

La vida en el claustre: iconografia monàstica als capitells de Sant Cugat del Vallès i el Costumari del monestir¹

Immaculada Lorés i Otzet

In spite of the difficulties, it is impossible to ignore the relationship of the iconographic programs to the functions of the cloister and the day-to-day life of the inhabitants.²

Poques vegades és possible aproximar-se a una obra romànica amb l'ajut d'un text, i encara és menys freqüent que aquest text hi estigui directament relacionat. Generalment, o bé es disposa d'un text i l'obra no s'ha conservat, o bé no es coneix cap referència directa escrita. En el cas de Sant Cugat, d'una banda ha sobreviscut el monestir romànic, amb una part d'edificis de la primera campanya constructiva iniciada a l'entorn de l'any mil i amb una altra part que ja pertanyen a la segona, a partir de mitjan segle XII, entre els quals hi ha el claustre; i, d'altra banda, s'ha conservat un còdex, incomplet, que va escriure el monjo Pere Ferrer, entre 1221 i 1223, per encàrrec de l'abat Ramon de Banyeres: el Costumari de Sant Cugat del Vallès.³ Pere Ferrer, que era al monestir des d'infant, era una persona culta. La seva làpida sepulcral, conservada al Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC/MAC 14345), a més de la data de la seva mort, el 1231, informa de la seva faceta d'escriptor i músic; i la documentació recull que va ocupar els càrrecs de sagristà, cambrer i procurador, a més del de prior del monestir dependent de Sant Pau del Camp.⁴ Quan Pere Ferrer escrivia el Costumari, feia pocs anys que s'havia acabat de construir el claustre, iniciat a l'entorn del 1190, la galeria meridional del qual probablement encara no tenia la coberta amb volta.⁵

El Costumari, que tal com especifica el pròleg tenia cinc parts,⁶ recull molts dels aspectes de la vida del monestir, des dels d'índole més material fins als d'organització interna de la comunitat, la jornada del monjo, amb les variacions al llarg de la setmana i de l'any, i la litúrgia. Eren les pràctiques i els cerimonials, en bona part comuns a l'orde benedictí i presents en compilacions conservades d'altres monestirs. La primera part del Costumari («De ordine claustrali») està dedicada a la descripció de la jornada del monjo. L'horari d'un dia li va servir a l'autor per parlar de molts dels aspectes quotidians de la vida monàstica: què feien i què menjaven els dies de cada dia i els dies festius, les variacions que s'introduïen en determinades festivitats, etc. La descripció minuciosa dels diferents oficis litúrgics i de les activitats quotidianes, que molt sovint inclou el lloc precís on es desenvolupaven, permet plantejar una hipòtesi de distribució dels espais en el conjunt monàstic i, més concreta-

ment, dels edificis situats a l'entorn del claustre (fig. 1). Però, a més a més, una lectura atenta ens permetrà explicar la iconografia d'alguns capitells amb relació al seu emplaçament i les activitats que es desenvolupaven en l'àrea propera del claustre.

Dels 144 capitells que, organitzats per parelles, es distribueixen en les quatre galeries del claustre, n'hi ha com a mínim nou que poden relacionar-se directament amb la vida quotidiana dels monjos al monestir. I no només per l'escena o escenes que contenen, sinó també pel lloc exacte que ocupen. Tot i que només en tres casos es pot parlar *stricto sensu* d'iconografia monàstica, perquè s'hi representen figures de monjos, els altres sis capitells s'han d'incloure també en aquesta categoria en la mesura que compleixen la mateixa funció de referència directa a algun aspecte de la vida monacal. A vegades s'hi va utilitzar una escena bíblica, mentre que en altres casos els temes representats són profans.

Dos capitells amb episodis del Nou Testament estan situats al marge de la narració bíblica que es concentra a la filera interior de la galeria meridional i que conté, ordenats, alguns dels principals episodis de la història de la Salvació. La tria d'aquests episodis és molt propera a la del claustre de la catedral de Girona, per bé que allà hi ha un major desenvolupament dels cicles veterotestamentaris, desplegats en els frisos dels pilars occidental i oriental de la galeria meridional i en uns capitells propers de les galeries contigües, i el programa conclou amb l'Anàstasi al pilar central. A Sant Cugat, en canvi, s'acaba amb el triomf de les virtuts sobre els vicis.⁷ Precisament, dos dels temes evangèlics situats fora de la sèrie de la galeria meridional vallesana, al claustre gironí estan integrats en la resta de la narració.

El primer és el del Rentament de peus de Crist als apòstols (núm. 137) (fig. 2). Aquesta escena no acostuma a faltar en obres amb un ampli programa cristològic, i acompanya molt sovint l'Últim Sopar, com al claustre de La Daurade, als frisos de Saint-Gilles-du-Gard i de Notre-Dame-des-Pommiers, a Beaucaire, o a les pintures de Sant'Angelo in Formis.⁸ En

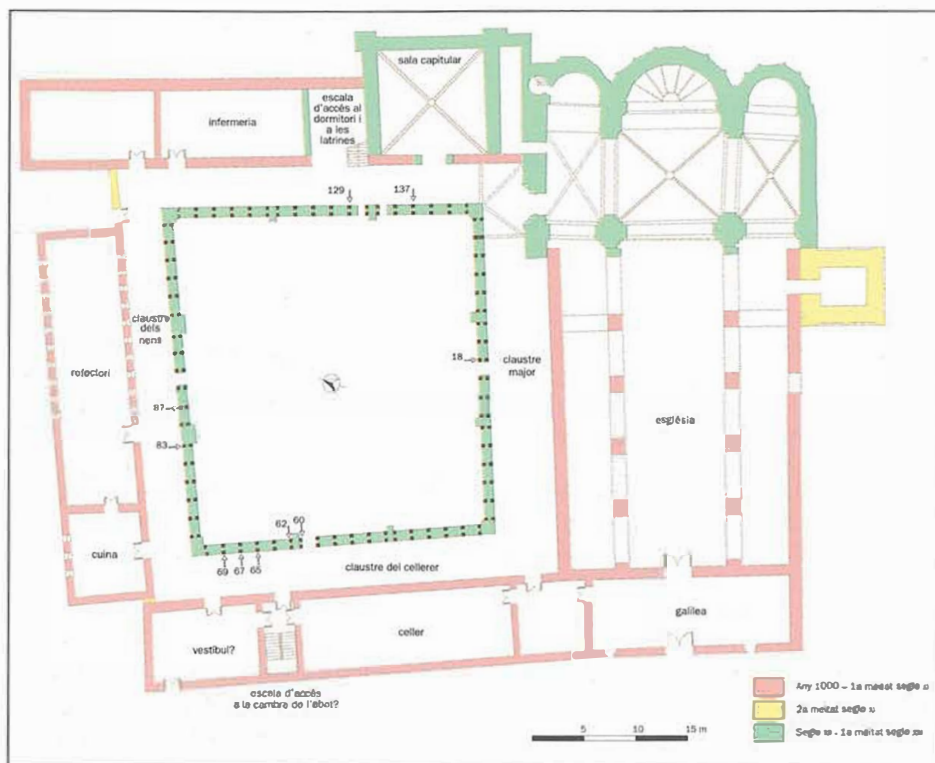


Fig. 1. Hipòtesi de l'estat del monestir abans de mitjan segle XIII. Plànol de Joan-Albert Adell, que forma part dels estudis de la seva evolució arquitectònica realitzats en el marc del projecte museogràfic del museu.



Fig. 2. Rentament de peus de Crist als apòstols. Capítell núm. 137 del claustre de Sant Cugat del Vallès.

alguns claustres, però, es representa desvinculada d'aquest episodi, com a Moissac,⁹ a Girona o a Sant Cugat. El capítell vallesà és idèntic al gironí, com és habitual en la majoria de les escenes, la qual cosa s'explica per la utilització d'un mateix model i per la procedència gironina dels escultors.¹⁰ L'escena principal, que es veia des de l'interior de la galeria venint de l'església, presenta Pere assegut, amb una bacina davant seu i aixecant lleugerament la cama esquerra, mentre que Crist està ajupit i eixuga el peu de l'apòstol. Darrere seu, dos apòstols l'assisteixen: un sosté una gerra d'aigua i l'altre es dirigeix a l'espectador assenyalant l'acció que s'està duent a terme. Pere s'endú la mà a la cara, gest que deu al·ludir a la conversa de l'apòstol amb Crist, recollida en l'evangeli de Joan, en la qual Pere, primer, es resisteix, però després demana a Crist que no tan sols li renti els peus, sinó també les mans i el cap (Jo 13, 4-11). La segona part es fa més explícita quan Pere s'assenyala el cap, com al fris de Saint-Gilles-du-Gard, mentre que a Girona i a Sant Cugat s'hi ha representat més aviat el gest de sorpresa.¹¹ La resta del capítell està ocupat, tant a les cares com als angles, per figures d'apòstols asseguts i esperant el seu torn. Un

d'ells, també visible des de la galeria del claustre, té el peu dret descalç damunt la cama esquerra i l'assenyala amb les dues mans.

El més destacat del capítell de Sant Cugat és la seva ubicació i la funció que s'hi associa. No està situat, com a Girona, entre l'Entrada a Jerusalem i el Dubte de sant Tomàs¹² i, per tant, integrat en la narració evangèlica, sinó que es troba a la galeria oriental, davant de la sala capitular, després de dos capítells amb episodis de la Infància de Crist. La sala capitular és una construcció del segle XIII que és clarament posterior a l'obra del claustre. La façana que s'hi obre conté capítells de molt mala qualitat que copien motius vegetals i animals del claustre. D'altra banda, les finestres que flanquegen la porta s'han de relacionar amb la finestra central de l'absis principal, oberta també entrat el segle XIII en el lloc de l'original. Tanmateix, aquesta nova sala capitular es va construir en el lloc de l'anterior, i en va ampliar l'espai cap a l'est en sobrepassar el perímetre de l'antiga fortificació, en els fonaments de la qual s'assentava el mur de la primera.¹³ El Costumari ens informa de l'ordre de les

dependències, i la sala capitular, que en el moment en què s'escrivia era la del monestir de l'any mil, estava situada just a continuació de la porta de l'església.

La presència del capitell davant de la porta de la sala capitular no és fortuïta i encara menys tenint en compte les crides que els apòstols de les cares laterals fan a l'espectador. En aquest cas, l'escena està directament relacionada amb el Rentament de peus o *Mandatum*, paraula que, partint de l'evangeli de Joan, encapçalava l'antífona que es cantava en aquesta cerimònia monàstica, la qual està perfectament establerta des d'època carolíngia.¹⁴ A Sant Cugat se celebrava els dissabtes a la sala capitular, tret de si les festes de Nadal, Sant Cugat i Tots Sants s'esqueien en dissabte o en diumenge, així com també per la Pentecosta. En aquests casos, el *Mandatum* es traslladava al dijous anterior. El text la descriu amb tot detall, tot recollint una tradició comuna als monestirs benedictins, que ha quedat reflectida en altres costumaris: els monjos que aquella setmana havien servit a la cuina havien de netejar el lavatori i rentar els peus i les mans a la resta de la comunitat, començant per l'abat i el prior, i els monjos que havien de servir a la cuina la setmana següent havien d'eixugar-los els peus. El Dijous Sant, era l'abat qui rentava els peus a la resta de la comunitat.¹⁵

El Rentament de peus de Crist als apòstols també s'invocava cada dia, després de sopar, quan es rentava els peus a tres pobres, al mateix temps que se'ls donava una ració d'aliments: el «*Mandatum pauperum*». Els diumenges ho feia l'abat o, en absència seva, el prior. En el Costumari es relata amb tot detall aquesta cerimònia i s'hi recull que l'abat deia unes capítules amb les seves corresponents respostes, una de les quals era precisament «*Tu lavasti pedes discipulorum*».¹⁶ En aquest cas, no consta on es feia, sinó que només es diu «*in loco solito*». Tanmateix, en el relat del «*Mandatum pauperum*» del Dijous Sant, en la part del Costumari que tracta específicament els oficis, hi ha alguna indicació més. En aquest cas, se situa al claustre del refectori, és a dir, a la galeria nord, però no a la part més propera a la porta occidental del claustre on, com veurem, s'hi distribuïa l'almoïna, sinó al costat contrari, cap a la porta de la infermeria.¹⁷ Per tant, és molt possible que fos aquí on també es fes la resta de dies.

La relació del capitell del Rentament de peus, segregat de la narració de la vida de Crist, amb la cerimònia del *Mandatum* que, setmanalment, tenia lloc a la sala capitular i, de manera més solemne, el Dijous Sant, ha estat establerta en el cas d'altres claustres, i no es pot desvincular de l'ideal de *vita apostolica* que inspirava la vida monàstica: «*within the "prison-paradise" of the cloister, they identified themselves with the disciples of Christ in recreation of the apostolic age*».¹⁸



Fig. 3. Banquet del mal ric.
Capitell núm. 69
del claustre de Sant
Cugat del Vallès.

L'altre capitell neotestamentari fora de l'exposició narrativa de la galeria meridional es troba a l'angle oposat de la sala capitular i conté la paràbola del mal ric i el pobre Llätzer (núm. 69). En aquest cas, el capitell també és pràcticament idèntic al que es troba al claustre de la catedral de Girona. I, novament, l'única diferència és precisament el seu emplaçament al marge de la narració bíblica. A la cara més visible des de l'interior de la galeria es representa el banquet del mal ric, Epuló (fig. 3): ell i la seva dona apareixen darrere d'una taula parada, amb unes llargues tovalleres, i un servent s'acosta amb aliments sota la torreta de la dreta. Els caps estan molt malmesos: el del servent ha estat completament escapat i els dels dos comensals han perdut bona part del rostre. Així i tot, pot distingir-se que el personatge masculí, barbat, és el de la dreta i que, a diferència del capitell gironí, la dona del mal ric du els cabells descoberts. La narració continua a banda i banda amb les escenes de la mort de Llätzer i la d'Epuló. En la primera, un gos que surt per la porta de la casa del mal ric llepa les nafres de les cames nues de Llätzer, mort sobre un pedrís. De les torretes angulars, uns àngels en surten i se n'enduen l'ànima, en una composició força semblant a la de la Dormició de la galeria meridional. A la cara contrària, Epuló també jeu mort i la seva dona és darrere seu, mentre un personatge, del qual només es distingeixen unes urpes, s'endú l'ànima del difunt cap avall. La quarta cara del capitell és ocupada per la figura asseguda i majestuosa d'Abraham, que acull l'ànima de Llätzer: una figureta nua asseguda a la seva falda.

La ubicació del capitell només té sentit amb relació als àmbits que l'envolten de l'angle nord-occidental: l'entrada al claustre; el celler, que dona nom a la galeria occidental; i la cuina i el refectori a la galeria nord. La porta tapiada situada just davant del capitell, oberta en el mur de tancament, del segle XI, devia funcionar com a accés al claustre des de l'exterior, a través de l'edifici que es trobava en aquest costat.¹⁹ Aquesta situació obliga a considerar representacions de la paràbola que es troben en l'entrada de diferents esglésies: a la Porta dels Comtes de Saint-Sernin de Tolosa, al pòrtic de Moissac, al lateral dret de la portada de Ripoll, a la porta nord de Saint-Lazare d'Autun o en un dels timpans de la portada occidental de San Vicente d'Àvila. Evidentment, no és el mateix un programa d'imatges per a una portada d'església que un capitell davant d'una porta d'entrada a un claustre. Però val la pena retenir-los perquè els dos primers casos esmentats ens proporcionaran arguments per explicar algunes particularitats del capitell vallesà.

La representació de la paràbola del mal ric al·ludeix clarament al pecat de l'avarícia i, per contraposició, a la virtut de la caritat. És amb relació a aquest primer nivell de lectura que pot explicar-se la ubicació del capitell en aquest punt concret del claustre. Novament, el Costumari ens proporciona la informació necessària. El text explica amb cert detall, referint-se al període entre Pasqua i el principi d'octubre, la distribució diària de l'almoïna. Després de dinar, els monjos sortien del refectori i anaven a fer unes oracions a l'església i, en lloc de retornar al claustre, pujaven al dormitori a fer la migdiada. És en aquest moment que l'almoïner i els servents repartien l'almoïna i que, quan ho havien fet, tancaven la porta del claustre.²⁰ Si tenim en compte que l'almoïna que es repartia sortia del que deixaven els monjos de la seva ració diària²¹ i que, per tant, es recollia del refectori i potser també de la cuina situada a continuació, podem suposar que la porta que s'obria i es tancava podia ser aquesta porta tapiada. Si així fos, sembla plausible una primera explicació del capitell amb relació a l'acte de la distribució de l'almoïna entre els pobres precisament en aquest punt del claustre.

Tanmateix, la seva lectura iconogràfica no s'exhaureix amb l'al·lució al vici de l'avarícia i les seves conseqüències. El capitell vallesà introdueix una petita variació respecte al de la catedral de Girona: la dona del mal ric, en lloc de dur toca, hi és caracteritzada amb els cabells llargs i sense cobrir, tant a l'escena de l'àpat com a la de la mort d'Epuló. Potser aquest detall no seria suficient per plantejar que, juntament amb l'avarícia, hi havia la intenció de tractar també el pecat de la luxúria. Però el capitell del costat, amb tres sirenes-peix sota un registre superior amb motius vegetals (núm. 67), ens en dona la clau i reforça aquesta hipòtesi, tot

completant la lectura de la paràbola i relacionant-s'hi estretament ja que les sirenes eren referències indiscutibles a la dona luxuriosa, igual com la representació de la dona mossegada als pits per serps.²² Dues de les sirenes del capitell estan encarades en un dels angles de l'interior de la galeria i són de mides diferents. Una, l'adulta, ocupava l'espai fins a sota la palmeta, però li ha desaparegut pràcticament tot el tors. Això no obstant, el que queda de la figura és suficient per identificar que fou representada alletant la segona sirena, més petita i conservada pràcticament sencera. La sosté amb els braços, un dels quals li passa per darrere l'esquena, i acostava la boca oberta a un dels seus pits (fig. 4). L'altre angle visible des de l'interior de la galeria és ocupat per una tercera sirena, de la qual ha desaparegut tot el cos i només en queda la cua. El capitell vallesà novament en repeteix un de pràcticament idèntic del claustre de la catedral de Girona, amb la diferència que sota el dau central de l'àbac de cada una de les cares no s'ha inclòs el cap de felí que vomita tiges vegetals (núm. 61). A l'exemplar gironí, les sirenes també són tres: una n'alleta una altra de més petita i una tercera s'hi representa sola. Tot i que el capitell també està molt malmès, en aquest cas s'hi pot identificar perfectament com la tercera sirena sosté un objecte amb la mà dreta que aixeca fins a l'alçada de la seva cara, la qual cosa fa pensar que es devia tractar de la sirena representada mirant-se al mirall i pentinant-se els seus llargs cabells. La gran similitud amb els capitells gironins fa suposar que la tercera sirena de Sant Cugat també s'hauria representat així.

Les sirenes mirant-se al mirall i pentinant-se d'aquests dos capitells catalans, d'una factura exquisida, tenen molt probablement el seu origen en un doble capitell del tercer taller tolosà de La Daurade. En un dels costats llargs hi ha l'escena de la cacera de l'ós mentre que a l'altre, enredades en rínxols vegetals i sobre un primer registre de fulles d'acant, hi ha tres figures diferents, una de les quals és una sirena-peix pentinant-se i mirant-se en un espill que sosté amb l'altra mà. A la seva esquerra hi ha un centaure i a la seva dreta, un home nu a punt de tirar una llança, que representa potser la cacera dels dos éssers fantàstics i és semblant al de la cara oposada. Aquell, però, va vestit i es relaciona clarament amb l'ós que està atacant un altre home. I en una de les cares curtes s'hi representen novament dos homes nus també enredats en rínxols.²³ La sirena tolosana és sens dubte el paral·lel més proper i, fins i tot, un possible model per als capitells gironí i vallesà, al costat d'altres temes d'aquest grup que fan indiscutible la vinculació directa d'aquesta escultura catalana amb la tolosana.²⁴ A més a més, a Sant Cugat sembla que el model tolosà no s'exhaureix en el capitell de les sirenes, sinó que continua en el del costat seu (núm. 65). En efecte, també sobre un primer registre d'a-

cants, s'hi despleguen rínxols vegetals amb palmetes a l'interior, i uns personatges, que cavalquen la unió entre els rínxols, intenten tallar-los amb un ganivet.

Tot i que aquest darrer tema no és al claustre de la catedral de Girona, sí que hi són la paràbola del mal ric i les sirenes, amb composicions gairebé idèntiques. Però a Sant Cugat s'ha elaborat una significació més àmplia i lleugerament diferent a partir només de l'emplaçament d'ambdós capitells i de la seva relació mútua, després d'introduir petites variacions en la dona d'Epuló. Aquesta llibertat en la utilització dels models i la seva versatilitat, les quals són pràctiques freqüents en l'art de l'alta edat mitjana, també s'observa en altres casos del claustre, com per exemple el del capitell de l'escultor (núm. 109). Novament, un model tolosà ha estat utilitzat en els dos claustres catalans, però amb significacions no exactament coincidents: a Girona, l'escultor perd protagonisme perquè forma part d'una àmplia escena de construcció en un dels pilars de la galeria occidental, mentre que a Sant Cugat esdevé l'autoretrat d'Arnau Cadell en acompanyar la seva signatura.²⁵

En el cas de la paràbola del mal ric, de les sirenes i dels personatges enredats en rínxols, els models s'han reciclat per a construir un significat que no es troba al claustre gironí i que al·ludeix als vicis de l'avarícia i de la luxúria. De nou, l'escultura llenguadociana en proporciona els paral·lels més clars: la Porta dels Comtes de Saint-Sernin de Tolosa i el pòrtic de Moissac. En ambdós casos també s'insisteix explícitament en el pecat de la luxúria, juntament amb el pecat i el càstig de l'avarícia. A Saint-Sernin, els dos capitells de la porta dreta mostren el banquet del mal ric amb Llätzer a la porta, i l'apoteosi de Llätzer en què l'ànima és transportada per àngels. Segons Lyman, es tracta de la relació antitètica entre el pecador i el salvat. Per al mateix autor, la resta de capitells de la porta bífora s'han de llegir amb relació a l'exegesi medieval sobre les paràboles bíbliques i la literatura penitencial, en la qual el vici de l'home ric no és només el de l'avarícia, sinó que és vist com una compilació de tots o de la majoria dels vicis. Així, els altres sis capitells s'expliquen com la representació dels turments que esperen a aquells que s'assimilen a l'home ric, dos dels quals, a l'extrem esquerre, presenten explícitament els càstigs de la luxúria i de l'avarícia patits per homes, mentre que un dels del pilar central representa la dona luxuriosa mossegada per serps. Per tant, podem dir que ens trobem davant de l'antítesi entre l'home ric, que personifica els vicis, i Llätzer, que simbolitza la salvació de l'home humil.²⁶

A Moissac, a l'interior del costat occidental del pòrtic, hi ha els relleus amb la paràbola del mal ric, amb un desplegament encara més explícit dels vicis i càstigs de l'avarícia i



Fig. 4. Sirena alletant-ne una altra de més petita. Capitell núm. 67 del claustre de Sant Cugat del Vallès.



Fig. 5. Monjo escrivint. Capitell núm. 18 del claustre de Sant Cugat del Vallès.

la luxúria. El fris superior és ocupat pel banquet del mal ric i el si d'Abraham, amb els quals les representacions gironina i vallesana tenen en comú la síntesi en una única escena del refrigèri i la mort de Llätzer; els cabells descoberts de la dona d'Epuló; i la representació del si d'Abraham a continuació de la mort de Llätzer. En el registre intermedi s'hi representa la mort d'Epuló, sota el banquet, i el càstig de l'avarícia i la luxúria entre éssers demoníacs, que novament es reiteren als relleus inferiors.²⁷

Així doncs, el capitell de la paràbola del mal ric de Sant Cugat no només s'ha de relacionar amb l'almoïna diària que sortia de la ració alimentària dels monjos,²⁸ sinó que devia complir la funció d'*exemplum* de les conseqüències dels pecats de l'avarícia i la luxúria. Cal no oblidar l'estret lligam de la contraposició entre Llätzer al si d'Abraham i el mal ric camí de l'infern i el Judici Final, lligam que es presenta explícitament al pòrtic de Moissac.²⁹

A continuació, tractem tres capitells que contenen escenes monacals. Dos es troben a l'interior de la galeria nord i el tercer a l'exterior de la galeria sud. Començant per aquest darrer, conté una decoració amb els característics motius vegetals d'arrel tolosana i dues figures de monjos recolzades en el collarí, en els angles més visibles des de l'interior de la galeria. Estan asseguts davant d'un faristol; un d'ells llegeix i l'altre escriu (núm. 18) (fig. 5). La seva identificació és indiscutible: ambdós personatges estan clarament caracteritzats per la indumentària, amb caputxa i tonsura, i



per l'acció que duen a terme. A diferència de la majoria dels capitells del claustre, no tenen precedents, ni a la catedral de Girona ni en altres obres d'aquest grup d'escultura catalana, ni tampoc no es troba entre les peces del tercer taller tolosà de La Daurade. En aquest cas, cal pensar més aviat en un model procedent de la il·lustració de manuscrits i, més concretament, d'aquelles pàgines en les quals els escribes –més sovint que els pintors– s'autoretrataven i signaven els llibres. Encara que no se'n tingui el model concret, sembla clar que es tracta d'una escena manllevada de les imatges d'escriptori,³⁰ però la qüestió és si el que es volia representar era simplement un escriptori. El fet que un dels monjos estigui escrivint, amb l'instrument a la mà dreta, apunta cap a aquest model. Però el segon monjo, gairebé idèntic a l'anterior, agafa les vores exteriors del llibre que és al faristol; i la lectura no és tan habitual en les imatges d'escriptori.

Les dues accions dels monjos i la mateixa posició del capitell l'allunyen de ser, al nostre entendre, una representació típica d'escriptori, entès aquest com l'espai concret en què s'elaboraven els manuscrits. Es tractaria, més aviat, de l'al·lusió a la lectura i l'escriptura dels monjos en tant que activitat quotidiana, la qual, a més a més, es duia a terme en el claustre, que era el lloc del monestir amb una millor il·luminació natural. Aquesta interpretació recolza en el Costumari, ja que en diferents moments de la jornada, entre els oficis, els monjos sortien al claustre, seien seguint l'ordre d'ingrés al monestir, agafaven un llibre de l'armari i, en silenci, llegien o meditaven.³¹ No hi consta el lloc concret del claustre i tampoc no s'ha conservat cap rastre d'un banc corregut, per exemple. Però molt possiblement aquestes activitats es desenvolupaven al «claustre major», és a dir, a la galeria de l'església, on, justament, es troba el capitell amb els monjos llegint i escrivint. El treball d'aprenentatge dels nens amb els mestres també tenia lloc al claustre i, a vegades, a la sala capitular. El Costumari esmenta en diverses ocasions el *claustro puerorum* com l'espai en què estaven els nens. I la cura amb què s'hi explica com s'havien de fer les transicions d'un espai a un altre, anar a dormir, despertar-se i rentar-se per tal que els nens no es barreassin amb els monjos adults, fa pensar que aquest *claustro puerorum* no era la galeria de l'església.

Un darrer argument per situar la lectura dels monjos a la galeria sud ens el dona una obertura en el mur de l'església. Es troba a una certa alçada del sòl i és massa estreta per tractar-se d'un pas de comunicació amb el claustre. A més, no penetra tot el gruix del mur. El text del Costumari només esmenta l'entrada a l'església i el pas des del claustre a la galilea «per hostium quod est subtus cameram abbatis»,³² que necessàriament s'havia de trobar ja dins dels edificis del

costat occidental i no en la galeria del claustre. És probable, per tant, que aquesta cavitat fos un armari i que es tractés de l'armari dels llibres. Cal tenir en compte, evidentment, que no era el de l'època en què es va escriure el Costumari, perquè aquesta part del mur correspon ja a la fase final de renovació de l'església i, per tant, a unes dates més acostades al 1300. A principis del segle XIII, quan es construeix la galeria meridional, encara estan en ús les naus de l'edifici anterior. Tanmateix, és plausible plantejar-se que l'armari dels llibres de què parla el Costumari existís en la fàbrica precedent i que aquest fos el nou.

Els altres dos capitells amb escenes monacals es troben a la galeria septentrional. Un d'ells, adossat a un dels pilars (núm. 83) (fig. 6), presenta, en un fons vegetal, tres monjos perfectament caracteritzats per la indumentària i, en el cas d'un d'ells, la tonsura. El primer, a la cara interior de la galeria, està dret, de tres quarts i lleugerament inclinat endavant cap a un altre que està davant seu, assegut amb les mans als genolls. No s'aprecia l'acció que duen a terme perquè tenen el cap molt malmès i el primer ha perdut els braços. Un tercer monjo està assegut a la cara exterior del capitell, acota lleugerament el cap tonsurat i se l'assenyala amb la mà dreta mentre que l'esquerra la recolza a la falda. Als peus té un recipient rodó, una mena de bacina. L'escena, que havia estat mal llegida, representa en realitat l'acció dels monjos afaitant-se i és sens dubte excepcional per la seva raresa.³³ Aquest capitell també es troba al claustre de la catedral de Girona, a un dels angles interiors del pilar sud-oriental, entre els relleus del cicle d'Abraham i Isaac. Aquí són dos monjos asseguts, un davant de l'altre. El de l'esquerra té les mans posades en el cap del seu company, que està més inclinat i amb les mans als genolls.³⁴ El model és novament un capitell del tercer taller de La Daurade de Tolosa, que, de manera continuada, s'ha identificat erròniament com una dona pentinant un nen.³⁵ Però la suposada «pentinadora» és un monjo amb caputxa i unes tisores a la mà dreta, i el suposat nen, un monjo amb tonsura, inclinat i amb les mans als genolls (fig. 7).

La raresa d'aquesta escena és un dels arguments més sòlids a favor de l'estreta relació dels dos claustres catalans amb la darrera fase de l'escultura romànica tolosana. Però, al mateix temps, és una al·lusió clara a una activitat quotidiana. En aquest cas, la informació que ens proporciona el Costumari és molt mins, i no ens aporta detalls conclouents del lloc on es duia a terme l'afaitat, però és força probable que també es fes al claustre i, més concretament, a la galeria nord. En l'enumeració de les obligacions que tenien els diferents càrrecs del monestir, es recorda que dues vegades l'any pertocava al cambrer proporcionar tovalloles, unes les



Fig. 6. Monjos afeitant-se. Capitell núm. 83 del claustre de Sant Cugat del Vallès.



Fig. 7. Monjos afeitant-se. Capitell procedent de La Daurade de Tolosa. Musée des Augustins, núm. inv. Me 184.

havia de distribuir a la porta de la sala capitular i les altres al claustre dels nens i, així mateix, havia de proporcionar els recipients per al *Mandatum* i per a l'afaitat. Per a aquest últim, havia de subministrar també cinc o sis rasuradors.³⁶ Els dubtes rauen, novament, en la identificació del claustre dels nens amb la galeria oriental o amb la septentrional –les altres dues són el claustre major i el claustre del celler. La segona, la del refectori, és la que té més arguments. La mateixa presència del capitell reforça aquesta hipòtesi, perquè és on consta que es distribuïen els rasuradors, les tovalloles i els recipients. Rastrejant el Costumari, hi ha altres indicis d'això, encara que tampoc no són del tot concloents. Quan s'explica que, en apuntar el dia, els monjos i els nens es llevaven per segona vegada i anaven al lavatori a rentar-se, s'insisteix molt que els nens havien d'estar al costat contrari del dels adults i que s'havien d'eixugar les mans amb les tovalloles que tenien en el seu claustre.³⁷ Com veurem més endavant, la sortida al pati claustral des de l'escala del dormitori es feia pel pas de la galeria oriental que és davant de l'escala actual. No sabem exactament on era el lavatori, però és probable que estigués a la meitat nord del pati claustral més propera al refectori. Si els nens havien de situar-se a l'altre costat, el lògic és que les tovalloles que tenien en el «seu claustre» estiguessin precisament a la galeria del refectori. En el mateix manuscrit, quan es relata la processó que feien els monjos pel claustre els diumenges, després de la missa del matí, s'anomenen «els claustres», és a dir, les diferents galeries. Sortien del cor cantant una primera antífona que havia d'acabar al claustre dels nens, en començaven una segona que havia d'acabar al claustre del celler, i

una tercera que havia d'acabar al claustre major. Si tenim en compte que la sortida de l'església es troba a l'angle format entre el claustre major i la galeria del capítol, és molt possible que el claustre dels nens fos la galeria del refectori.

L'escena de l'afaitat dels monjos s'ha de relacionar, així, amb aquesta activitat quotidiana, la qual és força probable que es dugués a terme a la mateixa galeria nord on es troba el capitell. El Costumari de Sant Cugat, que tracta més àmpliament altres aspectes de la higiene, només esmenta de passada l'afaitat en parlar de les funcions del monjo cambrer. Però altres costumaris monàstics, com els de Cluny, incorporen explícitament aquesta activitat en el marc de tots els aspectes relatius a la higiene, i explícitament s'hi recull què es duia a terme en el claustre i qui era qui guardava i repartia els rasuradors.³⁸ El tercer monjo assegut assenyalant-se el cap tonsurat del capitell vallesà, absent a Tolosa i a Girona, potser respon només a la necessitat d'omplir la resta de l'espai disponible del capitell, però no ha de descartar-se que es volgués emfatitzar precisament la tonsura, aquest element distintiu dels clergues que va ser objecte de nombrosos comentaris i interpretacions des d'època antiga.³⁹ Així, el capitell vallesà, situat davant del refectori del monestir i molt proper a un altre exemplar amb una escena monacal, devia ser, al mateix temps, una al·lusió al principi monàstic de vida comunitària.

El tercer capitell amb monjos és el número 87 i està situat a l'interior de la mateixa galeria, molt a prop del pas original cap al pati central (fig. 8). Té la mateixa organització de les cares amb arcs i dels angles amb torretes de teulat cònic que

els de temàtica bíblica. A la cara interior hi ha un monjo tocant la campana i a la resta del capitell es representen monjos, alguns amb la caputxa posada i amb un llibre a les mans, caminant tots en la mateixa direcció: una porta situada a la dreta del campaner, per la qual entra un d'ells. Es tracta dels monjos dirigint-se a l'església, representada de manera molt simple tot aprofitant la torreta que fa de coronament de l'edifici. Altres obres del romànic català contenen imatges de monjos. D'una banda, la coneguda biga pintada de Cruïlles, on hi ha tots els elements d'una processó litúrgica sortint de l'església, amb l'abat precedit pels monjos, que porten canelobres, un encenser, un llibre i una creu. D'altra banda, tota una sèrie de capitells, entre els quals destaquem el procedent de Sant Pere de Camprodon,⁴⁰ contenen figures de monjos representades de manera estàtica i frontal. A Sant Cugat, els monjos caminen però no es tracta d'una processó, perquè no duen els instruments necessaris, sinó més aviat d'una escena propera a la vida quotidiana: el monjo campaner (*frater tiracordarius*) que crida a un dels oficis, i la comunitat que es dirigeix a l'església. El Costumari relata justament així l'anunci de cada hora litúrgica.

Encara amb relació a aquest capitell, cal assenyalar-ne dos detalls curiosos. El primer és la presència d'una «tau» esculpida en relleu a la campana.⁴¹ I, en segon lloc, el fet que els monjos porten llibres i algun fins i tot porta un rotlle desplegat, cosa que podria reflectir el fet que anaven a l'església des del claustre, on havien estat llegint. Però no ha de descartar-se la possibilitat d'una al·lusió a l'ideal de vida monàstica que pren com a model la *vita apostolica*. Això és evident en el capitell del Rentament de peus, en el qual es reproduïx l'acció del *Mandatum* a través d'una escena evangèlica amb Crist i els apòstols. I en moltes escenes del Nou Testament de la galeria meridional del claustre els apòstols també duen llibres. En el cas del capitell dels monjos, no hi ha una relació immediata entre l'escena i la seva ubicació en el claustre. Però el fet que els monjos estiguin representats amb trets «apostòlics» i, precisament, molt a prop de l'entrada del refectori, no deixa de ser simptomàtic, ja que una de les activitats més emblemàtiques d'aquesta vida en comú era precisament l'àpat comunitari. Quants refectoris no seran decorats amb l'escena de l'Últim Sopar? De Sant Cugat, només sabem que el refectori contenia una pintura amb el Sepulcre de Crist.⁴²

Tot i que no contenen ni històries bíbliques ni escenes estrictament monacals, hi ha altres capitells que poden relacionar-se amb la vida quotidiana dels monjos a l'entorn del claustre o en el claustre mateix. En dos d'aquests capitells es representa un mateix tema: el de dos personatges portant una gran tina de fusta, que segurament fa referència al trans-

port d'aigua. Es tracta de dos capitells consecutius adossats a l'exterior d'un mateix pilar de la galeria occidental (núm. 60 i 62) (fig. 9). Curiosament, aquest pilar flanqueja el pas al pati central des de la galeria i és l'original. La insistència en el tema just en aquest punt és possible que es pugui interpretar com una al·lusió al transport d'aigua al monestir que diàriament feien dos servents («servientes de familia»). El Costumari explica com, abans de laudes, quan el dia clarejava, el cellerer laic els despertava per tal que anessin a buscar aigua al pou i omplissin el lavatori.⁴³ En el recinte claustral no hi ha cap pou, per tant devia ser a l'exterior. No sabem on, però el fet que just al costat d'aquest pas hi hagi els dos capitells al·ludits fa suposar que s'entrava al monestir per la porta occidental més propera a la cuina i que el pou estava a prop d'aquesta entrada.

Simultàniament, quan clarejava, els monjos i els nens eren despertats per segona vegada –se n'havien tornat a dormir després de l'ofici matutinal–, baixaven del dormitori, anaven al lavatori i s'hi rentaven les mans i es pentinaven. És al text ja esmentat on s'insisteix que els nens s'havien de situar al costat oposat del lavatori i eixugar-se amb les seves tovallones per tal de no barrejar-se amb els grans.⁴⁴ Si tenim en compte els casos en què el lavatori s'ha conservat, a Sant Cugat devia trobar-se al pati del claustre segurament davant del refectori. Fos quin fos el seu lloc exacte, els monjos i els nens devien sortir al pati claustral pel pas que es troba davant l'escala d'accés al pis superior. La caixa d'escala actual correspon a la construïda a la segona meitat del segle XVI amb l'obra del claustre superior. És més que probable que l'escala anterior estigués situada també entre la sala capitular i l'edifici contigu. Per l'ordre en què són esmentades les dependències del monestir quan es beneïen,⁴⁵ a la planta baixa d'aquest edifici hi havia la infermeria. El dormitori es trobava al pis superior, juntament amb les latrines,⁴⁶ perquè en el Costumari consta en diverses ocasions que els monjos hi pugen o en baixen. La presència del pas de la galeria al pati central just davant de l'escala actual és un altre argument a favor de la ubicació aquí de l'accés original al dormitori.

A l'interior de la galeria i al costat mateix d'aquest pas, també davant de l'escala, hi ha un capitell amb escenes de joglaria. Devia ser el primer capitell que veïen els monjos en baixar per segona vegada del dormitori, ja amb claror de dia (núm. 129) (fig. 10). En els quatre angles es representen joglaresses de cap per avall, aguantant-se amb les mans i amb les cames doblegades enfora, de manera que els penja la túnica, llarga i cenyida a la cintura. Els caps, tot i que no s'han conservat, devien estar lleugerament aixecats mirant cap a l'espectador. En aquest cas, i a diferència de la gran majoria de capitells historiatos del claustre, els personatges



Fig. 8. Monjos entrant a l'església. Capitell núm. 87 del claustre de Sant Cugat del Vallès.



Fig. 9. Transport d'aigua. Capitell núm. 62 del claustre de Sant Cugat del Vallès.



Fig. 10. Joglars. Capitell núm. 129 del claustre de Sant Cugat del Vallès.

d'angle tenen la mateixa alçada que els de les cares perquè les cames doblegades substitueixen les habituals torretes. I a les cares, alternats amb les joglaresses, s'hi representen músics. El de l'interior toca un instrument de vent similar a un corn. A les cares laterals, dos músics toquen instruments de percussió que poden identificar-se com castanyoles, dels quals el del costat sud és una dona que vesteix túnica llarga i al mateix temps és representada dansant. Finalment, al costat exterior del capitell hi ha un quart músic que toca un instrument de corda que pot identificar-se com una rota.⁴⁷

Es disposava d'un model per a aquest capitell, perquè el trobem novament representat al presbiteri de la catedral de Tarragona, un conjunt del mateix grup d'escultura. Allà és un capitell adossat d'angle amb només dues cares esculpides. Una joglaressa cap per avall, amb el cap aixecat i les cames i els peus penjant enfora, es troba a l'angle. I cada una de les dues cares és ocupada per dos músics: dues dones, amb instruments de percussió (un pandero i unes castanyoles), una de les quals també dansa, i dos homes, que toquen un corn i una rota.

La particular posició de les joglaresses amb les cames penjant enfora, perfectament adaptades a l'angle del capitell, resta allunyada del tipus de músics i joglars esculpits en tants capitells, arquivoltes i permòdols d'esglésies aragoneses en les quals abunda aquesta representació mixta de

músics i joglaresses dansant.⁴⁸ El joglar sostenint-se sobre les mans el trobem en un capitell del tercer taller tolosà de La Daurade,⁴⁹ sobre el fons corinti del qual el personatge recolza les mans en el collarí. Les cames les té obertes i no pegen de la mateixa manera que a l'exemplar vallesà. A part del capitell de Tarragona, resultat d'un mateix model, el paral·lel més proper a Sant Cugat és un capitell del claustre de Sant Pere de Galligants. Podria considerar-se com la possible font d'inspiració, tot i que és fruit d'un taller aliè al grup d'escultura gironinovallesana.⁵⁰ La composició és la mateixa: un músic en tres de les quatre cares i una joglaressa cap per avall als angles. Però la presència a la cara interior del capitell de la figura d'un clergue, amb indumentària episcopal i representat rere un altar sobre del qual hi ha objectes litúrgics, porta a plantejar la possibilitat que sigui una referència a la presència de la dansa en l'església.⁵¹

La representació dels joglars en l'escultura i en la pintura de les esglésies o en els folis dels manuscrits no té una interpretació genèrica vàlida per a tots els casos. A vegades són els que acompanyen el rei David, però altres vegades són la música i la diversió popular, la qual, tot i ser condemnada reiteradament per l'Església –juntament amb els mateixos joglars–, tal com reflecteixen els textos, se sap que tenia una certa presència en el temple en determinades celebracions festives. Estem davant d'uns tipus d'imatges que van ser uti-



litzades en contextos i amb finalitats de significació diferents.⁵² Aquest és el punt de partida per plantejar una lectura del capitell vallesà dels joglars, el qual, a diferència del capitell de Galligants, no conté cap element referit explícitament a una cerimònia litúrgica vinculada amb l'espai de l'altar. Sembla més aviat que puguem estar davant d'una al·lusió genèrica a la música.⁵³ A dins del monestir, la música hi era omnipresent: en els oficis litúrgics, però també en molts altres moments del dia, a la sala capitular, al refectori, en cerimònies al claustre com el *Mandatum pauperum*; setmanalment, en la benedicció dels espais del monestir, en la benedicció dels llocs d'enterrament després de l'ofici de difunts, etc. Però també formava part de l'aprenentatge dels nens, un aprenentatge basat en la memorització de tots els salms, responsoris, antífoes, pregàries, etc. És amb aquesta realitat quotidiana, reflectida com a tal en el Costumari, amb què podria llegir-se aquest capitell. La seva ubicació just davant de l'escala del dormitori i al costat del pas al pati claustral no devia ser, per tant, aleatòria.

Amb el capitell dels joglars es completa, a més a més, un tret de la topografia de les imatges d'aquest claustre: al costat dels passos originals al pati i en cada una de les quatre galeries hi ha capitells relacionats amb la vida quotidiana del monestir. Els dels costats sud i oest, amb monjos llegint i escrivint i amb el transport d'aigua, estan situats al costat exterior de la galeria, però la seva visualització quedava reforçada precisament per aquesta ubicació. En definitiva, els capitells analitzats mostren que, juntament amb l'ordenació de les escenes bíbliques de la galeria meridional, el programa del claustre de Sant Cugat va ser escrupolosament pensat, no només en el cicle bíblic de la galeria meridional, sinó en tot el conjunt. I la seva iconografia està puntualment relacionada amb els diferents usos quotidians dels espais, així com també amb tot un ideari monàstic. Aquest conjunt i el text contemporani del Costumari fan de Sant Cugat un «laboratori» privilegiat per conèixer una mica millor la funció de les imatges dels capitells romànics i la seva relació amb els usos dels claustres.

Notes

1. Aquest treball va ser presentat en forma de conferència al curs de la Universitat de Lleida «Les imatges en l'arquitectura romànica: decoració, iconografia i funció dels espais» (Seu d'Urgell, 10-13 de juliol de 2001) i s'inscriu en els estudis previs al projecte del Museu del Monestir, promogut per l'Ajuntament de Sant Cugat. Vull agrair l'ajut i les aportacions de diverses persones: J.A. Adell, P. L. Artigues, H. Banyeres, M. Bernadó, J. Camps, M. A. Castiñeiras, M. Guardia, E. Lorés, C. Mancho, M. Miquel, D. Ocón i A. Pancorbo.

2. PRESSOUYRE, L., «St. Bernard to St. Francis: Monastic Ideals and Iconographic Programs in the Cloister», *Gesta*, Nova York, 1973, XII, p. 71-92, en concret p. 75.

3. Sant Cugat, ACA, 46. Per a aquest manuscrit, vegeu COMPTE, E. E., *The Customary of «Sant Cugat del Vallès» (Study and edition)*, 2 vol., Princeton, 1975 [tesi doctoral], obra a la qual remetem en aquest treball.

4. COMPTE, E. E., *cit. supra*, n. 3, I, p. 74-78.

5. La galeria de l'església és la que es va construir en darrer terme. Les mènsules del ràfec de la teulada indiquen, però, que la volta es va construir contemporàniament a l'obra del cimbori i, per tant, en moments molt més avançats del segle XIII (LORÉS, I., «L'escultura del claustre i de l'església», *El Vallès Occidental. El Vallès Oriental*, Barcelona, 1991, p. 169-182, especialment p. 171 [Catalunya Romànica, XVIII]). Segons J.-A. Adell, era una volta de canó que no arribava fins a l'angle nord-oriental, sinó que es quedava aproximadament a l'alçada de la primera parella de capitells exempts de l'arcuació ja que l'espai de la porta de comunicació amb l'església es cobria amb una teulada d'un sol vessant que arrencava més amunt, tal com encara es pot veure en les marques dels forats de les bigues. Les voltes del claustre romànic es van refer completament amb la construcció del claustre superior a la segona meitat del segle XVI (AULADELL, J., «La construcció del claustre superior. Dades documentals (anys 1560-1584)», *XLII Assemblée Intercomarcal d'Estudiosos. Sant Cugat del Vallès*, 23, 24 i 25 d'octubre de 1998, Sant Cugat del Vallès, 2000, p. 342-359) i són les actuals.

6. COMPTE, E. E., *cit. supra*, n. 3, II, p. 2.

7. Sobre el programa iconogràfic de la galeria meridional d'ambdós claustres, vegeu LORÉS, I., *cit. supra*, n. 5; LORÉS, I., «[L'escultura del claustre de la catedral de Girona]», *El Gironès. La Selva. El Pla de l'Estany*, Barcelona, 1991, p. 119-131 (Catalunya Romànica, V).

8. Vegeu, per a La Daurade, HORSTE, K., *Cloister Design and Monastic Reform in Toulouse. The Romanesque Sculpture of La Daurade*, Oxford, 1992, p. 122-156; per a Saint-Gilles-du-Gard, SAINT-JEAN, R., «La sculpture à Saint-

Gilles-du-Gard», *Languedoc roman. Le Languedoc Méditerranéen*, La Pierre-qui-Vire, 1975, p. 298-345; per a Sant'Angelo in Formis, PACE, V., «La pittura medievale in Campania», *La Pittura in Italia. L'Altomedioevo*, Milà, 1994, p. 243-260, especialment p. 247-249.

9. CAZES, Q.; SCELLES, M., *Le cloître de Moissac*, Bordeus, 2001, p. 156-157.

10. LORÉS, I., *cit. supra*, n. 5, p. 170 i 174.

11. Sobre aquest gest de Pere, vegeu l'ampli estudi sobre l'episodi del Rentament de peus de KANTOROWICZ, E. H., «The Baptism of the Apostles», *Dumbarton Oaks Papers*, Washington 1956, 9-10, p. 205-251, especialment p. 234 i següents.

12. A Girona, el capitell del Dubte de sant Tomàs està molt malmès i no es troba muntat al claustre. Però sabem que hi era perquè al seu lloc n'hi ha un de gòtic (LORÉS, I., «Escultura gironina del cercle del claustre de la Seu de Girona: alguns fragments de la catedral i del Museu d'Art», *Estudi General*, Girona, 1990, 10, p. 71-92, especialment p. 77-78).

13. ARTIGUÉS, P. L. et al., «Les excavacions arqueològiques al monestir de Sant Cugat del Vallès o d'Octavià (1993-1994). La fortalesa romana, la basílica i la implantació del monestir», *Gausac*, Sant Cugat del Vallès, 1997, 10, p. 15-76, especialment p. 43-44.

14. LECLERCQ, H., «Mandatum», *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, París, 1931, X-1, col. 1387-1388.

15. COMPTE, E. E., *cit. supra*, n. 3, II, p. 719 i 726. Vegeu DAVRIL, A.; PALAZZO, E., *La vie des moines au temps des grandes abbayes*, París, 2000, p. 61 i 110-111.

16. COMPTE, E. E., *cit. supra*, n. 3, II, p. 189-191.

17. COMPTE, E. E., *cit. supra*, n. 3, II, p. 467-472, especialment p. 468.

18. FORSYTH, I.H., «The Vita Apostolica and Romanesque Sculpture: Some Preliminary Observations», *Gesta*, Nova York, 1986, XXV/1, p. 75-82, especialment p. 80. Vegeu també *cit. supra*, n. 2, p. 75-76. Sobre el capitell de La Daurade i la cerimònia del Mandatum, vegeu HORSTE, K., *cit. supra*, n. 8, p. 176-177. La presència en els textos medievals de la idea d'imitació de Crist i, especialment de la seva vida humana, ha estat estudiada a CONSTABLE, G., «The Ideal of the Imitation of Christ», *Three Studies in Medieval Religious and Social Thought*, Cambridge, 1998, p. 142-248, especialment p. 169-193.

19. La llotja de finals del segle XVI és el resultat de la reforma d'una d'anterior que no sabem de quan data (AULADELL, J., *cit. supra*, n. 5, p. 346-347

i 356-358) ni quan va substituir l'edifici original. Un argument addicional per considerar aquesta porta com la d'accés al claustre des de l'exterior ens el donaran dos capitells propers amb escenes de transport d'aigua, que tractarem més endavant.

20. COMPTE, E. E., *cit. supra*, n. 3, p. 174-175.

21. Els dies de cada dia consistia en una lliura de pa, vi i tres plats, un d'hortalisses, un de llegums i un d'ous, formatge cuit o peix sec. Aquesta dieta bàsica variava els dies festius i el Costumari explica amb tot detall en què consisteixen aquestes variacions (COMPTE, E. E., *cit. supra*, n. 3, p. 153-164).

22. Sobre els orígens antics de la sirena, la seva simbologia i la relació de la variant de l'al·letament amb la Terra nodridora, vegeu VIELLLARD-TROIEKOUROFF, M., «Sirènes-poisons carolingiennes», *Cahiers Archéologiques*, París, 1969, XIX, p. 61-82; LECLERCQ-KADANER, J., «De la Terre-Mère à la Luxure. À propos de «La migration des symboles»», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, Poitiers, 1975, XVIII, p. 37-43, especialment p. 42. Un estudi més global a LECLERCQ-MARX, J., *La sirène dans la pensée et dans l'art de l'Antiquité et du Moyen Âge. Du mythe païen au symbole chrétien*, Brussel·les, 1997, especialment p. 141 i següents.

23. MESPLÉ, P., *Toulouse. Musée des Augustins. Les sculptures romanes*, París, 1961, núm. inv. 178 (Inventaire des collections publiques françaises, 5); DURLIAT, M., *Haut-Languedoc roman*, La Pierre-qui-Vire, 1978, fig. 80-83 (La Nuit des Temps, 49).

24. LORÉS, I., *cit. supra*, n. 5 i LORÉS, I., *cit. supra*, n. 7.

25. LORÉS, I., *cit. supra*, n. 5, p. 173; LORÉS, I., «Le travail et l'image du sculpteur dans l'art roman catalan», *Bâtir à l'époque preromane et romane. Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, Codalet, 1995, XXVI, p. 27-33.

26. Per a aquesta lectura iconogràfica, així com també per a altres aspectes relatius al context urbanístic, funcional i cementiri de la Porta dels Comtes, vegeu LYMAN, T. W., «The Sculpture Programme of the Porte des Comtes Master at Saint-Sernin in Toulouse», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Londres, 1971, 34, p. 12-39, especialment p. 14 i següents.

27. SCHAPIRO, M., «La escultura romànica de Moissac», *Estudios sobre el románico*, Madrid, 1984, p. 153-306, especialment p. 266-287.

28. En el cas de l'abat, el Costumari especifica fins i tot la quantitat que ha de donar a aquest fi (COMPTE, E. E., *cit. supra*, n. 3, p. 723).

29. KLEIN, P., «Programmes eschatologiques, fonction et réception historiques des portails du

XII^e s: Moissac – Beaulieu – Sant-Denis», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, Poitiers, 1990, XXXIII, 4, p. 317-349, especialment p. 326-327.

30. Entre aquestes imatges d'escriptori, en les quals a vegades els personatges són monjos i d'altres no, es poden esmentar, per exemple, les del monjo Eadwin, del manuscrit de Cambridge, o la d'Hildeburtus, d'un manuscrit d'obres de Sant Agustí de Praga (CLAUSSEN, P. C., «Artista», *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, Roma, 1991, II, p. 548-549).

31. «Accedentibus omnibus ad claustrum, accipiat unusquisque librum unum de armariolo, et sedeat ordinatim secundum ordinem prioratus sui et legant cum silentio.» (COMPTE, E. E., *cit. supra*, n. 3, p. 86); «Post comestionem [...] sedimus in claustro silenter, legendo vel operando, vel scribendo usque quo pulsetur ad Vesperas. Pueri vero statim cum exierint de ecclesia post versum solvant Preciosa in claustro dicendo Deus in adiutorium totum solito more et cantent vel legant aut scribant donec pulsetur ad Vesperas.» (COMPTE, E. E., *cit. supra*, n. 3, p. 221).

32. COMPTE, E. E., *cit. supra*, n. 3, II, p. 129.

33. LORÉS, I., *cit. supra*, n. 5, p. 175-176.

34. Núm. III.b. LORÉS, I., *cit. supra*, n. 7, p. 128. Ja havia estat correctament identificat a MARQUÉS, J., *Le cloître de la cathédrale de Gerona*, Girona, 1963, p. 12, text fig. 8.

35. MESPLÉ, P., *cit. supra*, n. 23, núm. inv. 184; identificació errònia que se segueix en l'obra més recent sobre La Daurade (HORSTE, K., *cit. supra*, n. 8, p. 63 i lām. 14).

36. «Dabit pretereā tiores bis in anno, unos ad hostium capituli et alios in claustro puorum et ponet bacinos et concas vel scutellas et quatuor tiores ad opus mandati et ad opus radendi. Ad quod etiam opus quinque vel six rasorios ministrabit.» (COMPTE, E. E., *cit. supra*, n. 3, II, p. 732).

37. Vegeu n. 44.

38. Sobre la higiene i l'afaitat de la barba i la tonsura, vegeu VALOUS, G. de, *Le monachisme clunisien des origines au XV siècle. Vie intérieure des monastères et organisation de l'ordre*, 2 vol., París, 1970, especialment I, p. 85-86; MEYVAERT, P., «The Medieval Monastic Claustrum», *Gesta*, Nova York, 1973, XII, p. 53-59, especialment p. 56; MOULIN, L., *La vie quotidienne des religieux au Moyen Âge. X-XV siècle*, París, 1978, p. 153-158. A diferència del de Sant Cugat, altres costums monàstics, com *Antiquiores Consuetudines Cluniacensis Monas-*

terii, d'Udalric, o *Constitutiones Hirsaugienses*, de Guillem, dediquen un capítol sencer a l'afaitat dels monjos, i especifiquen què es duia a terme al claustre, en quines dates de l'any i, en el segon cas, es relata amb tot detall com s'havia de fer i fins i tot els salms que es cantaven. Vegeu *Patrologia Latina Database – version 5.0C*, 1993-1995, 149, cap. XVI, [0759C]-[0760C]; 150, cap. XXXIX-XL, [1098C]-[1101A]

39. Vegeu respecte d'això LECLERCQ, H., «Tonsure», *cit. supra*, n. 14, 1921, XV, 2, col. 2430-2443; GOBILLOT, PH., «Sur la tonsure chrétienne et ses prétendues origines païennes», *Revue d'Histoire ecclésiastique*, 1925, XXI, p. 399-454.

40. La biga pintada del monestir de Sant Miquel de Cruïlles es conserva al Museu d'Art de Girona, núm. inv. 2 (YLLA-CATALÀ, G., «[Biga de baldaquí de Cruïlles]», *L'Empordà*, I, Barcelona, 1989, p. 287-288 [Catalunya Romànica, VIII]). El capítell de Camprodon, també al Museu d'Art de Girona (núm. inv. 29), és l'exemplar de més qualitat d'un tipus que també es troba a Sant Martí del Canigó i a Sant Pere de Rodes, per exemple (GUARDIA, M., «Capítell romànic», *Catalunya, Art i Història*, Barcelona, 1992, p. 30-33).

41. No hem trobat encara una explicació satisfactòria per a aquest element. A primer cop d'ull, hom podria pensar que es tracta d'una referència a Tarragona, com una mena d'element heràldic, semblant als que es poden veure en els escuts dels personatges lluitant amb dragons del capítell núm. 135 del claustre, un dels quals s'identifica amb els Rocabertí. Però no es disposa de dades històriques per a una tal lectura. També podria tractar-se d'una al·lusió a la dignitat d'abat. En aquest sentit, cal recordar alguns bàculs d'ivori amb aquesta forma de «tau-creu», entre els quals destaca el d'Alcester (WEBSTER, L., «120. Head of a Tau Cross», *The Golden Age of Anglo-Saxon Art. 966-1066*, Londres, 1984, p. 119).

42. Sobre l'àpat comunitari, lloc comú de la literatura monàstica i el seu reflex en l'art, remetem de nou a PRESSOUYRE, L., *cit. supra*, n. 2, p. 76; FORSYTH, I. H., *cit. supra*, n. 18. Del refectori de Sant Cugat, el Costumari només informa que el «sepulchrum domini quod ibi est pictum versus cornu dextrum» (COMPTE, E. E., *cit. supra*, n. 3, II, p. 122).

43. «In qua matutinata dum alba clarescere deperit cellarius laicus excitat duos servientes de familia et honeste sine tumultu auriant aquam de puteo, et mitant in lavatorio, taliter quod usque in crastinum sufficienter possit durare.» (COMPTE, E. E., *cit. supra*, n. 3, II, p. 65-66).

44. «Mane autem lucescente surgat magister scole, et faciat tabustum in dormitorio ita quod per totum monasterium audiat, et surgant omnes maiores et minores, et cum capillis in capite usque ad lavatorium plenum aqua inveniunt, et pinent se, et lavent manus suas, et vadant ante altare sancti Cucuphatis [...] hoc idem faciant magistri cum scola. [...] ipsi ultimi descedant, pinent se, et ex adversa parte lavatoris se lavent, et in suo claustro suos tiores habeant, quibus se torquendo manus cum dominis de coro maiori nullatenus misceantur [...]» (COMPTE, E. E., *cit. supra*, n. 3, II, p. 66).

45. COMPTE, E. E., *cit. supra*, n. 3, II, p. 106.

46. En les excavacions recents a l'interior de la planta baixa d'aquest edifici, al costat més proper a l'escala, i segons la informació facilitada per l'arqueòloga A. Pancorbo, s'hi ha trobat el rastre d'una canalització d'aigües residuals, que podria relacionar-se amb aquestes latrines.

47. CAMPS, J.; LORÉS, I., «Una línia d'influència occitana reflectida en l'escultura del presbiteri de la catedral de Tarragona», *Lambard. Estudis d'art medieval*, Barcelona, 1989-1991, V, p. 53-78, especialment p. 62-64.

48. Per a un repertori fotogràfic, vegeu CALAHORRA, P. et al., *Iconografia musical del romànic aragonès*, Saragossa, 1993.

49. MESPLÉ, P., *cit. supra*, n. 23, núm. inv. 89.

50. CALZADA, J., *Sant Pere de Galligants. La història i el monument*, Girona, 1983, p. 316 i 319-320; BESERAN, P., «[El claustre de Sant Pere de Galligants]», *El Gironès. La Selva. El Pla de l'Estany*, Barcelona, 1991, p. 163-169, especialment p. 167 (Catalunya Romànica, V).

51. GUARDIA, M., «Iocutores et saltator. Las pinturas con escenas de juglaría de Sant Joan de Boí», *Locus Amoenus*, Bellaterra, 2000-2001, 5, p. 11-32, especialment p. 32. Sobre la qüestió de la presència de la dansa a l'església, vegeu ANGLÈS, H., «La danza sacra y su música en el templo durante el Medioevo», *Scripta Musicologica*, Roma, 1975, I, p. 351-373 (Storia e Letteratura. Raccolta di Studi e Testi, 131).

52. FRUGONI, CH., «La rappresentazione dei giullari nelle chiese fino al XII sec.», *Il contributo dei giullari alla drammaturgia italiana delle origini. Atti del II° Convegno di Studio. Viterbo, 17-19 giugno 1977*, Roma/Viterbo, 1978, p. 113-134; GUARDIA, M., *cit. supra*, n. 51, p. 29 i següents.

53. Dec el suggeriment d'aquesta interpretació a M. Guardia.