

MONASTERIO DE SANT CUGAT



Fotografia Mané Espinosa

1.- EL PRECEDENTE DE OCTAVIANUM

1.1 LOS ANTECEDENTES ROMANOS

La primera documentación del siglo X designa el lugar con el topónimo latín *Octavianum* de origen incierto. Para algunos deriva del nombre de un propietario del lugar, *Octavius*. Para otros, indica la distancia de 8 millas que hay hasta Barcelona. Para unos terceros, que la fortaleza romana fue construida por la octava legión macedónica. Hay quien piensa que se debe a Rufinus Octavianus, el primer *Comes Hispanorum* (316-17) aunque las fechas no encajan bien. Los monjes fabularon que el nombre venía del emperador Octavio Augusto y que el cenobio había estado fundado por Carlomagno de manera que a finales del siglo XVII se titulaban “Imperial monasterio”, por encima de Poblet, Santes Creus o del mismo Escorial, que solamente eran reales.

Las excavaciones arqueológicas de 1931 ya plantearon que debajo la fortaleza había restos de una villa rústica anterior, hecho que quedó confirmado en las posteriores de 1971 y de 1992-94. Por desgracia se conoce poca cosa, ya que el monasterio se edificó encima suyo. Sin embargo, se comprobó que la torre SE de la fortificación se levantaba sobre un depósito más antiguo. Los restos contenidos en su rasa de fundamentación permitieron datarla entorno la segunda mitad del siglo IV. Por lo tanto, el mártir Cugat no pudo haber sido muerto aquí, como quiere la leyenda, por que la fortaleza aún no se había construido. Otra cosa es que posteriormente fuesen trasladadas y depositadas sus restos.

La fortificación es de planta cuadrada, con torres redondas a las esquinas y bastiones semicirculares en el centro, tipología conocida que encaja bien con fecha del siglo IV y recuerda paralelos orientales. No se ha encontrado ningún otro parecido en Catalunya. De todas formas, y por razones desconocidas, esta obra se inició y no se terminó nunca. Hasta faltan los fundamentos de la torre NO y de unas tres cuartas partes de la muralla norte y su bastión. Tampoco sabemos de quien fue la iniciativa, pública o privada, y cual había de ser la función. La descubierta en el monasterio de un miliario en el año 1931, de un segundo el 2002 y de un tercero en la villa de Can Cabassa, todos como piedra reaprovechada, solamente insinúan la proximidad de una vía romana por donde fueron sustraídos.

Actualmente es visible una parte de la torre NE dentro de la caja de escala del claustro, el arranque del bastión de levante debajo del ábside y la SE detrás de la sacristía. La intermedia sur sirve de fundamento al campanario y se puede ver parte de su exterior. La torre SO y la intermedia de poniente se encuentran debajo de la iglesia. Cuando a la banda norte, ni la NO ni el bastión N se construyeron. Buena parte de los grandes sillares de sus muros fueron aprovechados para hacer los fundamentos de la iglesia, tal y como se ha podido comprobar arqueológicamente.

1.2.- LA IGLESIA PALEOCRISTIANA

Cugat fue un mártir cristiano muerto, en el año 304, durante la persecución que Diocleciano mandó contra aquellos que se negaban a ofrecer el sacrificio ritual a la divinidad imperial. Su existencia histórica está avalada por el escritor hispano Prudencio (348-405). Lo más verosímil es que muriese en la ciudad de Barcelona, que cumplía las tres condiciones básicas: había un templo donde hacer la ofrenda, un tribunal para juzgar los rebeldes y público para asistir al espectáculo disuasorio del martirio. Es posible que un cristiano rico recogiera sus restos y los enterrara en su villa del Vallès, a Octaviano. Más tarde, en el siglo V se le dedicaría una primera iglesia de planta rectangular y nave única. El anexo coetáneo con dos sepulturas en el ángulo NE muestra una disposición ad sanctos: cercanas al altar y a las reliquias del mártir, típica del primer cristianismo. Es justamente su presencia la que ayudó a crear un amplio cementerio asociado, básicamente dentro del recinto del antiguo *castrum*.

A finales del siglo VI, se añadió a la cabecera del templo un ábside de planta de herradura por dentro y poligonal por fuera. En el interior se separó el presbiterio de la nave con una cancela de tipo visigótico, del que se han encontrado fragmentos. La hipótesis de la existencia de un monasterio en esta época, aunque sugerente, no ha podido ser probada. La primitiva capilla privada pudo mantenerse como tal o también evolucionar hacia una parroquia rural, sujeto al obispado de Egara. Se sabe que, en la segunda mitad del siglo VIII, en pleno dominio islámico, parte de las reliquias del mártir fueron trasladadas a Alsacia y posteriormente a San Denis de París. El culto a Sant Cugat se difundió por el norte peninsular y ciudades como Santiago, Zamora, Oviedo o Braga también tienen restos suyos.

Fue entorno esta antigua iglesia que en el siglo IX se construyó el monasterio benedictino que lleva el nombre del mártir. El templo debería ser rehecho y adaptado a las nuevas necesidades de la liturgia monacal. El año 985 sufrió el ataque sarraceno de Almanzor contra Barcelona, en el que murieron el abad Juan y algunos monjes. Hacia el año 1000, el monasterio ya era una entidad poderosa, no sólo en el aspecto espiritual, sino también económicamente gracias a las donaciones recibidas y tenía que demostrar su prestigio en la arquitectura. El abad Odón encargó a Fedanci un templo mayor, de estilo románico, que ya ocupaba el lugar del actual. La antigua iglesia paleocristiana acabó estorbando dentro del nuevo monasterio y fue derribada para ampliar el patio y construir el nuevo claustro románico.

2.- EL RECINTO MONÀSTICO

2.1.- LA TORRE DEL PORTAL MAYOR O DEL HOMENAJE

La torre del portal mayor esta situada al extremo norte de la plaza de Octaviano, adosada al palacio abacial, pero sin ninguna conexión funcional con el. Es de planta rectangular y en la parte baja alberga la puerta de entrada al recinto monástico. Cumplía con la función de torre del homenaje del castillo de Octaviano, su último reducto defensivo, por lo cual esta dotada de almenas también en su cara interna.

Estaba precedida por una barbacana, hoy en día desaparecida, edificada sobre lo que ahora es la plaza de Octaviano. Su planta esta marcada en el pavimento. La integraba un pequeño recinto presidido por una torre alta donde había el portal cerrado por un rastrillo, que había que subir verticalmente mediante turnos, para permitir la entrada. Entre ella y la torre del homenaje se extendía el foso, que se cruzaba por un puente móvil de madera sujetado sobre dos arcadas apuntadas de piedra, el cual se podía retirar en caso de peligro. Verosímilmente estas defensas se construyeron en la segunda mitad del siglo XIV.

El portal mayor tiene una arcada de punta redonda formada por grandes dovelas de piedra de Montjuic, con la intención de mostrar la riqueza y el poder del monasterio. En el siglo XVI, sirvió de modelo para muchas casas campesinas de los antiguos payeses de remensa. Estaba defendido por dos aspilleras bajas que controlaban el recinto interno de la barbacana y un matacán a la parte alta de la torre, des de donde se podía lanzar objetos sobre los intrusos.

Después de la derrota de 1714, el rey Felipe V mandó la destrucción de fortificaciones catalanas, entre otras las del castillo de Octaviano. La barbacana con el rastrillo fue derrumbada y el matacán roto parcialmente, símbolo de ser un castillo derrotado. Las almenas fueron cubiertas con un tejado y los espacios entre ellas se convirtieron en ventanas. La gran abertura del lado izquierdo de la torre, hoy en día tapiada, corresponde a la ventana abierta el 1762 por donde se dispensaban los medicamentos de la desaparecida farmacia del monasterio a los aldeanos.

2.2.- LAS MURALLAS MEDIEVALES

Los monasterios siempre están rodeados por un muro que separa sus habitantes del mundo exterior. La Regla de San Benito, en el capítulo LXVII, manda que ningún monje salga del recinto monástico sin permiso del abad. El espacio interior forma la llamada "clausura" que es privativa de la comunidad, sólo accesible a sus miembros y huéspedes. Los monasterios masculinos tienen prohibida la entrada de mujeres y viceversa. Desde la tardo-antigüedad este muro de cierre también cumplió funciones defensivas, convirtiéndose en muralla.

El monasterio de Sant Cugat se fundó en el siglo IX, cuando la inestable frontera entre cristianos y sarracenos se encontraba en el río Llobregat y las ayudas por un lado y por el otro eran frecuentes. Desde el inicio, pues, el muro del cercado monástico también fue defensivo. El año 985 sufrió la razzia de Almanzor y a principios del siglo XII la embestida de los almorávides. La superposición de edificaciones a lo largo de los siglos y la falta de excavaciones sistemáticas hace que se desconozca cómo eran las fortificaciones primitivas, pero se han encontrado restos puntuales de un foso del siglo X, en el lado norte, que fue rellenado a finales del s. XII. La asimilación del monasterio con un castillo fronterizo, en el siglo XI, debería implicar obras que ayudaran a dar al conjunto una imagen de fortaleza. Es posible que las desaparecidas murallas de la banda norte, con garitas rectangulares, fueran de esta época, siguiendo un plan unitario.

En la segunda mitad del siglo XIV se llevó a cabo una importante obra de ampliación del recinto monástico hacia levante, protegido por unas nuevas murallas. Costa saber si existió una planificación general en la que la forma de cada torre respondería a estrategias de defensa según el lugar, o bien si influyó el capricho de los cargos monásticos que adosa una casa propia para la administración de las rentas del oficio. De sur a norte encontramos la torre hexagonal cantonera. Sigue la torre del priorato, de planta rectangular en medio de un tramo rectilíneo, al final del cual está la torre de la camarería, pentagonal, para una mejor defensa del cambio de dirección del muro. Finalmente había una segunda torre hexagonal vinculada a la obrería, derribada en 1856 al construir el nuevo cementerio municipal. Todas ellas fueron desmochadas y reducidas en altura por el decreto de Felipe V y a finales del siglo XVIII se abrieron puertas y ventanales que las hacían indefendibles. En cuanto a las casas adosadas desaparecieron durante la desamortización.

La vista desde el exterior permite observar dos fases constructivas en el paramento de la muralla este, sin que por ahora se haya determinado si el inferior corresponde a una etapa previa. Un plano de 1785 indica que aún se mantenía el foso en las fachadas norte y este, como se ha podido comprobar arqueológicamente entorno la torre de la camarería

2.3.- LA AMPLIACIÓN DEL RECINTO EN EL SIGLO XVI

La fachada sur del monasterio presenta la singularidad de estar situada encima una fuerte pendiente (124m) que desciende hasta el arroyo (111m). Esto facilitaba la defensa de este lugar. De la torre hexagonal del ángulo SE salía una muralla en dirección poniente que giraba en perpendicular para terminar en el campanario. No sabemos cómo estaba protegido el resto hasta la plaza de Octaviano y sobre todo la fachada principal de la iglesia.

En 1539 era abad comendatario el cardenal Cesarini, quien cedió el título a Pedro Despuig, a cambio de una renta anual de 250 ducados. El nuevo abad, monje de la casa y bien consciente de las necesidades del monasterio, emprendió una serie de importantes reformas arquitectónicas entre ellas la ampliación de diez canas del espacio claustral, (15,5m) por la banda sur. Dado a la pendiente del lugar, se tuvo que crear una nueva explanada con extracciones de tierra en el lado de la iglesia, vertidas en terraplén. El nuevo recinto quedó delimitado por el muro de contención sobre el que se levantó una pared de sillares de piedra como en el resto de las murallas. En cada uno de los extremos se construyó una torre hexagonal dotada de aspilleras para armas ligeras, aunque la distancia de unos 90m que las separa dificultaba la defensa de la cortina intermedia. De hecho, en esta época la artillería había dejado obsoleto el tipo de fortificaciones del monasterio. La obra también definió un nuevo cierre a poniente, que enlazaba la torre del SO con el centro de la torre del abad. A finales del siglo XVIII se modificó, adelantándose hasta la cara exterior de dicha torre, para permitir que el nuevo balcón enrejado y abierto en la torre quedara dentro del recinto monástico.

El espacio ganado a la pendiente se destinó al huerto de la comunidad y sus frutos fueron destinados al consumo propio. A finales del siglo XVII se destinó una pequeña parcela para huerto de boticario, donde se cultivaban plantas medicinales. Muy pronto se encuentran menciones de agricultores del pueblo que actuaban de hortelanos del monasterio. Para poder regar, se utilizó el agua sobrante del surtidor del claustro y se creó una balsa o depósito para acumularla. En 1781, el abad cedió una parte del local de la farmacia vieja a cambio de que le fuera concedido para uso propio un trozo del huerto de 16 canas de fondo a lo largo de la fachada de poniente, donde se construyó una segunda balsa.

2.4.- LOS NUEVOS HUERTOS DEL SIGLO XVIII

En el siglo XVIII el monasterio volvió a vivir una nueva etapa constructiva, sobre todo en tiempos del abad Gayolà (1746-82). Su sucesor, Eustaquio de Azara, se encontró con unos inmuebles suficientemente consolidados, a pesar de las inevitables obras de reparación y mantenimiento que había que ir haciendo. Esto le permitió dedicar esfuerzos a la ampliación del recinto monástico, unas 35 canas (54,25m) a lo largo de todo el lado norte y unas 23 canas (35,65 m) por el este. El resultado, pues, fue un nuevo recinto claustral de forma pentagonal, mucho más amplio, con una longitud máxima de 208m, y una anchura promedio de unos 163m. La nueva superficie era de 3,4 Ha, que doblaba sobradamente el anterior 1,5 Ha del recinto amurallado.

El nuevo espacio perimetral se dedicó íntegramente a huertos que fueron repartidos entre los diferentes oficios monásticos, con exclusión de los beneficios. El abad, a pesar de haber tenido la iniciativa, no se reservó ninguno. Una pequeña parcela de unos 900m², en el ángulo NE, se dedicó al huerto de lo común y una segunda de unos 700 m² al jardín botánico, en la esquina SE. Cada huerto estaba asociado a la casa de un oficio y se convertía en su "patio trasero", quedando integrado dentro del espacio de clausura. Para que este nuevo límite quedase claro, se dispuso que el muro perimetral debía tener 16 palmos de altura, es decir, unos 3,2 metros. Su construcción, casi 450 m de longitud se llevó a cabo en 1785 y las obras duraron unos seis meses. La financiación provino de una contribución de la Pavordía de Palau Tordera. Del cultivo de los huertos privados se ocupaban los criados de cada oficio y servían de recreación a los señores monjes.

La ampliación hizo que las murallas medievales y sus fosos quedasen en la nueva clausura y perdieran por completo su sentido defensivo. Asimismo, representaban una dificultad para acceder desde las casas hasta los huertos, por lo que se adoptó la decisión de tapar los fosos y convertirlos en un camino de ronda. Posteriormente, algunos oficiales abrieron puertas en las murallas para facilitar el paso más directo entre su casa y el huerto.

3.- EL PALACIO DEL ABAD

3.1.- DE HOSPITAL A PALACIO ABACIAL

En el lugar que hoy ocupa el palacio abacial, al siglo X había un primer edificio, posiblemente con funciones de hospital de pobres y Pedrogrinos. En la fachada posterior de la Torre del portal mayor aún se observan restos de *opus spicatum* de esta época, así como en la entrada del actual palacio. Dada la disposición angular de los dos muros, que no enlazan, no sabemos si se trataba de un solo edificio o de dos. Dos siglos después, el hospital fue trasladado al otro lado de la plaza de Octaviano, en la calle que lleva su nombre.

El castillo se construyó en el siglo XIII y fue ampliado en el XIV aprovechando los restos del edificio anterior. Más que una fortaleza militar, siempre fue un elemento de prestigio, símbolo del señorío feudal de los monjes. La fachada de la plaza de Octaviano era ciega, sin más aberturas que las aspilleras de defensa, y la parte alta estaba coronada por almenas, cuyos restos aún se adivinan. Las ménsulas que sobresalen aguantaban los manteletes de madera que tapaban, a voluntad, los espacios entre almenas. Ante él había un amplio foso que se mantuvo hasta finales del siglo XVIII y la actual plaza de Octaviano era el glacis defensivo. Diferentes reyes de Aragón lo utilizaron para pasar temporadas, de forma que cumplió la misma función que el palacio real de Poblet o el de Santes Creus. En 1343 sirvió de prisión al rey Jaime III de Mallorca, derrotado por Pedro III el Ceremonioso.

En el ángulo SO se le adosó la torre del abad, poligonal, donde se pueden observar las aspilleras bajo las ventanas posteriores. En su interior hay una mazmorra. En el lado NO se levantó la torre del portal mayor, sin conexión con el castillo. La fachada sur muestra claramente una junta vertical que corresponde a una ampliación sin almenas y que llegaba hasta la iglesia. La fachada principal era la interna, con una escalera de piedra al aire libre que llevaba al primer piso o planta noble, donde había una galería de arcos rebajados. La planta baja estaba ocupada por las zonas de servicio, cuadros, cocinas y almacenes.

Para atender la orden de Felipe V de destruir las fortificaciones, los monjes optaron por abrir ventanas y balcones en las fachadas sur y de poniente a fin de que perdiera el aire militar y adoptara el de un palacio, el del abad. Sobre las almenas se construyeron unos tejados y los espacios que había entre ellos se tapiaron o se transformaron en ventanas de una nueva planta buhardilla. También se elevaron los techos interiores y se colocaron puertas más altas y señoriales. El abad Llupià edificó el patio gótico y cubrió la escalera, plantando su escudo en el frontón de la nueva puerta de entrada. En 1844, se convirtió en casa rectoral, función que aún desarrolla.

3.2 EL PALACIO ABACIAL: ORGANIZACIÓN INTERIOR

El edificio actual es el resultado de múltiples transformaciones, ampliaciones y cambios de uso, de manera que lo que nos ha llegado hasta hoy es una mistificación de lectura compleja a la que hay que añadir las necesarias obras de rehabilitación y de restauración. Desde hace más de 175 años acoge la casa parroquial con oficinas, archivo, salas diversas y vivienda.

A grandes rasgos, el edificio tiene una estructura en "L" formado por dos cuerpos paralelos a la plaza de Octaviano y otros dos perpendiculares en el extremo sur. A ellos se agregó la gran cisterna en el siglo XIII-XIV y las ampliaciones del siglo XVIII. El ala que tocaba al claustro, donde había la bodega en la planta baja y el archivo en el primer piso, fue derribada en 1911, después de que se hubiera derrumbado una parte.

La planta baja del edificio estaba destinada genéricamente a los servicios: cuadros, cocinas, almacenes y la gran cisterna. En la fachada de levante destaca un portal de piedra con un arco de medio punto y grandes dovelas. El acceso a la planta baja, residencial, se efectuaba por un patio gótico situado en el lado sur de la cisterna. Una escalera descubierta conducía hasta una galería porticada con arcos rebajados sobre columnas ochavadas que actuaba de distribuidor. Este patio fue edificado en 1735 por el abad Llupià, que colocó su escudo en el nuevo portal de la escalera, desde entonces cubierta.

La primera planta o noble era la que ocupaba el rey en sus estancias en el monasterio. Las diferentes salas que dispone facilitaban que existiera un ámbito privado y otro público donde instalar provisionalmente su curia. A partir del siglo XV se convirtió residencia del abad. En ella aún se conserva una aspillera defensiva y algunas puertas interiores medievales, que contrastan con los grandes portales de la reforma del s. XVIII.

La segunda planta en teoría estaría más dedicada a las funciones administrativas y habitaciones del servicio. Sin embargo, una parte fue habilitada como estancias privadas del abad Gayola, que en la segunda mitad del siglo XVIII trasladó la parte pública en el primer piso. Destaca el lado sur, donde los dos cuerpos están separados por dos grandes arcos de piedra que generaban grandes espacios. Sin embargo, la parte más cercana a la iglesia fue dividida con tabiques formando varias salas y cámaras, donde el citado abad tenía su dormitorio y sus estancias privadas. Reformas posteriores impidieron que se subiese dónde había la escala original de acceso entre el primer y el segundo piso.

La tercera planta es un amplio desván construidas por encima de lo que era la azotea del castillo medieval. Se generaron como consecuencia de la orden de derribo de fortificaciones dictada por Felipe V. Los monjes construyeron un tejado superior y disimularon las almenas defensivas tapiando parte de los huecos entre ellos y convirtiendo en ventanas el resto.

3.3 LA CISTERNA DEL MONASTERIO

El abastecimiento tradicional de agua en el monasterio y en la villa de Sant Cugat había sido siempre mediante pozos. La construcción del claustro románico y la voluntad de querer disponer de un surtidor central, elemento tan simbólico (elevación hacia el cielo), como práctico (lavamanos), obligó a ir a buscar el agua a una cierta distancia y construir una mina o conducción que terminara en una cisterna elevada. De esta manera la diferencia de nivel entre ella y el centro del claustro permite que, por medio de un vaso comunicante, haya la presión suficiente para hacer salir un chorro vertical.

El monasterio está situado entre dos arroyos, el de Sant Cugat y el de Vulpelleres. Por razones topográficas, se escogió la segunda que facilitaba mucho más el trazado de la conducción desde el origen hasta el cenobio. El punto elegido de captación es la Madre de la Fuente, situado bajo el actual convento de las monjas dominicas. El agua era conducida por una mina hasta la cisterna monástica. Destaca un acueducto formado por tres grandes arcadas de medio punto (el puente de Can Vernet) que permitía pasar de la orilla de levante a la de poniente del arroyo. El agua transportada era de uso exclusivo del monasterio y sólo en un corto período del siglo XVIII, también abasteció la única fuente de la ciudad. En el momento de la desamortización, fue uno de los primeros bienes reclamados por razón de utilidad pública.

La cisterna es un cuerpo prismático construido con sillares, de planta rectangular, actualmente integrado en el palacio abacial. En su fachada este dispone de una bancada corrida para depositar vasijas con la finalidad de transportar el agua que manaba de un caño central. En la parte alta está adornada con dos arcadas rebajadas construidas con ladrillos en el siglo XVIII. En el lado norte, hay una pequeña portezuela de hierro que actuaba de rebosadero, bajo la cual había existido un sepulcro de mármol romano en funciones de abrevadero, hoy en día se encuentra en el Museo Arqueológico de Cataluña, fue sustituido por una pila de piedra. Sobre la portezuela está la representación más antigua de la bandera del monasterio, consistente en un castillo (*el castrum Octavianum*). Al lado sur limita con la escalera que da acceso a la planta noble del palacio. También aquí hay una segunda portezuela con una pequeña pila. Desde este lugar se puede observar su interior, revestido por una capa de mortero hidráulico que la hace impermeable y por la cubierta de bóveda de cañón. Un sistema de conducciones de cerámica llevaba el agua de lluvia recogida en los tejados del edificio.

4.- LA CLAUSURA

4.1.- LA PLAZA DEL OM Y EL CLAUSTRÓN

La plaza del Om constituía un primer recinto monacal que no era considerado clausura estricta, ya que el lado norte estaba el edificio de la Pavordía Mayor, donde vivía el monje señor jurisdiccional de la villa y término y a la vez era sede de la Curia baronial. Sus súbditos podían acceder para prestarle sacramento y homenaje, dirimir sus pleitos, pagar los censos, diezmos y otras cargas fiscales. Hoy sólo queda la parte baja de la torre de la prisión. Era tan alta como la del portal mayor, pero por su mal estado fue parcialmente demolida a inicios de siglo XX. El nombre de la plaza deriva del árbol que había plantado en el centro.

Se accedía a la plaza desde el portal mayor a través de un ancho pasillo, a la izquierda del cual estaba la puerta de la panadería monástica, único lugar de libre acceso para las mujeres. En el frente, al este, se encuentra el claustro, edificio renacentista de finales del siglo XVI con un pórtico de arcos de medio punto sobre columnas toscanas de piedra de Montjuïc, mientras el resto de la fachada es de piedra caliza local. Es obra del maestro de casas Cristóbal Reguer. El interior de la lonja conserva el artesonado original. El primer piso estaba ocupado por celdas monásticas. El edificio ocupa el espacio donde en el siglo X estaba la portería y la hospedería del monasterio, el muro de la cual está marcado en el pavimento. A través del porche se sigue accediendo al claustro.

Tras la desamortización, en 1855, el claustro fue tapiado y reconvertido en escuela de niñas hasta 1932. En 1888 el Ayuntamiento ocupó la planta baja como Casa Consistorial, por poco tiempo. Se construyó un muro que iba del ángulo NE de la Torre del Portal mayor hasta el ángulo NO del claustro, separando esta parte del matadero, construido en parte sobre la casa de la pavordía mayor. La reforma de 1968-69 permitió sacar el citado matadero y el campo de fútbol y derribar el muro. El actual cuerpo de recepción del monumento fue construido en 1990 sobre la antigua bodega monástico.

El lado sur de la plaza está ocupado en parte por el palacio del abad, la gran cisterna, ya descrita, y en el espacio hoy libre había un edificio de servicios que unía el palacio con la iglesia y el claustro. En su primer piso se ubicaba el archivo monástico. La búsqueda de un supuesto tesoro de los monjes provocó un hundimiento parcial del mismo y ante el peligro de una caída total, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid, mandó su derribo en 1911.

En el ángulo noreste de la plaza salía un estrecho callejón que daba acceso a las casas de los oficios monacales, que se extendían a lo largo de la muralla norte y de levante.

4.1.1 LAS CASAS DE LOS MONJES CON OFICIO O BENEFICIO

La necesidad de mejorar la recaudación de rentas feudales del gran dominio territorial del monasterio hizo que, a principios del siglo XIII, se crearan una serie de cargos con obligaciones específicas, cada uno de los cuales se ocupaba del cobro y gestión de unas rentas determinadas. Hay que distinguir entre los llamados oficios que tienen que ver con los quehaceres diarios del monasterio y los beneficios vinculados al culto de determinados altares.

Los grandes oficios eran los cuatro pavordes que se ocupaban de zonas geográficas concretas: el Vallès, el Penedès-Anoia, el Llobregat y el ámbito del Montseny o de Palau Tordera. Ellos tenían que proveer de todo lo necesario para la vida común a lo largo del año. Otros oficios eran el camarero, que se cuidaba de los vestidos; el obrero o responsable de los edificios; el dispensario que compraba las vituallas con el dinero que le pasaban los pavordes; el refitolero que tenía cuidado del comedor común o refectorio; el enfermero que atendía a los monjes enfermos; el limosnero de quien dependía el hospital y la comida de los pobres; el sacristán que se ocupaba de todo lo que hacía referencia al culto y la iglesia. Los beneficios más importantes fueron el de Santa María, Todos los Santos, Santa Fé, San Antonio, *Corpus Christi*, más tarde el de la Santa Cruz, aunque variaron con el tiempo.

El cobro de rentas en especies obligó a que cada uno de los oficios necesitara sus propios almacenes, bodegas, gallineros, estables, así como una estancia para poder llevar la contabilidad. El costumario de 1221 ya habla de oficinas propias de cada uno de ellos. En la práctica se tradujo en la construcción de una serie de casas privadas que se alinea entre el edificio del claustro y la muralla norte y más tarde, también al abrigo de la muralla de levante. En ellas vivía el monje titular y los criados que le ayudaban y se cuidaban de los animales. Los pavordes, por ejemplo, tenían que viajar por los dominios que administraban, necesitaban caballerías e iban acompañados de un escudero o hombre de armas para su protección personal. Los monjes jóvenes que aún no habían podido acceder a un oficio o beneficio por falta de vacantes, recibían el nombre de claustrales y a partir del siglo XVI tenían sus propias celdas personales en el piso del claustro.

En el momento revolucionario del 25 de julio de 1835, las casas de los monjes fueron saqueadas primero de ropa y muebles y después de materiales de construcción, de forma que dos años después, cuando llegó el delegado de *Bienes Nacionales*, se encontró que habían sido desmontadas y ya no quedaba nada. Sus terrenos fueron dedicados a huertos y los arrendamientos obtenidos se aplicaban a obras de conservación y restauración del claustro.

4.2 DEL PATIO AL CLAUSTRO

La ubicación del claustro respecto la iglesia varía de un monasterio a otro y se puede encontrar ubicado en el norte, como en Sant Cugat, Cuixà o Poblet, o ubicado en el sur, como en Ripoll, Galligans o Santes Creus. En general todos mantienen las mismas funciones en las alas de levante y poniente, pero se permutan las de tramontana y mediodía.

En Sant Cugat, el claustro románico se construyó a finales del siglo XII, aprovechando un patio preexistente. Este patio había sido delimitado en el s. X para la iglesia paleocristiana al sur y tres edificios perimetrales formando un rectángulo vacío entre ellos. Curiosamente no trazaban un espacio cerrado, sino que quedaban separados entre ellos. Entre el de poniente y el del norte existía una estrecha *androna* y entre el del norte y el de levante un amplio pasillo que fue edificado en el siglo XI. La iglesia también estaba aislada entre los cuerpos de levante y poniente, que la sobrepasaban. El patio resultante mostraba una clara pendiente hacia el ángulo NE, que se encontraba aproximadamente un metro por debajo del ángulo SO. Por este motivo todavía se pueden ver un par de portales del s. XI, que quedaron medio enterrados en el momento en que el terreno se niveló.

La superficie de este patio era aproximadamente sólo la mitad de la actual, ya que una parte importante estaba ocupada por la antigua iglesia paleocristiana. No será hasta después del año 1000, que el abad Odón mande construir un templo monástico mayor, unos 9 metros más al sur de aquella, sobre los restos de la fortaleza romana y del cementerio ubicado en su interior. Adosada al muro norte de la nueva iglesia, se edificó una primera galería porticada que no tuvo continuidad por los otros lados del patio. Tras el ataque de los almorávides, acaecido entre los años 1114 y 1117, el segundo templo fue sustituido por un tercero, que es el actual y, coetáneamente a su construcción se construyó el claustro románico. La arqueología no ha podido determinar el momento en el que se derribó el templo paleocristiano, si fue en el siglo XI o si aún subsistía en el siguiente. Como sea, su aterramiento permitió ganar espacio para agrandar el patio, nivelarlo y construir un claustro románico de grandes dimensiones y planta sensiblemente cuadrada.

4.3 EL CLAUSTRO ROMÁNICO

La planta del claustro es un cuadrado irregular donde el lado norte, el más largo, hace 32 metros, mientras que el este, el más corto sólo alcanza 28 m. La superficie del patio es alrededor de los 900 m² y la del conjunto de galerías de 600 m². La anomalía de la planta viene dada por la disposición de los edificios perimetrales erigidos en el siglo X, entre los que se construyó.

La construcción del claustro comenzó hacia el 1190, durante el abadiado de Guillem de Avinyó, gracias a una contribución testamentaria de Guillem de Claramunt que quiso ser enterrado. En 1220 ya estaba terminada. Es de estilo románico y el escultor y posiblemente también arquitecto fue Arnau Cadell, que excepcionalmente dejó su firma junto a un capitel del ángulo noreste. Se inscribe en una escuela artística que arranca en Toulouse y es ligeramente posterior al de la catedral de Girona, del mismo autor.

Consta de tres series de cinco arcadas en cada ala, separadas por contrafuertes que absorben las diferencias de las longitudes. Cada arcada está sustentada por dos columnas independientes, de piedra de Girona, que soportan un ábaco común de piedra de Montjuïc, como las dovelas y las bases. El resto de sillares son de procedencia local. En total tiene 144 columnas y capiteles, todos diferentes. El número 144 quiere recordar la medida de 144 codos de la Jerusalén celestial, según el libro del Apocalipsis. Hay capiteles con escenas bíblicas y profanas de fácil lectura y otros con apariencia decorativa que esconden significados simbólicos más complejas o son simplemente ornamentales.

Inicialmente estaba cubierto por un tejado sustentada sobre la cornisa de arcos, con canecillos en forma de cabezas humanas y de leones. Su pendiente permitió efectuar una pintura mural románica sobre la puerta de la iglesia. Sin embargo, la doble columna de las arcadas indica que fue construido pensando en una cubierta de bóveda de piedra, como se hizo más tarde. Las pinturas mencionadas se conservaron, mutiladas, en la enjuta.

En el centro del jardín se encuentra el surtidor, que tiene una doble función simbólica y práctica. El agua que se eleva une la tierra con el cielo, mientras que los chorritos que caían del fregadero superior servían de fuente y de lavamanos. Los sobrantes de agua se utilizaban para regar los huertos de los monjes.

4.3.1 EL CLAUSTRO, ORGANIZADOR DE LA VIDA MONÁSTICA

El claustro, patio cerrado y rodeado por galerías porticadas, constituye el espacio central de la vida monástica, ya que en su entorno se organizan las diferentes dependencias del monasterio. Así, cumple con funciones de distribuidor que da acceso a los diferentes departamentos perimetrales, pero al mismo tiempo también es lugar de estancia y trabajo intelectual de los monjes.

La entrada al claustro es por el lado de poniente. En el edificio del siglo X donde se adosa esta ala estaba la portería y la hospedería, seguidas por la despensa y la bodega. Sobre este último las costumbres explica que en el s. XIII se ubicaban las habitaciones del abad, con una escala propia. En el siglo XVI, la mitad norte del inmueble fue derribado y sustituido por la lonja toscana, pero se mantuvo el trozo de la bodega. El abad pasó a vivir en el edificio del castillo.

El ala norte daba acceso a la cocina, el refectorio y el calentador medievales. Este último era la única dependencia que contaba con una chimenea para calentarse los días de frío más crudo. En la edad moderna los monjes oficiales y los beneficiados pasaron a vivir en casas propias, la costumbre de la comida en común se fue perdiendo y se redujo a los monjes claustrales, es decir, los jóvenes que aún no tenían oficio ni beneficio. En 1771 se derriba la cocina vieja y una parte del refectorio para hacer la sala capitular nueva.

El ala de levante originalmente estaba ocupada en planta baja por la enfermería, que tiempo después fue dormitorio de los mandados o criados, la escalera hacia la planta superior, la primitiva sala capitular, así como el *armarium* de los libros. En el piso estaban los dormitorios comunitarios y las letrinas. El ala sur estaba ocupada por la iglesia, a la que se accede a través de una puerta románica.

El costumario de 1221 informa de la presencia de menores, los llamados *monjitos*, que disponían de dormitorio propio separado del colectivo de los monjes. Hacían vida esencialmente en el ala norte del claustro, la más soleada, donde recibían enseñanza y formación y mientras estaban sólo podían acceder los maestros, pero no el resto de los monjes. Los monjes ocupaban el ala sur, también se definía como el claustro mayor, era la ala más fresca en verano, pero muy fría durante el invierno ya que permanecía en la sombra de la iglesia. En este último caso, las tareas del escritorio se trasladaban a la sala capitular.

4.3.2 LOS CAPITILES, SOPORTE DE IMAGENES SIMBÓLICAS

San Agustín (354-430) fusionó la filosofía del neoplatonismo con las creencias cristianas, desarrollando la idea de que la realidad física del mundo esconde la trascendencia de Dios. Este pensamiento, recogido por el monje benedictino Hugo de San Víctor (1096-1141), uno de los creadores de la Escolástica, influyó en el arte medieval, que, imbuido de una gran espiritualidad, rehuye del realismo figurativo y prefiere expresarse en el ámbito del simbolismo. El símbolo, sin embargo, muestra una realidad compleja que no se capta con una simple mirada, sino que hay que profundizar y por ello no debe confundirse ni con el signo ni con la alegoría. La imagen artística, pues, ofrece diferentes niveles de interpretación y lectura a los que se accede a través del camino ascensional y progresivo de la filosofía, la teología y la mística, idealizado en los tres pisos de hojas de acanto del capitel corintio. Así, mientras que el hombre carnal frente el capitel de la natividad de Cristo se detiene en la humildad del Hijo de Dios al nacer en un establo, el hombre espiritual rehúye de la anécdota y comprende que la escena evoca la unión del humano y lo divino que debe perseguir todo cristiano. La conceptualización de las imágenes permite, por ejemplo, atribuir determinados valores morales a ciertos animales o incluso que representen personajes, al tiempo que podían ser ejecutados escultóricamente con total libertad imaginativa. Pero, esta libertad de representar figuras fantásticas de difícil identificación podía resultar aparentemente grotesca y poco comprensible. Contra ellas ironía san Bernardo de Claraval (1190/53).

En el arte románico, el capitel deja de ser sólo un simple elemento arquitectónico como en los estilos clásicos, para convertirse, al mismo tiempo, en un soporte de comunicación visual que quiere transmitir mensajes a través de las imágenes. Esta transformación se produce a partir de la segunda mitad del siglo XI, de modo que cuando se inicia el claustro de Sant Cugat, hacia el año 1190, ya existe una sólida base teórica sobre los símbolos y numerosas esculturas precedentes en la que inspirarse. A menudo se afirma la importancia educativa de las imágenes en una sociedad esencialmente analfabeta. Pero este no es el caso del claustro de un monasterio donde sólo entraban los monjes, gente formada en los libros. Menos aún en Sant Cugat, que contaba con una biblioteca y un escritorio al menos desde mediados del siglo X. Es por eso que San Bernardo entiende que ciertas representaciones que podían resultar pedagógicas a nivel popular en la puerta de una iglesia pública sean sobrantes en un claustro monástico, de acceso restringido. Entonces, la voluntad de poseer un claustro magníficamente esculpido puede entenderse como el deseo de honrar a Dios con la belleza, pero también, como un elemento de prestigio social y una evidencia de la pujanza económica del cenobio.

4.3.3 ICONOGRAFÍA DE LOS CAPITELES

Baltrusatis (1931) fue el primer estudioso que agrupó los capiteles de monasterio en cuatro tipos genéricos: corintios, ornamentales, figurados y historiados. Sin embargo, seguimos sin haber descubierto un programa unitario y coherente en su distribución. Las diferentes interpretaciones hechas desde el presente son simples supuestos intelectuales que pueden tener poco que ver con el universo mental y la mística del románico. Por otra parte, son parciales, únicamente explican plausiblemente la ubicación de tal o cual, pero no la globalidad. Revilla (1989), por ejemplo, establece la relación de ciertas escenas con las dependencias vecinas: la humildad que se desprende de lavar los pies a los discípulos y la natividad en un establo, con la puerta de la sala capitular. O la presencia de la parábola del rico Epulón y el pobre Lázaro (obligación benedictina de la hospitalidad) y el de las sirenas (prohibición de entrada a las mujeres) frente la puerta de acceso desde el exterior.

Únicamente el ala sur presenta un plan narrativo y diacrónico de episodios de la historia de la salvación, empezando por Dios mayestático entre leones (la misma imagen se encuentra en la clave de bóveda del cimborrio), siguiendo por escenas del antiguo testamento: Adán y Eva, Noé, Abraham. La anunciación a los pastores introduce al tiempo del evangelio, continuado con la matanza de los inocentes, la multiplicación de los panes como único ejemplo de la predicación de Jesús, la entrada en Jerusalén, la resurrección, el mandato a los apóstoles de predicar, la dormición de María y termina con la psicomaquia o triunfo de las virtudes sobre los vicios, evocación del juicio final. Algunas escenas que deberían formar parte de esta narrativa se encuentran en otras alas, como las ya citadas del Nacimiento o el rico Epulón. Todas ellas se sitúan en la cara interior de la galería, mientras que en el exterior dominan las ornamentales y figuradas. Destaca un capitel externo del ala sur en el que hay un monje leyendo y otro escribiendo: el Costumario de 1221 nos informa que esta ala se dedicaba a tal actividad.

El mejor estudio sobre el claustro sigue siendo el de Lores (1991) que constata que el resto de las alas no presentan un hilo narrativo continuado, sino únicamente escenas dispersas que adquieren un significado de primer nivel en relación con el contexto donde se encuentran. Ambrós (1981) ya hizo notar que existían pautas de situación: los historiados están siempre en la cara interna (salvo el de los monjes lectores), mientras que los corintios se encuentran en el exterior. Los ornamentales y los figurados con animales o seres fantásticos se mezclan en apariencia aleatoria. Autores como Schenider (1946) y Rossi (2014) pretenden que los animales representan notas musicales y el conjunto una melodía similar al Iste confesor, que sería el himno a Sant Cugat. Otras teorías quieren ver un esquema del calendario o contraponen capiteles mediante diagonales, quedando siempre, sin embargo, en el nivel más elemental de las interpretaciones, sin entrar en su simbolismo místico.

4.3.4 LA PUERTA DEL CLAUSTRO A LA IGLESIA

La galería sur del claustro fue la última en ser construida por la simple razón de que necesitaba que se adelantaran las obras del muro norte de la iglesia, sobre el que se adosa. La arqueología ha mostrado que el muro tiene tres fases constructivas y que la gran grieta situada a la derecha de la puerta corresponde a un asentamiento diferencial entre la primera y la segunda, lo que obligó a reforzar la arcada que tiene delante con una tercera columna.

La puerta forma parte en la primera fase y da en el tramo del templo inmediato a ábside. Es el elemento fundamental que comunica el espacio claustral y sus dependencias con la iglesia monástica. Inicialmente podría ser que se tratase de una apertura bastante simple, cubierta por un tejado inclinado que generó un lienzo de pared sobre suyo, ornamentado con pinturas murales. Únicamente se han conservado restos del fragmento situado entre el trasdós de la actual vuelta y el piso del claustro renacentista. El programa iconográfico parece bastante ambicioso, ya que tenía una longitud de casi 8 metros. Estaba presidido por el Pantocrátor rodeado por los símbolos de los evangelistas. A ambos lados había al menos dos hileras de personajes sentados, tales apóstoles o ancianos del Apocalipsis. Se trataría, pues, de una evocación del Juicio Final.

En un momento más tardío, la construcción de la bóveda de cañón de las galerías del claustro tapó el citado mural y obligó a replantear este portal. La nueva obra fue hecha, aún, de estilo románico formando una serie de arcadas en degradación dentro del espesor del muro, ornadas con columnas y arquivoltas superiores donde se alternan molduras cilíndricas con tres bandas de decoración vegetal. Entre unas y otras hay una estrecha imposta decorada con una trenza y bajo ella una banda de tallos vegetales verticales, interrumpida por los dos capiteles con decoración similar, pero diferenciada. La parte baja está soportada por un zócalo corrido formado por dos bandas de molduras semicilíndricas. El tímpano, liso y desnudo, está aguantado por un dintel sobre ménsulas integradas en la banda vegetal. Es posible que hubiera existido alguna decoración pictórica, de que en todo caso no queda ningún rastro.

La portada, pues, tiene relevancia por su estructura y por su decoración, aunque su escultura no tiene nada que ver con el resto del claustro y es más tardía. La composición arquitectónica es muy parecida a la de la capilla de Santa Lucía de la catedral de Barcelona y también recuerda a la de la Anunciata de la Sede vieja de Lleida.

4.3.5 EL MURO SUR DEL CLAUSTRO Y LA ESCALA SECRETA

El claustro, como la iglesia, fue blanqueado con cal por los monjes en motivo de las grandes pestes. En 1652, al final de la guerra de Secesión, las tropas francesas llamadas por el monasterio para protegerse de las castellanas llevaron la peste a la ciudad, provocando unas 250 muertos sobre una población total que no llegaba al millar. Esta tradición de encalar se mantuvo en el siglo XIX, sobre todo después de la inauguración de la carretera de la Rabassada y de que los primeros excursionistas barceloneses visitaran el monasterio dejando un recuerdo de su venida escrito en los muros. Algunas entidades barcelonesas presionaron para que se acabara la práctica de encalar y que las paredes fueran repicadas para volver a la desnudez de la piedra. La operación se llevó a la práctica con demasiada alegría y el resultado es que se destruyeron las pinturas góticas que había debajo. Quedan, sólo, los restos de un caballo rojo montado por la muerte, con las marcas de la piqueta. También en la parte alta, en el arranque de la bóveda, se ha conservado una hilera de pequeñas cabezas de buena calidad artística.

Hacia la mitad del muro hay un portal con dintel sobre ménsulas góticas, tapiado, que no tiene correspondencia en el interior de la iglesia. Dada la situación vecina al capitel de los monjes lector y escritor, se podría sospechar que en realidad se trataba de un armario donde guardar los libros y utensilios de escritura que utilizaban cotidianamente los monjes en esta ala.

En el extremo SO, frente el ala de poniente, hay un tercer portal en arco de medio punto y dovelas bien cortadas. Da acceso a una escalera secreta, o de servicio, que comunicaba primero con el castillo y más tarde con el palacio abacial a través del cuerpo del archivo, actualmente derribado. Se llama escalera secreta por que esta embebida dentro del gran espesor del muro y tampoco es visible desde el exterior. Su existencia permitía que los reyes, en sus visitas, pudieran acceder discretamente en la iglesia sin tener que atravesar el patio o los claustros. Una segunda puerta frente la descrita daba directamente al último tramo del templo monástico, cerca de la gran portada exterior. Evidentemente el principal usuario fue siempre el abad y sus servidores.

4.3.6 EL PORTAL Y LA CAPILLA DE SANTA MARIA GROSSA

En el ángulo NE del claustro, frente la galería norte, hay un portal en arco de medio punto sobre el que hay una hornacina con una escultura decapitada. Este tipo de portal tiene una datación incierta y bastante amplia. El hecho de que no dé acceso a ninguna dependencia relevante hace que sea de gran simplicidad funcional, si bien con unas dovelas muy bien cortadas. En el siglo XVII, después de la peste de 1652, cuando se espolvorea el claustro, se adornó con arabescos pintados, los cuales se conservan algunos restos.

Desde el portal se pasaba a un pequeño vestíbulo con otra puerta que daba al exterior, los espacios libres de la banda de levante donde había una pequeña plaza formada por las fachadas de las casas de diferentes oficios monásticos. Era, pues, un paso de gran utilidad práctica para los monjes que residían en aquella parte y tenían que ir al claustro o en la iglesia para asistir a los diferentes oficios divinos diarios.

Sobre el portal hay un nicho u hornacina resaltada por una doble moldura que sobresale del plano de la pared. El interior es cilíndrico y la parte superior forma un cuarto de esfera, como un pequeño ábside. La figura que lo ocupa es sedente, estática, le falta la cabeza y parte de los brazos y manos. Va vestida a la moda antigua, con una túnica hasta los pies y un manto que le pasa por sobre su hombro izquierdo. Tiene las piernas un poco separadas, con la rodilla izquierda un poco más alta que la derecha, lo que rompe la simetría y proporciona un mayor dinamismo a los pliegues de la ropa. Sorprende que muestre un vientre hinchado y prominente por debajo de la línea del cinturón.

Tradicionalmente se había interpretado como una figura de San Pedro sentado en la cátedra. Un análisis más completo ha demostrado que en realidad representa a la virgen María preñada del niño Jesús, que en la edad media se conocía como la Virgen Gorda y más modernamente como la Virgen de la Esperanza. Aparece citada en el Ritual de 1218, por lo que hay que pensar que es contemporánea a la construcción del claustro. De ser cierta esta hipótesis sería una de las representaciones más antiguas que se conocen, ya que la mayor parte son de época gótica, sobre todo del siglo XV, como Nuestra Señora de la Esperanza de la iglesia de Santiago de Perpiñán o la del retablo de la Academia de Venecia.

4.3.7 UN PORTAL ENIGMÁTICO EN EL ANGULO SE DEL CLAUSTRO

En el ala de levante del claustro y entre la fachada de la sala capitular y el cuerpo perpendicular de la actual iglesia monástica, quedan los restos de un muro antiguo del siglo X con un portal de medio punto coetáneo, ahora tapiado. Por sus dimensiones, hay que pensar que daba acceso a un espacio importante en aquellos momentos. Dada su situación respecto al templo paleocristiano que utilizaron los monjes en una primera fase, no se puede descartar que se tratara de la sala capitular primitiva.

La construcción del templo actual debería suponer una mutilación de esta sala por su parte sur, lo que obligaría a desplazarla un poco hacia el norte, hasta el límite que suponía la escalera de acceso al piso donde estaba el dormitorio de los monjes. La nueva sala gótica, pues, se construyó en parte sobre la sala precedente, como la iglesia. El resultado de ambas edificaciones sería que entre ellas restaría un estrecho espacio residual que se asoció al templo y que conocemos con el nombre de sacristía vieja. Perdida su función original, el portal fue tapiado con los sillares de los s. XII-XIII.

En algunas ocasiones se ha sugerido que se podía tratar del *armarium* de los libros, dado su vecindad entre la sala capitular y la entrada monacal al templo. El costumario de 1221 habla de su existencia, pero no lo ubica. Sin embargo, sus dimensiones parecen excesivas para tal finalidad y, en cualquier caso, por el tipo de sillares utilizado en su tapiado, parecería que perdió esta función en el siglo XIII, quizás sustituido por el portal, ahora también cerrado, del ala sur. En 1306 murió el abad Ponç Burguet, quien eligió este lugar para ubicar su sepultura escultórica, clara señal de que el portal ya no tenía ningún uso.

Se trata del único sepulcro visible en todo el claustro, ya que el resto de los enterramientos fueron hechos en el suelo y no se conservan las lápidas, salvo una. El criterio de colocación fue centrado en el espacio que queda entre la fachada de la sala capitular y el templo, de forma que la mitad se encuentra dentro del portal y la otra fuera. Consta de un marco moldurado en degradación que ayuda a conducir la mirada sobre la figura yacente y revestida con la cogulla llevando el báculo del abad, cuya cabeza, ahora desaparecido, descansaba sobre una almohada. Entre unas y otras, se encuentra una faja plana donde está la inscripción mortuoria y laudatoria.

4.4.- LA SALA CAPITULAR GÓTICA

Es la gran sala de reunión de los monjes. Según el Costumario, se reunían cada día tras el rezo de la hora *prima* (6 h) y se informaba del santoral de la jornada, cambios de luna y otros. También se leía un capítulo de la regla de San Benito, acto del que deriva el nombre de Sala del Capítulo o capitular. De igual se celebraban las confesiones públicas para las pequeñas faltas cometidas, la ceremonia anual del "desapropio" o rendimiento de cuentas de las diferentes administraciones, la elección de cargos y cualquier otro tipo de asunto que afectara al conjunto de la comunidad.

La construcción de la sala "gótica" debería ser más o menos simultánea al claustro y muestra una fachada de transición con una puerta aún románica, pero con ventanales apuntados a ambos lados. De planta cuadrada, inicialmente estaba cubierta por una bóveda nervada de crucería. Sin embargo, la presencia de la muralla romana bajo ella hizo que los muros presentaran asentamientos diferenciales y abrieran grandes grietas. Esto motivó que a finales del siglo XV se añadiera una capilla a levante a modo de contrafuerte, al estilo florentino. Está dedicada a San Benito y muestra una bonita clave de bóveda con una representación del fundador de la orden monacal. La solución resultó poco efectiva y en el siglo XVIII se abandonó por una sala capitular nueva construida en el ala norte del claustro, aprovechando el espacio de la antigua cocina y parte del refectorio comunitario, entonces en franco desuso.

El abad Gayola reconvirtió la antigua sala en panteón de monjes, aunque él prefirió ser enterrado en el corazón de la iglesia. Fue necesario derribar la bóveda gótica por peligro de derrumbamiento y sustituirla por una de arista a la catalana hecha con ladrillo plano. Tras la desamortización, los sepulcros fueron profanados por tropas liberales alojadas en el recinto y se derrumba. Posteriormente la sala se agregó al templo ya en funciones de parroquia como capilla del Santísimo, tapiando la puerta del claustro, función que mantuvo hasta 1942, fecha en que se recuperó como espacio monumental.

En 1992 fue excavada totalmente, apareciendo un osario monacal, una serie de nichos perimetrales vacíos y los fundamentos de la muralla romana. Los restos se cubrieron con una losa de hormigón que forma una cámara subterránea accesible, aunque no visitable.

4.5.- LA SALA CAPITULAR BARROCA

Los citados problemas estructurales de la sala capitular gótica provocaron una gran grieta en la vuelta, que amenazaba en derrumbarse. Esto planteó la necesidad de una importante intervención de restauración que, mientras durara, impedía que el espacio fuera utilizado. Dado, sin embargo, que era de uso diario obligado, había que encontrar una alternativa. La solución fue derribar la "cocinaza", fuera de servicio, y tomar un trozo del antiguo refectorio para edificar una sala nueva. Las obras empezaron en 1771 y supusieron un trastorno en la distribución de toda la planta baja del ala norte del claustro. A continuación de la nueva sala se hizo otra dedicada a uso común y alternativamente en enfermería, seguida por un pequeño refectorio y una cocina pequeña en el extremo.

La nueva sala capitular constaba de dos espacios diferenciados, un vestíbulo que daba al claustro y desde el que se accedía a la sala propiamente dicha. Mientras el primero era cubierto con un solo tramo de bóveda de arista, la sala tenía dos tramos separados por un arco toral sobre pseudo-capiteles de yeso y estilo rococó. En 1976, con motivo de instalar una biblioteca municipal, se derribó la pared que separaba las dos estancias, quedando actualmente como un espacio único. Para decorar la nueva sala encargaron una serie de pinturas sobre la vida de San Benito, una de ellas de gran formato para colocarla en el testar presidiendo el conjunto. De esta manera se mantenía el recuerdo de la capilla de San Benito de la sala gótica. Actualmente se encuentran en el muro de poniente de la iglesia, dispuestas como si fueran un retablo. Su sillería se perdió. La silla dorada del abad pasó el Museo Diocesano de Barcelona, en 1916.

Tras la desamortización la sala ha tenido usos muy diversos: sala de baile durante las ferias, restaurante en la exposición universal de Barcelona de 1888 o escuela pública de niños hasta 1932. Después de la guerra civil también se ha destinado a utilidades varias, preferentemente culturales, como fue el Instituto de Cultura Románica, biblioteca de la facultad de letras de la Universidad Autónoma, sala de exposiciones de arte, Escuela Internacional de Pintura Mural, biblioteca municipal, taller del Centro de Restauración de Bienes Muebles y actualmente, Museo del Monasterio.

4.5.1.- LAS VENTANAS DEL REFECTORIO

En 1930, el arquitecto Jeroni Martorell emprendió una serie de obras de restauración del claustro. En repicar la pared que cierra el ala norte, aparecieron dos portales y una serie de ventanas en arco de medio punto, tapiadas, que en aquel momento se interpretarían como pertenecientes a la basílica que mandó construir el abad Odón. Como prueba se comparaba con la iglesia de San Martí del Canigó. La realidad es que tales ventanas correspondían al primitivo refectorio monástico.

Se trata de un muro de *opus incertum* que el arquitecto Ambrós fechaba en el siglo IX, construido con pequeñas piedras recogidas en superficie y sumariamente encuadradas a martillazos. En él se encontraron dos portales tapiados. El primer cercano al extremo NO daba acceso a la cocina y el segundo, más centrado, en el refectorio contiguo. Ambos son de punto redondo formados por dovelas pequeñas un poco irregulares. El segundo, más alto, había sido sustituido por otro, posiblemente en el siglo XVI, de piedra picada y con dovelas mayores, lo que le confiere un cierto aire de portal de masía. En cuanto las ventanas, las ocho que se conservan son de doble derrame y para formar su arco se utilizó una cimbra hecho con cañas, la marca de las que es todavía visible. La novena ventana se destruyó en el siglo XVIII debido a la intrusión del portal de la nueva sala capitular barroca. Se ha discutido ampliamente sobre la cronología del muro, que oscila entre los siglos IX y X. Las ventanas estaban cerradas con una celosía o *claustra* muy simple, con agujeros cuadrados, a los bordes puestos en punta. Esta era una solución muy habitual en la época prerrománica, pero también en el mundo árabe. Hay que recordar que el abad Gotmar había viajado tanto a la Corte del rey de Francia como la del califa de Córdoba. Actualmente sólo se conserva media placa de una de ellas.

La sala del refectorio original debería ser relativamente baja de techo, ya que un agujero en la actual vuelta del claustro permite ver una ventana similar correspondiente a un piso superior, tal vez el dormitorio de los monjes. Esta planta intermedia se debería desmontar en el momento de la gran reforma del siglo XVIII y se reconstruyó parcialmente de nuevo en 1983, cuando este espacio fue ocupado por el Centro de Restauración de Bienes Muebles.

4.6 DE INFERMERIA A CAPILLA DE LA SANTA CRUZ

El costumario de 1221 explica el orden de la aspersion de las estancias monásticas antes de la misa mayor. Tras el ritual en diferentes puntos de la iglesia, la pequeña procesión salía al claustro y pasaba por la sala capitular, el dormitorio común y la enfermería. El dormitorio estaba situado en la planta piso y si accedía por la escalera situada a continuación de la sala capitular. Debajo de él, en la planta baja, en esta época estaba la enfermería. Esta ubicación a pie de claustro hacía posible que los monjes convalecientes o los viejos que residían pudieran acceder más fácilmente a las galerías y en la iglesia sin la barrera arquitectónica de las escaleras. Por desgracia las menciones escritas son demasiado genéricas y las reformas posteriores han alterado el espacio original y hoy no sabemos exactamente qué extensión tendría. La enfermería, de uso ocasional, fue cambiando de lugar en la historia del monasterio según las necesidades de cada momento. Así, tuvo casa propia tocando la muralla de levante, pero también en el lado norte e incluso ocupó una parte del refectorio una vez perdido la costumbre de comer en común.

En el siglo XVI, la vieja enfermería se había convertido en dormitorio de los mandados, es decir, de aquellos trabajadores del monasterio no asociados a ninguna administración concreta. En 1559, los hermanos Adrià, Guerau y Cristobal Vilana crearon el beneficio de Santa Cruz con un rédito anual de 54 libras. Adrià era canciller de la real audiencia y Guerau canónigo de Barcelona. Cristóbal era monje de Sant Cugat con el cargo de pavorde del Penedès. La construcción de la capilla tardó un poco. En aquellos momentos se estaba construyendo el claustro alto y el espacio elegido para ubicarla fue la sala en desuso de la antigua enfermería, sobre la que se hacía la nueva biblioteca. Parece que el altar fue erigido 10 años más tarde, en 1569, pero los benefactores consideraban que el espacio era oscuro y mal ventilado, lo que obligó a realizar nuevas obras que empezaron en 1571 para decorarla decentemente. Años más tarde, en 1581, el doctor en leyes Adrià Villana fundó una misa diaria perpetua. Se añadió una segunda capilla anexa construida dentro de la caja de la escalera al piso superior, que se dedicó al santo Sepulcro, y que más adelante sería adornada con pinturas murales, ahora en una sala del museo. Ambas fueron visitadas por el rey Felipe II en su estancia en el monasterio (1585) y se le mostraron las reliquias de la vera Cruz. Durante la guerra de Separación (1652) y en la Sucesión, las tropas alojadas en el monasterio la transformaron en establo de caballos a pesar de las protestas de los monjes. Posteriormente fue reconstruida y se sabe que la presidía un crucifijo de tamaño natural, como también lo era la imagen del santo sepulcro, ambas perdidas.

4.7 LA ESCALERA Y LA CAPILLA DEL SANTO SEPULCRO

La escalera que lleva a la planta superior del claustro ha sido el principal elemento de comunicación vertical del monasterio. Situada en la mitad del ala de levante, facilitó durante siglos el acceso al dormitorio comunitario de los monjes y al de los *monjitos*, que se encontraban en un nivel intermedio entre la planta baja y el actual del piso. Posteriormente, cuando se construyó el claustro alto en el siglo XVI, la escala fue rehecha de acuerdo con las nuevas alturas a salvar. Está construida con tres tramos de bóveda que generan dos rellanos intermedios. Los escalones originales eran de piedra local, de una sola pieza. La poca dureza de la piedra va obligado a diferentes refacciones debido al desgaste que presentaban. En la década de 1970 se decidió el derribo de la capilla del Santo Sepulcro que se encontraba en muy mal estado, con la finalidad de recuperar el espacio original de la escalera. Sin embargo, esto supuso dejarla sin barandillas y la escalera se cerró al público. Durante unos años, pues, se accedía al piso por una nueva escalera construida por la Universidad Autónoma, en 1968, en el ángulo NW, hoy desmontada. Finalmente, en 1992, con motivo de la restauración general del claustro y la tensión de las vueltas, se procedió a construir una nueva escala sobre la vieja, con un revestimiento de piedra más dura y una barandilla del mismo material. Es posible que la caja de la escalera contara con un artesonado como era bastante habitual en este tipo de recintos. Por desgracia, si es que existió, las sucesivas reparaciones del tejado no han dejado ningún rastro.

A nivel de planta baja, en el s. XVI el espacio bajo las bóvedas de la escalera y el pozo de luz fue ocupado por la capilla del Santo Sepulcro que tenía su acceso por detrás del altar de la vecina capilla de la Santa Cruz, sin comunicación directa con el claustro, salvo una ventanilla alta. En Cataluña, la devoción del Santo Sepulcro fue extendida por la orden militar que lleva su nombre y que tenía su sede en la iglesia de Santa Ana de Barcelona. La vinculación de la familia Vilana debería hacer que la introdujeran en el monasterio de Sant Cugat y mandaran hacer una imagen figurativa del Santo Sepulcro de dimensiones análogas a lo que existía en Barcelona. Por desgracia esta es una de las piezas artísticas perdidas durante la exclaustación monástica.

La obra de refacción de la escalera obligó a realizar una campaña de excavación del espacio que ocupa, en la que se localizó una parte de la torre esquinera del NE de la fortificación romana que ha quedado vista. De igual manera se excavó todo el suelo de la capilla de la Santa Cruz donde aparecieron más restos, algunas de la villa rústica romana que precedió dicha fortificación y otros de la tardoantigüedad. Todo este conjunto arqueológico se dejó visto, pero queda pendiente de su musealización para hacerlo comprensible al público.

4.8.- EL CLAUSTRÓN RENACENTISTA

A partir de 1471, el título de abad de Sant Cugat recae en cardenales de Roma al que el Papa quería recompensar. Son los llamados abades comendatarios. Algunos de ellos arrendaron el título a un monje local y este contacto más intenso con Italia facilitó la entrada de nuevas ideas y tendencias artísticas. Ya se ha visto como la capilla de San Benito de la sala capitular gótica está inspirada en el renacimiento florentino. En 1561 la abadía pasó a ser de Patronato Real.

El humanismo renacentista desarrolló el sentimiento de individualidad e intimidad de la persona, terminando con algunos viejos costumbres como el de los dormitorios comunitarios. Es posible que los monjes con oficio y los beneficiados ya vivieran en las casas de sus respectivas administraciones desde hacía tiempo. En este momento se planteó que los monjes sin cargo también tuvieran su propia celda personal. Esto implicó una importante reforma arquitectónica a nivel de primer piso, donde se construyeron las estancias. Para comunicarlos, el abad Pedro Ángel Despuig propuso levantar una galería superior al claustro que les daría acceso.

La obra tomó como modelo el claustro nuevo de Santa Caterina de Barcelona y fue encargada al maestro de casas Cristóbal Reguer. Se realizó en tres fases, en 1560 las alas este y norte; en 1580 la de poniente a la vez que la fachada del claustro y finalmente en 1583 la sur, lateral de la iglesia. La piedra de las columnas y arcos es de Montjuic, mientras que los sillares son caliza local. La madera necesaria para el tejado se cortó en el "*pinar del varón de Palou*", es decir, en el bosque de la Torre Negra. La sobriedad del estilo toscano escogido hace que el sobreclaustro renacentista no entre en conflicto estético con la parte románica. En medio del ala norte hay una hornacina donde había una imagen de la Virgen María. Sin embargo, en un afán de darle mayor amplitud a las galerías, sus arcadas cargan su peso de forma desigual sobre los pares de columnas románicas, generando un movimiento de vuelco, más acentuado en el centro de las galerías. Las columnas inferiores tendieron a inclinarse hacia los patios, arrastrando la vuelta que se deformó allanando, mientras las superiores se inclinan hacia el interior.

Debido a este problema en el momento de la desamortización el claustro ya estaba en muy mal estado y en 1851 el arquitecto Elies Rogent procedió a un tiramiento de vueltas que resultó insuficiente. Hacia finales de siglo XIX se llegó a proponer el derribo completo de las galerías superiores para salvar las inferiores. En 1931 se procedió a una primera recimentación, seguida por otra en 1973. Finalmente, en 1992 se realizó una gran intervención para estabilizar el conjunto, devolviendo la verticalidad de las columnas, cambiando las dañadas y colocando el actual tense generalizado a las bóvedas, con cables de acero.

4.9 DEL DORMITORIO COMUNITARIO A LES CELAS PERSONALES

Los monjes, que se consideraban parte de milicia divina, inicialmente habían adoptado ciertas maneras de vivir cuarteleras, como era el dormitorio común, un espacio en el que las costumbres dedica un trecho. En el monasterio de Sant Cugat estaba situado en la zona de levante, para que enseguida quedara iluminado por el sol. Ubicado en una planta piso más baja que la actual, estaba ventilado por una serie de pequeñas ventanas en arco de medio punto, casi bien aspilleras, algunas de las cuales aún se conservan en esta fachada. Otras sufrieron transformaciones y se abrieron de más bajas. Este dormitorio que ya existía en el siglo X, vio disminuido su uso a medida que los altos cargos de los oficios monacales pasaron a vivir en las casas de las respectivas administraciones. Un segundo dormitorio totalmente independiente y ubicado en el ala norte, sobre el refectorio, estaba dedicado a los monjitos, niños y adolescentes que estudiaban en el monasterio. Unos y otros compartían las letrinas situadas en el extremo NE del edificio, con la expresa condición de que no podían coincidir.

En la segunda mitad del siglo XVI, la influencia del humanismo renacentista impuso una mayor intimidad personal. Así, los monjes jóvenes que aún utilizaban el dormitorio común reclamaron una habitación propia. Esto obligó a una reforma total de la planta piso con la construcción del claustro superior que serviría de distribuidor a las diferentes celdas individuales. Cada una de ellas constaba de dos estancias, una primera dedicada al estudio y al trabajo intelectual, dotada de un pequeño balcón y la segunda con la clásica división de sala y alcoba, ventilada por una ventana. En una primera fase se construyeron dos celdas y la nueva biblioteca en la zona de levante y cinco celdas más a la norte. Más tarde se añadieron otras tres en la fachada de poniente sobre el claustro. El dormitorio de los monjitos hubo de haber desaparecido en estos tiempos, en que las alternativas de estudio hicieron innecesarias las escuelas monásticas y la Congregación Claustral Tarraconense optó por concentrar los aspirantes a monjes en un único noviciado, en el monasterio de San Pablo del Camp de Barcelona.

4.9.1 EL GRANDE DORMITORIO GÓTICO: UN PROYECTO FALLIDO

El último abad de elección directa por los monjes fue Pedro Busquets (1351-85). A pesar de que la regla de San Benito preveía que cada monasterio tenía que escoger su propio abad, las interferencias del poder político en los nombramientos dentro del debate de las investiduras, en el último cuarto del siglo XI, hicieron que el papa Gregorio VII otorgara el derecho de confirmar los electos. En el siglo XIV y en el contexto del Cisma de Occidente, el papa Juan XXII se reservó el nombramiento de los abades. En la práctica no tuvo ninguna incidencia en Sant Cugat hasta el 1385, cuando el papa Urbano VI eligió a Bernat Tereni.

El abad Busquets era doctor en derecho, hermano del canónigo Arnau Busquets, también docto jurista que actuó como representante de la ciudad de Barcelona en las Cortes de Perpiñán. En 1358 se le encomendó la recapitulación de las Constituciones de la Congregación Claustral Tarraconense. Como abad del monasterio emprendió un importante programa de obras en el que destaca la edificación de la muralla de levante y su enlace hasta el campanario, la construcción del archivo monástico uniendo el extremo del castillo medieval con la fachada de la iglesia. Su interior fue decorado con un artesonado de vigas pintadas que descansaban sobre canecillos con su escudo: un árbol entre dos pájaros.

Siguiendo el ejemplo de los monasterios del Císter, el abad Busquets plantea la construcción de un nuevo dormitorio común en la parte de levante del claustro. Se trataba de una nave gótica que doblaba la anchura del edificio precedente del siglo X y que se alargaba una decena de metros hacia el norte. La obra fue comenzada, pero permaneció únicamente a nivel de cimientos, sin que el proyecto acabara de materializar. La nave tenía que estar cubierta por arcos diafragmáticos, posiblemente apuntados, que descansaban en grandes contrafuertes interiores. El espacio entre dos contrafuertes generaba un ámbito de mayor intimidad para cada monje, mucho más para cuando visualmente se podía cerrar mediante una cortina o incluso por unos tabiquillos de madera. De esta forma, a pesar de continuar con la práctica de dormir en común, cada uno de ellos podría disfrutar de una mayor privacidad. Es posible que los monjes con oficio acabaran imponiendo la costumbre de vivir y dormir en las casas de sus respectivas administraciones, de forma que la nave perdió sentido de ser si sólo debía servir para un puñado de monjes jóvenes. No se puede descartar, sin embargo, que la obra quedase inconclusa a su muerte y que el siguiente abad, el citado Bernat Tereni no mostrara interés en continuarla. La traza de la sala se puede ver en el pavimento exterior anexo de levante y norte.

5.- EL TEMPLO MONÁSTICO

5.1 LA FACHADA DE LA IGLESIA

El templo actual es el tercero que ha tenido el monasterio. El primero fue la antigua iglesia paleocristiana entorno a la que se construyó el cenobio. Después del año 1000 fue sustituido por otro mucho mayor, de estilo románico, profanado por los almorávides, del que se conserva la parte baja del campanario. Este segundo templo contaba con una galilea o atrio previo donde estaba la capilla de Santiago, visitada por los Pedrogriños que iban a Santiago. El tercer se empezó a construir en el siglo XII y se terminó en el XIV. La lentitud de las obras y las paradas hicieron que se iniciara el templo siguiendo pautas románicas y acabara dos siglos más tarde con una fachada plenamente gótica. El resultado fue el mejor ejemplo de transición de estilo que hay en Cataluña, ya que en su interior muestra las dudas, rectificaciones y cambios de criterios de los constructores.

La fachada principal está orientada a poniente precedida por una plaza adoquinada al menos desde el siglo XVIII, que recibe el nombre popular de "La Llotgeta". El pavimento actual es de finales de la década de los 1970. La composición de la fachada es simétrica, aunque presentaba dos anomalías. El lateral izquierdo y su rosetón quedaban parcialmente tapados por el cuerpo del archivo, hasta su derribo en 1911. A la derecha, la cuarta nave está resuelta como un cuerpo yuxtapuesto un poco más saliente, como si propiamente no formara parte y necesitó ser reforzada por un gran contrafuerte. Sus dimensiones, el volumen de la portada y el gran rosetón forman una composición con voluntad de impresionar al visitante proveniente de la plaza. Su distribución pone en evidencia la división interior en tres naves, cada una con su rosetón, la central más ancha y un poco más elevada. El muro de la fachada se adelgaza por encima del portal formando un bisel, salvo dos pilastras a modo de contrafuertes que enmarcan el rosetón central. La gran grieta que la hiende de arriba abajo parece ser consecuencia del gran terremoto de 1428.

La pintura de Aine Bru sobre el martirio de Sant Cugat, que dibuja la fachada de la iglesia a principios del s. XVI, muestra un encabezado más bajo de los muros que difícilmente podrían ocultar los actuales tejados de las naves. Así, las laterales justo sobrepasaban la mitad del rosetón central. Es posible, pues, que las cubiertas estuvieran pensadas en la azotea como la catedral de Barcelona, Tarragona o Santa María del Mar. Al parecer, en un momento posterior los muros de la fachada se realzaron hasta la apariencia actual y en esta parte añadida se abrieron tres ventanas rectangulares destinadas a disminuir el brisa del viento. Originalmente los muros estaban coronados con almenas rectangulares, defensivas, dotadas de una aspillera central, que se deberían suprimir cuando se acrecentaron. Las actuales, escalonadas, cumplen una simple función decorativa y corresponden a una reforma de finales del siglo XVIII.

5.1.1 LA PORTADA DE LA IGLESIA

Los monjes quisieron dotar a la iglesia de una gran portada que simbolizara la riqueza y la importancia del monasterio. Tal planteamiento ofrecía dos posibilidades. Una, crear un portal con un destacado programa escultórico, como es el caso de la catedral de Tarragona o, alternativamente, construir un elemento arquitectónico potente en sí mismo. Se optó por esta segunda, más sobria y adecuada al espíritu monacal.

El problema era que el grueso del muro sólo permitía una obra discreta como la puerta del monasterio de Pedralbes o la lateral del Pi. La solución fue crear un nuevo cuerpo adosado a la fachada que proporcionara una mayor profundidad permitiendo ubicar las once arquerías apuntadas y decrecientes que enfatizan la entrada al templo. La alternancia de molduras grandes y pequeñas aportan un mayor dinamismo tanto en las columnas como las arquivoltas. La escultura de los capiteles es vegetal y mínima. Desde un punto de vista conceptual, tiene el mismo planteamiento que la catedral de Tarragona y, como allí, presenta el inconveniente de que el gablete que la enmarca se superpone a la parte baja del gran rosetón. Para evitar una mayor interferencia, su elevación es escasa hasta el punto de que el ángulo superior se convierte en obtuso. Asimismo, muestra un pequeño descentramiento respecto al eje de la composición, a causa de una errónea colocación del portal preexistente. Este está dividido por un parteluz que separa los dos batientes de las puertas, decoradas con grandes tachuelas de hierro. La argolla de la puerta pequeña fue sustraída y hoy se encuentra en el Cau Ferrat de Sitges.

El tímpano, liso, estaba adornado con unas pinturas al fresco, góticas, del siglo XV, desarrollando el tema de la Epifanía o Adoración de los reyes magos. La figura de la Virgen con el niño en regazo ocupa la parte central, bajo la estrella; los reyes y pajes la derecha, mientras que San José trabaja a la izquierda donde también está el buey y la mula. La luz solar y la intemperie han hecho perder casi la totalidad del color y hoy apenas se adivina el dibujo de los contornos de las figuras. Originalmente deberían ser muy espectaculares, ya que las auras, coronas reales y ofrendas estaban tratadas con pan de oro. El año 2017 se ha procedido a su consolidación. Posiblemente debido a este desvanecimiento progresivo, en el siglo XVIII ya debería costar de verlas y se colocó una ménsula de madera que soportaba una imagen de Sant Cugat, hoy desaparecida.

5.1.2.- EL ROSETÓN

El rosetón es una ventana circular dentro de la cual hay un diseño geométrico y radial de elementos pétreos, que recuerda la disposición de los pétalos de una rosa. Los huecos entre estos elementos se llenan con cristales, usualmente de colores, formando dibujos o composiciones. Mientras algunos son simplemente decorativos, otros aprovechan para narrar una historia bíblica a partir de una escena que se sitúa en el centro. Dentro del arte gótico, los vitrales sustituyen el rol que había hecho la pintura mural durante la etapa románica precedente. La nueva concepción estructural de vueltas sobre pilares hace innecesarios los anteriores muros de carga y facilita la apertura de grandes ventanas. De los interiores oscuros de la arquitectura románica se pasa a espacios profusamente iluminados. El abad Suger de Saint Denis de Paris, habla de la "luz de esencia divina" que, a través de los vitrales, se proyecta sobre el pavimento interior y sobre los fieles bañándolos de color.

El templo de Sant Cugat cuenta con un total de nueve rosetones, el más el importante de los cuales es el gran rosetón de la nave central ubicada sobre la puerta de entrada. La documentación monacal la suele llamar la "O". Otros dos rosetones más pequeños la flanquean en el frente de las naves laterales. Los restantes seis se encuentran, tres y tres, en cada esquina de los tres últimos de la nave central, aprovechando la mayor elevación de ésta respecto las vecinas.

El rosetón de Sant Cugat sigue la tradición geométrica francesa de situar el óculo redondo dentro de un espacio cuadrado, hoy desdibujado debido a la sobre elevación del muro de la fachada. Como otros, está inspirada en la del transepto sur de Notre Dame de París, aunque es más pequeña y el núcleo central contiene seis círculos en lugar de los cuatro del original. De él parten los doce pétalos que se entregan a una corona exterior de veinticuatro triángulos curvilíneos. Entre unos y otros se generan doce rombos. Cada uno de estos elementos contiene estructuras secundarias que enriquecen el conjunto y le otorgan el aspecto de filigrana. Su construcción se terminó el 5 de septiembre de 1337, pero los cristales no se colocaron hasta seis años más tarde, obra de los maestros Bernat Hospital y Alfonso Gonsalvo. Originalmente en el centro había una escena bíblica dibujada en grisalla, restos de la cual se guardan en el Museo Diocesano de Barcelona. El desplazamiento de algunos de sus elementos posiblemente fue provocado por el terremoto de 1428, que también conllevaría rotura de vidrieras. El aspecto actual es de la restauración y reposición de cristales efectuada en 1979.

En Cataluña se construyeron cuatro rosetones iguales, verosímilmente obra de un mismo taller itinerante. Son el de Sant Cugat, el de la catedral de Tarragona, el del Pi y el del convento de Santa Caterina de Barcelona. La diferencia entre unos y otros es encuentra en el mayor o menor número de molduras circulares que lo rodean.

5.2.- INTERIOR DE LA IGLESIA

El templo es de planta basilical, con tres naves separadas por pilastras, el transepto queda evidente por el cimborrio, pero no tiene brazos externos. Las dimensiones interiores son aproximadamente cincuenta y cinco metros de largo por treinta y tres de ancho, medidas prácticamente en relación áurea. Consta de tres ábsides, los laterales semicirculares y el central heptagonal. Tiene cinco tramos de bóvedas separados por arcos fajones. Presenta la anomalía de no guardar una estricta simetría, ya que la nave lateral norte es más estrecha que la sur.

La primera fase constructiva abarca los ábsides y los primeros tramos de bóvedas, separadas con arcos de medio punto. Después las obras quedaron paradas cerca de medio siglo y se prosiguieron con formas góticas apuntadas. El cambio implicó modificaciones en el comportamiento estructural de los últimos tres tramos y para compensar el mayor empuje se añadió una cuarta nave interiormente corrida y exteriormente enrasada con el campanario. En la segunda mitad del siglo XVII esta nave fue dividida en tres capillas separadas por pequeñas sacristías, a menudo confundidas con contrafuertes. La solución no dio el resultado buscado y ha sido una fuente de problemas. La fachada sur se desploma unos 45 cm en el ventanal de la capilla de San Benito y el campanario, debido a su mayor altura, 70 cm. Esto obligó a una primera intervención para corregir en 1890, en la que se colocaron los tensores de la vuelta del cimborrio para disminuir la presión de vuelco sobre el campanario. En 1996 se procedió a una estabilización generalizada por medio de un cosido de barras de acero que unen el muro exterior con los pilares interiores

Las naves están cubiertas con bóvedas de cuatro puntos en el primer y segundo tramo, que presentan nervios decorativos, no funcionales. Los otros tres tramos son con bóvedas apuntadas de crucería. Únicamente la capilla de San Juan, ahora de la Piedad, situada en la parte baja del campanario, conserva la bóveda de cañón del s. XI. Esta capilla se disminuyó en altura en el siglo XVI, al colocar el órgano en su parte alta. Del órgano original sólo queda la carpintería y algunas partes de maquinaria, el resto fue renovada en las restauraciones de 1918 y 1997. Frente suyo, en la nave izquierda, está la tumba del abad Odón, erigida en el siglo XV en estilo gótico.

En 1290 el abad Clascarí mandó construir una capilla adosada al primer tramo y enrasada con el campanario para dedicarla a la advocación de Todos los Santos. En el siglo XVIII se convertirá en sacristía. El corazón monástico estaba situado en el tercer tramo de la nave central y fue desmontado en 1911 para facilitar las funciones parroquiales. La sillería se encuentra en el monasterio de Valldonzella, en Barcelona. Repartidas por el suelo del corazón y en el pasillo central están las tumbas de varios abades de nombramiento real. El actual pavimento del templo se renovó en 2006.

5.2.1 LA TRANSICIÓN DEL ROMÁNICO AL GÓTICO

La tercera iglesia del monasterio, a pesar de su dilatado proceso constructivo, fue edificada manteniendo una coherencia estética. En los dos siglos que duró la obra, vivió el cambio entre dos sistemas arquitectónicos, románico y gótico, circunstancia que provocó dudas a los maestros constructores, con algunas rectificaciones sobre partes construidas.

La evolución del pensamiento es evidente desde el inicio y en la misma parte románica. La introducción de algunas variaciones podría ser iniciativa de los propios monjes que considerarían que la parte terminada resultaba demasiado austera y quisieron enriquecer las siguientes. Así, el templo se empezó a construir por el ábside izquierda, externamente poligonal, desnudo, geométrico, sobrio, a diferencia de los otros dos que ya se ornan con columnas adosadas a las aristas. De la misma forma pasa en el interior, la vuelta izquierda del primer tramo tiene unos nervios cilíndricos simples, sin llave, mientras que los de la central y derecha muestran la decoración de una pequeña llave esculpida.

Otras modificaciones son más propias del maestro de la obra que intenta resolver los nuevos problemas que se le presentan. En la citada primera vuelta izquierda los nervios aún descansan directamente sobre la imposta, mientras que en la derecha ya aparece la mejor solución de la ménsula esculpida, que se reitera en el segundo tramo. En cambio, en los último tres tramos, los nervios de las bóvedas apuntadas descansan sobre un pilarcito adosado al pilar principal. De igual forma sucede con las claves de bóveda. Las primeras, en la parte románica donde los nervios no tienen funciones estructurales, son pequeñas decoraciones escultóricas. Pero, cuando deben cumplir con la función mecánica de cerrar la bóveda gótica, se convierten cada vez más grandes y pesadas a medida que nos acercamos a los pies de la nave.

Muestra de las rectificaciones sobre la marcha son una ménsula en forma de cabeza de león abandonada en el segundo pilar izquierda y otra gótica situada sobre una románica en el tercer tramo izquierda.

El mejor ejemplo del paso del románico al gótico se encuentra en las diferencias que presenta la ubicación de la imposta de los arcos formeros en cada uno de los cuatro pilares del transepto. Mirando los más cercanos al ábside, la imposta del derecho es más baja que el de la izquierda. En la cara opuesta, el derecho mantiene el nivel más bajo, indicando que sería la propuesta de continuación románica. Pero, el pilar se prolonga en altura y aparece una segunda imposta gótica en la base de los arcos apuntados. Es, pues, una evidencia del cambio de pensamiento y de sistema constructivo. En el segundo pilar izquierdo, en la cara posterior ya sólo existe la imposta gótica. El resto de los pilares del templo seguirán la estética románica a pesar de que las impostas sean góticas y los arcos que soportan apuntados.

5.2.2 LOS ABSIS, INTERIOR

Los ábsides son unos elementos arquitectónicos que deben ser analizados tanto por su cara externa, como por el interior. Aquí únicamente comentamos este último aspecto.

El ábside lateral izquierda es perfectamente semicilíndrico y liso en su interior. Su eje se encuentra levemente desviado respecto la nave por la presencia de una escalera de caracol ubicada dentro del muro norte. Se accedía a través de un portal situado a cierta altura y ahora tapiado. La escalera conducía a un corredor defensivo ubicado sobre la vuelta del primer tramo. El ábside siempre ha sido dedicado a Santa María. La imagen original románica se encuentra en el museo de Terrassa y el frontal del altar en el Museo Cívico de Turín. En el siglo XVI se construyó el retablo del Roser, ahora en la pared de la nave. La talla románica, excesivamente restaurada, que actualmente lo preside es la Virgen de Gausac o del Bosque, proveniente de su iglesia en Collserola, desafectada.

El ábside central es de mayores dimensiones y planta heptagonal. Las aristas están cubiertas con columnas adosadas que arrancan de un podio estrecho y elevado, con capiteles y arcos superiores que las enlazan y aguantan la imposta. La vuelta tiene la apariencia de cuarto de esfera, aunque en realidad son siete elementos que parten de los lados rectilíneos del polígono. La intersección entre unos y otros quedó tapada por unos nervios semicilíndricos, ornamentales, que nacen en la vertical de las columnas y terminan en una anilla semicircular, a modo de clave de bóveda. El arco triunfal que lo separa de la nave se desarrolla en tres planos, dando una mayor profundidad al conjunto. Originalmente estaba iluminado por tres pequeñas ventanas románicas aspilleras, pero posteriormente se abrió en el centro el gran ventanal gótico que invade las caras vecinas del polígono, intrusión resuelta algo groseramente en la banda izquierda. Está partido por pilares arboriformes y el vitral con San Pedro predicando es de inicios de la década de 1940. Algunas de las caras son personajes de la época. Bajo las ventanas laterales hay dos nichos que habrían podido contener relicarios o guardar objetos relativos al culto.

El ábside derecho es similar al izquierdo y destaca por su pureza geométrica. El cilindro de su muro está coronado por una sencilla imposta que sirve de base al cuarto de esfera de la vuelta. Ambos están iluminados por una única ventana aspillera. Primitivamente dedicado a San Miguel, albergaba el retablo manierista que hoy se encuentra adosado al muro izquierdo. Actualmente está presidido por el retablo gótico de Todos los Santos, que ha tenido diferentes ubicaciones en templo.

5.2.3 EL PRESBITERIO

El ámbito del actual presbiterio es el resultado de la reforma que llevó a cabo el abad Montero en 1798, que incluyó su escudo de armas. No se sabe si anteriormente su espacio invadía ya la parte central del primer tramo de vueltas o quedaba limitado al ábside. En cualquier caso, la presencia de esta plataforma elevada respecto al suelo de la nave ha permitido formular la hipótesis poco verosímil de una posible cripta, nunca citada en la documentación ni las costumbres.

El presbiterio ha sufrido sucesivas transformaciones a lo largo de los siglos, de acuerdo con los cambios litúrgicos y las modas de cada momento. En la oscuridad inicial del románico, débilmente iluminado por las tres ventanas aspilleras, sucedió un estallido de luz con la intrusión del ventanal gótico. Pero, con la posterior llegada de los grandes retablos, esta luz fue nuevamente tapada en colocar ante el ventanal el muro de madera del nuevo mueble sacro, que con los años se fue complementando con añadidos renacentistas y barrocos. A finales del siglo XVIII, se procedió a la reforma neoclásica del espacio que ha llegado hasta el presente. El conjunto, pues, resultó una curiosa amalgama donde se encontraban representados los diferentes estilos del arte occidental del segundo milenio. La destrucción de los elementos combustibles en los momentos revolucionarios de 1936 hace que hoy sorprenda la rica balaustrada de mármol en la austeridad arquitectónica del ábside.

La plataforma del abad Montero se caracteriza por el uso intensivo de mármoles de colores. Su frente está dividido en tres partes, la central con la escalera de acceso de cinco escalones grises y blancos, sobre los laterales. El resto está formado, a ambos lados, por un zócalo de mármol gris con vetas blancas que soporta tres pequeñas pilastras y arquitrabes similares. Los dos paneles que se generan son blancos con vetas grises, rebuscados interiormente. Encima hay una barandilla protectora formada igualmente por las tres pilastras y dos tramos de cinco balaustres gallonadas, donde se combina el color blanco puro y el rojo con vetas, todo ello coronado por un pasamano blanco. El suelo del presbiterio, también de mármol, está formado con placas cuadradas blancas entre líneas negras. Las aberturas de acceso se cierran con pequeñas rejas de hierro que imitan la balaustrada. En esta reforma el zócalo del ábside se revistió con dos filas superpuestas de paneles estucados al fuego, queriendo imitar los mármoles de color.

La losa del altar mayor, de piedra de Montjuic, pasa por ser la más grande de Cataluña. Su parte posterior se apoya sobre un muro de piedra y muestra los efectos del incendio del retablo, en 1936. Frontalmente está sustentada por tres columnas exentas con un espacio inferior hueco, donde antiguamente se mostraban las arquetas de las reliquias de la escultura de Sant Cugat, que preside el fondo, obra de 1942 y de Enric Monjo.

5.2.4 EL CIMBORI

En las iglesias románicas, el espacio donde se cruza la nave central con el transepto se suele cubrir con una cúpula. El paso del espacio cuadrado, dentro de la nave, al círculo superior de la cubierta simboliza el paso de la tierra al cielo. En el segundo románico esta vuelta se puede elevar sobre una linterna que ilumina el interior. Por razones de facilidad constructiva, el círculo a menudo se transforma en un octógono y la cúpula con una intersección de vueltas sobre nervios. Tal es el caso del monasterio de Sant Cugat, pero también de la catedral de Tarragona. El cimborrio, pues, presenta las características de una estructura gótica montada sobre una base románica.

La parte baja está formada por cuatro grandes pilastras que soportan dos arcos fajones y otros dos formeros de igual luz, pero de menor altura. Esto les obliga a tener la presencia de un muro superior hasta alcanzar el nivel donde se asienta el cuerpo octogonal. El plan de donde parte el cimborrio queda definido por cuatro nervios semicilíndricos que arrancan de ménsulas situadas en los ángulos del cuadrado. El paso al octógono se hace mediante triángulos planos inclinados, como si fueran producto de la intersección del paralelepípedo con una pirámide. Para definir el inicio del cuerpo superior hay una imposta continua.

La cubierta es el resultado del cruce de cuatro bóvedas apuntadas soportadas por los nervios trilobulados, con una clave central representando *la Maiestas Domini* entre dos leones, que con la mano derecha bendice y con la izquierda muestra una oblea. Los nervios descargan su peso sobre columnas situadas en ángulos, donde la imposta hace un pequeño cuadrado saliente para recibirlas mejor, soportados por una ménsula inferior con una cabecita esculpida de tradición románica. Sus capiteles tienen una decoración vegetal muy simple y los ábacos están tratados con la misma simplicidad de la imposta. Toda esta estructura libera carga de los muros laterales del tambor dentro de los cuales hay ventanales apuntados con división arboriforme como el del ábside. También como allí, están enmarcados por una arcada sobre columnas que aumenta la profundidad. Descansan sobre un friso donde interseccionan dos pequeñas series de arcos de medio punto, una sobre columnas que reposan sobre la imposta y la otra sobre ménsulas. Tal decoración recuerda una de las galerías del claustro de San Juan de Duero.

La mezcla de ornamentaciones de tradición románica en un sistema constructivo gótico acaba resultando una de las mejores muestras de la transición entre ambos estilos. Las vidrieras actuales son de la década de 1940 y ostentan la bandera del mecenas que las pagó, el barón de Prado Hermoso.

5.2.5 EL ABSIDE DE SANTA MARIA

Todos los monasterios benedictinos tienen una especial devoción a la virgen María, bajo la advocación de que con frecuencia ponen el cenobio o, como es el caso de Sant Cugat, le dedican un espacio preferente dentro de la iglesia. Desde la construcción del actual templo ha ocupado el ábside izquierdo, siendo la primera capilla frente la que pasaban y se detenían los monjes procedentes del claustro. Arquitectónicamente tiene la relevancia que fue el primer ábside al ser construir, como ya se ha explicado (5.2.2).

La primera noticia documentada del culto a la virgen es del año 990, cuando su altar, aún en la antigua iglesia paleocristiana del claustro, recibe las rentas de una tierra para el mantenimiento de su culto. Ya construido el templo actual, la capilla estaba presidida por una talla románica de la Virgen, que fue consagrada en 1218 por el abad Ramon de Banyeres. Es, pues, coetánea a la construcción del claustro. Se trata de una figura mayestática, coronada, sedente en el trono, policromada imitando los ricos tejidos orientales. En medio del pecho tiene los restos de un relicario oval. La cabeza está vacía y dentro de la cavidad había depositadas doce reliquias de diferentes santos con un pequeño pergamino que las identifica. Hoy se encuentra en el Museo de Terrassa, habiendo perdido los brazos y la figura del Niño Jesús que sostenía en su regazo. Por dimensiones (92 cm de altura), características y belleza de la talla, recuerda a la de Montserrat. El 1242, el abad Pedro d'Amenys creó un beneficio asociado a la capilla y el monje que lo disfrutaba recibía el título de "rector de Santa María", con rentas y obligaciones propias.

El altar estaba complementado con un frontal de madera tallada y dorada, a imitación de los de plata y piedras preciosas. Auladell supone que se debería colocar el 1274, momento en que el altar recibió una nueva consagración por el obispo de Barcelona Arnau de Gurb. A principios del siglo XX la imagen y la mesa fueron vendidas entre otros objetos para poder financiar las obras de restauración del templo. El frontal, tras un largo periplo por anticuarios de Europa, ahora se muestra en el Museo Cívico de Turín (Italia) y ha facilitado la reproducción fotográfica que se exhibe en el ábside. La pequeña imagen que ahora se venera es una escultura, también románica, de la Virgen de Gausac, procedente de su capilla de Collserola.

5.2.6 LAS CLAVES DE LA VUELTA

Las claves de la bóveda de la iglesia monacal de Sant Cugat se convierten en un elemento esencial para entender cómo se va produciendo la transición arquitectónica del estilo románico al gótico. Las vueltas evolucionan desde la primera, la lateral izquierda frente del ábside de Santa María, donde únicamente hay nervios semicirculares estrictamente decorativos, carentes de función mecánica y sin llave, hasta el último tramo tocando la fachada principal, donde las claves alcanzan grandes dimensiones. En el lento proceso de edificación del templo, sus constructores fueron aprendiendo que el peso de la clave es esencial para el buen cierre de las arcadas apuntadas y, como si se tratara de un tanteo, cada vez las diseñaron de mayor tamaño hasta llegar a la contigua al rosetón.

La iconografía de las claves de bóveda es la siguiente:

Nave central

- Tramo 1: *Agnus Dei* dentro de un círculo perlado. Imagen conflictiva ya que en teoría pertenece al siglo XII, pero el tipo de cruz de extremo trebolados que lleva no aparece hasta el s. XIV.
- Cimborrio: Pantocrátor bendiciendo y sustentando la bola del mundo. A ambos lados un león, símbolo del poder. Una imagen similar se encuentra en un capitel del claustro.
- Tramo 3: Degollación de Sant Cugat
- Tramo 4: Lapidación de San Esteban. El costumario dice que el santo tenía capilla propia
- Tramo 5: Representación simbólica de la Iglesia como una barca

Nave lateral izquierda

- Tramo 1: sin clave de bóveda
- Tramo 2: Virgen mayestática, coronada, sedente. Con la mano derecha elevada sustenta un lirio. Tiene el Niño Jesús sobre su pierna izquierda, mamando. Al lado, un ángel señalándola con el dedo. La orla forma el dibujo de una trenza
- Tramo 3: Pentáculo o estrella de cinco puntas: alusión a las heridas de la pasión de Cristo, la corona de espinas y los clavos de la cruz
- Tramo 4: Tallo en espiral de hiedra. En la antigua Grecia simbolizaba la fidelidad
- Tramo 5: Ángel con los brazos abiertos

Nave lateral derecha

- Tramo 1: Ángel llevando una cruz
- Tramo 2: San Juan Bautista bautizando a Cristo, en una orla perlada. Se encuentra frente la capilla dedicada al santo, en la parte baja del campanario
- Tramo 3: La *Dextra Dominio*, la mano de Dios bendiciendo a los fieles
- Tramo 4: Tallo en espiral de hiedra. También simboliza la inmortalidad del alma
- Tramo 5: Los doce apóstoles. Podría ser la representación de Pentecostés.

Cuarta nave

- Tramo 3: San Benito en actitud de bendecir dentro de un círculo perlado
- Tramo 4: Elemento floral de ocho pétalos
- Tramo 5: Abad en plena celebración de la misa, en el momento de la elevación de la hostia. Sobre el altar el cáliz y una cruz trilobulada. Tras el oficiante, un monje con un cirio. Hay una miniatura similar al misal de Santa María.

5.3 LA SACRISTÍA VIEJA

La sacristía vieja es un espacio residual, estrecho y largo que se encuentra entre la sala capitular gótica y el templo monástico, con acceso desde este último. Destaca su gran altura, que en el siglo XVII se dividió en dos, formándose una planta intermedia a nivel del claustro renacentista, por donde tenía entrada superior.

El concepto de sacristía, como lugar anexo al templo donde se guardan los ornamentos o vestiduras propias de cada función litúrgica y los diferentes objetos vinculados al culto, se desarrolló en el tiempo de la transición del románico al gótico. También será el lugar donde los oficiantes se revisten, aunque la estrechez de esta cámara concreta debería dificultarlo.

De la lectura de la tradición del siglo XIII se averigua que en este espacio dormían el monje sacristán y el llamado custodio de la iglesia, los que tenían cuidado de preparar y guardar todos los objetos que hacen referencia a los oficios divinos, así como el abastecimiento de las obleas y del vino necesario en las celebraciones eucarísticas. Hay que suponer que, adosados a la pared, deberían existir algunos armarios, cajoneras o cajas destinadas a contener todos estos objetos. También tenían la obligación de encender y apagar las diferentes luminarias del templo monástico, fueran lámparas, velas o candelas y el fuego de la noche de Pascua. La costumbre de que sacristán durmiera en este anexo del templo se mantuvo al menos hasta entrado el siglo XVI y respondía a la necesidad práctica de disponer de una cierta vigilancia frente a posibles robos nocturnos. El espacio era considerado una parte del templo y como tal se derramaba agua bendita antes de la misa mayor diaria, al igual que los diferentes altares.

Cada vez que el cargo de sacristán menor cambiaba de persona, había que hacer una comprobación escrupulosa del inventario de la sacristía y se convertía en responsable de las pérdidas no justificadas. También tenía la obligación de lavar y arreglar las prendas vinculadas al culto, ya fueran de indumentaria de los oficiantes, o los manteles del altar y otros. Igualmente tenía la obligación de montar el monumento del jueves santo. Todo ello hace que el espacio resultara muy apretado si se debían guardar tantas cosas y explica la necesidad de disponer de una sacristía nueva más amplia en el siglo XVIII.

La planta intermedia fue destinada a prisión de curas en los siglos XVII y XVIII. Cuando surgía un conflicto entre el abad y el obispo de Barcelona respecto quien tenía la autoridad sobre la parroquia de San Pedro de Octaviano, con frecuencia quien acababa en esta prisión era el sacerdote que regía dicha parroquia, acusado de haber roto la fidelidad al abad.

5.4 DE CAPILLA DE TODOS LOS SANTOS A SACRISTÍA NUEVA

El espacio que ocupa la actual sacristía correspondía originalmente a la capilla de Todos los Santos. Se trata de un cuerpo adosado al lado sur de la iglesia, a levante del campanario y enrasado con él. La mandó construir el abad Gerald de Clasquerí, que en 1290 creó el Beneficio de Todos los Santos. Él mismo quiso ser enterrado y se conserva la tapa y la lauda de su osario, en la que se encontró un precioso báculo sepulcral de madera, hoy en el Museo Diocesano de Barcelona.

El edificio corresponde al segundo románico, con tres grandes ventanales enmarcados por una columna para banda que sustentan un toro superior. El espesor del muro hace pensar que originalmente el espacio interior estaría cubierto por una bóveda de cañón. La puerta original, hoy tapiada, se encontraba más cercana al ábside derecho. Un siglo más tarde, se instaló un retablo gótico obra de Pedro Serra, dedicado a Todos los Santos. El espacio fue totalmente remodelado en tiempos del abad Gaiolà. Un acta capitular de 1753 habla de sacar los trastos de la sacristía por las obras que hay que hacer, indicando que la capilla posiblemente ya hacía un tiempo que tenía la doble función. Se retiró el citado retablo, colocándolo a los pies de la iglesia, entrando a la derecha.

La reforma de 1753 supuso el derribo de la supuesta bóveda de cañón y la construcción de dos pisos superiores a los que se accedía por la escalera que hay tocando el campanario. El muro sur fue remodelado, las dos ventanas románicas tapiadas y en cambio se abrieron unos óculos ovales al gusto del siglo XVIII. Se trazaron unas nuevas bóvedas de arista hechas de ladrillo plano, como las de las salas capitulares nueva y vieja, con similares cornisas y capiteles de yeso. Destacan las puertas de entrada por su trabajo.

De la sacristía se conservan dos muebles. Uno, la gran cajonera que ocupa todo el lienzo de pared de levante, compuesta de un cuerpo bajo, un mostrador y un cuerpo alto. El otro, la cajonera central, baja, que hizo el abad Montero y que incorpora su escudo heráldico en marquetería, cubierta por una gran pieza de mármol gris con vetas. En la pared sur está el lavamanos, también con mármoles de colores, con el escudo del monasterio superado por una corona imperial y con la inscripción *Octaviano Caesaris Augusti Castrum*, mientras en la parte inferior consta la fecha de 1753. Curiosamente, en el centro de la arcada de mármol gris que lo enmarca, está la fecha posterior de 1765. Un poco más allá, en el mismo muro está la cubierta del osario del abad Clasquerí. En la pared de la iglesia está el llamado armario de las reliquias. Finalmente, en el muro de poniente hay un armario de nueva construcción hecho aprovechando un conjunto de puertas y remates ornamentales del siglo XVIII. En la entrada se ha conservado una muestra del antiguo pavimento.

5.4.1 EL ARMARIO DE LAS RELÍQUIAS

Se trata de un armario vaciado dentro del espesor del muro sur de la iglesia y dotado de unas puertas monumentales en arco de medio punto. Internamente estaba forrado con madera y disponía de diferentes estantes donde se guardaban los relicarios y los objetos de culto de metales preciosos, desde vinajeras, campanillas, bandejas o jarrones de plata, a cálices y copones no de oro, pero si al menos sobredorados. Todo ello formaba lo que genéricamente se denominaba "el tesoro".

Había dos grandes urnas de plata. La de Sant Cugat, de principios del siglo XIV, que con la desamortización fue cedida a la parroquia barcelonesa de Sant Cugat del Rec y hoy en la iglesia de Santa María del Mar. La de San Medir, más moderna, de 1768, en la que los monjes utilizaron 329 onzas de plata (casi 11 kg). Poco después de la exclaustación, fue robada por unos ladrones atraídos por el valor del metal. Otras dos arquetas antiguas eran la de San Severo, perdida, y la de San Cándido, de madera estucada y recubierta de pan de oro, antiguamente adornada con cristales y gemas. Construida en el último cuarto del siglo XIII, hoy se encuentra en el MNAC.

Otras urnas de menor valor material eran las de las Santas Juliana y Semproniana, de madera forrada con terciopelo carmesí y aristas de plata, del siglo XVIII, hoy en Santa Maria de Mataró. De todos los antiguos relicarios, en el monasterio sólo se ha conservado el del fragmento de la Vera Cruz, mandado construir por el abad Estruc hacia 1419. Es obra del platero barcelonés Bernat Lleopart. Hay que recordar que el abad Pedro de Amenys viajó a Roma en 1238, de donde regresó con más de doscientas reliquias recaudadas en diferentes iglesias. En general se trataba de fragmentos minúsculos de huesos, pero también piedras, ropa y otros. Muchas de ellas estaban depositadas en sencillas cajitas de madera, frascos de vidrio o simples bolsas de ropa con un pequeño pergamino que las identificaba. El abad Amenys fue el primero en dar un fragmento de Santa Cruz en un relicario en forma también de cruz de plata, de modo similar perdido. Hay constancia documental de tres pequeñas Majestades románicas, todas ellas desaparecidas a finales del siglo XIX, con cavidades que contenían varias reliquias.

En el interior de las puertas del armario, una serie de listones con galces y pasadores servían para sujetar los bordones de plata y las cruces de las procesiones solemnes.

Tras la desamortización y pérdida de la función original, la parroquia lo utilizó para guardar las casullas. Recientemente se ha restaurado y convertido en una vitrina donde se muestran objetos de orfebrería, algunas reliquias y elementos valiosos.

5.5.1 EL RETABLO DE TODOS LOS SANTOS

La advocación de Todos los Santos se creó en el siglo VII, con la cristianización del templo pagano del Panteón, a Romano, dedicado a Todos los Dioses. En el siglo XI, los monjes benedictinos de Cluny lo asociaron a la conmemoración de los difuntos. A finales del s. XIII, el abad Clasqueri hizo construir una capilla adosada al templo y dedicada a esta advocación, que en el siglo XVIII se reconvirtió en sacristía.

El retablo gótico de Todos los Santos se ha atribuido estilísticamente al taller de Pedro Serra, aunque no se ha encontrado, por ahora, una confirmación documental. Se trata de una obra de tradición italiana, dentro de la corriente del gótico internacional de finales del siglo XIV. Formalmente se compone de tres calles de igual altura, aunque el central es más ancho. Están separados por cuatro montantes donde se representan figuras aisladas. La parte superior está formada por tres escenas dentro de paneles apuntados, dorados y con pináculos florales. La inferior es una predela con el *Ecce Homo* en medio.

El panel central, que ocupa el espacio de tres escenas, está dedicado a la Virgen del Rosario con el Niño Jesús en su regazo. No se debe confundir esta advocación catalana y fiesta propia del mes de mayo, con la del rosario, celebrada en octubre. La rodean seis ángeles músicos. A sus pies, un monje minúsculo en actitud devota, que representa el donante. Encima se encuentra la imagen del calvario, con San Juan y las Santas mujeres. A ambos lados, un panel con ángeles guiados por un San Miguel guerrero, con escudo, lanza y el estandarte de la cruz roja.

Los laterales se organizan en tres escenas superpuestas. De arriba a abajo, los patriarcas y profetas del Antiguo Testamento, donde se distingue sin dificultad a Moisés, el rey David o san Juan Bautista; debajo de ellos está la *Iglesia triunfante*, aquellos creyentes en Cristo que han muerto en probada sanidad, encabezados por san Pedro como primer papa. La individualización incluye a obispos, abades, cardenales, así como algunos apóstoles y genéricamente los confesores de la fe siguiendo a san Juan Evangelista. En el nivel inferior se encuentran las mujeres, las vírgenes con coronas y las mártires con símbolos del suplicio. Delante hay santa Ana, madre de la Virgen María. Sirviendo de base, la predela, con María y san Juan junto a Cristo lacerado, san Benito, fundador de la orden monástica, su hermana Escolástica, Santa Margarita y Santa Ceterina y, en los extremos, San Pedro y San Pablo.

En la parte alta de los montantes hay un pequeño escudo que erróneamente se ha interpretado como el del abad Montcorb, pero que pertenece a la familia Oliba, mercaderes de Barcelona con tumba propia en el claustro de la catedral. Posiblemente el monje donante era miembro.

5.5.2 EL ORGANO

El órgano está situado en la parte sur del transepto, sobre la capilla de la Piedad. La música siempre ha sido un elemento esencial en los oficios litúrgicos monacales y seguro que desde una época muy antigua debería existir un instrumento semejante. El 29 de septiembre de 1499, los monjes firmaban un contrato por un nuevo órgano con el maestro Ermenter Brocà, de Barcelona, seguido por Miguel Cerdanya el 1523. Las últimas grandes reformas son la de 1908, de Cayetano Estalella y la de 1997, de Gerhard Grenzing .

Su ubicación en la nave lateral permitía que el organista pudiera controlar, al mismo tiempo, el presbiterio y el corazón, por medio de dos espejos estratégicamente dispuestos, hoy sustituidos por una pantalla digital. Su instalación en este punto tapaba la parte alta de la antigua capilla de San Juan, circunstancia que fue aprovechada para construir un nuevo piso intermedio donde colocar el fuelle que proporciona el aire al instrumento.

Al hablar del órgano necesitamos diferenciar entre lo que es el mueble propiamente dicho y la máquina. Lo que pervivió es básicamente el mueble, mientras que la máquina ha sufrido múltiples reparaciones y modificaciones a lo largo de los siglos. La última gran intervención fue inaugurada el 3 de marzo del año 2000 y no está completa. El órgano adopta una estructura arquitectónica de dos pisos y parece ser obra del tallista Joan Masiques (1526). El inferior está formado por la tribuna y la caja adosada al muro de apoyo. La barandilla de la tribuna es de madera tallada y profusamente ornamentada con relieves de estilo renacentista organizados en paneles enmarcados, con temas del nuevo humanismo, clipeos con bustos burlescos, figuras desnudas en las que destaca la anatomía y el movimiento del cuerpo, y complementos vegetales que no dejan ningún espacio vacío. A ambos lados del teclado hay dos puertas entre pilastras clásicas que facilitan el acceso. En la última restauración del año 2000, se ha recuperado la forma de la tribuna original y se ha reconstruido la sillita, desmontada en 1918.

El piso superior se divide en tres calles, el lateral es de una sola altura y cada uno de ellos acogen cinco tubos de metal, mientras que la parte central está partida horizontalmente en dos, la parte baja es mayor y la alta la pequeña. El coronamiento, también arquitectónico con pilastras y frontón, acoge un escudo heráldico que muestra un león rampante mirando a la izquierda, sin que se pueda atribuir a ningún personaje en concreto, dado que puede pertenecer a varias familias. Los teóricos guardapolvo que se encuentran en los laterales se han convertido meramente en ornamentales.

Quedan algunos restos de las pinturas románicas de la antigua capilla de San Juan en la arcada superior, ahora dentro de la caja del órgano, y otras tapadas por la barandilla de la tribuna.

5.5.3 LA CAPILLA DE LA PIEDAD

La antigua capilla de San Juan Bautista, en el siglo XVI se dividió en dos partes en altura para poder ubicar el órgano en la superior. El aspecto actual de la capilla inferior se debe a una reforma de inicios del siglo XVIII. El 1706 se encargó un nuevo retablo al escultor Josep Sala Enero, descendiente de una estirpe local de carpinteros y que había aprendido el oficio de tallista con su padrastro, el maestro Francisco Santacruz. Anteriormente había trabajado en las otras capillas barrocas, primero como aprendiz y luego como oficial.

La capilla está un escalón por encima del suelo de la iglesia, construida dentro del cuerpo del campanario. Su planta es rectangular y la cubierta en bóveda de cañón. En el momento de la reforma se dedicó a la nueva advocación barroca de la Virgen de la Piedad, relegando la primitiva figura del titular, San Juan, en el coronamiento del retablo. Las paredes y el techo se adornaron con esgrafiados blancos sobre un fondo negro, con follajes retorcidos en medio de los cuales se encuentra la representación del ave Fénix, símbolo de la resurrección. Asimismo, la figura de la Virgen, rigurosamente vestida de negro, con Cristo, su hijo muerto en su regazo, se convierte en una evocación de la Madre-Iglesia y el fiel (hijo de Dios) difunto. Por todo ello se ha considerado que debería cumplir funciones de capilla funeraria del monasterio, aunque no se ha encontrado documentación escrita que lo confirme.

El retablo, de estilo barroco, es pequeño para adaptarse a las reducidas dimensiones del espacio. Consta de un único cuerpo central flanqueado por dos construcciones arquitectónicas laterales. La hornacina se encuentra encima, elevada para un volumen plano recubierto por una pintura de Cristo en el huerto de Getsemaní. Preside una escultura de la Piedad sobre un fondo que imita un damasco dorado y una simple cruz negra. La composición adopta una estructura piramidal, cuyo vértice es la cabeza de la Virgen, mientras que el cuerpo yacente de Cristo forma una bisectriz que da dinamismo al conjunto, a la vez que su brazo derecho, caído, perfila parte del lateral del triángulo. Las arquitecturas laterales están formadas por parejas de columnas salomónicas envueltas por uvas, símbolo de la Eucaristía y la vida eterna. Su rotación imprime un movimiento ascensional que ayuda a centrar la mirada en la imagen. Entre las columnas, un ángel vestido de guerrero antiguo sustentando un cirio. Sobre el entablamento, la pequeña figura de San Juan casi tocando la vuelta.

Actualmente la capilla alberga la reserva del Santísimo. Delante la losa sepulcral de la familia Almendro. El pavimento era de ladrillo, con baldosas decoradas a la vela en muy mal estado. En el año 2000 se reformó y sustituir por un enlosado neutro de mármol blanco.

5.5.4 LA CAPILLA DE SAN BARTOMÉ

En el siglo XVII, los tres únicos tramos de la cuarta nave de la iglesia monacal fueron divididos en tres capillas, separadas por dos pequeñas sacristías que aprovechaban el grosor de los pilares. La primera está dedicada al apóstol San Bartolomé. Hay varias tradiciones sobre los lugares que evangelizó, desde la India hasta Etiopía pasando por Arabia, pero la más aceptada es su predicación en Armenia donde convertiría a la hermana del rey, el cual, en castigo, mandó de quitarle la piel en vivo. Esta leyenda parece la cristianización del mito clásico de Apolo y el pastor Mársias.

El diseño de las tres capillas implicó la construcción de unas nuevas vueltas, unos dos metros más bajos que las góticas originales. Para evitar sobrecargas, se construyeron a la catalana, con una triple hoja de ladrillo. El paso del espacio cuadrado inferior al tambor octogonal superior se alcanzó mediante unas conchas. La cubierta, pues, está formada por una intersección de lunetas que arrancan de las diferentes caras.

El retablo se comenzó en 1672, cuando Francisco Santacruz aún era oficial del taller de Pedro Serra, pero poco después ganó el grado de maestro y se independizó. En esta tarea precisó la colaboración de un carpintero local, José Enero, con cuya hija, viuda joven, acabará casando. De estilo barroco, el retablo consta de una recargada arquitectura que enmarca una única calle central, donde está la pintura de grandes dimensiones del martirio de San Bartolomé, obra del artista valenciano Miquel March. Se ha hablado de que la composición tiene influencias del martirio de San Felipe de José de Ribera, por la posición del apóstol, los brazos en alto y la flexión de la pierna derecha.

La parte arquitectural es de madera tallada, dorada y policromada. Se trata de un retablo básicamente plano que alcanza volumen gracias a las columnas exentas. En la parte inferior sobresalen dos dados sobre los que reposan un par de columnas salomónicas a cada lado, enmarcando la pintura central. En los laterales hay dos paneles cortados con figuras de santos, que ayudan a enfatizar la potencia de las citadas columnas y del entablamento superior. Después hay unos guardapolvos ornamentales profusamente cortados. En lo alto hay una única hornacina con una talla de San Hermenegil, que no se corresponde con la actual, demasiado pequeña.

La parte baja de la pared de la capilla está revestida con un zócalo de cerámica policromada, del que destacan los dos paneles con el escudo del monasterio, una torre coronada con el báculo y la mitra abacial, timbrada por una corona imperial de la que bajan dos ínfulas con la leyenda "*Octavian Caesaris Augusti Castrum*".

El pilar de piedra de conglomerado sobre el que reposa una imagen de la Virgen de Montserrat proviene de aquella montaña y la talla es obra del imaginero Amat.

5.5.5 LA CAPILLA DE SAN BENITO

Está situada en el centro de la cuarta nave del templo y separada de las dos vecinas por estrechas sacristías. En el Costumario de 1221 ya se hace referencia a un altar dedicado a San Benito, fundador de la orden monástica al que pertenecían los monjes de Sant Cugat.

La construcción de la actual capilla se empezó tres años más tarde que su vecina de San Bartolomé. En 1675, el escultor Francisco Santacruz y Artigas ya estaba trabajando en la cúpula de San Benito, profusamente decorada con pinturas de Pascual Savall, sustituido después de su muerte por Josep Laygo. El dorador fue Pedro Pablo Vinyals. El retablo, sin embargo, no fue formalmente encargado hasta 1688 y, al parecer, fue financiado por la familia Erill, señores de la cuadra de la Torre Negra. Existe una falsa tradición que supone que fue pagado por Felipe II, en 1585. Se trata de una obra barroca formada por tres calles, dos pisos sobre predela y un ático superior. Los paneles resultantes contienen seis lienzos pintados al óleo, dedicadas a los santos reformadores de la orden benedictina (san Guillem, san Juan Gualberto, san Silvestre, san Romuald, san Robert y san Pedro Celestino). El espacio principal es una hornacina situada entre el primer y el segundo piso. La imagen escultórica del santo patrón desapareció en 1936 y la actual, a pesar de ser antigua, es demasiado pequeña para el sitio. Aunque a veces el retablo se ha calificado como churrigueresco, no contiene las típicas columnas salomónicas como elementos de separación vertical, sino que en este caso hay figuras exentas de ángeles, portadores de cirios en la parte baja y músicos en la parte alta. Sobre la cabeza de cada uno de ellos, hay un escudo ovalado con cruces de órdenes militares basadas en la Regla de San Benito. En la tarea de esculpir la piedra colaboraron el hijo de Francisco Santacruz, el mismo Francisco Santacruz Enero, que poco después se convertiría ingeniero militar del castillo de Cardona y su hijastro, José Sala Enero.

En 1703 el retablo aún no estaba completo y el conflicto dinástico interrumpió la obra. En 1734 se encargó su finalización a Pedro Ruiz y al pintor Joan Grau. La capilla se quiso vincular con la monarquía y en el intradós de la arcada de acceso se encuentran los retratos de los monarcas de la casa de Austria, quien reinaban antes de 1700 (Carlos I, Juan de Austria, Felipe II, Felipe III y Felipe IV). También en los montantes hay pintadas sus águilas bicéfalas sustentando y protegiendo el escudo oval del monasterio. El cambio dinástico motivó que, en el reinado de Felipe V, se añadieran dos leones sobre la cornisa exterior, símbolo de la casa de Borbón, en idéntica actitud protectora hacia el monasterio. El tímpano contiene una pintura al fresco del tránsito de San Benito, bajo la cual hay un gran escudo del cenobio. El conjunto constituye una de las obras más destacadas del barroco catalán.

La imagen de alabastro de la Inmaculada que se encuentra en el altar fue añadida posteriormente, en 1753, dada por el monje Despujol.

5.5.5.1 EL GALLO QUE CANTÓ LA MUERTE DEL ABAD BIURE

Dentro de la capilla de San Benito, actualmente se guarda la veleta medieval del cimborrio, un gallo de metal, que según la tradición cantó en el momento del asesinato del abad Biure, la noche de Navidad de 1350.

Se trata de una pieza volumétrica representando la figura de un gallo, parte de la estructura es de hierro forjado (alas y cola), y otras partes de cobre batido como si fuera una obra de calderería (cabeza y cuerpo). Después de la exclaustación y desamortización monacal, con la iglesia ya funcionando como parroquia, fue sacado de su sitio original y sustituido por otro que es una simple plancha recortada, obra del herrero local Vilarasau.

El pleito entre el heredero Saltells y el abad Biure tiene una gran complejidad, pero se suele simplificar diciendo que el anciano caballero de Saltells, viudo, se refugió en el monasterio de Sant Cugat y en aquellos momentos de peste y guerra, sin saber si su hijo Berenguer estaba vivo o muerto, dejó su herencia al monasterio salvo una reserva de 10.000 sueldos por si volvía. Sin embargo, estaba vivo y cuando volvió, reclamó la herencia completa. El caso fue arbitrado por el jurisconsulto barcelonés Pedro de Sa Rovira, que determinó que, según la ley, los monjes debían pagarle 48.730 sueldos en el plazo de seis meses. Transcurrido este tiempo sin haberlo hecho, la noche de Navidad de 1350, Berenguer de Saltells con cinco compañeros penetraron en la iglesia y mataron al abad Biure, vestido de pontifical. La leyenda dice que el gallo, horrorizado, cantó y le oyeron desde los monasterios de San Llorenç del Munt y de Montserrat, que conforman un triángulo visual. El rey Pedro III concedió a los asesinos un mes de tiempo para presentarse voluntariamente ante el veguer de Barcelona. Lo que evidentemente no hicieron y aprovecharon para huir a Francia, poniéndose bajo la protección del conde de Foix.

El gallo, pues, debe considerarse una interesante escultura metálica medieval de autor desconocido, con valor por sí misma, al margen de la leyenda.

5.5.6 LA CAPILLA DE LA SANTA ESCOLÁSTICA

Hermana de san Benito de Núrsia, desde muy joven se consagró a Dios y vivió en un monasterio cercano al de su hermano. Se la considera la fundadora de la rama femenina de la orden benedictina, aunque de hecho sólo fue la inspiradora. Su capilla es la última de la cuarta nave, tocando los pies del templo.

El culto a Santa Escolástica se encuentra documentado en el Costumario del monasterio de 1221, aunque las indicaciones de la celebración de su festividad son mucho más breves y esquemáticas que las de otros santos sin altar propio, como san Sebastián o Santa Águeda. Posiblemente tomó mayor importancia a partir del siglo XVI y en el s. XVII se le dedicaba una capilla particular. Aunque el retablo no está documentado, se puede pensar que, por sus rasgos estilísticos, es obra de la familia Santacruz, como los otros tres. Su estructura tiene claros paralelos con el de la Piedad y el de San Bartolomé. El fondo plano del espacio central, donde se sitúa la gran pintura de la titular, está enmarcado por una potente arquitectura lateral más avanzada y formada por dos parejas de columnas salomónicas a ambos lados, separadas por una estrecha faja donde hay cortadas tres imágenes en relieve. El retablo fue mutilado en 1938, en el momento de la celebración de las penúltimas Cortes republicanas, cuando la capilla que había resistido a la furia iconoclasta de julio de 1936, fue convertida en bar de diputados. Se perdieron las pulseras laterales y el ático, del que sólo se ha conservado el cuadro de San Medir, hoy desplazado a una pared lateral.

La cúpula, ochavada, está decorada con unas pinturas sencillas sobre un fondo blanco. En el tambor de la bóveda se dibujan unas hornacinas con imágenes pintadas de diferentes abadesas del orden, así como en las conchas. Las coronas que llevan son el símbolo de su virginidad. Sobre los muros laterales dos escenas, una de la muerte de la Santa y la otra de una de las conversaciones místicas. En el tímpano exterior de la capilla una escena de exaltación de la Santa, similar a la vecina de su hermano, de deficiente calidad artística. En el lugar de la clave de la arcada de acceso, dos escudos, el perro de los Meca y la bota de la familia Sabater, verosíblemente los mecenas de la obra. Cabe recordar que los Sabater se refugiaron en el monasterio durante la guerra de Sucesión.

Dentro del espesor del muro de poniente hay un pequeño espacio cerrado por unas puertas enrejadas, donde durante años se ubicaban las fuentes bautismales. Frente la capilla, se encuentra una losa anónima en el suelo que recordaba a la sepultura de la cofradía del Corpus Christi o de Minerva, hoy en día cubierta por el nuevo pavimento.

5.5.6.1 LA PICA BAPTISMAL DE SAN PEDRO DE OCTAVIANO

El monasterio había tenido una pila bautismal propia, a pesar de no ser una parroquia. Al parecer, era una pieza muy antigua, sin decoración, seguramente prerrománica, del primer tiempo de la fundación del cenobio. Hacia 1916 fue entregada en el Museo Diocesano de Barcelona, entre otras piezas.

Cuando en 1833 murió el rey Fernando VII y comenzó la primera guerra carlista, la iglesia parroquial de San Pedro de Octaviano fue ocupada por la Milicia Nacional como cuartel, por lo que su culto se trasladó al monasterio. Dos años más tarde se produjo la excomunión y se consolidó la presencia de la parroquia en la iglesia monástica. El hecho comportó el traslado de imágenes y retablos, pero también de la pila bautismal que se instaló en la pequeña sacristía de la capilla de Santa Escolástica, la más cercana a la entrada del templo. Dada su belleza, en la década de 1990, se situó en el centro de la capilla.

Se trata de una obra escultórica renacentista, del siglo XVI (1572), picada en piedra nummulítica de Girona y seguramente obrada en un taller de esta ciudad, inspirándose en la que existe en su catedral, si bien de menor tamaño. Mide 1,07 m de altura con un ancho de 0.95 m. Tiene forma de copa, con un basamento cuadrado recubierto de follaje del que arranca un fuste con igual ornamentación vegetal. La parte superior es ochavada y se sustenta sobre una moldura con óvulos clásicos. Las caras están separadas por semibalaustas perfectamente simétricas que enmarcan una pequeña hornacina, dentro de la cual se encuentra la figura en relieve de un santo. Evidentemente no puede faltar San Pedro con una gran clave, patrón de la parroquia, flanqueado por San Pablo con la espada y por San Sebastián, abogado contra la peste. Otros personajes son San Roque, de modo similar protector contra las epidemias de la peste, Santa Margarita llevando una copa con el dragón y simbolizando el triunfo del bien sobre el mal, dos obispos o abades en actitud de bendecir, posiblemente san Benito, fundador de la orden y san Severo, supuesto mártir en el *Castrum Octavianum*, ambos de gran devoción local, y, finalmente una Santa con una copa (de perfumes o ungüentos), que podría ser Santa María Magdalena.

5.5.7 LOS CUADROS DE LA VIDA DE SAN BENITO

La serie de cuadros sobre la vida de san Benito fueron pintados en el último cuarto del siglo XVIII y destinados a decorar la Sala capitular nueva, que ocupaba el espacio de la antigua cocina monacal y la parte del poniente del refectorio. Después de la exclaustración los cuadros fueron almacenados en el desván del palacio abacial, donde inexorablemente se deterioraron. A partir de 1982, pasaron a la facultad de Bellas Artes para ser restaurados progresivamente de forma gratuita para estudiantes en prácticas. Una vez terminada esta tarea, regresaron al monasterio y a falta de otro espacio, a principios del siglo XXI se ubicaron en los pies de la nave sur de la iglesia, dispuestos como si fueran un retablo.

La única biografía sobre san Benito es la que escribió san Gregorio, papa (540-604). Benito, de joven, fue a estudiar a Roma y viendo la vida disipada de la ciudad, se retiró como eremita en el valle de Amene primero y luego a una cueva de Subiaco. Su fama atrajo a otros compañeros y pronto se formó una pequeña comunidad que lo convirtió en abad. Poco a poco fundó trece monasterios con doce monjes cada uno de ellos. Las envidias de algunos clérigos de parroquias cercanas le obligaron a marchar y creó un nuevo cenobio a Montecasino el año 529, donde murió el 547. Su principal obra fue escribir una regla monacal que sigue plenamente vigente.

El papa san Gregorio explica algunos episodios históricos, entre los cuales hay la visita que le hizo el rey ostrogodo Totila, el año 546, o las conversaciones místicas con su hermana Escolástica y otras más fantasiosas. Así, explica que, a lo largo de su vida, Benedicto tuvo que vencer cuatro grandes tentaciones e hizo más de 12 milagros. Al parecer, sufrió al menos dos intentos de envenenamiento, uno por parte del rector de una parroquia vecina que le llevó un pan envenenado y el otro por dos compañeros monjes que encontraban excesivo su rigor. Un cuervo le salvó de morir llevándose el pan antes de que se lo pudiera comer. Otros son el envío de un grupo de prostitutas para hacer pecar a sus monjes o la curación de una mujer endemoniada sólo con su persuasión.

La serie de pinturas, poco estudiada, se basa tanto en los hechos históricos como en los legendarios. El cuadro principal es el llamado "tránsito" o momento de su muerte, en el que se encuentra de pie, justo después de recibir la eucaristía. Otras escenas son la entrevista con el rey Totila, la redacción de la Regla, el milagro de la copa envenenada que se rompe sola, o como sus oraciones hacen huir los demonios de los templos paganos. Por ahora, se desconoce su autor.

5.5.8 LOS RETABLOS RENACENTISTAS

La segunda mitad del siglo XVI fue una época de prosperidad relativa por los agricultores de la ciudad. Es el momento en el que las casas de los antiguos remenses colocan los portales de piedra en arco de medio punto, símbolo de la libertad conquistada y también de su auge económico. Naturalmente, este hecho mejora los ingresos del monasterio, sobre todo de todas aquellas detracciones que se hacían porcentualmente sobre la cosecha. Así, Pedro Despuig, último abad comendatario, empezó una serie de obras de mejora del conjunto monástico y en 1552 encargó un nuevo retablo de estilo renacentista destinado a ocupar el ábside derecho o de San Miguel.

El estilo del renacimiento y su evolución manierista da lugar a un nuevo formato de retablos organizados arquitectónicamente, con uso de columnas o pilastras para dividir las calles, el entablamento y las cornisas que separaban los diferentes pisos. También los áticos tienen soluciones que se inspiran en fachadas de templos, como son los contrafuertes laterales en forma de volutas derivados de Sta Maria Novella de Alberti y sobre todo de Il Gesù de Vignola, que generan espacios triangulares complementarios.

El retablo de San Miguel consta de una predela, dos pisos y un ático, divididos en tres calles separadas por austeras pilastras de orden toscano. El espacio central del primer piso está totalmente ocupado por una hornacina con la imagen escultórica de San Miguel. La original se perdió y la actual, barroca, resulta un poco pequeña. A ambos lados se encuentran otras dos hornacinas más reducidas con una escena pictórica superior para complementar el espacio. Las esculturas, san Antonio abad y san José son de la década de 1940, obra de Jaume Duran. En el ático, una pintura de San Miguel derrotando a los ángeles rebeldes y por encima, hay un tímpano con la figura simbólica del Espíritu Santo en forma de paloma. Las pinturas al óleo sobre lienzo representan la vida de San Plácido y otros santos benedictinos.

El retablo del Rosario sustituyó los elementos románicos que hasta ese momento habían presidido el ábside izquierdo o de Santa María. Se sabe que la obra de carpintería fue comenzada en 1583. Sus pretensiones son superiores al de San Miguel y está dividido en cinco calles, dos pisos y un ático, pero el primer nivel en realidad es doble y las calles están separadas por columnas de orden gigante para enfatizar la composición. La advocación de la Virgen del Rosario se popularizó en el siglo XVI de la mano de los dominicos, suplantando la antigua tradición catalana de la virgen del Rosario. Las pinturas de los paneles hacen referencia a los quince misterios de las tres partes del rosario. En el ático, siguiendo la tradición gótica, está la crucifixión, por encima de la ascensión, ubicada en el centro del segundo piso. Y en el tímpano, el Espíritu Santo.

En la década de 1940, los dos retablos se quitaron de los ábsides laterales para poder recuperar la visión de la arquitectura románica y fueron reubicados en el muro norte de la iglesia, sustituyendo otros quemados en 1936.

5.5.9. LOS SEPULCROS

Como en tantas otras iglesias, dentro del templo se encuentran diferentes tipos de sepulturas, todas ellas con el común denominador de querer ser *ad sanctos*, es decir, que si el cuerpo del difunto reposa cerca de las reliquias del mártir titular en la tierra, su alma también le será cercana en el cielo.

La principal sepultura es la de Odón, abad entre el 985 y el 1010. A veces se le considera el más importante de la historia del monasterio, ya que alcanzó el precepto de Lotario, rey de Francia (último de los privilegios carolingios concedidos a Cataluña) y la bula papal de Silvestre II. También fue quien impulsó la reforma arquitectónica del siglo XI con la construcción de una nueva iglesia. Muerte a causa de las heridas recibidas en la campaña contra Córdoba (1.010), en el siglo XV los monjes le dedicaron una sepultura monumental en el muro norte del templo, con su estatua yacente coronada por un gran gablete gótico.

El resto de los abades eran enterrados en el suelo, posiblemente con una sencilla inscripción en las losas del pavimento, hoy perdidas. La primera losa sepulcral conocida es la del abad Estruc, (+1419) en el tiempo en que se celebraron las Cortes en Sant Cugat. Actualmente se encuentra en el muro norte del templo. El resto, mucho más tardías, se distribuyen en el suelo del antiguo corazón y el pasillo central. Son las de los abades Miquel de Aymerich (+1617), Francisco de Pons (+1694) Antoni de Solanell (+1726, último presidente efectivo de la Generalitat antes de la Nueva Planta de Felipe V), Francisco de Serra y de Portell (+1745, canciller de la Real Audiencia), Bonaventura de Gayola y de Vilosa (+1782) y José Gregorio de Montero (+1815). La del abad Luis de Cervelló (+1573) se encuentra en el ábside derecho, donde fue enterrado junto con su madre.

Hay cinco sepulcros-osarios medievales sustentados sobre ménsulas en el último tramo de la iglesia y pertenecientes a diferentes nobles vinculados con el monasterio. Los dos de la banda sur son anónimos, mientras que las de la derecha corresponden a Juan de Togores y a la familia Montornés. En el muro norte se encuentra Raimundo de Saltells, abuelo del asesino del abad Biure. Otras sepulturas en el pavimento son la de en Serra, ante la sacristía nueva, la de los Almendro frente la capilla de la Piedad, la de una colectiva en la capilla de san Benito y la de la Cofradía del *Corpus Christi* ante la capilla de Sta Escolástica.

En el ábside de Santa María hay una lápida cenotafica dedicada a Ferran Folch de Cardona-Anglesola, almirante de Nápoles, duque de Soma y conde de Olivito y de Palamós, que murió en el monasterio en 1571, pero su cuerpo fue llevado al palacio del obispo de Barcelona por su funeral y hoy no se sabe con certeza si fue enterrado en la catedral o el monasterio de Bellpuig de les Avellanes.

5.6 LOS VITRALES

El sistema estructural de la arquitectura gótica permitió la aparición de grandes ventanales que se cerraban con vitrales pintados, como si fueran otros retablos. En Sant Cugat, los ábsides y los dos primeros tramos aún están con ventanales románicos, mientras que en los tres últimos tramos ya se encuentran los góticos. Por otra parte, ya se ha descrito la intrusión de un ventanal apuntado en el ábside central, cuyo efecto restó posteriormente anulado por la colocación de un retablo de madera frente a él. Los vitrales actuales son obra de la restauración posterior a la guerra civil, encargados a la casa Granell de Barcelona.

La vidriera del altar mayor está dedicada a la predicación de San Pedro, titular de la parroquia de San Pedro de Octaviano, a pesar de que el templo monástico siga bajo la advocación de Sant Cugat. Consta de una orla perimetral geométrica y multicolor, mientras la parte central está dividida en tres sectores en altura. La baja es una simple composición de rombos terrosos. La central es donde está la escena y fue aprovechada para inmortalizar algunos personajes: Gabriel Fatjó dels Xiprers, el mecenas; el Dr. Antoni Griera, presidente del Patronato; Enrique Mora, arquitecto municipal, y Francisco Villa Trabal "Bal", cicerone del monumento. En lo alto la tiara papal con las llaves cruzadas. En las ventanas románicas del ábside principal las figuras de Santas Juliana y Semproniana. En los ábsides laterales, San Medir y San Severo.

Sobre la puerta de la sacristía, en una ventana románico del siglo XII, hay una vidriera que evoca tendenciosamente el asesinato del abad Biure (1350). El abad aparece con barba, cuando no llevaba; los asesinos afeitados en lugar de disimular su identidad con barbas postizas; a pesar de que el documento de las Cortes dice que le atacaron con espadas y lanzas, aquí lo hacen con puñales. El puñal es un arma de bandoleros, mientras que las espadas son de caballeros. En ese momento del nacionalcatolicismo, había una clara voluntad de realzar el abad y denigrar sus asesinos.

Los tres últimos tramos góticos de la nave norte de la iglesia cuentan con los respectivos ventanales que dan al claustro. El de poniente lleva la fecha de 1953 que se puede hacer extensiva a los otros dos. En los tres se presenta una pareja de santos de cuerpo entero entre elementos ornamentales. En la nave sur, en la capilla de san Bartolomé, destaca el pequeño vitral de San Jorge, de 1930, obra de Darius Vilàs, realizado en los talleres Bonet. En la capilla de san Benito hay uno, pequeño, de vidrios de colores y formas geométricas.

En cuanto a los vitrales del gran rosetón central y los de los dos laterales, no hay ningún estudio de su conservación, pero parece que también son de posguerra. En 1979 el arquitecto Jordi Ambrós procedió a una restauración general sustituyendo las piezas que faltaban. Un par de cristales originales con figuras humanas en grisalla están depositados en el Museo Diocesano de Barcelona.

5.7 EL CAMPANARIO

El campanario es el único testigo visible que ha quedado del segundo templo monástico. Situado en su fachada sur y al lado del actual transepto, fue concebido como un elemento externo que no sólo se adosa, si no que su parte baja quedaba abierta albergando de esta manera una capilla anexa. La altura y la monumentalidad que se quería dar al campanario implicaba una gran masa pétreo que requería de una sólida fundamentación, mucho más sólida en el límite de la zona plana, donde comienza el declive hacia el arroyo. Por tal motivo, sus constructores eligieron construirlo sobre una de las torres de la fortaleza romana, la central de la cara sur.

El año 1063, el abad Andreu Sendred vendió un campo para su construcción. Volumétricamente, el campanario es un prisma de base cuadrada, de paredes ciegas, adornadas con tres lesenas por cara, y que terminan en dos series de tres arcos en la parte alta. A pesar de ser la típica decoración lombarda del s. XI, presenta la particularidad de alternar dovelas claras con rojas, que recuerda a la policromía árabe. Sobre las arquerías hay un piso donde se adivinan las primeras aberturas para las campanas, tal como se observa en la pintura de Aine Bru (inicio s. XVI), ahora cegadas.

La parte alta se construyó por iniciativa del abad Gayola. En 1760 empezaron las obras y se derribó el gran arco que lo unía con el cimborrio. Se construyó un nuevo piso para las campanas y entre las dos aberturas de la cara de poniente se colocó un escudo de bronce de la orden Benedictina. Sobre la terraza de la torre se levantaron dos pequeños cuerpos sobrepuestos para las campanas del reloj, las de las horas abajo y las de los cuartos arriba. El conjunto se remató con una veleta de banderola, donde hay pintado un segundo escudo idéntico. El empuje del cimborrio hace que el campanario desplome unos 70 cms. Para contener esta deformación, en 1890 el arquitecto Villar Lozano instaló los dos grandes tirantes que atraviesan el interior del cimborrio.

La torre del campanario está dividida en varios pisos. En planta baja la capilla de San Juan, actualmente de la Piedad, que en el siglo XVI se partió en altura para poder instalar el órgano renacentista. El segundo nivel, donde hay el fuelle del órgano, y el tercero, en el que se conservan las bóvedas primitivas de cañón, observándose las marcas dejadas por las cimbras de caña. El cuarto está ocupado por el reloj y se puede ver como su pseudocúpula ya está obrada en ladrillos, al estilo del siglo XVIII. Queda el quinto nivel donde hay actualmente las campanas y un sexto formado por la terraza superior, desde la que se ven los monasterios de Montserrat y San Llorenç del Munt. Así como una extraordinaria vista sobre toda la población. Por encima de ellos, dos pisos menores por las campanas de horas y cuartos.

6.1 LAS CRUCES DE TÉRMINO

Las llamadas "cruces de término" estaban situadas junto a caminos reales, a una cierta distancia de la villa. Con los siglos, algunas se rompieron (caso del camino a Montcada) o fueron sustituidas por capillas (camino de Martorell y camino de Barcelona). Otros fueron aterrorizadas en julio de 1936. Dentro del recinto monástico, actualmente se conservan dos.

La Cruz de término del Camino de los Monjes estaba ubicada a pie del camino que lleva a la ciudad de Terrassa atravesando la sierra de Galliners y que continúa hasta el monasterio de San Llorenç del Munt sin atravesar ningún río, ni arroyo o cárcava, ya que su trazado sigue la divisoria de aguas entre las cuencas del Llobregat y el Besós. Estaba situada en lo que hoy se conoce con el nombre de Paseo de la Cruz, en su honor, más o menos a la altura de la actual plaza de Rafael Casanova.

Se trata de una cruz de estilo gótico, montada en un amplio poyo sobre el que hay una base escalonada y cilíndrica de cuatro pisos, siendo una pieza monolítica la superior. El fuste es octavado, dividido con dos niveles separados por una pequeña moldura, cada uno de ellos con un rebaje en cada cara y bajos relieves de tracerías. Los nudos son también octavados, formados por molduras crecientes y decrecientes sin ningún tipo de inscripción. La cruz superior está formada por cuatro cuartos de círculo tangentes, flordelisada en sus extremos y cresterías con relieves. En la parte central que mira a poniente está la pequeña imagen del crucificado, mientras que en la cara de levante hay una Virgen con el Niño, de tres cuartos de cuerpo. Esta cruz fue derribada durante la revolución de julio de 1936. Afortunadamente se guardó y en la década de 1940 se montó de nuevo en el recinto del monasterio.

La segunda cruz era la del camino a Cerdanyola y Moncada. Popularmente se llamaba la "Cruz rota", ya que por alguna razón desconocida se rompió el fuste y a finales del siglo XVIII, su parte alta se colocó sobre la tapia de los huertos monásticos, en el ángulo SE. Por desgracia también fue objeto de la furia revolucionaria de 1936 y se perdió. En la década de 1940, Antonio Agraz hizo una reproducción en piedra artificial que se vuelve a poner en el mismo lugar. En 1968, cuando se derribaron las tapias, fue recogida por miembros del Club Montañero y guardada en su local. Finalmente, a principios del s. XXI, se reubicó sobre un fuste de hierro en los jardines de levante del monasterio, extramuros y frente de la calle de la Cruz.

Es una cruz mucho más sencilla, formada por dos prismas octavados y cruzados, con los extremos moldeados. La figura de Cristo crucificado está de acuerdo con las proporciones de la cruz. En la otra cara, se encuentra la virgen María con el Niño soportada por una concha inferior. Ambas figuras, suponiendo que sean fieles al original perdido, por su estilo son más propias de finales del siglo XVI o del XVII que de época gótica.