 introdujo unas constituciones destinadas a la reforma. A raíz de ésta emanó un nuevo vigor que indujo al obispo Bernardo de Mur a restablecer la dignidad abacial en 1264.

El predominio feudal del monasterio culminó bajo el gobierno de los abades que aumentaron el patrimonio. En 1366 pasaron a ser señores de los castillos de Oló y de Aguiló mediante compra hecha a Sibilia, viuda de Pedro de Montcada. Esta adquisición fué causa de una rebelión de la gente de sus territorios llevada con tanta violencia que en 1395 el abad y los monjes tuvieron que abandonar el monasterio. Intentaron establecerse en la canónica de Manresa, pero la fuerte oposición del obispo de Vich por una parte y la misma confusión que se produjo entre sus enemigos por otra, favorecieron el restablecimiento de la comunidad hacia 1410. Semejantes transtornos redujeron en mucho el número de los residentes y menoscabaron el ejercicio de los oficios claustrales, coincidiendo ya con el período de los abades comanditarios que nunca hicieron residencia.

Durante las luchas sufridas y el abandono del monasterio los edificios sufrieron perjuicios y destrozos. Cuando el obispo de Vich pasó la visita en 1399 admiróse del claustro por la magnífica cubierta de madera policromada que se estropeaba por tener el tejado destruido. Al reintegrarse los canónigos al monasterio, se hallaron frente a problemas de reconstrucción que afectaban asimismo al interior del templo, donde tuvo que obrarse un retablo para el altar mayor y construirse la sillería del coro.

En un terremoto de 1428 se derrumbó el cimborio, arrastrando el campanario sobre la bóveda de la nave que se hundió, causando otros desperfectos en las dependencias contiguas. La reparación lenta en aquel período aciago solucionó la nueva cubierta de la nave con arcos de ojiva en soporte de un techo en madera. Es posible que desaparecieran entonces las absidiolas y que se remontara el claustro y se construyera el actual campanario sobre el cimborio. Estas obras duraron hasta



Imagen de alabastro del siglo XIV.

1524 acabando con la elevación de un piso sobre las galerías del claustro y el desplazamiento del portal de comunicación con la iglesia.

Durante el siglo XVI el monasterio se arrastró con lánguida vida a medida que disminuían sus rentas una vez perdido el dominio feudal. La Bula de Clemente VIII de 13 de agosto de 1592 declarando extinguidas las canónicas agustinianas puso término a la existencia del monasterio, cuya comunidad junto con los bienes fue incorporada a la iglesia de Moiá en 1595. Pero esta unión fue efímera por cuanto en 1603 volvió al Estany con carácter de colegiata regida por un arcipreste.

La escasa solidez del edificio obligó hacia 1670 a emprender obras de consolidación con contrafuertes externos en apoyo de los muros a las que siguieron otras modificaciones en el interior que acabaron con un revoque barroco de la iglesia, después de construir una falsa bóveda de ladrillo por debajo de los arcos del siglo XV.

La comunidad quedó extinguida en 1775, pasando a ser la iglesia la parroquia del vecindario formado a la vera de los muros del monasterio. Con este carácter subsiste todavía hasta nuestros tiempos en que la restauración de un monumento, tan singular por la importancia de su claustro, la libera de las construcciones sobrepuestas que aminoraban su carácter.

VISITA

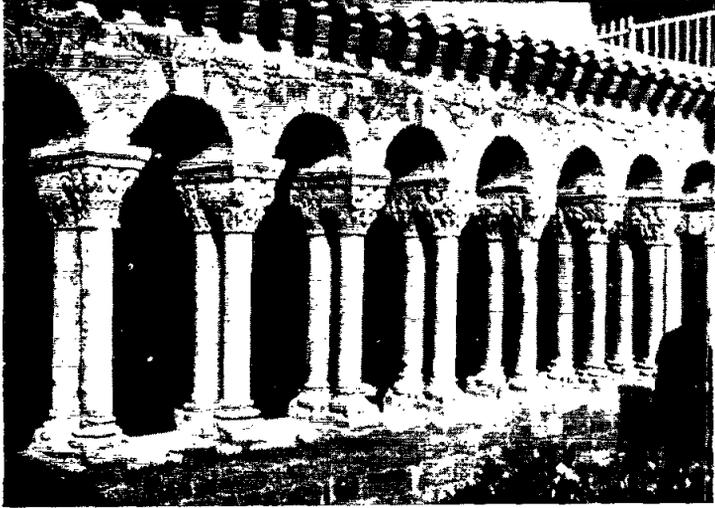
La silueta del campanario actual, más que precisar, sugiere la forma de la torre románica que vino a substituir después que ésta fue derrumbada por el terremoto sobre el techo del templo. La elevada cubierta de la nave muestra también la recomposición tardía, sobrepuesta al macizo de los viejos muros obrados con sillares de la iglesia consagrada en 1133, apoyados por los salientes de los machones laterales que los refuerzan desde 1670. Falta la absidiola septentrional y también la meridional en el espacio ocupado por el edificio de la sacristía. Solo permanece el ábside central que viene ceñido a la mitad de su altura por una cornisa ajedrezada incurvándose al centro sobre la única ventana. Consiste en una estrecha y larga apertura enmarcada a cada lado por una columna cuyos capiteles se decoran el uno con figuras de animales y el otro con foliaciones estilizadas. La fachada se resuelve en la simplicidad del conjunto con un óculo central sobre la puerta dovelada del siglo XVII.

El interior queda afectado por la falsa bóveda construida también en este siglo, que condiciona el revoque de las paredes sin desnaturalizar la estructura de la nave y del transepto con el cimborio y el ábside que queda introducido por un arco sobre dos altas medias columnas. La graciosa imagen del siglo XIV esculpida en alabastro que presenta a la Virgen amamantando al Niño, deja una nota de ternura en el ámbito del altar.

A través de una puerta situada a mitad de la nave se pasa al recinto del claustro. No es la primitiva que recaía más abajo con su simple arco adintelado, sino otra abierta en el siglo XVI de estructura gótica que se eleva en un piñón con tres círculos en relieve, de tipo más suntuoso que la otra puerta recientemente trasladada a la galería oriental que antes daba ingreso al cementerio.

El claustro aparece al lado meridional de la iglesia como un cuadrado casi perfecto, pero con una irregularidad consistente en que todas las galerías no tienen la misma anchura y en que el muro de la oriental no queda paralelo a la línea de columnas. El área que ocupa es sólo una cuarta parte de la del claustro de San Cugat del Vallés, dispuesta igualmente como en éste a doble hilera de columnas, pero que aquí vienen corridas y sin contrafuertes intermedios en grupos de nueve a cada lado que dan exactamente 72 capiteles, la mitad exacta de los del claustro de San Cugat.

Toda la fastuosidad escultórica queda reducida a estos elementos que rematan las columnas emparejadas y sin espacio intermedio bajo las impostas lisas sobre las que cargan los arcos que sólo ofrecen una moldura hacia el interior de las galerías. La simplicidad de la estructura sobre el alto repecho en el que se ordenan las



Galería septentrional del claustro vista desde el patio interior.

columnas se funde con la armonía de las proporciones del tendido de las crujías y de la altura interior de éstas bajo la cubierta de madera.

No es una obra homogénea como lo atestigua la escultura de los capiteles que evidencian la intervención de diversas manos y en distintas épocas. Pero, ni como en los demás claustros, no es tampoco el resultado de una construcción que fue prosiguiendo las galerías una en pos de otra a la distancia del tiempo. En su conjunto, es el efecto de una reconstrucción que recompuso en la estructura actual los elementos arquitectónicos de un claustro ya existente, conservando en substancia la distribución que aquellos tendrían en las anteriores crujías pero no con la misma posición de los capiteles. Muchos de ellos van labrados solo en dos de sus caras con las otras simplemente incisas con un ligero motivo ornamental de doble hoja en su mitad inferior, dejando sin labrar la otra mitad que debía quedar adosada y que actualmente queda libre o se conjuga mal con el capital emparejado. Con ello se indica una traslocación al adoptar el sistema de los arcos seguidos viniendo de un sistema que daría a suponer la existencia de pilares intermedios. Por otra parte el alto repecho sobre el que descansan las columnas es una manera insólita en los claustros románicos.

Si se tiene en cuenta, a tenor del examen estilístico de los capiteles, que los de la galería inmediata al templo resultan los más antiguos, como obra de la segunda mitad del siglo XII, y que esta crujía pudo ser el modelo de las siguientes que se terminaron en la galería meridional a principios del siglo XIV, se tendrá el claustro cuya cubierta de madera admiró al obispo de Vich en 1399 cuando realizó su Visita pastoral al monasterio. La admiró por su belleza y buena decoración del artesonado, más que más porque este se estaba destruyendo por deficiencia del

tejado. No es posible que esta disposición fuera alterada hasta el siglo XV cuando los efectos del terremoto que, al derribar el campanario y la bóveda de la nave de la iglesia y perjudicando al edificio monástico, pudo obligar a una reconstrucción. Esta recompuso el claustro simplificando las galerías en hileras continuas de dobles columnas tendidas entre macizos angulares en los que se pensó a grupos de cinco columnas unidas superiormente por unos capiteles combinados que quedaran abrazados por un simple relieve de foliaciones. Pero, en la realidad, el reconstructor no supo salirse airoso del cometido en la combinación de estas cinco columnas que dejó medio al aire acabando, por macizar el conjunto en un pilar. La cubierta de las cruñas se realizó en bóvedas de crucería cuya impostación aparece todavía señalada en los muros laterales distribuida en tramos que correspondían cada uno de ellos a dos de las arcadas. La parte alta debió ser aprovechada en conjunción con las dependencias del monasterio con puertas de comunicación. Las bóvedas desaparecieron a su vez en las reformas efectuadas a últimos del siglo XVII que dejaron la cubierta en su forma actual bajo el pavimento de un piso cuyos muros se elevaban sobre el claustro, desnaturalizando su carácter, mientras el interior del patio venía elevado al nivel del repecho sobre la cisterna inferior. Las obras de restauración emprendidas por el Servicio de Restauración de Monumentos de la Provincia de Barcelona, han devuelto recientemente el patio al nivel primitivo, demoliendo luego los muros sobrepuestos y recomponiendo los grupos de cinco columnas a los ángulos, liberados del macizo que los aprisionaba. Con esto el claustro aparece en su regularidad según el resultado de la reconstrucción que le dió forma y unidad.

GALERIA SEPTENTRIONAL

La forma de los capiteles acusa la de una pirámide truncada sobre el astrágalo. El ábaco conserva los tres dados rebordeados a menudo por un filete y el interior decorado con temas florales estilizados. Los dados sobresalen, mediante una escocia, del plano de las caras donde se desarrollan las composiciones figuradas y los temas decorativos y en algún caso se apoyan sobre un arco rebajado y más a menudo sobre tres determinados por filetes. Se prescinde de los dados en pocos capiteles cuyos ábacos se resuelven en una cornisa moldurada.

Los capiteles situados en el interior de la galería desarrollan en sus tres caras libres un amplio temario de escenas en las que predominan las históricas del Nuevo Testamento. El artista ha poblado su mundo figurativo con una fórmula simple en la obtención de los personajes. Figuras rígidas, no carentes de una cierta esbeltez, de formas redondeadas que el buril acusa en los pliegues de las vestiduras con cierto lirismo decorativo sin imprimirles movimiento. Traza las caras en un óvalo cortado por los arcos de las cejas que se alargan en la prominencia de la nariz dejando una depresión en la que destacan los ojos como aceitunas. La cabellera partida por la mitad deja entrever a menudo un fleco central ondulado. Las manos son más cuidadas que los pies en la precisión de la actitud y del gesto. Compone el tema con los elementos indispensables, pero se deleita en la minuciosidad de los detalles

y no desperdicia hueco sin que se abandone a su impulso decorativo. Así se acomoda con facilidad al espacio ofrecido por las caras del capitel que destina a una composición completa, excepto en un solo caso en que funde dos temas en una sola cara. El alarde narrativo que se propuso crear lo obtiene inspirándose en las normas iconográficas ya consagradas que intenta acercar a la observación de la vida real. En los demás capiteles, fuera de uno que conserva la forma corintia, se acoge a los temas figurados de grifos y leones y de amplias palmetas combinadas con cabezas, según el repertorio común derivado de la temática de las telas de inspiración oriental. Las bases responden a dos tipos, uno con el toro inferior algo desarrollado con hojas en los ángulos sobre el plinto moldurado y otro con el toro todavía más hinchado con fajas perleadas que lo circuyen terminadas en follaje estilizado a los ángulos. Puede considerarse esta galería como obra iniciada a mediados del siglo XII en cuya ejecución se entrevé la mano de un escultor italianizante en el cincelado de los capiteles.

La narrativa histórica reserva solo un capitel al Antiguo Testamento, para evocar la escena de la creación y del pecado original, en el primer capitel de la serie histórica que se desarrolla hacia el interior de la galería. El Señor acaba de formar el cuerpo de Adán que estrecha en sus brazos en el momento de insuflarle el espíritu de la vida. Al lado se repite la figura del Señor haciendo surgir la figura de Eva del flanco de Adán que se halla dormido tendido de espaldas. En la escena inmediata aparece la serpiente enroscada a un árbol estilizado que acaba de ofrecer la manzana a Eva. Ella y Adán están a cada lado del árbol cubriéndose con una hoja. La condena al trabajo es una interpretación casera de la vida del campo con Adán que vuelve encapuchado detrás de su junta de bueyes y Eva que le acoge de pie con el huso en la mano.

Las escenas evangélicas van precedidas en el capitel siguiente por la representación de dos personajes de pie: San Joaquín y Santa Elisabet. Esta levanta en brazos la Virgen Niña sobre la que está grabada la estrella profética alusiva a su predestinada maternidad divina. El mensaje angélico se cumple en la Anunciación figurada en la otra cara. El ángel con las alas extendidas levanta la mano saludando a la Virgen que se reboga en actitud de sumisión en el momento que el Espíritu Santo viene a posarse sobre su hombro en forma de paloma. En medio del roleo de dos volutas estilizadas se encuentran la Virgen y su prima Santa Elisabet en el abrazo de la Visitación.

El tema del Nacimiento se desarrolla en un plano rematado en tres arcos. San José está sentado a los pies del lecho en que la Virgen se halla tendida con la cabeza apoyada en la mano derecha. En lo alto se ve la cuna, a la manera de un pequeño sarcófago, ocupada por el Niño envuelto en líneas espirales que evocan los pañales, calentado por el aliento del buey, y de la mula de los que sold asoman las cabezas. En el ángulo de la composición queda el dorso del último de los Magos que forma grupo con el primero arrodillado a los pies de la Virgen. Los tres con las sienes ceñidas por la corona visten túnica corta por debajo del manto y llevan en la mano el copón de la ofrenda. En lo alto luce la estrella en forma de disco radiado. La Virgen se mantiene rígida al centro sentada en trono y con el Niño sobre



La adoración de los Magos. Capitel en la galería septentrional.

sus rodillas que bendice con la diestra y sostiene el libro en la otra mano. Lleva corona sobre la toca y viste sobretúnica de pliegues ondulados sosteniendo la manzana en su mano derecha. Es una imagen idéntica a la de las tallas de la época en la que fué inspirada como modelo. La composición viene encuadrada por tres torres almenadas que brotan de una muralla formando un baldaquín sobre la escena, según una fórmula más simple de la que aparece a fines del siglo XII en el círculo de capiteles historiados de Gerona y San Cugat del Vallés. Está mutilada la cabeza de San José que permanece sentado en el ángulo dando el dorso a la composición siguiente en que su figura se repite marchando a pie con el bastón sobre el hombro llevando el fardo detrás del asno que es cabalgado por la Virgen con el Niño en brazos en su Huida a Egipto.

Entre dos volutas estilizadas se representa el Bautismo de Jesús en las aguas del Jordán tratadas con líneas onduladas que cubren hasta cintura la figura del Señor. Este se distingue por el nimbo y por la paloma figurativa del Espíritu Santo que

desciende de una nube con las alas medio plegadas. No alta tampoco el nimbo a San Juan, característico por la piel de animal que recubre su cuerpo, quien indica al Señor con su mano, mientras al otro lado el ángel inclina la cabeza sosteniendo la túnica en sus brazos. A continuación el escultor ha combinado una graciosa escena en la representación de las Bodas de Caná. La mesa cubierta con su mantel de pliegues estilizados y provista de abundante vajilla, está en la parte alta. Detrás de ella están sentados los personajes imprescindibles en la escena: uno con corona en el centro que quizá aluda al arquitrclinio, los esposos a su izquierda admirados del portento que se realiza, y al otro lado la Virgen y Jesús que va aureolado con el nimbo. El fondo en que están los personajes se extiende hasta los lados del ábaco, aprovechándolos para figurar dos puertas y una ventana situando la escena dentro de una sala. Dos sirvientes colocados simétricamente ante la mesa levantan un jarro en actitud de vaciarlo dentro de un recipiente en forma de copa puesto encima de una imposta sostenida por una columna. En la otra cara del capitel se alude a las tentaciones de Jesús. El Señor está sentado al centro sobre el monte con el libro cerrado que sostiene en su mano izquierda. Con la mano derecha rechaza las piedras que le ofrece el diablo para que las convierta en pan. La figura pintoresca del ser infernal con pezuñas y cuernos de un cabrón viste una túnica corta. Contrasta con la figura del ángel que asoma al otro lado aludiendo a la asistencia divina.

Hay una anomalía en el desarrollo cíclico de los temas evangélicos al quedar interrumpida la historia para retroceder a un tema que se propone en el siguiente capitel. Son los tres Magos que inquieren el lugar del nacimiento de Jesús a la presencia de Herodes que los recibe sentado. A esta escena sigue la degollación de los Inocentes. Queda concebida con un ritmo simétrico de dos soldados que están degollando a dos niños, situados uno a cada lado de una mujer que se mesa los cabellos con los pechos descubiertos en un arranque de dolor. En la otra cara del capitel el viejo Simeón recibe sobre el altar el Niño que es presentado por la Virgen, seguida de San José que lleva la ofrenda de las dos palomas.

En el capitel inmediato se representa la entrada de Jesús en Jerusalén. Los apóstoles medio terciados y puestos en fila uno en pos de otro llenan casi las dos caras. Visten túnica y manto y llevan una palma. En medio de ellos se distingue a *San Pedro por la enorme llave que pende de su mano. Les precede el Señor que bendice cabalgando el asno al que no falta la compañía del pollino.* La multitud está representada por un niño encaramado a un árbol que corta un ramo y por dos personajes que tienden los vestidos por el suelo. La ciudad de Jerusalem es evocada por una torrecilla y en una ventana asoma la cara de un personaje.

En la representación de la Cena todos los personajes quedan agrupados en una sola cara del capitel. Los doce apóstoles se distribuyen simétricamente de tres en tres y en dos hileras a los lados de Jesús que está en el centro con el cuerpo de mayor tamaño y cabeza rodeada de nimbo crucífero. *San Juan reclina la cabeza en el pecho del Señor con la mano derecha apoyada en la mejilla.* En la mesa revestida de mantel de pliegues simétricos figura la vajilla con los peces al lado de los panes. En la cara siguiente Jesús lava los pies a San Pedro que está sentado en



Los apóstoles en la entrada de Cristo en Jerusalén. Capitel de la galería septentrional.

un taburete con los pies dentro de una jofaina. Jesús arrodillado sobre una pequeña tarima lleva un delantal puesto y tiene detrás un sirviente con un jarro de agua. De los demás apóstoles solo se ven tres que están de pie en el fondo. Es curioso que este capitel, al igual que el inmediato, reduce la tercera cara a un tema floral en la parte interior indicando con ello que fué esculpido para ser adosado por dos de sus caras.

Dos escenas alusivas a la Pasión se comprimen en una sola cara del capitel. La del prendimiento del Señor por dos soldados, característicos por su túnica corta y yelmo puntiagudo, situados cada uno a las espaldas del grupo formado por el Señor y Judas en el momento de entregarlo con un beso. Uno de los soldados levanta una linterna para reconocer el reo. Sigue inmediatamente la flagelación con el cuerpo de Jesús atado a una columna sobre un fondo que sugiere un edificio provisto de ventana. Los dos soldados vienen representados uno encima de otro de modo que del segundo apenas aparece el perfil de la cara. Se pasa a la Crucifixión que viene representada en el momento en que Longinos abre el pecho del Señor con su lanza. Este está clavado en cruz con los pies puestos sobre un subpedáneo entre la Virgen y San Juan que tiene un libro en las manos.

El último capitel historiado de la galería representa el juicio del alma. San Miguel y el diablo sostienen la balanza de la que penden las cestas con una cabeza en su interior. La majestad del ángel con sus alas extendidas, enarbolando una cruz astada, se impone a la figura ridícula del diablo que intenta hacer bajar hacia su



Detalle de la galería septentrional con el capitel de la Cena.

lado la cesta ayudado por otro diablejo que está en cuclillas en la parte baja. En las otras dos caras del capitel solo figura un tema floral de dos grifos con hojas simétricas que ya aparece en otros ornamentales de la misma galería.

A partir de este punto, los capiteles que miran hacia el lado del jardín ofrecen en su mayoría temas figurados en sus caras libres no siendo muy variado su repertorio. En este primero son dos leones con las cabezas erguidos en los ángulos y las colas levantadas para arrollarse en follajes hacia el centro, con las patas delanteras apoyadas sobre una cabeza humana. En el siguiente hay dos grifos que al formar cuatro volutas alojan caras humanas en su interior tratadas en bajo relieve. El tercer capitel tiene las cuatro caras esculpidas con anchas hojas que suben del astrágalo por los ángulos y rematando en cabezas de bestia, dejando el espacio intermedio para la silueta de un busto humano cuya cabeza recae bajo el dado central. Los tres capiteles siguientes van esculpidos sólo en dos de sus caras bajo un tema semejante formado por bestias afrontadas con las cabezas vueltas hacia los ángulos cuyas colas se reúnen al centro uniéndose en el mordisco de otra cabeza monstruosa. En el primero de esta serie son dos grifos con alas y cabeza de ave rapaz que se yerguen sobre las patas traseras y extienden las delanteras hacia lo alto del centro. En los siguientes son monstruos que apoyan las patas delanteras sobre una cabeza invertida. Otra variante aparece en el capitel que viene a continuación con



Capitel ornamental de la galería occidental.

las patas de los monstruos sobre cabezas humanas. Después de estos capiteles solo se produce un único capitel de tipo corintio reducido a un solo verticilo. En el siguiente se repite el mismo tema de los monstruos visto anteriormente.

En las otras dos caras no figuradas de todos estos capiteles, la decoración se manifiesta solo en la mitad inferior con un motivo de hojas lobuladas, algunas en relieve, otras simplemente incisas, lo que da a suponer un origen de factura en orden a la colocación diversa del que tienen actualmente al adosarse con los capiteles que les son contiguos. Es posible incluso que el cincelado de este motivo de adorno se realizara una vez puesto en obra como daría a suponer la añadidura decorativa en la parte alta de alguno de ellos.

GALERIA OCCIDENTAL

Aunque los capiteles prosiguen en ésta según la misma modalidad de tipo que en los de la galería anterior, aparecen entre ellos otros ejemplares que se resuelven en la forma de una pirámide truncada con ábaco simplemente moldurado desarrollándose en aristas muy acusadas que descienden hacia el astrágalo. También las bases adquieren mayor variedad, complicándose el molduraje en el plinto al fun-



Grifos afrontados en un capitel de la galería occidental.

dirse con las hojas de los ángulos o bien arqueándose en cada cara alrededor del toro interior que se duplica de tamaño y alguna vez se decora con incisiones helicoidales. El escaso repertorio temático se reduce a escenas aisladas que vienen representadas en relieves planos en los que las figuras se mueven en actitudes cada vez más definidas dentro del grafismo popular. Aumentan en cambio las representaciones figuradas que repiten modelos ya conocidos en la galería anterior o cincelan otros que se inspiran en motivos textiles. A su vez aparecen también los capiteles puramente ornamentales resueltos con hojas rizadas y palmetas estriadas que se combinan con cabezas humanas o de bestias. En el conjunto se acusa un *concepto artístico más tardío* y diverso del que produjo la *galería anterior*, el cual puede situarse en un estadio evolutivo que antecede al cincelado de los capiteles de la galería oriental.

Los dos primeros capiteles que vienen después del ángulo con la galería septentrional muestran una decoración similar de hojas rizadas y estriadas con una cabeza humana en la parte central. El que mira hacia la galería parece más reducido de tamaño por el falso astrágalo de incisión helicoidal que recae en su tercio inferior y del que brota la doble hilera de rizos estriados continuos con rosas estilizadas en los ángulos superiores. El capitel contiguo está abrazado en su mitad inferior por palmetas enlazadas, rematando en los ángulos con cabezas estilizadas de águila.

Los dos que forman el grupo siguiente emparejado repiten un tema figurado ya conocido en la galería septentrional. Animales monstruosos afrontados en cada cara con cabezas comunes en los ángulos y patas delanteras levantadas la una hacia lo alto y la otra apoyada sobre una cabeza de bestia. Las colas se repliegan

sobre el cuerpo rematadas en hoja mientras la estilización de las alas parte de unos círculos concéntricos extendiéndose en las líneas del plumaje cuya punta se introduce en los picos.

Son idénticos entre si los dos capiteles inmediatos con igual tema que se desarrolla en cada una de sus tres caras libres. Un personaje con túnica corta ceñida por amplia faja en actitud de abrazar los cuerpos de dos animales afrontados que vuelven la cabeza hacia los ángulos y apoyan la pata delantera sobre la cabeza del hombre.

Siguen dos capiteles emparejados en los que predominan las palmetas rizadas y motivos estriados. El que queda hacia la galería es una réplica del segundo capitel del primer grupo de la misma, con palmetas enlazadas en su mitad inferior y cabezas humanas entre las hojas estilizadas de la parte superior. El contiguo hacia el jardín se resuelve en una expresión más libre de estriaciones sobrepuestas por debajo de las cabezas humanas que quedan situadas a los ángulos.

Es de forma cúbica con nervios en las aristas el capitel que enmarca una escena de cacería con un personaje que ofrece el cuerpo de frente y pies y cabeza de perfil *tocado con sombrero y vistiendo túnica corta ceñida*. Lleva un *halcón* en la mano derecha y con la izquierda azuza con un bastón a dos perros que persiguen una liebre. Es el mismo personaje que reaparece en la cara opuesta del capitel con idéntica túnica y sombrero blandiendo la maza en actitud de asestar el golpe de muerte a un cerdo con la crin de la espina dorsal erizada. La cabeza de un cerdo y el cuerpo de otro ya sacrificado penden por el hocico de unos anillos situados en el molduraje del ábaco. En la cara intermedia del capitel hacia la galería se repite el tema de los dos monstruos afrontados con cabeza retorcida hacia los ángulos. Las tres caras del capitel contiguo repiten el mismo tema de dos monstruos adosados de espaldas con las colas y las alas levantadas, erguidos sobre las patas traseras y las cabezas que a los ángulos forman una sola cara con el animal del otro lado.

También son de forma cúbica los dos capiteles siguientes. Uno de ellos solo con dos caras esculpidas conteniendo en la una un tema floral de trifoliados simétricos y en la otra las figuras de dos diablejos con cuerpo humano dotado de cola y patas de animal. Uno de ellos vuelve las espaldas en actitud repulsiva con los cabellos erizados a la acción del otro que parece vomitar llamas de su boca disforme. Sobre la cabeza de éste se eleva un sombrero fantástico terminado en punta. El capitel inmediato lleva en una cara una composición simétrica formada por siete piñas a los extremos de un tronco cruzado al centro bajo un botón circular. En las otras caras del mismo hay simples entrelaces de follaje estilizado.

Son del tipo ya visto en la misma galería los dos capiteles que se emparejan, con la mitad inferior resuelta en palmetas enlazadas por debajo y la mitad superior con hojas estriadas que se arrollan hacia los ángulos enmarcando una cabeza humana al centro.

Los dos que siguen también de forma cúbica con aristas acusadas enmarcan en sus caras libres diversos temas figurados. Vuelve el tema de los dos diablos, uno *tocado con el sombrero acabado en punta* y el otro con largas orejas de asno en



Aves decorativas simétricas en un capitel de la galería occidental.

actitud burlesca con que el primero parece introducir o sacar algo de la boca del segundo. Sigue la escena de una lucha de un guerrero vestido con cota de malla de mangas ajustadas por encima la túnica y capuchón sobre el casco redondo, armado de escudo alargado que arremete con una pesada espada a un oso que está para echársele encima erguido sobre las patas traseras levantando una larga cola hacia lo alto. En la otra cara vienen dos grifos afrontados uniéndose por el pico de ave en que termina su cabeza de animal, erguidos sobre las patas y con las alas levantadas hacia los ángulos. El tema se corresponde a la cara del capitel siguiente rellena con el cuerpo de dos pájaros vueltos de espaldas con una de las patas levantadas hacia el ángulo que retuercen los cuellos al suspender las cabezas que caen por la parte central uniéndose por los picos. El tema decorativo inspirado en los tejidos queda interpretado en la minucia del plumaje del cuello y forma decorativa de las alas que cubren el cuerpo. En la cara siguiente, bajo un friso de círculos con flores cuadrilobuladas, se esquematizan las figuras de dos ángeles fundidos en un solo cuerpo con dos cabezas de perfil sonando un cuerno que sostienen con la mano. La túnica de uno de ellos está trazada con franjas puntilladas horizontales y el del otro con líneas verticales hasta la cintura en la que se insertan un par de alas simétricas cinceladas como las de los pájaros de la cara precedente. En la cara siguiente del mismo capitel y bajo un friso de decoración geométrica se representa a un mercader que sale de debajo de un arco en pos de su asno cargado con el fardo. Apenas asoma detrás de éste la cabeza de otro personaje. Hay que notar en la factura de estos dos capiteles algo que se aparta de los anteriores y que introduce un puntillado de trápamo y mayor minuciosidad de

incisiones lineales cual aparece ya metódicamente en los capiteles de la galería oriental. Y también como en éstos se rellenan con motivos florales y geométricos los frisos del ábaco.

Los dos últimos capiteles que terminan la galería tienen sus tres caras trapezoidales constituidas por el elemento decorativo de una franja en forma de corazón que se desarrolla en palmeta al centro y se dobla a la parte inferior uniéndose con una cinta para terminar en otra palmeta.

GALERIA ORIENTAL

Predominan en ella los capiteles en forma de pirámide truncada en cuyas caras los temas son tratados casi en relieves planos enmarcados por filetes que acusan los ángulos y se decoran con puntillados. Los ábacos se rellenan de elementos decorativos y el astrágalo queda sin redondear. En las bases se reproducen algunos de los tipos de la galería septentrional y abundan las formas con el toro inferior hinchado en forma de bola o rodeado por un trenzado circular.

Los temas historiados se reducen a ocho, pero distribuidos al azar. Igual que en los figurados y ornamentales destaca en todos la función decorativa que no deriva de una forma plástica, sino mejor de modelos planos que los escultores tenían a mano en el variado repertorio ofrecido por la cerámica de Paterna de tradición árabe y por los marfiles y las ricas telas de motivos orientales que podían hallar en el ajuar y en la indumentaria religiosa del monasterio. Dragones, grifos y pájaros en hieráticas poses estilizadas que el buril reproduce con virtuosismo de líneas y puntillados. Las figuras adquieren un sabor popular evocativo que se anima en escenas de la vida galante. Damas y caballeros se perfilan en el contorno de las acciones, con el único detalle interior que se resuelve en arabescos de líneas realizadas con puntillados sin definir una indumentaria y de caras inexpresivas con ojos salientes con puntillado en el glóbulo que viene visto de frente aunque la faz recaiga de perfil a semejanza de los ojos en las testuzas de los animales.

A partir de la galería septentrional, el capitel que mira hacia el interior repite en sus tres caras el tema de dos leones coronados que se afrontan hacia el centro con una de las patas delanteras puestas sobre un ábaco sostenido por una columna y la otra levantada hacia lo alto. Las colas rematan con una amplia foliación hacia los ángulos. Las tres caras del capitel contiguo repiten un tema de la galería septentrional. Es el de las dos águilas afrontadas con las cabezas vueltas hacia el exterior y cuerpo de bestia, pero sin alas, con las patas en actitud similar a la de los leones del capitel anterior. De enmedio de entrambos emerge una cara de cuya boca se desarrolla un tema floral estilizado rematado en cabeza de bestia. El adorno de la mitad inferior de la cuarta cara, en vez de la acostumbrada foliación, contiene aquí una cabeza monstruosa con grandes fauces abiertas.

El capitel que sigue hacia la galería está adornado con hojas de acanto en la parte inferior que luego se desarrollan hacia el centro y dejan un claro en los ángulos que viene ocupado por cuatro cabezas humanas. El capitel contiguo se

desarrolla en la sobreposición de dos pisos de nervios puntillados y de palmetas que en una de las caras dejan espacio para que asomen tres cabezas en lo alto.

Son idénticos los capiteles que se emparejan con el desarrollo en sus caras de un doble juego de palmetas, uno inferior con entrelaces y otro superior que se dobla desde el ábaco, uniéndose entrambos por las puntas en un relieve muy destacado de la masa del capitel.

La Anunciación y el Pantocrátor son los dos únicos temas que campean en el capitel siguiente. Es muy diversa la representación del mensaje angélico a la Virgen de la que ya figura en el ciclo histórico de la galería septentrional. Aquí todo se reduce a un plano en el que el ángel cruza las manos sobre el cuerpo que apenas queda indicado por las líneas onduladas de las que emergen las alas. Con la izquierda levanta un cetro rematado en flor de lis y con la derecha hace el gesto de hablar a la Virgen. Esta se recoge en actitud expectativa con la cabeza ladeada. La inercia decorativa apenas indica los pliegues de la túnica dentro del curioso manto de borde decorado con puntos refundidos que le baja a los lados después de rodearle la cabeza. El Pantocrátor con el acostumbrado gesto de bendición, libro sobre las rodillas y nimbo crucífero, se sienta sobre el cojín de un trono cuyos brazos semejan aves estilizadas con las cabezas en los pomos. La figura queda inscrita en un círculo perleado sostenido por los animales del Tetramorfos. En la parte superior el ángel y el águila cuya cola remata en una cabeza misteriosa de forma triangular; en la inferior el león y el toro con las respectivas alas sobre los cuerpos puestos en sentido contrario y las cabezas vueltas hacia lo alto. El capitel contiguo también se reduce a dos caras esculpidas. La una con una gran águila de alas simétricas y cabeza de perfil, igual que en los tejidos de la época, acompañada de una llave que ocupa el vacío de la parte alta de la izquierda. En la otra cara se desarrolla un trenzado floral geométrico estilizado.

Son idénticos los capiteles que se emparejan con el desarrollo en sus caras de un tema único constituido por una amplia palmeta que recae dentro de un óvalo formado por una cinta perleada, copiando en sentido inverso un motivo ya esculpido en la galería occidental.

El capitel inmediato hacia la galería tiene dos caras con asuntos profanos que se desarrollan bajo un porticado de columnas ligeras que sostienen arcos formados por pequeños círculos puntillados en una de las caras y en la otra con arcuaciones onduladas superiormente y los espacios intermedios rellenos de palmetas. En la primera de ellas aparece la figura de un hombre que suena el rabel y la de una mujer que le acompaña agitando un tejuelo en cada mano. Ambos tienen una pierna levantada en actitud de danzar. El hombre viste corta túnica hasta rodilla y la mujer larga hasta los pies y muy ceñida. Esta lleva un raro sombrero triangular rematado por un disco agujereado en cada punta. En la cara inmediata son un hombre y una mujer que se dan la mano en actitud de prometaje. El viste túnica, ajustada de mangas y sobrecota hasta la rodilla, ajustada al cuello por medio de un cordón y con mangas pendientes. Ella viste traje ceñido al cuerpo y más holgado hacia los pies y manto que pliega a su cintura con la mano izquierda después de descender de la cabeza y ser abrochado al cuello por un cordón. La cabellera ondulada



Temas populares tomados de la vida real en un capitel de la galería oriental.

enmarca el óvalo de la cara. El capitel contiguo reproduce un tema textil formado por el árbol estilizado con los pájaros simétricos de cabeza humana encapuchada y con la punta arrollada en lo alto. En la otra cara aparecen dos monstruos contrapuestos con las cabezas hacia el centro sobre un motivo de enlaces de palmetas. Una cabeza asoma entre el doble enlace de hojas que adorna la parte inferior de la otra cara del capitel.

La fantasía pintoresca tan característica en esta galería se anima en el juego de los dos capiteles emparejados con los temas gratos a su repertorio. Así en la cara del primero hacia la galería, enmarcado por un filete puntillado que se rolea a la derecha, el plano queda ocupado por un buey en actitud de sonar un rabel. Más que erguido sobre las patas traseras apoyadas cada una en un pequeño escabel, está presentado de lado hacia lo alto con el cuerpo decorado por estrias. En el espacio remanente le acompaña un personaje visto de frente danzando, con el brazo derecho arqueado hacia abajo y el izquierdo levantado. En la cara inmediata son dos grandes pájaros afrontados ante un pequeño arbusto con las cabezas simétricamente retorcidas y las alas plegadas hacia la arista. Es un tema que se empareja con el de la cara del capitel inmediato formado por dos pavos que miran hacia el exterior y tienen en común una misma cola que se desarrolla de frente en el espacio central. En la cara hacia el jardín dos personajes simétricamente colocados de

perfil a los lados agitan el mayal batiendo el grano de una gavilla atada que queda al centro. Ambos visten túnica corta ceñida y uno de ellos lleva un sombrero puntiagudo.

Tres escenas figuradas comparecen en las caras del capitel inmediato. En una hay una muchacha peinando su cabellera y dos enamorados abrazándose al llenar la doble arcuación que se desarrolla de una columna floral de dos tallos que acaba en palmetas en la parte alta. La figura terciada de la muchacha que está sentada en un escalón, inclina la cabeza hacia la izquierda para cogerse con entrambas manos la abundante cabellera que le enmarca la cara. Es muy semejante a la de la otra muchacha, vestida con larga túnica, que acoge en sus brazos al hombre, distinguido por su túnica corta. Son algo convencionales los trajes tratados a líneas paralelas con puntillados. En la cara contigua se manifiesta un guerrero que ataca a un oso introduciendo una lanza en sus fauces. Va armado de escudo redondo como protegiéndose de la bestia que retuerce la cabeza, mientras descende de la parte alta un águila que le amenaza con sus garras. La tercera escena se reduce a la representación de dos carneros que se embisten, arqueados sobre las patas traseras, bajo un motivo floral al centro que se enlaza con cabezas a los ángulos. Un grifo de pequeño tamaño queda inciso dentro de un rectángulo en un extremo del ábaco. El capitel contiguo hacia el jardín ofrece en sus dos caras esculpidas un simple verticilo central con doble derrame de hojas simétricas, formado por dos de ellas en la parte inferior y de tres en la superior.

Finalmente los dos últimos capiteles reproducen un mismo tema en las dos caras esculpidas. Es una evolución del atlante que abraza enlaces vegetales que aquí se transforma en una mujer con toca y túnica muy ajustada a la cintura donde viene ceñida por una faja con los lazos caídos por delante sobre los amplios pliegues que descienden hasta los pies. Los entrelaces desaparecen detrás de ella incurvándose hacia lo alto en un pequeño roleo de voluta, mientras los brazos enlazan un motivo constituido por una gran palmeta angular que, al doblarse sobre sí misma, se transforma en el cuello y cabeza de una especie de lebre. El cincelado de estos capiteles se aparta completamente, igual que su forma, de los demás de esta galería para coincidir en un estilo más próximo a los de la galería septentrional.

GALERIA MERIDIONAL

En ella quedan emplazados los capiteles de más reciente factura que, si bien en algunos ejemplares se acogen a la forma ya utilizada en las dos precedentes galerías, tienden, empero, a redondearse, haciendo desaparecer las aristas de su cuerpo en tronco de pirámide invertida. Con mayor libertad evolucionan así hacia la expresión hemiesférica que se redondea en su mitad inferior debajo de la masa rectangular cuyas caras se adornan de cenefas y se revisten de figuras de animales. La forma responde a otra época en la que también han cambiado los temas decorativos. Estos se resuelven en incisiones geométricas de rombos y círculos, en filetes y trenzados de cantos vivos resultantes de una incisión seca y perfilada. Se mantiene el puntillado que rellena las figuritas dejadas en relieve sobre el disco



El abad bendiciendo con el aspersorio en la galería meridional.

vaciado de los círculos donde se combina con los rasgos del trazado. Esta manera casi derivada de los capiteles de la galería oriental, es el recurso que adopta el artista que esculpió las ingenuas representaciones del único capitel historiado. En las bases de las columnas persiste el toro inferior muy desarrollado sobre el plinto moldurado que se incurva o sube por los ángulos, junto con otras variedades, como la de hojas dobladas y aun de figuras de animales.

A partir del ángulo con la galería occidental, los capiteles emparejados se ajustan a una forma de copa que arranca de un collarín decorado en espiral y prolongada en alto por una masa rectangular a manera de ábaco revestido de decoración geométrica. En la parte bombada se desarrollan círculos entrelazados formados por tres cintas que se rellenan con rosas estilizadas en el disco interior.

Los dos inmediatos vuelven a la forma cúbica, a partir del ábaco superior, decorado por una cinta plegada a ángulos. El que recae hacia el interior de la galería lleva las tres caras historiadas. En una se representa a un abad bendiciendo con el asperges, ladeado por el diácono con estola cruzada sobre el pecho que sostiene el báculo y por el subdiácono que levanta el acetrc. La ingenua representación ha vaciado del fondo unas figuras plenas de cabezas grotescas y cuerpos sin forma cubiertos con vestiduras irreconocibles tratados en pura función decorativa de incisiones paralelas verticales o horizontales entre orlas agujereadas. Aunque

todos los personajes están de frente los pies quedan vistos de perfil. Es enigmática la escena que se desarrolla en la cara siguiente con idéntico trazado de figuras que la anterior. En el centro se ve a una mujer vista de frente que levanta en su mano izquierda un ramo de tres hojas. Un personaje la coge por la muñeca y otro parece asido a sus cabellos y levanta el brazo para golpearla con un flagelo. Ella viste una sobrecota encima de la túnica, y los dos personajes túnica corta ceñida y uno de ellos con sombrero puntiagudo levantando en su mano izquierda una especie de halcón. Es probable que la representación provenga de los mismos modelos ya utilizados por los escultores en las escenas con temas de la vida galante. Sigue en la tercera cara una escena con dos figuras de cuerpo terciado y cabeza vista de perfil que tiene una mano sobre el pecho y la otra apoyada sobre el cuerpo de una liebre suspendida del centro. Uno de los personajes cubre su cabeza con un capuchón y viste manto de trazos verticales y ondulados sobre la túnica de rayado contrapuesto. La indumentaria del otro se distingue también por la misma manera de tratar la túnica y el manto. No pueden ser más caricaturescas las caras de perfil obtenidas con un vaciado alrededor de la emergencia del ojo. Es muy simple el motivo ornamental que decora las caras del capitel contiguo, consistentes en un entrelazado central de dos cintas y de simples palmetas al término de un largo nervio en los ángulos.

El capitel inmediato vuelve a la forma de los primeros de esta galería con un entrelazado circular en la copa de la parte baja y con pequeños relieves de animales en las caras superior. Estos se presentan de perfil y van minuciosamente con puntillajes apareciendo un grifo alado y un dragón que quedan vistos de perfil; y en la otra de las caras con el campo dividido entre una cruz y un ciervo de largos cuernos rameados. El capitel contiguo se expresa en la forma cúbica redondeada y bajo un friso de un tema vegetal ondulado; llena sus caras con entrelaces geométricos de ancha cinta perleada que se desarrolla en círculos y rombos. El interior de los círculos se anima con una figura de león rampante, con un gallo que tiene al lado una cabeza humana y en el último con un simple motivo floral.

La forma cúbica que persiste en los siguientes se adorna en el primero con enlaces circulares en su mitad inferior rellenándose el resto con ornamentaciones geométricas entre las que aparecen representadas dos peras, quizá alusivas al abad Berenguer de Riudeperes, muerto en 1329. El capitel contiguo está mutilado en sus dos caras laterales.

Son idénticos los temas que revisten las caras del grupo inmediato de capiteles de aristas redondeadas con un trenzado de doble hilo que parte de una forma romboidal. Es a poca diferencia la misma decoración geométrica que se resuelve en el grupo inmediato de dos capiteles cuyo trenzado afecta formas más curvilíneas.

Los entrelaces repiten una fórmula ya vista en un capitel anterior, al dar circunferencias en las caras y rombos en los ángulos, en otro emparejamiento de capiteles que llenan los huecos centrales con simples cruces y otros tienen el de un ave de rapaña que ataca una oveja.

El mismo tema decorativo se produce todavía en el grupo siguiente, cuyo capitel hacia la galería muestra en los discos centrales un ángel con alas extendidas

y con un solo brazo que sostiene un objeto sobre el pecho; en la otra cara un perro con larga cola rematada en follaje y en la tercera un caballero cabalgando un caballo enjaezado y revestido de gualdrapa en la que figura el mismo blasón de triple cardo idéntico al que lleva en su escudo y que evidentemente hace alusión al nombre de Cardona, dando a pensar al abad del monasterio, Carlos de Cardona de 1372. En el capitel contiguo uno de los discos se llena con la figura de un ciervo de astas rameadas.

Finalmente los dos últimos capiteles repiten un tema ya conocido en las galerías occidental y oriental consistente en las palmetas inscritas dentro de un óvalo formado por cintas perleadas, pero que aquí quedan sin enlace mutuo y con las hojas extremas que suben hacia el ángulo superior.

La forma arcaizante adoptada en los capiteles de esta galería contrasta con el concepto decorativo dominante en las anteriores. Al sentirse obligado a perseverar dentro de una cierta homogeneidad con lo que debía completar para que el claustro se fusionara en la misma unidad de estructura en todas sus galerías, el escultor se desliza hacia otras maneras de interpretar el capitel que más se ajustan a su propia labor con mayor capacidad de expresión. Si todavía acude a la repetición de fórmulas temáticas que convergen hacia su manera de sentir, sabe abstraerse de ellas para centrarse en un repertorio de pocos arabescos geométricos que le son suficientes para llenar su cometido. Entre ellos siembra figuraciones de animales que parecen escapados de los signos heráldicos: cruces, leones y cervatos, peras y cardos. Es posible que su obra viniera ejecutada muy entrado el siglo XIV cuando en torno a la época del abad Berenguer de Riudeperes se esculpieron los escasos sepulcros conservados en el claustro. El de este abad, muerto en 1341, el de sus predecesores Jaime de Rocafort, en 1311, y Benito de Valls, en 1316, además del sarcófago donde fueron exhumados los restos de los nobles de Paguera, en 1335, bajo la estatua yacente de un caballero armado de cota de malla y espada. Las peras podrían aludir también al segundo abad Berenguer del mismo nombre muerto en 1363, lo que junto con la presencia del escudo de los cardos podría prolongar la realización de tal obra al abadiado de Carlos de Cardona iniciado en 1372.

E. JUNYENT, pbro.