

MAGDALENA MÀRIA I SERRANO

RELIGION, SOCIEDAD Y ARQUITECTURA: LAS IGLESIAS PARROQUIALES EN
CATALUNYA (1563-1621).

Tesis doctoral dirigida por
JOSEP M. ROVIRA I GIMENO

Departament de Composició Arquitectònica
Universitat Politècnica de Catalunya, 1994

CAPITULO 3:

LAS FORMAS DE LA NUEVA ARQUITECTURA

1A. PARTE:

LA CONTINUIDAD MEDIEVAL

INTRODUCCION

Si las costumbres y actitudes religiosas provenientes de los siglos XIII y XIV resultan difíciles de erradicar, si en los hábitos mentales de muchos de los habitantes de la Catalunya Moderna persiste la tradición medieval, si la mayoría de sistemas de trabajo y de financiación de los nuevos templos parroquiales coinciden con métodos empleados durante la Edad Media, la presencia de algunas de las características del régimen feudal y la resistencia generalizada a todo intento de modernización, caracterizan igualmente a las instituciones y a gran parte de la sociedad catalana del quinientos. Y estos aspectos van a repercutir en los sistemas de organización laboral y en gran parte de la producción arquitectónica de finales del XVI y principios del XVII.

La continuidad con el sistema feudal permanece en las relaciones de vasallaje, tal como demuestra E. Serra al explicar la Sentencia Arbitral de Guadalupe como reafirmación del régimen señorial. El señor feudal sigue conservando la propiedad eminente, la propiedad de los derechos dominicales fijos en dinero o en especies proporcionales a la cosecha, y sigue llevando el control de las relaciones jurídicas con sus vasallos (1). La persistencia de lazos feudales entre señores -laicos o eclesiásticos- y vasallos, prosigue hasta finales del siglo XVIII, tal como demuestra N. Sales. En muchas de las "capbreuacions" de los siglos XVI-XVIII aparece un payés o un pueblo entero que se declara perteneciente al señor natural del castillo, tal y como se transcribe en textos de los siglos XIV-XV. También durante los siglos XVII-XVIII se encuentran casas que pagan sueldos de "remences" o confiesan malos usos (2).

La continuidad en la persistencia de lazos feudales entre señores y vasallos aparece constantemente en la terminología de las Constituciones de Catalunya: las de 1588-89, las de 1599 o las de 1704. Expresiones como "feu", "feudal", "senyor" o "vasall", junto a una noción ambigua de "enfiteusi", más unida al concepto de "home propi" o "vasall", se repiten con frecuencia (3). El lenguaje medieval también persevera en los contratos de obras de los siglos XVI y XVII: términos como "copada", "cul de llàntia", "nervatura", "arcs faixons", "formerets", etc. propios de sistemas de construcción góticos, se corresponden con soluciones igualmente góticas, pero a veces designan elementos que incorporan una solución formal moderna. Como en la capitulación del 26 de enero de 1589 entre Francesc Costa, maestro de obras de Barcelona, y los obreros de la nueva parroquial de Esparraguera: el maestro se compromete a arrancar y picar algunas "copades" -término que designa las piezas de las que arrancan los arcos fajones y las nervaturas en un sistema estructural gótico-, cuando en realidad se trata de capiteles de

orden dórico (4). O como en el contrato del 23 de marzo de 1624 entre el maestro Antoni Casanoves y la comisión encargada de la obra de la nueva iglesia de Santa María de Igualada. Maestro Casanoves se obliga a picar "tota la pedra que sera menester ... per fer tres archs crucers y quatre archs doblers que son menester y se han de assentar en la meytat de la obra de la dita iglesia ques va fent de present en la dita vila ... compres lo arch dobler está contra lo presbiteri ..." (5). Los arcos dobleros y los cruceros de la nave sí corresponden a un sistema de cubrición gótico, pero el arco doblero del presbiterio resulta ser un gran arco de triunfo de orden dórico.

La situación de la justicia durante los siglos XVI-XVIII es similar a la de la Edad Media. N. Sales ilustra con múltiples ejemplos el ejercicio de la alta justicia -incluida la pena de muerte- por parte de ciertos señores, antes de la "Guerra dels Segadors" (6). Como la que ejerce el abad de Montserrat sobre la villa de Esparraguera a finales del XVI y principios del XVII, período en el que se construye la nueva iglesia parroquial. Después de múltiples pleitos entre el monasterio y el municipio, una Sentencia Real rubricada en 1553, satisface la demanda de la población. A pesar de ello, el monasterio sigue ejerciendo jurisdicción alta y mero imperio o jurisdicción criminal sobre sus vasallos de Esparraguera. La situación se prolonga durante el siglo XVII a pesar de las protestas del municipio. Cuando se reintegra la jurisdicción criminal a la Corona, el monasterio sigue ejerciendo la jurisdicción baja o civil y mixto imperio, y no desaprovecha el menor incidente para hacer valer sus derechos sobre sus vasallos (7).

No faltan fricciones entre tribunales señoriales y tribunales reales; las mismas fricciones que aparecen en Catalunya frente a todo intento de modernización y centralización por parte de la monarquía. Una monarquía en constante enfrentamiento con las instituciones catalanas, hecho que provoca la aparición de tratados de defensa institucional y la compilación de constituciones y otros derechos de Catalunya, publicados en 1495, y 1588-1589. Acontecimientos graves como los de 1640, vienen argumentados por las autoridades barcelonesas y catalanas en textos como "La proclamación católica" de Gaspar Sala y Bernard, de 1640, o "Noticia universal de Catalunya" de Francesc Martí y Viladamor, de 1641. En ellos se justifica el levantamiento contra el rey y la sumisión al monarca francés, a través de la tradicional teoría pactista, esencia del derecho público catalán (8).

El nuevo orden político originado por los Reyes Católicos origina una toma de posición de carácter defensivo por parte de los historiadores. Defensa y argumentación de una historia propia, que empieza a aparecer a finales del siglo XV y principios del XVI en obras de autores como Pere Miquel Carbonell, Pere Tomic o Francesc Tarafa. Estos personajes encarnan la política de reacción ante los historiadores

castellanos, que se empeñan en exportar una imagen de España en la que se excluye la Corona de Aragón. Durante el último tercio del siglo XVI e igualmente durante el siglo XVII, otros autores como Martí Viladamor, Francesc Calça, Jeroni Pujades o Narcís Feliu de la Peña, se esfuerzan por dotar a Catalunya de una historia extensa, basada fundamentalmente en mostrar al lector las glorias pasadas (9). En la "Corònica Universal del Principat de Catalunya" publicada en 1609, Pujades recoge y amplía todas las leyendas que encuentra para documentar y argumentar la antigüedad y las grandezas del Principado. Pujades, como otros historiadores de su tiempo, busca en el pasado una justificación de los derechos catalanes, para poder seguir aplicándolos en un presente que presagia su desaparición (10).

Los enfrentamientos son frecuentes en otros muchos aspectos de la realidad catalana de los siglos XVI-XVII, cada vez que hay un intento homogeneizador que planea sobre una Catalunya particularmente orgullosa de las "libertades de la tierra", que continúa defendiendo sus privilegios. Enfrentamientos en el clero regular, debidos a la resistencia de la congregación benedictina catalana a los intentos de valladolización. En Montserrat hay luchas armadas entre monjes catalanes y castellanos, a raíz de las cuales mueren dos monjes en 1585 (11). La resistencia se extiende a todo el Principado: en Ripoll se movilizan varias veces estudiantes procedentes de Lérida, para impedir que el monasterio sea visitado por un visitador castellano; y en las Cortes, los tres brazos apoyan la lucha de monasterios y prioratos benedictinos contra la valladolización (12).

Las fricciones existen también entre la Nueva Inquisición y los diputados del General, los "concellers" y el mismo obispo. La presencia de la Inquisición en Catalunya entra en constante contradicción con muchas constituciones catalanas, por su dependencia de la Inquisición Castellana Suprema. La monarquía, amparada en sus inquisidores, prescinde de las "leyes de la tierra" en materia de Estado. El tribunal de la Inquisición, creado inicialmente para luchar contra la herejía, va acaparando una serie de causas que nada tienen que ver con la conservación de la fe. Un tribunal que no se limita a realizar autos sacramentales públicos o privados de personas acusadas de protestantismo o brujería: aprisiona a diputados del General, condena a grandes nombres de la cultura catalana en Valencia, y realiza autos de fe de estatuas, cuadros y libros. A mediados del quinientos no queda ninguna biblia en lengua vulgar en Catalunya. Durante el siglo XVI, no hay Cortes catalanas que no discutan las competencias y no condenen los procedimientos de la Inquisición. Los inquisidores son siempre de Castilla y esto provoca todavía más reacciones por parte de los representantes ciudadanos. Y uno de los argumentos expuestos por diputados y "consellers" en contra de la presencia de la Inquisición en Catalunya es el de "los extranjeros no pueden tener oficio de jurisdicción en Cataluña" (13).

El rechazo general a los extranjeros -sean castellanos, franceses, o de cualquier otro lugar de fuera del país-, se produce durante todo el siglo XVI. Un rechazo que también proviene de los siglos XIV-XV: las Cortes de 1364 prohíben la recepción de empleo y sueldo a todo aquel que no sea catalán. En la Girona de 1422, gremios como el de plateros o el de "pelaires", rechazan sistemáticamente a los judíos en el aprendizaje del oficio. Reconocidos maestros de obras o escultores procedentes de distintos lugares del Principado o del extranjero, han de examinarse de nuevo para ejercer su oficio. Y para acceder al examen, deben tener casa propia en la ciudad (14). R. García Cárcel afirma que este fenómeno se observa tanto en Catalunya, como en Castilla -con leyes de 1480, y Cortes de 1525 y 1559-, Francia o Inglaterra (15).

La desestimación de visitantes forasteros no sólo se origina en monasterios y prioratos benedictinos, sino también en monasterios premostracenses, como el de Bellpuig de les Avellanes. Protestas contra la atribución de cargos eclesiásticos a extranjeros, paralelas a injusticias que se cometen impunemente a todo inmigrante que no ha conseguido autonaturalizarse catalán. La aplicación de la ley parece distinta si el infractor es del país o es forastero. N. Sales adjunta algunos ejemplos de condenas a extranjeros, que nada tienen que ver con las condenas por delitos parecidos aplicadas a gente del país (16). Y J. Bada afirma que la mayoría de casos juzgados por la Inquisición en Barcelona durante el quinientos, corresponden a inmigrantes franceses (17).

La xenofobia aparece de forma parecida en el seno de las corporaciones laborales catalanas del siglo XVI. N. Castellats atribuye estos sentimientos de rechazo a forasteros, a la aparición de una época de crisis. En Girona, de 1597 a 1599, la cofradía de tundidores y la de carpinteros, picapedreros y maestros de obras, expulsan de los cargos de responsabilidad a los franceses. La excusa se respalda en la amenaza de guerra con Francia: los trabajadores franceses, que constituyen el grueso del contingente inmigrante del momento, se transforman en enemigos del país. Lejos queda la importante contribución de mano de obra y de energía creativa extranjera, que ha sido decisiva en la reconstrucción de la ciudad (18).

El rechazo generalizado y sistemático a todo trabajador que proviene de un país exógeno genera una doble lectura. Por una parte es comprensible que en épocas de crisis la sociedad tienda hacia un fuerte proteccionismo laboral: el poco trabajo existente privilegia a los nacidos en el país y no permite la intromisión de mano de obra foránea. Pero por otro lado, también se puede apreciar la fuerte voluntad por parte de los menestrales catalanes de cerrarse a toda novedad que venga del extranjero. Una postura que no es tan inconsciente entre la mayor parte de la población -sobre todo en las clases medias y populares-, que se empeñan en aferrarse a las tradiciones locales, y se encuentran

dispuestas a ignorar toda cultura -sobre todo si es oficial-, que proceda de fuera del Principado. Una actitud fuertemente continuista, que a la fuerza conlleva la negación de todo enriquecimiento técnico y cultural, y que tiene importantes consecuencias en la producción artística y arquitectónica del país.

La discriminación laboral de los siglos XVI y XVII, no sólo se aplica al extranjero, sino también a todo aquel que no es hijo o yerno de un maestro de oficio. La situación se remonta al siglo XIV, según P. Bonnassie (19), y continúa durante todo el siglo XVIII, según M. Arranz (20). El examen para acceder a la categoría de maestro en un oficio exige unas tasas monetarias más elevadas y unas condiciones más duras para catalanes sin vínculos familiares con la profesión. Y en el caso de extranjeros, las tasas se pueden llegar a multiplicar por diez, y las condiciones de examen se triplican en dificultad a las de hijos o yernos de maestros.

Un país encerrado en sí mismo, con una permanente voluntad de continuidad con algunas de las estructuras heredadas de la Edad Media. Continuidad que aparece en la herencia familiar de cargos de todo tipo. Al igual que en los siglos XIV y XV, tal como explica N. Sales, durante todo el siglo XVI encontramos los mismos apellidos al frente de curias y cargos baroniales y reales. Grandes nobles como los Cardona, proporcionan a la Corona de 1509 a 1604 todos los gobernadores generales de Catalunya, además de lugartenientes generales, arzobispos, obispos, abades, etc. Los mismos apellidos se repiten también entre la pequeña y mediana nobleza feudataria de los grandes nobles, en cargos al frente de castellanías, veguerías, o subveguerías. Los bailes locales de los grandes señores laicos o eclesiásticos elegidos entre gente bienestante, suelen ser payeses ricos o algún negociante, y no poseen ninguna formación específica. Y los apellidos de estos cargos también acostumbran a repetirse (21). Unos bailes que aumentan su influencia debido al absentismo de los grandes señores, y que están al frente de las alcaldías que encargan y organizan la financiación de gran parte de las iglesias parroquiales construídas en Catalunya entre 1545 y 1620. Unos personajes que a pesar de su escasa cultura, ejercen una fuerte influencia en las decisiones concernientes a la política artística del municipio, y que por regla general, manifiestan una clara voluntad de continuidad con la tradición formal heredada del gótico.

Las oligarquías locales que ocupan prácticamente todos los cargos de importancia de las ciudades y pueblos catalanes del quinientos, tejen una red de control sobre las actividades y acontecimientos que en ellos se desarrollan. En Cornellà de Llobregat, además de la alcaldía, el resto de cargos municipales son ocupados siempre por las mismas familias. El sistema de elección así lo propicia: la insaculación, un procedimiento selectivo en el que sólo pueden ser escogidos al azar los

miembros de la comunidad que previamente han sido admitidos en un reducido grupo, provoca que sean unos pocos los privilegiados que dirigen el gobierno local. Por otra parte, el control de los cargos municipales, comporta a estas familias escogidas beneficios económicos directos, derivados del ejercicio de determinados monopolios -como el horno o la carnicería-, o del arrendamiento de ciertos derechos comunales: de 1480 a 1580, la taberna y el hostel son cedidos siempre a los Gibert, los Llobet y los Armant; y el local de juego es arrendado por los jurados a otras pocas familias influyentes (22). Como en tantos otros sitios del Principado, también en l'Hopitalet de Llobregat es un reducido grupo el que gobierna el municipio. J. Codina explica que durante el siglo XVI, sólo los miembros de las oligarquías dominantes pueden integrar el consejo local que dirige el término. Y el resto de la población no posee voz ni voto (23).

En algunos casos, los cargos eclesiásticos y religiosos de las poblaciones son también acumulados por unos pocos. Durante los años en que se construye la nueva iglesia de Santa Eulalia de Esparraguera, son rectores de la misma Bartomeu Comellas (de 1589 a 1608) y Gaspar Comellas i Castellet (de 1608 a 1623), tío y sobrino respectivamente. Guillem Comellas i Castellet, hermano de Gaspar, es alcalde de Esparraguera en 1587, año en que se empieza a construir el nuevo templo (24). En Ulldemolins, una de las familias más bienestantes es la familia Amigó. El 8 de abril de 1563 consta como jurado principal de la villa, Pere Amigó. El cargo de jurado medio lo ocupa Miquel Amigó. Como "mostassafs" aparecen Joan Amigó y Mateu Amigó. El 1 de octubre de 1578, los jurados proponen la necesidad de llevar adelante la obra de la nueva iglesia, conforme la ha trazado el rector de Tivissa, Jaume Amigó, natural de Ulldemolins. Entre los jurados encargados de estudiar la obra se encuentra Joan Amigó, tío de Jaume. Joan Amigó es rector y notario público y apostólico de Ulldemolins y como tal aparece en las distintas escrituras que se van elaborando para llevar adelante la construcción de la nueva iglesia. Hasta 1587, año en el que muere, Joan Amigó consta en los documentos de fundación, en la adquisición de los terrenos necesarios, en el contrato con los maestros constructores, y en el contrato definitivo con el tracista, su sobrino Jaume Amigó (25).

Aunque la permanencia de determinadas oligarquías en los cargos eclesiásticos no se puede generalizar (26), los apellidos de los miembros de los gobiernos parroquiales sí suelen corresponder a las familias dominantes. En la elección de los obreros se aplican diversos métodos para conseguir que los cargos recaigan en el grupo social más privilegiado. Si durante el siglo XIV las obrerías se conceden a los elegidos por los cabezas de familia de toda la universidad, en el siglo XVI se introduce la insaculación. Pero según J. Puigvert, el método más frecuente es la "cooptación": los obreros antiguos que renuncian anualmente a su posición, eligen a sus sucesores con el beneplácito del rector. Naturalmente este sistema supone la perpetuación de unos

pocos apellidos en el cargo. Y esta oligarquización favorece la ejecución de una política de favoritismos hacia amigos y parientes. Los obreros suelen arrendar los bienes y las rentas de la iglesia a quien les interesa, e igualmente ceden a familiares y conocidos las tareas remuneradas. Unos trabajos que recaen en campaneros, sastres, lavanderas, drogueros, plateros, y naturalmente, pintores, escultores y maestros de obras (27).

La repetición frecuente de apellidos se produce también en los cargos oficiales de las cofradías de oficios en la Catalunya del siglo XVI. En la lista de cónsules o "prohombres" al frente de la cofradía de maestros de obras de Barcelona entre 1592 y 1622 (28), o en los nombres proporcionados por M. Carbonell entre 1575 y 1642 (29), la aparición de las mismas familias es constante. Sagas familiares que acaparan los mejores encargos en todo el Principado a lo largo del siglo. Apellidos como Matxí, Santacana, Ferrer, Arbell, Blai, Raguier, Torres, Miró, Plansó, Casals, Cost, Dança, Mateu o Ginestar, se repiten a través de tres generaciones en los puestos más altos de la jerarquía laboral barcelonesa. Familias de maestros de obras que además, establecen vínculos matrimoniales entre ellas, quedando así más concentrado el dominio de la cúpula gremial. Pere Blai, el conocido maestro de obras barcelonés autor entre otras importantes obras de la nueva parroquial de la Selva del Camp, emparenta con los Ferrer a través de su sobrina, Jerònima Blai i Costa, hija de su hermano Joan Blai, también maestro de obras. Jerònima se casa en segundas nupcias con Josep Ferrer, igualmente maestro de obras de Barcelona. Una hija del primer matrimonio de Jerònima, Eleonor Verdera i Blai, se casa en 1620 con un hijo del primer matrimonio de Josep Ferrer, el también maestro de obras Pacià Ferrer. Una hija de Antoni Mateu, el constructor entre otras, de la nueva parroquial de Teià, se casa con Joan Boxo, maestro de obras perteneciente a una conocida dinastía. Joan Boxo había estado casado en primeras nupcias con una hija de Pere Donadeu menor, también maestro de obras perteneciente a otra conocida saga barcelonesa (30).

La persistencia de muchos caracteres de la realidad medieval aparece de nuevo en la binaria división de la sociedad en los siglos XVI y XVII. N. Sales hace referencia a un autor del siglo XVII, Andreu Bosch, que continúa dividiendo la sociedad en "hombres de honor" por un lado, y "hombres de a pie", "menestrales" y "payeses", por otro. "Hombres de honor" entre los que encontramos barones laicos y eclesiásticos, ciudadanos honrados de Barcelona, Lleida y Girona, burgueses honrados de Perpignan y eventualmente, mercaderes y notarios (31). Los menestrales están en el segundo grupo, junto a los "hombres de a pie" y los payeses. Y los maestros de obras no forman parte de la élite social del setecientos, descrita por Andreu Bosch.

Esta dicotomía social repercute en aspectos implícitos en ella, como el aspecto cultural. La cultura se ve igualmente dividida en cultura de las clases dirigentes y cultura popular.

Las clases dirigentes, a principios del siglo XVI, más cercanas a las corrientes humanistas y a la lengua latina, van adoptando paulatinamente el castellano -el idioma de la corte- como factor de diferenciación social. Y las clases subalternas siguen utilizando el catalán, y tienden a rechazar toda cultura exógena, sobre todo si es de procedencia castellana.

EL REPLIEGUE DE LAS CORPORACIONES LABORALES

Mientras algunos autores consideran el siglo XVI como la época de máxima plenitud y expansión gremial, otros opinan que es el siglo de la decadencia de unas asociaciones que han alcanzado la cumbre a finales del siglo anterior. P. Vilar destaca el dominio "creador" de los gremios durante el siglo XVI (32). J. Reglà describe los siglos XVI y XVII como la época dorada de la organización gremial (33). M. Carbonell afirma que los gremios se refuerzan durante el quinientos y el seiscientos y que su número aumenta considerablemente durante estos dos siglos (34). A. Capmany y A. Duran ya insinúan en su estudio sobre el gremio de maestros zapateros, que las creaciones de nuevos gremios responden a divisiones en el seno de los oficios. No se trata tanto de una situación de expansión y creación, como de una situación de crisis y escisión. Una tesis que corroboran M. Sales y N. Castells al apuntar que la aparición de nuevos oficios puede corresponder a particiones internas de antiguos gremios (35). Tal como ocurre en el sí de la cofradía de maestros de obras de Barcelona, al independizarse de ella los "jóvenes" o "fadrins". Al igual que en las cofradías de otros oficios, estos jóvenes maestros, cansados de los abusos laborales y de la discriminación de que son objeto en la cúpula gremial, crean en 1574 su propia cofradía, la de San Roc, con sus propias ordenaciones. Estatutos que son suspendidos ocho años más tarde, como explica M. Carbonell. El conflicto continúa en 1595, cuando los jóvenes inician un pleito contra la cofradía de maestros de obras y moleros para conseguir de nuevo la independencia, objetivo que no alcanzan. A principios del siglo XVII vuelven a pedir la restitución de sus ordenaciones. Finalmente, en 1627 la Real Audiencia de Catalunya impide el trabajo independiente de los "jóvenes", dando así la razón a los maestros (36). Y de nuevo en 1616, la cofradía de maestros de obras de Barcelona sufre otra división interna al separarse del oficio de moleros. Aunque ambos oficios que se vuelven a unir poco más tarde (37).

En el Valls del siglo XVI aparecen siete nuevas cofradías de oficios, tal como explica E. Fabra. Entre ellas, la cofradía de maestros de obras, carpinteros, capucheros y calceteros, que se consolida en 1503 (38). J. Albareda destaca la plenitud gremial de la plana de Vic durante el seiscientos y el setecientos. El gremio de maestros de obras se hace patente en 1565. El de

carpinteros, torneros, basteros, escultores y pintores, en 1589 (39).

De la plenitud gremial del siglo XVI discrepan estudiosos de la situación laboral en ciudades más grandes, como R. Alberch, N. Castells, P. Freixes, C. Guilleré ... en su libro sobre los oficios en Girona (40); o P. Bonnassie en su trabajo sobre la organización laboral en Barcelona a finales del siglo XV (41). Ambos estudios coinciden en afirmar que las corporaciones menestrales, que no se denominarán corporaciones ni gremios hasta el siglo XVIII, empiezan a definir sus caracteres esenciales durante el siglo XIV, y se consolidan y amplían de manera definitiva durante el siglo XV. Los oficios, artes o cofradías -tal como los nombran los artesanos del siglo XV-, están regidos por privilegios y ordenanzas reales, por reglamentos municipales y por sus propios estatutos. Durante el cuatrocientos, se van redactando nuevas reglamentaciones cada vez más complejas, que van configurando su campo de actuación, sus deberes y sus privilegios. Reglamentos u ordenanzas que muestran pocas diferencias substanciales, tanto entre las distintas cofradías, como entre las diversas ciudades catalanas. Estatutos que igualmente manifiestan el doble aspecto de este tipo de asociaciones: el aspecto religioso-asistencial y el aspecto profesional.

Las ordenanzas del siglo XV que reglamentan los aspectos profesionales de los distintos oficios, apenas varían durante los siglos XVI y XVII. Al contrario, la mayoría de cofradías se basan en ellas para evitar todo intento de homogeneización o modernización por parte de la corona. Algunos estatutos se repiten inmutables a lo largo de los siglos: como explica P. Bonnassie, la legislación medieval de la cofradía de los plateros de Barcelona es válida durante todo el siglo XVIII; o la regla del telar único, fundamental en el trabajo de los tejedores de lana, no es derogada hasta 1668 (42).

Si nos centramos en la evolución de las ordenanzas de las cofradías de maestros de obras de Barcelona y de Gerona, el estancamiento de los siglos XVI y XVII es evidente. Los maestros de casas de Barcelona obtienen del rey Pedro II su primer privilegio, el año 1211 (43). Según J.M. Madurell, las primeras ordenanzas son puestas en vigor por el Consejo de Ciento de Barcelona el año 1378 (44).

Los estatutos en materia laboral más significativos entre los publicados posteriormente son, según Madurell, los del 22 de septiembre de 1455. Entre los puntos principales a destacar se encuentra la exigencia de un examen para el ejercicio de la profesión y para la obtención del título de maestro de obras; esta prueba previa debe hacerse ante un tribunal formado por los prohombres de la cofradía. La condición preferente para examinarse es la de ser natural del reino de Aragón: en este caso el examinado debe pagar una tasa de 20 sueldos; si el opositor es

extranjero, los derechos de examen aumentan a 50 sueldos. Otra ordenanza aprobada este mismo año hace referencia al número de jóvenes u oficiales que un maestro de obras puede tener a su servicio: un máximo de dos. La multa impuesta por el incumplimiento de esta norma se fija en diez libras. Si el maestro necesita más mano de obra, debe contratar a otro maestro. Igualmente se fija en diez libras la multa que debe pagar un maestro que sustrae a otro una obra contratada (45).

En 1459 se introducen ciertos cambios en las ordenanzas de 1455, acordadas por el Consejo de Ciento. Probablemente con el fin de impulsar la edificación, o debido la escasez de mano de obra, se permite libertad de contratación en obras fuera de Barcelona: maestros, peones, o cualquier persona no examinada, natural del Reino de Aragón o extranjera, puede trabajar libremente en el sector de la construcción, en el extrarradio de la ciudad. Dentro de Barcelona, las personas que no han pasado el examen de maestro de obras pueden realizar obras menores: construir tabiques, chimeneas u otras obras de pequeña envergadura (46).

En 1470 aparecen unas nuevas ordenanzas promulgadas por los "consellers", el regente de la veguería de Barcelona y el baile de la ciudad. Para evitar fricciones entre oficios, se dispone que ningún maestro de obras o peón realice obras de madera si no ha sido examinado por los responsables de la cofradía de maestros carpinteros. Se establecen varias excepciones a esta ordenanza: los maestros de obras pueden construir con madera cuando se trate de cimbras, apuntalamientos, reparación de techos, o aserrado de vigas. La multa por la transgresión de esta norma se fija en 5 sueldos. Los "consellers" se ocupan también de diferenciar las actividades de los maestros de las de los "manobres" o peones: éstos últimos, si residen en Barcelona, podrán practicar la construcción y recalzado de pozos, la reparación de cubiertas, la limpieza de albañales y la construcción de hornos caseros. Igualmente se recomienda a los maestros que contraten preferentemente a "manobres" que residan y tengan familia en la ciudad (47).

El intervencionismo del poder municipal en las distintas cofradías de oficios es una constante en la historia de estas asociaciones. Aunque el conjunto de su legislación consta de privilegios reales, ordenanzas municipales y estatutos elaborados por los mismos artesanos, éstos últimos carecen de valor si no son ratificados por la autoridad pública. Los regidores responsables del funcionamiento de la vida ciudadana, se preocupan de que reine la concordia entre oficios, y que dentro o fuera de ellos no se cometan abusos. Sin embargo, la relación entre las cofradías y la ciudad es recíproca. Por una parte, la municipalidad interviene en la vida del gremio no sólo a nivel legislativo: también obliga a prestar juramento ante el alcalde de la ciudad a los cónsules de las distintas cofradías; juramento que se compromete a respetar las ordenanzas promulgadas por el

rey, por la ciudad, y a obedecer a las autoridades públicas. Pero por otra parte, las cofradías intervienen en la vida política de la ciudad: en el Consejo de Ciento encontramos la presencia de treinta y dos artesanos. Frecuentemente, son las cofradías las encargadas de organizar el "sometent" o ejército ciudadano. Y también se ocupan de realizar guardias en la muralla o en el cordón sanitario (48).

Los artesanos cuya profesión está muy relacionada con el interés público, como carniceros o panaderos, están más controlados por las autoridades municipales. Los regidores, responsables del funcionamiento de la vida ciudadana, se preocupan de que no se cometan abusos que afecten a la colectividad. Los profesionales de la construcción, cuya actividad se considera que afecta al bienestar público, tampoco se libran del totalitarismo municipal respecto al control artesanal. El 18 de diciembre de 1477 el Consejo de la Ciudad dicta las primeras normas respecto a los salarios de los "manobres". Un peón o "manobre" con una experiencia de trabajo de tres años consecutivos, tiene derecho a un jornal diario de tres sueldos. Si su experiencia laboral no alcanza los tres años, el salario se reduce a dos sueldos y seis dineros. También se otorga a los peones licencia para realizar algunas obras menores, con la condición de no tener a su servicio a otro peón. Se permite la colaboración de dos "manobres" en una obra menor, siempre que el propietario lo considere necesario. La multa impuesta por el incumplimiento de esta ordenanza se fija en cinco sueldos (49).

El 16 de julio de 1500 los "consellers" mandan publicar nuevas ordenanzas que atañen tanto a maestros como a "manobres". Las nuevas medidas están encaminadas a proteger el bien público, pues prohíben construir a obreros no experimentados. Igualmente, debido a los abusos cometidos por los peones en los últimos años, libran a los maestros de cualquier competencia desleal (50). Ninguna persona puede realizar tareas de maestro de obras si antes no ha sido examinada. Para ello se le exige una experiencia continuada de práctica de la profesión a las órdenes de un maestro titular, de tres años y medio. También se ordena a los maestros fabricantes o vendedores de yeso, emplear material adquirido en otro yesero, en obras encargadas por cuenta ajena. De nuevo se establecen los jornales que deben cobrar los ayudantes de los maestros. A los "manobres" les corresponde un jornal de dos sueldos o de dos sueldos y seis dineros diarios. Si tienen experiencia de más de tres años y medio con un maestro, éste debe pagarles tres sueldos o tres sueldos y seis dineros diarios. Debido a las extralimitaciones de los "manobres" antes mencionadas, se determinan de nuevo sus tareas: éstas se limitan a barrer tejados, reparar andamios, quitar escombros, limpiar alcantarillas y conductos de agua, recomponer baldosas, tapar agujeros y cavar pozos y fosas. Sólo a los maestros se les permite usar la paleta (51).

En las ordenanzas del 21 de julio de 1505, las autoridades municipales fijan por primera vez el salario diario de un maestro de obras examinado: el maestro no puede percibir más de 4 sueldos diarios. El peón que ha hecho su aprendizaje, debe cobrar un jornal de tres sueldos y seis dineros. El peón ordinario o "bergant" tiene derecho a una cantidad diaria de tres sueldos. El cliente, además, está obligado a proporcionarles la bebida.

P. Bonnassie afirma que estas retribuciones dictadas por las autoridades suelen ser respetadas. Las cifras no acostumbran a variar a lo largo de los años, y tampoco de un lugar a otro. En 1491, los maestros que trabajan en las obras del castillo de Tortosa cobran cuatro sueldos por día, y los aprendices y peones dos sueldos. En la catedral de Barcelona, los profesionales de la construcción cobran lo mismo en el periodo 1481-1489, que entre 1517 y 1521: cuatro sueldos diarios los maestros, tres sueldos o tres sueldos y seis dineros los "jovens", y tres sueldos los peones (52). Estas cifras no llegan a aumentar mucho a lo largo del siglo XVI. J. Reglà proporciona los salarios que cobran algunos de los profesionales que participan en las obras del Palau de la Generalitat entre 1570 y 1700. Entre 1570 y 1582, un maestro de obras cobra cinco sueldos diarios, y un "manobre", tres sueldos, o tres sueldos y medio. En el año 1596, un peón tiene un jornal de cuatro sueldos, y en 1600, un maestro recibe seis sueldos diarios por su trabajo. Y las mismas cifras se mantienen el año 1626 (53). A pesar de este estancamiento salarial, en algunos casos las remuneraciones van aumentando con el tiempo. En 1623, en un contrato entre el mercader Matheo Fornery y el maestro Joan Sala para las obras que se han de realizar en dos casas de Barcelona, aparece la relación de jornales y gastos. El maestro percibe ocho sueldos diarios, los jóvenes siete, y los peones cuatro (54). Las cifras que proporciona J. Elliot respecto al jornal recibido por los trabajadores de las obras municipales de Manresa también evidencian una cierta evolución: en 1622 un carpintero gana seis sueldos diarios; y en 1640, un albañil percibe seis sueldos, y un peón cuatro sueldos. Y lo mismo ocurre en las obras del convento de San Guillermo de Barcelona. En 1588 un carpintero tiene un jornal de cuatro sueldos, en 1596 éste asciende a seis sueldos, y en 1635 el dinero recibido equivale a ocho sueldos (55).

Si comparamos los jornales diarios percibidos por los profesionales de la construcción, con los sueldos de otros artesanos, las cifras tampoco varían de manera radical. P. Bonnassie propone la hipótesis de una media de veinte días de trabajo mensual, descontando los domingos y las múltiples fiestas religiosas que se deben respetar durante el año. El jornal del maestro de obras, de cuatro sueldos diarios, correspondería a unos ochenta sueldos al mes; el del oficial, de tres sueldos diarios, sería equiparable a sesenta sueldos mensuales, siempre que el trabajo fuera constante. A principios del siglo XVI, un estampero cobra ochenta sueldos mensuales, un cintero, sesenta y

cinco sueldos, un carnicero, sesenta sueldos, y el "cargador de la Taula de Canvi", cincuenta sueldos. Según P. Bonnassie, alrededor de 1500 se necesita un sueldo diario para poder vivir (56). Un sueldo diario es también la cantidad que se necesita para vivir en la Terrassa de principios del siglo XVII, según demuestra S. Cardús al analizar las cuentas de un hostelero local. En ellas consta que se puede estar a completo dispendio en el hostel por esta cantidad (57). J. Reglà señala que los salarios legales son suficientes para que una familia pueda resolver las necesidades más inmediatas: si entre 1623 y 1624 el precio de la "quartera" de trigo oscila entre 24 y 30 sueldos, un "manobre" podría adquirirla con su sueldo semanal (58). Por tanto, maestros de obras y oficiales no conocen la miseria durante los siglos XVI y XVII, siempre que gocen de trabajo constante. Pero si consideramos que una mayoría tiene que mantener mujer e hijos, en muchos casos la remuneración debe llegar justo para alimentar a la familia.

Pero la poca variación de los salarios percibidos por los maestros de obras de la Catalunya del quinientos respecto a otras profesiones, corrobora algo que ya se ha afirmado anteriormente: la situación económica -y también social- de la mayoría de constructores catalanes, es equiparable a la de cualquier otro oficio de tipo artesanal. Como igualmente la especialización de maestro de obras no supone en muchos casos un privilegio salarial en comparación al resto de profesionales que intervienen en la construcción de un edificio. En las obras del Palacio de la Generalitat, el jornal recibido por los "mestres de cases" entre 1597 y 1600 es el mismo que el de transportistas y carpinteros: seis sueldos diarios. Es inferior a la remuneración de los pulidores de piedra -siete sueldos diarios- y a la de los "moleros" -ocho sueldos al día- (59). Esta equivalencia y en algunos casos superioridad salarial, provoca que en determinadas ocasiones, profesionales que teóricamente están a las órdenes de los maestros de obras, cambien sus diseños. En la misma construcción del Palacio de la Generalitat, el carpintero Soldevila modifica la traza de las torres laterales de remate concebidas por Pere Blai. Por tanto, los distintos artesanos que intervienen en la obra funcionan en algunas ocasiones de manera independiente y no respetan -o no acaban de entender- el trabajo intelectual de uno de los tracistas más importantes del país, que en teoría dirige la ejecución de todas y cada una de las partes del proyecto (60).

Las mismas ordenanzas del año 1505 que fijan los salarios diarios de los artesanos de la ciudad y los equiparan al de los profesionales de la construcción, ponen en manos del propietario la elección de los peones que ayudan a los maestros durante las obras. Esta medida se establece para evitar abusos por parte de los maestros. Igualmente se concede al propietario la libertad de contratación de cualquier persona no examinada, cuando un maestro no pueda o no quiera encargarse de una obra. La medida es válida para la ciudad y para su término municipal y propiedades. El

"Consell" adopta esta medida porque mucha gente se encuentra en una casa en ruinas, al no tener a nadie para repararla. La libertad de contratación desfavorece a los miembros del oficio, pero defiende a los consumidores, es decir a la sociedad barcelonesa (61). Este mismo año se prohíbe a los maestros el abandono de cualquier obra que hayan empezado, y también se les obliga a acabar una obra antes de empezar otra (62).

El año 1505 es el último en el que aparecen novedades respecto a la regulación laboral de la cofradía de maestros de obras. Según afirma M. Carbonell, no se produce ningún cambio al respecto hasta principios del siglo XVII. Las únicas modificaciones van dirigidas a normalizar los derechos de examen, o a limitar la libertad de acción de los jóvenes maestros (63).

A finales del siglo XV, los gremios están muy debilitados y desprestigiados debido a los numerosos fraudes cometidos después de la guerra civil. Los intentos de unificación del rey Fernando para evitar toda clase de discriminaciones y abusos, son prácticamente ignorados por las corporaciones laborales. El año 1500 se publica el privilegio de Granada, que confirma la regla del "florín de oro" de 1494: la cantidad máxima que cualquier cofradía puede exigir como tasa de examen de maestría se eleva a un florín de oro, cifra que oscila entre siete y diez sueldos. Con esta medida, Fernando el Católico unifica a toda la clase artesanal, eliminando las elevadas sumas que algunos gremios exigen a los candidatos a maestros; pero también acaba con la discriminación a que son sometidos los extranjeros y los barceloneses que no son hijos o yernos de maestros, obligados a pagar derechos de examen mucho más elevados (64). La mayoría de artesanos procuran el fracaso de la ordenanza, o simplemente la eluden. Como explican P. Bonnassie y A. Capmany, por estas mismas fechas, algunos gremios como el de los tintoreros siguen exigiendo sumas mucho más elevadas que un florín de oro para acceder a la maestría: cincuenta sueldos para hijos o yernos de maestros, cien sueldos para catalanes, y doscientos sueldos para extranjeros (65).

Años más tarde, la situación de repliegue o el conservadurismo a ultranza de las corporaciones laborales del que habla Bonnassie, sigue igual o se acentúa. El oficio o cofradía, que durante los siglos XIV y XV ha estado al "servicio de la colectividad", se convierte a partir del siglo XVI en el instrumento de una clase privilegiada: la oligarquía de los maestros de los distintos oficios (66). La acumulación de altos cargos en la cofradía, no es el único privilegio de las pocas familias de maestros de obras que acceden a la cúpula gremial barcelonesa. La preeminencia económica y los mejores encargos tanto de construcciones civiles como religiosas, son para ellas. El autor de la iglesia de San Martín de Teià, Antoni Mateu, es hijo y sobrino de Antoni Mateu y Pau Mateu, dos maestros constructores de iglesias parroquiales en el Maresme (67). Su padre es nombrado en 1548, maestro de obras de la Generalitat,

cargo oficial remunerado de gran prestigio. Antoni Mateu hijo, es elegido cónsul o "prohom" de la cofradía de maestros de obras de Barcelona el año 1575 y el año 1592. Como también lo es un hijo o sobrino suyo, Joan Mateu, en 1623 y 1641 (68). El maestro mayor de la nueva iglesia parroquial de Santa Eulalia de Esparraguera, Jaume Miquel Dança, es nombrado cónsul de la cofradía en 1594. Pere Blai, autor de la iglesia de San Andrés de la Selva del Camp y de la primera traza de la nueva parroquial de Igualada es "prohom" de la còpula gremial barcelonesa en 1609. Hijo de un conocido maestro de obras, Pere Blai "padre", su hermano Joan también hereda la profesión paterna; como también se dedican a la construcción su sobrino Joan Blai, y dentro de la orden capuchina, su hijo Lluís. Rafael Plansò, autor de la segunda traza de la iglesia de Santa María de Igualada, es también hijo de un maestro de obras de Tarragona, y obtiene el cargo de "prohom" de la cofradía barcelonesa en 1616 (69). Como también lo es en 1612 y en 1617 Pau Ginestar, miembro de una conocida saga de maestros barceloneses, que acaba finalizando la construcción del templo del Santo Espíritu de Terrassa (70).

Durante la Epoca Moderna, los gremios conservan las mismas permanencias espaciales en la ciudad y como en la Edad Media, siguen residiendo y agrupándose en las mismas calles (71). De la misma forma, el traspaso del oficio y de la posición de padres a hijos continúa a lo largo de los siglos XVI y XVII. Las oligarquías gremiales procuran mantenerse en la còpula de los distintos oficios, conservando e incluso incrementando las condiciones y los derechos de examen heredados del siglo XV, que discriminan a extranjeros y a catalanes no emparentados con maestros. M. Carbonell aporta las cantidades que han de pagar los aspirantes a maestros de obras: durante el siglo XVI, los catalanes han de pagar 22 sueldos de derechos de examen, y los extranjeros 50. De 1599 a 1619, los hijos o yernos de maestros de obras pagan 26 sueldos, los catalanes 100 sueldos, y los extranjeros 200 sueldos. A partir de 1619 estas cifras discriminatorias aumentan considerablemente: las tasas de examen pasan a 50 sueldos para hijos o yernos de maestros de obras, 300 sueldos para catalanes no emparentados con la profesión y 500 sueldos para extranjeros (72). Cifras que impiden prácticamente el acceso a la profesión a todo aquel cuyo padre o suegro no la ejerza. La situación se encuentra generalizada en todo el Principado y en la mayor parte de los gremios. J. Bosch aporta las cifras que han de pagar los aspirantes a escultores en Manresa el año 1609: 25 sueldos los hijos o yernos de maestros, 50 sueldos los manresanos, y 100 sueldos los forasteros (73).

Pero las cantidades que deben sufragar los aspirantes a maestros de obras u otros oficios durante el siglo XVI, son relativamente bajas en comparación a los costes de los diferentes grados universitarios en 1559. R. García Cárcel afirma que un bachiller en Artes debe pagar 92 sueldos y un maestro en Artes, 144. Un bachiller en Teología que desee obtener su grado universitario debe aportar 167 sueldos, un licenciado en esta

materia, 360 sueldos, y un agregado en Telogía, 150 sueldos. Un bachiller en Cánones y Leyes debe abonar 44 sueldos, y un doctor en Cánones, 280 sueldos. Precios los de 1559, que nada tienen que ver con los de 1596, año en el que suben notoriamente (74). Cifras que demuestran una vez más, la inferior posición social y el menor grado de poder adquisitivo de los profesionales de la construcción respecto a las profesiones universitarias.

No sólo las tasas de examen demuestran la casi exclusividad de los miembros de las familias de maestros en el acceso al oficio. Las pruebas teóricas y prácticas que han de resolver los aspirantes, son mucho más complejas para los extranjeros y para los catalanes no emparentados directamente con maestros. Según M. Carbonell, para los hijos o yernos de maestros de obras la prueba teórica consiste en el dibujo de tres trazas, una para cada examinador; en la prueba práctica se trata de realizar a escala una de las trazas, ante un examinador. Para los catalanes, la prueba teórica consiste en el dibujo de seis trazas, dos por examinador; en la prueba práctica, se ponen a escala dos de las trazas ante dos examinadores. Para los extranjeros, la prueba teórica consta del dibujo de nueve trazas, tres por examinador; en la prueba práctica, el examinado ha de realizar a escala tres de las trazas ante los tres examinadores (75).

Así como durante todo el siglo XVI no aparece apenas ninguna ordenanza referida a la situación laboral de los maestros de obras, sí que se regulan nuevas ordenaciones de tipo religioso-asistencial. Ordenanzas que tienen que ver más con una cofradía devocional que con un gremio profesional. Esta yuxtaposición de lo religioso con lo laico no sólo está presente en el mundo laboral, sino que, como explica J. Bada, alcanza a casi todas las parcelas de la realidad en la Catalunya Moderna (76). En la tesis doctoral de M. Carbonell se reproducen algunas de estas normas religioso-asistenciales de finales del siglo XVI. Entre ellas se encuentra la obligación de que en el altar de la cofradía -situado en la capilla de Santa Elisabet del claustro de la Catedral-, quemén siempre dos cirios de una libra de peso; también es imprescindible que los cofrades estén en paz entre ellos y sean amigos: no cumplir esta norma es castigado con la expulsión; los cofrades han de visitar a los compañeros enfermos por lo menos los domingos y los días de fiesta; igualmente está prohibido blasfemar y decir malas palabras; los afiliados a la cofradía y sus mujeres han de asistir al entierro de sus compañeros y dar el pésame a domicilio, etc. Ordenanzas religioso-asistenciales que nos recuerdan mucho a las reproducidas por P. Bonassie en su libro sobre la situación laboral barcelonesa durante el siglo XV: la obligación de acompañar a un cofrade moribundo; la asistencia de todos los miembros de la cofradía a su entierro o la entierro de alguno de sus familiares; la vela y cuidado de cofrades enfermos para descargar de trabajo a su familia; la obligación de resolver el rescate de un miembro de la cofradía si en un viaje por mar es secuestrado; la asistencia a las viudas y huérfanos de los

cofrades, tanto con ayudas metálicas, como con la derogación de privilegios: los hijos tienen el derecho de ejercer sin examen la profesión del padre; la ayuda a los miembros más desafortunados del oficio, ayuda que puede extenderse a otros pobres de la ciudad, etc. Sistema de ayudas mutuas que, como a finales del siglo XVI, suele financiarse con el dinero que están obligados a pagar todos los miembros de la institución algunos sábados (77).

El estancamiento de las asociaciones laborales parece producirse también en la Girona de finales del XVI y principios del XVII. N. Castells las describe encerradas en sí mismas y carentes de vitalidad. Cofradías que no quieren perder sus parcelas de poder, decidiendo mantener sus antiguos privilegios y acentuando todavía más su carácter conservador. Conservadurismo que según este autor, ya poseen desde hace mucho tiempo (78).

La cofradía que en Girona agrupa a maestros de obras, carpinteros, picapedreros, escultores, torneros etc., es la de los "Sants Quatre Màrtirs". Fundada en la capilla homónima de la Catedral en 1419, esta organización laboral de profesionales de la construcción funciona desde principios del siglo XIV (79). Las principales ordenaciones de la cofradía son las de 1481, en las que se regulan aspectos relacionados con el trabajo. Estas disposiciones delimitan las funciones y tareas de cada uno de los oficios que constituyen el gremio. Igualmente establecen un examen de acceso a la maestría por el que han de pagar cinco sueldos los hijos y yernos de maestros de obras, y diez sueldos el resto de aspirantes. También se solicita el examen a maestros del resto del Principado y a maestros extranjeros. Para asegurar la calidad de las obras, un tribunal formado por "prohoms" se encarga de revisar y dar el visto bueno antes de que la construcción se dé por finalizada. Si esto no se cumple, se debe imponer una multa de cinco sueldos. La cuota de los asociados, destinada a mantener los cargos de la cofradía, es de un dinero semanal, a pagar cada sábado bajo pena de cinco sueldos. Los jóvenes maestros también han de sufragar la misma cantidad, que se aplica a mejorar o fabricar nuevos ornamentos para el altar. También se disponen controles severos en la extracción de piedra de Girona, que ha de servir para obras realizadas en otros lugares. Además de los aspectos de tipo laboral, las mismas ordenanzas establecen deberes religiosos y asistenciales para todos los asociados. Entre éstos debe reinar la armonía, y si aparecen demandas o controversias, los "prohoms" las han de declarar, y pagar multas de cinco libras de cera (80).

Según N. Castells, las ordenaciones de 1481 son válidas muchos años después. Sólo se realizan retoques puntuales relativos a los aprendices en 1503, o relativos a la delimitación de los distintos oficios y sus respectivas atribuciones, en 1540. En 1542 aparecen unas ordenaciones, pero exclusivamente restringidas a los deberes religiosos y asistenciales de los asociados: se fijan cuotas de entrada y anuales, ayudas a los cofrades en caso de enfermedad, y almojinas a los pobres; se

obliga a asistir al entierro de los cofrades y a la procesión de Corpus; se organizan actos religiosos en las festividades de la cofradía, etc. (81).

Durante la segunda mitad del siglo XVI y principios del siglo XVII, las ordenaciones que se publican en Girona ya no son, según N. Castells, impulsoras de crecimiento de las distintas actividades laborales. Se limitan a determinar aspectos de protocolo: se producen peleas para determinar quién va delante en la procesión de Corpus, reyertas que describe N. Sales en otras ciudades del Principado (82); y también enfrentamientos para quedarse la mejor bandera de una cofradía escindida. En el seno de la mayoría de los gremios gerundenses, entre los que se encuentra el de los maestros de obras, prevalece la situación de estancamiento: se reducen a defender privilegios ya adquiridos, sin ningún interés por nuevas empresas, por nuevos proyectos (83).

El intervencionismo municipal en aspectos laborales y económicos es la característica de las cofradías gerundenses de finales del siglo XVI. Intervencionismo que en buena medida, provoca esta defensa a ultranza de privilegios adquiridos a finales del siglo XV, esta permanente posición a la defensiva de cualquier novedad que reste autonomía. El 21 de junio de 1568, los jurados deciden que las elecciones de los oficios han de hacerse dentro de la casa de la ciudad, con la presencia de, al menos, un jurado. Esta medida se fija con el fin de evitar escándalos en este tipo de actos. Los libros de privilegios y de cuentas de la cofradía también han de depositarse en el ayuntamiento, para que los jurados los puedan fiscalizar y entregarlos a los cónsules en el momento de su investidura. Igualmente se deben guardar en la casa consistorial para su debida custodia, las bolsas electorales con los nombres de los candidatos elegibles (84).

La resistencia ante estas medidas fiscalizadoras no es lo suficientemente fuerte: la mayoría de los sublevados acaban en prisión. Los gremios en Girona se convierten en un apéndice del poder municipal. Y los miembros de las distintas cúpulas gremiales acaban siendo artesanos afines a las directices de la oligarquía que dirige la ciudad (85).

SITUACION SOCIAL Y CAPACIDAD ECONOMICA

La mayoría de profesionales de la construcción poseen una capacidad económica escasa. Esta falta de poder adquisitivo, unida al sistema de organización laboral heredado de la Edad Media que equipara a los maestros de obras con el resto de los artesanos, los incluye en la categoría social de los

"menestrals". Una categoría inferior a la de los médicos, apotecarios, abogados o notarios. Parece no existir la figura del arquitecto entendida como profesional liberal encargado de trazar o diseñar un edificio y supervisar su ejecución. La mayoría de maestros están a pie de obra durante todo el tiempo en que ésta se realiza, y participan en su materialización. Antoni Mateu, es contratado para trazar y construir la nueva iglesia parroquial de San Martín de Teià el 31 de agosto de 1574 y entre otras cosas, se le suministra casa franca a él y a su familia durante los ocho años que han de durar los trabajos, en los que ha de "picar y asentar toda la obra". 2.500 libras es la cifra total estipulada en el contrato: 300 libras anuales más 100 libras al finalizar las obras (86). Traducido a jornales, resultan 20 sueldos diarios, cifra en principio muy superior a los 5 sueldos diarios que suele cobrar un maestro de obras a finales del siglo XVI. Pero a excepción de los materiales, los jurados de Teià no se comprometen a pagar la mano de obra que ha de ayudar al maestro en la ejecución del templo. Si Antoni Mateu dispone como mínimo de dos oficiales y dos aprendices, y a cada uno de ellos le ha de pagar tres sueldos y medio diarios, su jornal se reduce a seis sueldos por día. El mismo maestro contrata en 1597 la continuación del templo del Santo Espíritu de Terrassa. El plazo estipulado es de dos años y medio, y la villa también se compromete a proporcionarle alojamiento durante todo este tiempo (87). Los jurados de la Selva del Camp contratan en 1582 a Pere Blai para la realización de su nueva iglesia parroquial, y se comprometen a suministrar domicilio y alimento para él y su familia, durante los siete años que debe durar la obra. La cantidad total que la población ha de pagarle asciende a 8.000 libras, 200 libras trimestrales, y el resto al final. Blai debe suministrar parte de los materiales: la piedra, la madera para las bastidas y los instrumentos necesarios para la ejecución de la obra. E igualmente debe pagar a sus ayudantes (88). Los 50 sueldos diarios se reducen ostensiblemente si tenemos en cuenta el pago de materiales, y en este caso el sufragio de una abundante mano de obra. El factor riesgo está presente en estos contratos a precio fijo, sobre todo en aquellos que el maestro debe aportar una parte o la totalidad de los materiales y de los sueldos de los trabajadores. Un riesgo económico similar al que corren los maestros medievales (89), que sumado a otros factores, puede contribuir a la falta de experimentación con nuevas formas y métodos constructivos, y a la adopción de soluciones seguras ejercitadas durante años. Unas soluciones que suelen coincidir con las adoptadas por las arquitecturas góticas.

Para averiguar con más precisión la capacidad económica de los constructores catalanes, M. Carbonell analiza 100 capítulos matrimoniales de maestros de obras entre 1552 y 1649. Por término medio, la dote aportada por la novia entre ajuar y dinero, es de 80 libras. Excepcionalmente, si los maestros tienen altos cargos o son ciudadanos honrados, las dotes pueden llegar a las 200, a las 500, o incluso a las 1.000 libras (90). Las cifras son relativamente bajas si las comparamos con las de otros estamentos

sociales. R. García Cárcel afirma que cuando el donante es campesino, la dote suele oscilar entre las 25 y las 50 libras; cuando es artesano, las cifras se encuentran entre las 50 y las 500 libras; en el caso de los "ciutadans honrats" en los siglos XVI y XVII, las cantidades suelen estar entre las 500 y las 4000 libras; y finalmente, la alta nobleza aporta dotes que oscilan entre las 2.000 y las 10.000 libras (91).

La posibilidad de mejora de posición social de un artesano, se encuentra en la obtención de un cargo oficial, o de un cargo en el gobierno de la ciudad. Los cargos oficiales de los maestros de obras durante la Epoca Moderna suelen ser ocupados por miembros de la cúpula gremial: cargos como el de maestro de obras de la ciudad -encargado de las obras públicas de Barcelona-, el de maestro de fuentes y tuberías de la ciudad, el de maestro de obras de la Generalitat -cargo que ocupa Antoni Mateu padre desde 1548-, el de maestro de obras del gobernador de Catalunya, el de maestro oficial de la duquesa de Cardona o el de maestro mayor de una catedral -puesto que ocupa Pere Blai en Tarragona a partir de 1584- (92). Los sueldos de estas plazas oficiales no son excesivamente elevados, pero representan unos ingresos fijos complementarios, pues no se impide a los maestros el trabajar simultáneamente en otras obras. Los cargos en el gobierno de la ciudad deben ser difíciles de obtener: en esta época los ocupan tan sólo dos maestros de obras: Martí Samboray es "sotsbatlle" de Barcelona en 1604, y Pere Pau Ferrer adquiere el rango de "conseller" de la ciudad a principios del XVII (93).

La continuidad medieval, el rechazo de los intentos de modernización y la negación de toda novedad o persona proveniente del extranjero, se ven reflejadas en la organización y en el trabajo de los profesionales de la construcción y por tanto, en las edificaciones que ellos realizan. El estancamiento y retraimiento gremial por temor a perder la autonomía de la que se goza durante la Edad Media, la pervivencia de ordenaciones y métodos de aprendizaje provenientes de los siglos XIV y XV, el traspaso del oficio de padres a hijos o la permanencia de las mismas familias en la cúpula del poder gremial, da lugar a una producción arquitectónica similar a la producción de los siglos XIV y XV, es decir, una arquitectura resuelta de manera medieval. El maestro de obras es un artesano más, con un salario equiparable al de otros oficios y al de otros profesionales de la construcción. Y su situación social y económica está casi siempre por debajo de la de sus clientes. Unos comitentes que en el caso de las iglesias parroquiales, pertenecen generalmente a las oligarquías locales. Los miembros de familias bienestantes -con un escaso o nulo nivel cultural-, son los que forman el gobierno municipal y los que participan en el control de la parroquia. Y ellos son los que imponen muchas veces al maestro contratado el modelo arquitectónico a seguir, y rechazan en algunas ocasiones todo intento de resolución formal o constructiva que se aleja de la herencia gótica.

3.1.1.

SAN MARTIN DE TEIÀ Y LA IMPORTANCIA DEL MODELO.

El contrato para la nueva iglesia de Teià, firmado el 31 de agosto de 1574 entre los comitentes -el rector, el alcalde y los síndicos de la población- y el maestro de obras Antoni Mateu, determina el modelo que debe seguir la construcción: la altura, longitud y anchura, así como la mayor parte de elementos, materiales y acabados, se harán del mismo modo, forma y traza que los de la iglesia del convento de los Angeles de Barcelona:

"Primerament, és pactat y concordat, entre les dites parts, que lo dit mestre Antoni Matheu hage de fer y fabricar dins vuyt anys primer vinents del dia present en avant comptadors, una sglésia en la dita parròchia de sant Martí de Tayà junt a la sglésia vella que vuy és en la dita parròchia, de la altària, largària y amplària y del matex modo, forma y trasa que està feta y fabricada la sglésia del monestir de Nostra Senyora dels Angells de la present ciutat de Barcelona..." (94).

El portal mayor será de piedra labrada y tendrá las mismas características que el portal de la iglesia de las monjas de Santa Elisabet de Barcelona, pero con la anchura y altura adaptadas a la obra:

"Y ab un portal gran de pedra picada de la hetxura y trasa del portal de la sglésia de les monjes de santa Elisabet de la present ciutat de Barcelona, de la altària y amplària que será menester y la obra requerirà..." (95).

La iglesia del convento de los Angeles de Barcelona la construye entre 1562 y 1566 el maestro de obras barcelonés Bartomeu Roig. La iglesia del convento de Santa Elisabet de Barcelona se termina de ampliar en 1573 (96). Y por estas fechas debe realizarse la nueva puerta. Se trata por tanto, de dos modelos a emular de reciente construcción.

Aunque no poseemos ningún documento que lo confirme, los jurados de Teià han debido realizar alguna visita a Barcelona para observar las últimas iglesias construidas en la ciudad vecina, y deciden que la nueva parroquia de San Martín ha de ser igual a dos de las iglesias visitadas. Del mismo modo que los responsables de la obra de Teià, los obreros de Cerdanyola se desplazan también a Barcelona cuando deciden finalmente dar comienzo a los trabajos de construcción de la nueva parroquia de San Martín. En el contrato firmado con Pere Pomés el 23 de marzo de 1593, se estipula que la puerta de entrada debe ser igual a la de la iglesia del convento de las monjas de Jerusalén. Un elemento recientemente construido, ya que es descrito como "un portal dorich al romano". Y la nueva trona de Cerdanyola, ha de reproducir exactamente la del templo del convento de los Angeles de la Ciudad Condal:

"Item es pactat y concordat que lo mestre sia obligat en fer la trona de pedra picada ab sas baranas conforme la de la iglesia del monastir de les monges dels angels de la ciutat de Barca. y que haie de fer los scalons per lo gruix del esparo que nos conega en una part ni altra..." (97).

Si los gobiernos de Teià y Cerdanyola quieren imitar edificios barceloneses de reciente factura, los jurados de Valls escogen un modelo construido bastante tiempo antes. La nueva iglesia parroquial de San Juan, encargada al maestro barcelonés Bartomeu Roig, debe parecerse a la iglesia del convento de San Agustín, un templo gótico desaparecido el siglo pasado (98). Pero aunque Barcelona se erija en la ciudad más importante del Principado y en la fuente principal de modelos a emular, en muchos contratos de templos parroquiales, los ejemplos impuestos que debe seguir el constructor son diversos, y algunos se encuentran en poblaciones vecinas o en otros lugares del país. En el contrato de la nueva fábrica de los Santos Justo y Pastor Desvern firmado el 16 de enero de 1570, se obliga al maestro de obras Leonard Bosch a reproducir la parroquia de Vallvidrera "aixi en la llargària com en la amplària", y construir cuatro capillas "conforme a la dita església de Vallvidrera". El púlpito ha de ajustarse a la de la iglesia del Papiol; y el portal "al romano" ha de imitar al de la capilla de San Cristóbal de Barcelona (99). La misma puerta de la iglesia de los Santos Justo y Pastor, debe ser reproducida en 1593 en la nueva parroquia de los Santos Pedro y Pablo del Prat de Llobregat. Y el campanario de este templo, trazado por Jeroni Matxí, ha de ser similar al de la iglesia de San Jaime de Barcelona (100).

La necesidad de emulación de unas iglesias a otras se ve reflejada en muchos de los contratos del siglo XVI. J.M. Madurell reproduce algunos, referidos a iglesias del Maresme barcelonés, en los que aparece siempre un determinado modelo a seguir. Modelo que suele coincidir con la totalidad o con parte de una iglesia vecina de reciente construcción. La iglesia de San Andrés de Llavaneres, iniciada en 1561, ha de construirse con una disposición similar a la de San Martín de Arenys de Munt, erigida por Pau y Antoni Mateu padre, entre 1531 y 1540. La bóveda rebajada del coro de San Feliu de Cabrera (1540-1570), contratada por Antoni Mateu padre y Joan Vives, ha de ser como la de San Ginés de Vilassar (1511-1518); su portada debe ser como la de San Martín de Arenys de Munt: en este caso Antoni Mateu padre, ha de emularse a sí mismo. La portada de la iglesia de Calella (1539-1564) también ha de ser como la de San Martín de Arenys de Munt (101). Y la propia iglesia de Teià es emulada por el maestro Onofre Enric en la construcción de la nueva parroquial de Canet de Mar, entre 1579 y 1591 (102).

La construcción de templos parroquiales a imagen y semejanza de otros vecinos, o con las mismas características que los ejemplos más novedosos de la capital del Principado es otra de las costumbres tradicionales que persisten durante la Epoca

Moderna. En toda Europa, durante la Edad Media las edificaciones más importantes suelen imitarse innumerables veces y los patrocinadores envían a menudo a los maestros de obras o a los canteros a lugares lejanos para estudiar los templos que desean copiar. De este modo evitan problemas de construcción, pero también preservan durante mucho tiempo tradiciones y experiencias arquitectónicas antiguas (103).

Pero a veces los modelos a imitar no son seguidos de manera fidedigna por el constructor. El portal de acceso a la iglesia de Dosrrius (1526-1533), ha de construirse de manera similar al de la iglesia de Argentona (1514-1521) (104). La portada de San Acisclo y Santa Victoria de Dosrrius se parece poco a la de San Julián de Argentona, tanto en la composición general -más compleja en ésta última-, como en los motivos escultóricos de todo el conjunto. Y la nueva parroquia de San Juan de Valls, poco tiene que ver con el ejemplo impuesto por los jurados a Bartomeu Roig. Esta diferencia entre lo convenido y lo construido, refleja en parte el desagrado con el que algunos maestros de obras reciben las órdenes de los gobiernos locales. Y decididos a imponer la totalidad o parte de sus ideas -aún a riesgo de enfrentarse con visuras que les obliguen a rehacer los desajustes-, deciden llevar adelante una política de "hechos consumados". Y para evitar la posible materialización de esta política, algunos jurados deciden establecer en el contrato una cláusula que especifica que el constructor, escultor o pintor, debe renunciar forzosamente a aplicar aportaciones propias. Como la determinación que establecen los mismos obreros de Teià con el escultor Antoni Mas, en la concordia para el retablo de la nueva iglesia:

"Item se obliga lo M. Antoni Mas que no obstant que en altres capitulacions se fan per semblans obras se sol posar que si l'ome fa millores en la obra que te empresa se li ayan de pagar conforme judican los espers, empero tenint lo dit M. Mas lo retaula de Llavaneres fet lo qual serveix de modelo avent de seguir aquell puntualment... Desisteix y renuncia a les millores que en dit retaule podia fer, entenent no poder ser ningunes..." (105).

En esta renuncia a alterar o mejorar el modelo a imitar impuesto por el cliente, existe la intención de alejar todo riesgo de tipo económico y constructivo: han de limitarse las posibilidades creativas del artista, para intentar restringir al máximo los gastos y los problemas que puedan surgir. Pero también viene mostrada la voluntad por parte de los gobiernos municipales, de asegurar el éxito del resultado final de la obra. Una obra que "a priori" debe resultar conocida y ha de adaptarse a la mentalidad y al gusto de la mayor parte de la población, para ser más bien aceptada, para que el pueblo resista con menos problemas los fuertes impuestos destinados a sufragarla. Porque la construcción de una iglesia parroquial -y de todos los ornamentos y aparejos litúrgicos y eclesiásticos- es una de las

empresas que más acusa el esfuerzo de toda la colectividad. Por esto, el maestro de obras -o el artista- que trabaja en el templo, es el que encuentra más dificultades para introducir alguna innovación. Precisamente a él se le ha encargado el dar forma a una imagen presente en la mentalidad de la población, que se ha ido moldeando durante siglos cimentada en la larga tradición religiosa del país. El artista y el constructor de las iglesias de la Catalunya Moderna, como en el Medioevo, es el responsable de materializar un mito popular. Y como la sociedad catalana del quinientos se encuentra inmersa en una coyuntura predominantemente medieval, la arquitectura que representa uno de los momentos históricos más florecientes, que es más conocida por la población y que es una de las últimas que ha tenido ocasión de contemplar y entender, es la de los siglos XIII y XIV.

El constructor de la iglesia de Teià apenas aporta ninguna novedad respecto al modelo impuesto por el comitente. Y la parroquia de San Martín se construye de forma muy similar a la del convento de los Angeles de Barcelona. La disposición de la planta es prácticamente igual en ambas construcciones: una sola nave dividida en cinco tramos, con capillas laterales entre los contrafuertes sin intercomunicación; ábside poligonal de cinco vanos, sin capillas entre los contrafuertes, separado de la nave por cuatro escalones; coro elevado a los pies del templo: en el caso de Teià ocupa un tramo de la nave y en el caso de la iglesia de los Angeles ocupa dos tramos; tribunas sobre las capillas laterales, comunicadas entre sí y comunicadas con el coro; ausencia por tanto de naves laterales, y ausencia igualmente de crucero (figs. 6.1, 6.2, 12.1, 12.2).

Las medidas de ambos templos son prácticamente iguales. La nave de la iglesia de los Angeles tiene 9,5 metros de luz y 31 metros de largo, las mismas dimensiones que la de San Martín. Las capillas laterales del templo barcelonés miden 2,2 metros de profundidad, mientras que en Teià poseen 2 metros (figs. 6.1, 12.1). Las alturas de las naves de las dos iglesias son también casi idénticas: 13 metros en los Angeles, y 12,6 metros en San Martín (figs. 6.2, 12.2). Por tanto, ninguna alteración en las características de la planta, y ningún riesgo constructivo o estructural: el buen funcionamiento y la ausencia de problemas técnicos están asegurados.

La planta de una sola nave con capillas laterales entre los contrafuertes se adapta perfectamente a los designios del Concilio de Trento: la buena visión y la buena audición están garantizadas por la disposición elevada del coro al final de la nave, y por la ausencia de pilares que entorpecen el mensaje del oficiante. Las deambulaciones de los feligreses por el templo durante los oficios, se ven dificultadas por la ausencia de naves laterales y de crucero, ya que se facilita al rector el control de todos los presentes. Un tipo de planta, sin embargo, que no aparece precisamente con posterioridad a la celebración del Concilio. Hay diversos ejemplos de iglesias de nave única en el

gótico catalán. Concretamente en Barcelona, Santa María del Pino, comenzada en 1306, posee una sola nave constituida por siete tramos, y un ábside de siete vanos (fig. 48.1); y San Justo y Pastor, iniciada en 1342, tiene una nave de cinco tramos y un ábside de cinco vanos, como San Martín de Teià y la iglesia de los Angeles (fig. 51.1). Según A. Cirici y J. Guàrdia, este tipo de planta constituye la gran creación de las órdenes mendicantes durante el siglo XIII. Debido a la prohibición de que son objeto estas órdenes -prohibición que les impide predicar en iglesias parroquiales-, franciscanos y dominicos empiezan a construir en sus conventos nuevos templos que se adaptan a la prédica y satisfacen una buena audición. Templos de una sola nave, un ábside y capillas laterales alojadas entre los contrafuertes. Espacios compactos, anchos y cortos, que responden a un programa bien distinto al de las antiguas iglesias destinadas a la meditación, con rincones oscuros propicios al recogimiento. Unas construcciones que tienen su origen en Catalunya, según A. Cirici, en la arquitectura visigótica del siglo VII y en el prerrománico del siglo X, en iglesias como las de Amer o Banyoles. El tipo se prolonga durante el románico, y a principios del gótico, aparece la grandiosa iglesia de San Andrés de Verdú, con una sola nave y capillas laterales entre los contrafuertes (106).

Los templos de las órdenes mendicantes deben satisfacer durante el Medioevo las nuevas liturgias colectivas del cristianismo. Paralelamente a las catedrales y colegiatas de las principales ciudades europeas empeñadas en elevar aún más sus naves, estas iglesias se erigen para desarrollar unas funciones que concuerdan mejor con el nuevo fervor. Un fervor que proclama una renuncia a la riqueza y a los bienes materiales, una mayor austeridad de vida, y un acercamiento de la religiosidad a la población (107). Precisamente la arquitectura de franciscanos y dominicos se adapta muy bien a la provincia eclesiástica catalana, porque las formas góticas no llegan a desarrollarse con la magnificencia y espectacularidad de aquellas pertenecientes a las principales catedrales del mundo católico: templos con múltiples naves largas y estrechas, de una altura desmesurada, con grandes vidriedras multicolores, con cubiertas de fuertes pendientes, y con complejos y trabajados arbotantes. El despojo y la austeridad que manifiestan las iglesias mendicantes coincide con las arquitecturas tradicionales del país. En el exterior, las primeras eliminan los complicados arbotantes y los contrafuertes alcanzan una estricta desnudez. El volumen del edificio aparece así perfectamente unido. La misma simplicidad viene reproducida en el espacio interno. Las iglesias suelen ser de nave única, pero si existen varias, todas poseen una altura parecida, puesto que deben situarse en igualdad de condiciones los religiosos y los laicos. Las naves están separadas por sencillos y delgados pilares, porque lo importante es reunir en un mismo cuerpo a las multitudes y a los frailes que las dirigen: es necesario que todos puedan escuchar el sermón desde todas partes, contemplar como se muestra el Cuerpo de Cristo, y asistir a la lectura de los textos sagrados.

Precisamente el acercamiento de la religiosidad al pueblo, la participación de la multitud en la liturgia y la exteriorización del culto, son aspectos de la tradición recuperados y promocionados por la política contrarreformista. Por esto la arquitectura de las órdenes mendicantes de los siglos XIII y XIV, resuelve perfectamente el desarrollo de la nueva liturgia, y también los requisitos funcionales de capacidad, visibilidad y audición repetidamente exigidos en las visitas pastorales. Igualmente a lo largo de los muros laterales de las iglesias de franciscanos y dominicos, se alinean las capillas ofrecidas para la devoción de las familias o de las corporaciones locales. Unos espacios que a partir de mediados del siglo XVI van a agrupar igualmente a cofradías que se encuentran bajo antiguas o nuevas invocaciones. Desnuda, sobria, amplia, iluminada, estructurada de manera sencilla y funcional, la iglesia de los mendicantes coincide plenamente con la tradición arquitectónica del país, pero también aparece como un sitio perfectamente adaptado a las nuevas formas de vida piadosa. Un marco arquitectónico que a partir de Trento debe igualmente soportar -a diferencia de la pobreza exhibida en los primeros tiempos por franciscanos y dominicos- una rica ornamentación y los utensilios y aparejos litúrgicos necesarios para la ejecución del nuevo ritual católico.

Los templos franciscanos más importantes de Catalunya construidos durante el siglo XIII son el convento de San Francisco de Barcelona (1237-1242), constituido por una nave dividida en siete tramos y un ábside de siete vanos, el de San Francisco de Mallorca, finalizado en 1286, con una nave de ocho tramos y un presbiterio de siete vanos (fig. 46.1), y el de San Francisco de Perpignan, que consta igualmente de una nave de ocho tramos y un ábside de siete vanos. Los dominicos también edifican varios conventos en el territorio catalán, entre los que encontramos templos de nave única y capillas entre los contrafuertes: en el convento de Santa Catalina de Barcelona, comenzado en 1252, la iglesia tiene siete tramos y el ábside siete vanos (fig. 44.1); en el de Santo Domingo de Girona, que se empieza a construir en 1253, la nave del templo tiene cinco tramos y el ábside siete vanos (fig. 45.1). A finales del siglo XIII, la orden carmelitana sigue la línea arquitectónica de dominicos y franciscanos y empieza a construir conventos con iglesias de nave única con capillas alojadas entre los contrafuertes. El ejemplo más importante se encuentra en Barcelona, en el gran convento del Carmen, que se empieza a construir en 1293.

Una planta por tanto, la de la iglesia del convento de los Angeles de monjas dominicas de Barcelona, y la de San Martín de Teià, fuertemente enraizada en la tradición gótica catalana, que además satisface plenamente las exigencias religiosas post-tridentinas. Pero no sólo el tipo de planta de estas dos iglesias entronca directamente con la tradición. El alzado lateral de ambos templos, dividido sorprendentemente en dos pisos,

constituye una solución en principio infrecuente en el gótico catalán, pero de la que también se encuentran ejemplos preexistentes (figs. 6.2, 6.4, 12.2, 12.4). Las tribunas superiores sobre las capillas laterales -en las que algunos autores han querido ver una composición horizontal-, articuladas a través de las bóvedas rebajadas que cubren las capillas y los antepechos que sobre ellas forman las barandillas de las tribunas (macizas en la iglesia de los Angeles, y perforadas con orificios redondos y tracerías en San Martín de Teià), las encontramos en múltiples templos del gótico europeo y en algunos ejemplos de arquitectura religiosa catalana de los siglos XIII y XIV. En la catedral de Barcelona se construyen tribunas en 1298 (fig.47.1); en la iglesia del convento de Montsió, en 1388; y en Santa María del Mar en 1534 (fig. 53.1). En este último templo son destruidas durante la guerra civil. Igualmente aparecen tribunas sobre las capillas laterales en la catedral de Girona, pero en este caso llegan sólo hasta la altura de los ventanales.

El sistema de cubrición de la nave de ambos templos, formado por bóvedas de crucería, nervaduras, arcos fajones, arcos formeros y claves de bóveda, es evidentemente de herencia gótica. Los arcos fajones, perpendiculares al sentido de la nave, de sección rectangular compuesta, son de medio punto. En San Martín de Teià, los arcos formeros son también de medio punto, mientras que en la iglesia de los Angeles son apuntados (figs. 6.2, 6.3, 6.4, 12.2, 12.3). Arcos de medio punto no los encontramos en el interior de ningún templo gótico catalán, pero sí en edificios civiles como el Salón del Tinell, la Lonja de Barcelona, la Lonja de Castelló d'Empuries, o las Atarazanas. Es frecuente también la utilización del arco de medio punto en las puertas de las masías durante los siglos XIII y XIV, solución que se repite incansablemente hasta el siglo XIX. De todas formas, en los templos góticos catalanes, los arcos fajones suelen ser muy poco apuntados. Debido a la mayor anchura de las naves -anchura que se aproxima más a la longitud en comparación a templos góticos castellanos o europeos-, estos arcos dobleros se acercan más al arco de medio punto: para no alcanzar grandes alturas, se van rebajando a medida que aumenta la luz de la nave.

Nervaduras y arcos fajones convergen en una pieza de piedra llamada "cul de llàntia", "peròdul" o "copada", colocada sobre la cara interior de los contrafuertes. Cara interior que se prolonga hasta el suelo, señalando el ritmo de los tramos de la nave (figs. 6.2, 6.4, 12.2, 12.4). Un ritmo que viene marcado en multitud de templos góticos, en forma de nervadura de sección circular: en la iglesia del convento dominico de Santa Catalina (fig. 44.2), en Santa María del Pino, o en San Justo y Pastor (fig. 51.2).

El sistema de cubrición del ábside de las dos iglesias se resuelve también con bóvedas de crucería y nervaduras, que confluyen en una clave de bóveda. Crucería, nervaduras y claves de bóveda se emplean también para cubrir las capillas laterales,

las tribunas y el coro (figs. 6.4, 12.3, 12.4). Un coro que se abre a la nave a través de un arco muy rebajado. En el caso de San Martín de Teià, el alzado interior de este elemento presenta una mala solución de entregas con los alzados laterales: la diferente altura del forjado del coro y del forjado de las capillas laterales, causada por la distinta luz de la cubrición, provoca que arcos rebajados y barandillas se encuentren a distinta altura. Solución de entregas posiblemente realizada sobre la marcha, no proyectada con anterioridad, que manifiesta la ausencia de una visión global y también espacial de la obra.

LA INTERVENCION DE LA IGLESIA

No hay diferencias substanciales entre el interior de la iglesia de los Angeles de Barcelona y el interior de San Martín de Teià. Antoni Mateu se limita a reproducir fielmente las medidas y las características formales y constructivas del modelo impuesto. El maestro de obras ejecuta los diseños del cliente, y en este caso no ejerce ni de tracista, sino sólo de constructor, de mero reproductor. Su condición por tanto, es mucho más cercana a la del artesano que a la del arquitecto. Y en general, esta afirmación es válida para todos profesionales de la construcción. Aunque en algún contrato sea designado con el nombre de "arquitecto", el maestro de obras del quinientos no responde a la figura del profesional cuyo trabajo intelectual mejora o aporta novedades a la tradición. Más bien resulta ser un perfecto transmisor de formas y programas preestablecidos.

En la voluntad del cliente de imponer un determinado modelo, no intervienen las altas esferas eclesiásticas. Entre otras razones, porque el ejemplo gótico a imitar, se adapta perfectamente al programa tridentino. El visitador pastoral, a través de varias amonestaciones, consigue impulsar la iniciativa de construcción de la nueva iglesia. Después de una serie de visitas a la antigua parroquia entre 1568 y 1574, en las que el representante del obispo ordena realizar pequeñas obras de reforma (108), el 7 de mayo de 1574 el visitador decreta que la iglesia se ha de "ampliar y extender de manera decente" porque es demasiado pequeña y en ella no cabe la multitud. Les concede un plazo de seis meses para empezar las obras bajo pena de seis libras, y ordena la restitución del gobierno de los obreros de la parroquia, bajo pena de excomunicación:

"Item visitavit fabricam dicte ecclesie et providet que attenta populi multitudine et ecclesia parvitate Infra annum determinent cum effectum de amplificanda et extendenda ecc. decenter et facta determinatione Infra sex menses Incipiant opus dicte ecclesie et continent opus Iureptum pro facultatibus operarie pena sex librarum dicte monete bar. Et Infra decem dies

elapso? anno operarii dicte ecclesie referant suc? Rna. dominationi et seu eius In spiritualibus et temporalibus vicarius generali ut cum parrochiani dicte ecclesie contradicant supervis facta provisioni Et hoc sub pena excommunicationis" (109).

Los obreros de la fábrica o "elects", son personajes clave en este tipo de operaciones. Miembros de la junta parroquial, son los encargados administrar las rentas destinadas a la arquitectura, de vigilar los trabajos, y de pagar los materiales y la mano de obra. Por tanto, es básico que estén organizados antes de empezar los trámites de la nueva construcción.

Tampoco en la licencia que concede el obispado el 10 de septiembre de 1574, hay ningún tipo de instrucción formal o constructiva. El documento considera que debe construirse una nueva parroquia porque la antigua iglesia es pequeña y vieja, y la población de Teià ha crecido de tal manera que los feligreses no caben en ella. El nuevo templo ha de estar bajo la misma invocación que el antiguo, es decir, bajo la invocación de San Martín. Debe construirse más grande para que la multitud quepa en él cómodamente, y debe hacerse de manera que se puedan ver y oír bien los oficios divinos. La nueva iglesia se edificará en el mismo lugar que la antigua, y al ser más grande, ocupará el cementerio contiguo:

"...que quum dicta parrochia Sancti Martini de Tayano tampter populi augmentum et multitudines in dies accrescet et ecclesie parrochialis sub invocatione Santi Martini de Tayano parvitate et vetustate que in ultima visita gloriosum Ille. et Rnu. Barcinonensi Episcopu facta fuit vobis Ecclesia datum alioni ecclesiam per novam parrochiale sub eiusdem Invocatione magnam facere ut multitudina totuis populi dicta parrochia In eadem ad divina audiendum et Interos sedum melius et commodius possit et valeat manere et frare Et desideretis plena consilia mare solito congregato ag statueritis magnam ecclesiam sub eiusdem Invocatione Sancti Martini in loco In Quo dicta ecclesia vetusta existit et In cimiterio eidem contiguo edificare et construere Et dictam Ecclesiam vetustam diruere si noster ad id suffagetur assensus..." (110).

La política conciliar tridentina y su posterior adaptación a la provincia eclesiástica tarraconense, no impone en ningún momento una determinada "manera de hacer" a todos aquellos que deben reconstruir y mejorar las parroquias. Pero el funcionamiento y "decencia" del edificio sí deben adaptarse a los nuevos tiempos. Y en este sentido, San Martín de Teià cumple bien los requisitos del programa.

MATERIALES Y SISTEMAS CONSTRUCTIVOS

Existe sin embargo una diferencia importante en San Martín de Teià, con respecto a sus modelos góticos; una aportación que probablemente se deba a motivos económicos. La práctica totalidad de templos góticos están íntegramente contruidos con fábrica de piedra, mientras que en San Martín -como en los Angeles- sólo son de piedra elementos singulares, muchos de los cuales tienen una representatividad estructural: las caras interiores de los contrafuertes, los arcos fajones, los arcos formeros, las nervaduras, las claves de bóveda o las copadas (figs. 6.4, 12.3, 12.4). También son pétreos algunos elementos que interesa resaltar: la portada, las ventanas, los escalones del presbiterio y de las capillas laterales, la escalera de caracol o los pasamanos de las barandillas. Una piedra que proviene de la cantera de Montjuich, tal como se deduce del contrato firmado el 7 de junio de 1575 entre los síndicos de la parroquia de Teià y el maestro de obras Joan Cafont, encargado de extraerla (111). El resto de la obra es de mampostería en cimientos, muros y contrafuertes, y de vueltas "grasses" en las "pannes". Las "pannes" o plementos -paños de bóveda entre nervaduras-, se construyen con mortero de cal mezclado con piedra sobre de un encofrado perdido de piezas cerámicas (112). Unas piezas que contrata el "rajoler" de Mataró Pere Simó el 18 de noviembre de 1579, y que deben medir un palmo de ancho por uno y medio de largo, según el molde proporcionado por Antoni Mateu:

"Primerament, lo dit mestre Pere Simó convé y en bona fe promet als dits Pere Corbera y Jaume Valls, en dits noms, que ell los donarà y lliurarà durant la fàbrica de la dita sglésia, tantes pessés axi nomenades quantes seran necessàries per a fer volta grassa en la dita sglésia, les quals pessés hagen de tenir un pam y mig de largària y un palm de altària, conforme al mollo li és estat donat per mestre Anthoni Matheu, mestre de dita fàbrica..." (113).

También será cerámico el pavimento: en el mismo contrato, Pere Simó se compromete a fabricar piezas de palmo y cuarto de lado por un cuarto de grueso, para embaldosar todo el suelo (114). La obra de mampostería se acaba revocando en el exterior, y en el interior se enyesan paredes y vueltas, perfilando los elementos de piedra. Un acabado que se puntualiza en el contrato, y que resulta frecuente en las construcciones de la época.

Una iglesia, la de San Martín, resuelta formalmente siguiendo el modelo de la iglesia de los Angeles de Barcelona, modelo que a su vez proviene de los siglos XIII y XIV. Pero materialmente realizada, al igual que su modelo barcelonés, con técnicas y materiales que se alejan de las soluciones íntegramente pétreas de los templos medievales. Técnicas y materiales que se aproximan más a la albañilería que a la cantería, a pesar de la aparición de piezas pétreas en elementos de primordial importancia.

Soluciones mixtas de gran racionalidad estructural (115), más baratas y de más fácil realización, que huyen del complejo tallaje de la piedra en las amplias superficies curvadas. Cualquier paño de pared o de cobertura, por complejo que sea, no requiere el diseño especial de cada una de sus piezas, si se realiza con ladrillo o mampostería.

ANTONI MATEU Y LA HERENCIA DEL OFICIO

La técnica mixta que utiliza cantería y albañilería no aparece por primera vez en San Martín de Teià. Las bóvedas tabicadas -bóvedas con nervios de piedra y témpanos de ladrillo propias del gótico levantino- ya se aplican en el cimborrio de la catedral de Valencia durante el siglo XIV. Se empiezan a introducir en el Principado en la construcción de la Capilla Real de la catedral de Barcelona (hoy desaparecida), empezada en 1407, en el claustro del Hospital de la Santa Cruz, construido entre 1407 y 1417, y en la construcción del cimborrio de la Catedral de Barcelona, comenzado en 1419. Y este tipo de bóvedas puede haber sido utilizado en Catalunya durante los siglos XIII y XIV en construcciones de tipo rural: establos, cuadras, granjas, etc. (116).

La técnica mixta es conocida igualmente por los constructores de iglesias del Maresme de la primera mitad del siglo XVI. En los contratos reproducidos por J.M. Madurell, aparece la aplicación de "voltes grasses" y nervaduras de piedra picada en templos como el de San Acisclo y Santa Victoria de Dosrius contratada por Tomàs Barça en 1529, o en Santa María y San Nicolás de Calella, contratada en 1539 por Pere Suaris. Pau y Antoni Mateu, tío y padre del autor de la parroquial de Teià, también emplean la técnica mixta en la iglesia de San Martín de Arenys de Munt entre 1531 y 1540 (figs. 1.2, 1.3). Antoni Mateu padre, construye entre 1540 y 1570 San Feliu de Cabrera, utilizando la piedra en elementos singulares y solucionando el resto con mampostería y piezas cerámicas (117). Los acabados de ambos templos son idénticos a los de San Martín de Teià: revoco en muros de mampostería exteriores, y enyesado en paredes y vueltas con perfilado de nervaduras en el interior.

Antoni Mateu hijo, hereda el oficio familiar como tantos otros maestros de obras catalanes de finales del siglo XVI. Oficio que desempeña artesanalmente, siguiendo las técnicas empleadas por sus antepasados y reproduciendo los modelos "góticos" impuestos por sus clientes. Como ya hemos mencionado anteriormente, es "prohom" de la cofradía de maestros de obras de Barcelona en 1575 y en 1592. Su posición dentro de la estructura gremial es excelente, y con toda probabilidad este hecho le reporta buenos encargos: en 1587 contrata la edificación de una nueva sacristía

en la parroquia de San Vicente de Sarrià; en 1593 se compromete a realizar varias obras en las casas del notario Francesc Pedralbes de la calle Portaferrissa de Barcelona (118), y en 1597 firma una concordia con los "consellers" de la villa de Terrassa para continuar las obras de la nueva iglesia (119).

La iglesia del Santo Espíritu de Terrassa se empieza a construir en 1575. Se ignora el autor de la traza, pero parece que en 1596, un tal maestro Magí (puede tratarse de Magí Miró, un importante maestro de obras barcelonés), está trazando el arco mayor. En el contrato del 11 de febrero de 1597, Antoni Mateu se compromete a continuar la construcción del templo siguiendo con fidelidad una traza ya existente; no debe desviarse de ella, porque de lo contrario deberá deshacer lo construido. Los "consellers" se reservan el derecho de escoger las imágenes de las claves de bóveda, de decidir la forma del altar, de elegir el pavimento. "Consellers" que como los de Valls, Teià o Cerdanyola, deben haber visitado Barcelona para decidir a qué templo de esta ciudad debe parecerse la nueva iglesia que van a realizar. Y los jurados de Terrassa deciden, con toda probabilidad, que la nueva iglesia del Santo Espíritu debe tomar como modelo la iglesia de Santa María del Pino.

La planta de la iglesia de Terrassa no difiere de las plantas descritas hasta ahora: nave única de 6 tramos, capillas laterales entre los contrafuertes, ábside poligonal de 7 vanos, coro elevado a los pies del templo, y tronas de prédica en el centro de la nave. Aunque la nave de la iglesia del Pino tiene 7 tramos, el ábside es también de 7 vanos y las proporciones de los tramos y de las capillas laterales son prácticamente idénticas a las del Santo Espíritu. Como muy parecidas son las dimensiones y la superficie de ambos templos: 55 m. de largo por 15,8 m. de ancho más 5 m. de profundidad por las capillas laterales en Santa María del Pino; 56 m. de largo por 15 m. de ancho más 4,8 m. de profundidad por cada capilla lateral en el Santo Espíritu de Terrassa (figs. 13.1, 48.1).

El alzado lateral del templo de Terrassa se resuelve con los mismos recursos que Santa María del Pino o San Justo y Pastor. En este caso no se trata de articular dos cuerpos como en San Martín de Teià, donde se superponen capillas laterales y tribunas superiores, sino que simplemente se horadan los planos laterales. En la parte inferior se abren arcos apuntados que dan paso a las capillas alojadas entre los contrafuertes; en la parte superior, debido a la ausencia de tribunas, el muro se perfora con ventanas apuntadas que proporcionan luz natural a la nave. Unas ventanas tripartitas y lobuladas de forma idéntica a los templos antes mencionados. Análogamente a Santa María del Pino, a San Justo y Pastor, y a muchos otros templos góticos como la iglesia del convento dominico de Santa Catalina, en el Santo Espíritu de Terrassa los arcos fajones y las nervaduras del sistema de cubrición impostan sobre un pequeño "pernòdul" o "cul de llàntia" que se prolonga verticalmente por el muro en forma de pilastra

semicircular. Este recurso marca el ritmo de cada uno de los tramos en los que se divide la nave. No existe sin embargo en este templo la imposta que recorre horizontalmente los muros interiores prolongando los "permoduls" y apoyando los ventanales; solución que sí se adopta en Santa María del Pino y en San Justo y Pastor. Pero la proporción y composición de los arcos apuntados, los ventanales tripartitos, los arcos formeros, las pilastras adosadas al muro y en definitiva, toda la composición interior, es prácticamente igual a la de estos dos templos góticos. Como también es prácticamente igual el sistema de cobertura de los tramos de la nave y del presbiterio (figs. 13.2, 13.3, 13.4, 13.5, 44.2, 51.2).

Antoni Mateu ejecuta de nuevo la construcción de un gran templo "gótico". Su participación en esta obra también consiste en ejecutar una traza ya existente, y su trabajo en Terrassa es supervisado por maestro Magí en 1597 y 1598. Trabajo que en este caso no finaliza, pues en 1604 es sustituido -probablemente por defunción o vejez-, por Pau y Montserrat Ginestar, dos miembros de una conocida saga de maestros de obras barceloneses. En 1616, Pau Ginestar acaba la iglesia. Un año más tarde Pere Blai visura la obra. En 1620, Jaume Ginestar realiza la sacristía, y en 1621 se bendice el templo con gran solemnidad. El resultado final es un templo de grandes dimensiones y con una importante superficie que se acerca a los 2.100 m². Unas dimensiones y una superficie sorprendentes si tenemos en cuenta los 2.500 habitantes de la Terrassa de principios del XVII. Un templo "gótico" que como el de San Martín de Teià, no está realizado íntegramente en piedra. Sólo son pétreos elementos singulares como arcos fajones y formeros, nervaduras, claves de vuelta, ventanas, etc. El resto de la obra se realiza en mampostería y albañilería. Una gran obra colectiva en la que, como en los grandes templos góticos, llegan a trabajar con sus propias manos los habitantes de la villa. Pero que acaban sufragando los cabezas de familia de la población a través de sucesivas "tallas", y que llega a costar un enorme esfuerzo económico: 60.000 libras en casi 50 años (120).

ANTONI MATEU Y LA APLICACION PARCIAL DEL NUEVO LENGUAJE: LA PORTADA DE SAN MARTIN DE TEIA

A pesar de la realización de estas dos iglesias "góticas", Antoni Mateu debe tener otros conocimientos arquitectónicos, además de los heredados por tradición familiar o de los aprendidos durante su periodo de formación. El 11 de febrero de 1587 contrata la reedificación de la sacristía de San Vicente de Sarrià: el portal debe rehacerse tal y como era originariamente; el maestro se compromete a picar y asentar toda la obra, así como a realizar las "sindries" de madera necesarias para realizar la "volta grassa". Un sistema de cobertura que consiste

probablemente en una bóveda de cañón, porque en ningún momento del contrato se mencionan nervaduras o claves de bóveda:

"...y obrira y fara los fonaments que seran necessaris per la obra y edificatio de dita sagrestia y tambe fara o fara fer les sindries que seran necessaries per la volta grassa ques fara en la dita sagrestia tota la qual obra fara y donara acabada ab tota perfectio com ha bon mestre se pertany dins dit termini..."(121).

El conocimiento de un lenguaje distinto al gótico por parte de Antoni Mateu se manifiesta claramente en la composición de la portada de San Martín de Teià. En el contrato del 31 de agosto de 1574 se especifica que el portal grande de este templo debe reproducir el portal de la iglesia del convento de monjas de Santa Elisabet de Barcelona, pero con la anchura y altura adaptadas a las dimensiones de la nueva obra (122). El portal de San Martín se compone de una puerta rectangular enmarcada por dos columnas corintias sobre pedestales; columnas que sostienen un entablamento y un frontón recto sobre el que se encuentra una escultura del santo titular a caballo (fig. 12.5).

A pesar de la existencia física del modelo concreto de Santa Elisabet (desgraciadamente desaparecido), el autor de San Martín debe tener conocimiento del tratado de arquitectura de Serlio. El análisis de algunos de los elementos de esta portada así nos lo indica. Los capiteles de las columnas son muy parecidos en composición y proporciones a los capiteles corintios del libro de Serlio (fig. 12.6). La proporción de los fustes de Teià, es igualmente idéntica a la reproducida en el tratado, así como los elementos y proporciones de los pedestales sobre los que descansan las columnas. La falta de astrágalos centrales hace que las bases de las columnas de San Martín sean más simples que las reproducidas en el libro de Serlio (fig. 12.8). Esta simplificación de elementos se produce también en la cornisa, a pesar de que el arquitrabe y el friso del entablamento sean idénticos a los descritos en el tratado (figs. 12.6, 12.7). El frontón recto denticulado posee también proporciones prácticamente iguales a las de algunos ejemplos del cuarto libro de Serlio.

El esfuerzo compositivo realizado en la portada no es paralelo al del resto de fachadas. Los muros de mampostería laterales sobre los que se abren ventanas circulares para iluminar la nave, se rematan simplemente con almenas, un sistema defensivo que aparece en muchas de las iglesias del litoral catalán, debido a los frecuentes ataques de piratas provenientes del Norte de Africa (fig. 12.9). N. Sales proporciona el plano del Principado en el que se muestran las distintas edificaciones de tipo defensivo que se construyen a lo largo del siglo XVI. Un plano en el que aparecen construcciones de murallas, torres de guardia, y otras tipologías defensivas de las que podemos extraer la lista de iglesias fortificadas en Catalunya durante este siglo: Alcanar, Cambrils, Vila-seca, Argentona, Dosrius, Sant Pol, Pineda, Calella, Vilassar, Cabrera de Mar, Mataró, Sant Andreu de

Llavaneres, Malgrat, Mont-ras, Selva de Mar, Sant Martí d'Empúries, Cotlliure, Arenys de Mar, Provençana y naturalmente Teià. Los ataques navales turcos son constantes en las poblaciones costeras catalanas: solamente Salou sufre catorce ataques durante el quinientos. Otros lugares como el delta del Ebro, el delta del Llobregat, Palamós y Cadaqués son atacados de cuatro a seis veces. Roses, Pineda de Mar, Mataró, Badalona, el delta del Besòs, la comuna del Camp de Tarragona, Vila-seca, Mont-roig, Amposta y els Alfacs sufren de dos a tres ataques. Y muchas otras poblaciones son asaltadas por lo menos una vez (123).

La fachada principal de San Martín viene rematada por el mismo sistema defensivo que las fachadas laterales, y en este caso sigue las pendientes de la cubierta. El ventanal apuntado que se abre sobre la portada no es el original. Como se especifica en el contrato, la anterior abertura era una "o" o "rossana" circular enmarcada en piedra (124). Un recurso muy frecuente en el gótico catalán, totalmente alejado de la solución adoptada en 1902 por el autor de la reforma del templo. Solución mucho más próxima a otras arquitecturas góticas que a la tradición autóctona local.

El esfuerzo compositivo concentrado en la portada dejando prácticamente desnudas el resto de fachadas, es un recurso utilizado en el románico y en el gótico. El trabajo escultórico centralizado exclusivamente en el elemento de acceso al templo, aparece igualmente en las iglesias del Maresme antes mencionadas, construidas durante la primera mitad del siglo XVI. Pero en algunas iglesias románicas como la de San Pedro de Galligants, San Julián de Vallfogona, San Pedro de Camprodon, San Miguel de Escornalbou o San Ramón de Pla de Cabra, se resuelven los exteriores con total austeridad, trabajando exclusivamente la piedra en la portada y a veces en el óculo. Austeridad externa igualmente presente en las iglesias góticas catalanas debido a la ausencia de arbotantes y de elementos escultórico-decorativos de remate. En templos como el del monasterio de Pedralbes, Santa María del Mar, Santa María del Pino o Santa María de Morella, el tratamiento de las fachadas se centra en las puertas, a veces flanqueadas por dos pináculos, y en las tracerías pétreas del óculo y los ventanales.

Porque durante la Edad Media, a las puertas de las iglesias se les atribuye una función específica: se erigen como elementos simbólicos a través de los cuales el fiel se introduce en un interior que representa la realidad sobrenatural, la metáfora del cielo. Los pórticos de los templos medievales tienen además una misión educativa: difunden episodios de las Escrituras -generalmente representan el Juicio Final-, y los complementan con imágenes referidas a los Evangelistas, a la Virgen, o al Santo titular. Las entradas de las iglesias se convierten así en monumentos complejos, prácticamente autónomos, concentrando en ellos gran parte del trabajo escultórico de la fachada. Además, los pórticos principales o secundarios de los templos urbanos son

prácticamente los únicos elementos de los alzados exteriores visibles a los ojos de los ciudadanos. Rodeadas generalmente por callejuelas estrechas, las fachadas de las iglesias góticas son difícilmente comprensibles en su totalidad. Los pórticos por tanto, se erigen en como parte imprescindible del exterior de una iglesia, pues en ellos el trabajo del escultor logra plenamente su misión simbólica y pastoral.

La misión pastoral, de manera más simplificada, la intenta igualmente cumplir la portada de Teià. Pero a pesar de concentrar en ella todo el esfuerzo compositivo y de erigirse como símbolo de acceso al espacio interior, la escultura del santo titular -un San Martín a caballo- no logra integrarse dentro del marco arquitectónico, y debe colocarse encima de él (fig. 12.5). Algo que no ocurre en portadas posteriores resueltas de manera más compleja, como la de Alcover (fig. 18.3), o la de Riudoms (figs. 32.4, 32.7), en las que las diversas esculturas quedan perfectamente situadas en las ornacinas, y por tanto se adaptan al interior del conjunto. Este extrañamiento de funciones presente en Teià, estas fricciones entre novedad y tradición, tampoco se produce en pórticos anteriormente construidos, resueltos con un lenguaje medieval. Puertas de iglesias vecinas como la de San Martín de Arenys de Munt (fig. 1.4) o la de San Andrés de Llavaneres (fig. 5.8) albergan en el interior del marco escultórico la figura del santo titular.

La austeridad y la simplicidad de elementos que muestran los exteriores de las iglesias medievales catalanas sí aparecen en San Martín de Teià. Los muros laterales del templo se manifiestan en toda su planimetría, sin contrafuertes, pues éstos han sido absorbidos por las capillas laterales y las tribunas superiores. Sin embargo en la parte del ábside, al no existir ningún volumen alojado entre los contrafuertes, éstos se presentan con toda claridad.

El campanario de la iglesia, de planta cuadrada, hereda igualmente la tipología de siglos anteriores. La mayor parte de campanarios románicos catalanes son paralelepípedos cuadrangulares, volumetría que continúa en algunos ejemplos de arquitectura gótica, como en el campanario de la catedral de Manresa, en Santa María de Queralt o en la iglesia de Castelló d'Empuries. Y la misma tipología se reproduce en diversas iglesias catalanas de principios del quinientos, entre las que se encuentran algunas situadas en localidades cercanas a Teià: San Martín de Arenys de Munt (fig. 1.1), San Andrés de Llavaneres (fig. 5.6, 5.7), San Julián de Argentona, o San Cristóbal de Premià de Dalt.

Las soluciones exteriores de San Martín de Teià siguen diversos ejemplos existentes en la tradición arquitectónica local, a excepción del lenguaje utilizado en la portada, totalmente distinto al heredado del gótico. Lenguaje "clásico" que ya ha sido aplicado con anterioridad en otros portales

mayores, como el de Santa María de Pineda (construido en 1550 por Joan de Tours), el de San Pedro de Torredembarra (construido en 1558 por Bernat Cassany), el del convento de Elisabets de Barcelona, o el de la iglesia del convento de los Angeles.

La convivencia de portales renacentistas con templos resueltos íntegramente con soluciones heredadas de la tradición gótica se encuentra con frecuencia en la producción arquitectónica catalana de la segunda mitad del siglo XVI. Iglesias de nueva planta o reformadas como San Pedro de Reus (1512-1569/1601-1603), San Juan de Valls (1570-1583) (fig. 7), San Justo de Esvern (1570-1579), San Miguel de Montroig (1574/1580/1608) (fig. 10), San Cristóbal de Begues (1575-1579), San Cebrián de Vallalta (1577-?) (fig. 17), San Martín de Castell d'Empordà (1584), San Pedro y San Pablo del Prat de Llobregat (1586-?), Santa María de Linyola (1586), San Vicente de Montalt (1591-1597) (fig. 33), San Cristóbal de Lliçà d'Avall (1594-?), San Martín Vell (?-1597), Na. Sra. de los Angeles de Llívia (finals s. XVI), San Esteban de Mont-ras (finals s. XVI), Santa María de Castelldefels (finals s. XVI), o San Félix de Alella (1611-1613) se distinguen por una fuerte voluntad continuista en todas y cada una de sus partes, excepto en la composición de uno o varios de sus portales, en los que se aplica un "nuevo" lenguaje. Es precisamente en la portada del edificio donde al maestro se le permite experimentar nuevas formas. El riesgo estructural en este elemento es mínimo: los muros y el sistema de cubrición ya han sido resueltos con métodos tradicionales, y el edificio no puede sufrir por tanto ningún percance. También el interior, que resulta mucho más importante para la sociedad catalana del quinientos que la fachada -las familias bienestantes suelen concentrar intramuros de sus viviendas toda la decoración y la riqueza de ornamentos, mostrando exteriormente una total austeridad-, sigue manteniendo las formas heredadas de los siglos XIII y XIV. Por tanto, la apuesta por una portada "clásica" no supone peligro estructural alguno, ni una exposición arriegada ante una sociedad que valora mucho más todo aquello que sucede una vez se ha traspasado el umbral. Además, existe el precedente de algunas de las iglesias y capillas construidas en Barcelona durante estos años: el templo del convento de Elisabets, la iglesia del convento de los Angeles, o la capilla de San Cristóbal incorporan a la fachada principal una puerta resuelta con la gramática "clásica", aunque el interior sigue anclado en arquitecturas pasadas. Unas portadas cuyo lenguaje está inspirado o directamente copiado, con mayor o menor fortuna, de láminas y tratados de arquitectura que se encuentran en posesión de algunos maestros de obras catalanes de finales del siglo XVI.

LA CIRCULACION DE TRATADOS CLASICOS EN LA CATALUNYA DEL QUINIENTOS

Los libros de arquitectura de Sebastiano Serlio tienen especial difusión en la península y en la Catalunya de la segunda mitad del XVI, gracias a la traducción al castellano que realiza Francisco de Villapando, y que se publica en Toledo en 1552. Pero estos libros circulan por la Catalunya del siglo XVI, al igual que otros tratados de arquitectura como los de Vitrubio, Labacco, Diego de Sagredo, Vignola, Alberti, Palladio Rusconi o Philibert de l'Orme. Tratados que junto a libros de antigüedades romanas y láminas de trazas o vistas de edificios, son utilizados a principios de siglo por pintores y escultores, e igualmente se encuentran al alcance de algunos maestros de obras. Pedro Fernández García, escultor muerto en 1520 tiene un libro de arquitectura renacentista y un libro de trazas de escultor. El también escultor Pere Ostris dispone de un libro de "Arquitectura" cuando muere en 1575. El pintor Isaac Herms posee los tratados de Serlio y Labacco, y el escultor Joan Huguet, los libros de Vitruvio y los tratados de Serlio y Vignola (125). También otros miembros de la sociedad que poco tienen que ver con profesiones artísticas, se encuentran en posesión de alguno de estos libros. Ciudadanos honrados, juristas, médicos, algún noble y bastantes eclesiásticos, cuentan con extensas bibliotecas en las que figuran libros de antigüedades y tratados de pintura y arquitectura (126). Y en alguna ocasión utilizan estos conocimientos para imponer al maestro de obras un determinado modelo a seguir. Como en las capitulaciones para la fábrica de la capilla de Nuestra Señora del Remedio, firmadas el 24 de septiembre de 1585 entre el Padre Ministro del monasterio de la Santísima Trinidad de Barcelona, y el maestro Joan Costura. En ellas se obliga al constructor a realizar la portada conforme a una traza romana de orden dórico, que se encuentra en posesión del reverendo Padre (127). Y la bóveda que ha de cubrir la capilla, debe partir de un dintel y ha de estar realizada con un artesonado a base de cuadrados y óvulos, tal como consta en dicha traza:

"Item, dit mestre Costura, promet als dits reverents Pare Ministre, y Convent, que farà y fabricarà, en la Capella que se farà invocació de Nostra Senyora del Remey, una volta desde la paret de hont se ha de assentar lo retaule fins al portal de la plassa, tota la qual volta, ha de ser de guix y rajola, y de sobre a de ser enpavimentada de rajola, y dita volta a de estar ab lo sintell que està pintat en la trassa. Lo desota de dita volta, a de estar de artesons quadrats y ovats, desde l'altar fins al portal de la plassa, conforme la dita trassa..." (128).

J.M. Madurell estudia la figura de Pietro Paulo da Montalbergo, un pintor lombardo afincado en Barcelona desde 1548, cuya actividad paralela a la pintura y al dorado de cuadros y retablos, es la exportación e importación de mercancías. En 1561

consta que ya exporta vinos a Italia. En 1580 contrata en España la venta de diversos productos procedentes de Italia, entre los que se encuentra un conjunto de grabados y dibujos en papel estampados en Roma, procedentes de un mercader de Arezzo: un total de 3.500 hojas destinadas al librero de Madrid Esteban Bogia. El 16 de febrero de 1582 Esteban Bogia reconoce haber recibido el año anterior por parte de Francesco Testa, mercader de Arezzo, el mencionado conjunto de láminas y dibujos, en el que además de hojas impresas, se encuentran dos tratados de arquitectura: uno llamado de "La Bacco" y otro de Vignola. Madurell considera que este envío de grabados es el mismo que posee en depósito el mercader catalán Pau Saurí por orden y comisión de Salvio Xifra, documentada el 27 de octubre de 1580 (129).

Pietro Paulo da Montalbergo forma dos sociedades mercantiles antes de su muerte, acaecida en 1588. El 29 de noviembre de 1586 se asocia con Petro Paulo de Bergis, pintor ciudadano de Barcelona, y con Josep Ferrer. El segundo es un maestro de obras barcelonés perteneciente a una conocida saga de constructores, algunos de los cuales son "prohoms" de la cofradía entre 1575 y 1642. El mismo Josep Ferrer forma parte de la cúpula gremial en 1592, 1597, 1616 y 1622 (130). Los géneros con los que comercian no se especifican en el documento, pero es posible considerar que entre ellos se encuentren láminas o tratados de arquitectura. En el inventario realizado a raíz de la muerte de este maestro en 1623, M. Carbonell encuentra, entre otras cosas, 45 trazas de papel, 3 trazas sobre pergamino, 4 libros igualmente de trazas, un tratado de perspectiva, los libros Tercero y Cuarto de Sebastiano (Serlio) y otro libro de Sebastiano (Serlio) (131).

El 5 de diciembre de 1586, Pietro Paulo da Montalbergo forma otra sociedad con el mercader de libros lombardo Angel Tayano, con un capital de 600 libras. El mercader lombardo se compromete a ir personalmente a Roma y a Venecia para comprar libros impresos y enviarlos a Barcelona para venderlos (132).

Además de Pietro Paulo da Montalbergo encontramos más importadores de libros italianos en la Catalunya del siglo XVI. J.M. Madurell y M. Carbonell nos proporcionan los nombres de algunos de estos libreros y negociantes: Miquel Menescal, cuyo negocio es muy frecuentado por los maestros de obras, posee el tratado de Martino Bassi; Lluís Rovira, el tratado de arquitectura de Alberti; Jaume Micho, los diez libros de arquitectura de Alberti; Miquel Valls, el tratado de Paleotti, el tratado de pintura de Alberti, los tratados de Serlio y Vignola, y varios libros de trazas; el tratado de Serlio lo vende a Rafael Plansó y el de Vignola al carpintero T. Solanes (133).

Así pues, tratados y láminas de arquitectura circulan por la ciudad, encontrándose al alcance tanto de maestros de obras, como de cualquier ciudadano interesado en el arte o en la arquitectura que se produce en los estados italianos. Los principales

constructores del país, pueden adquirir un conocimiento virtual tanto de las antigüedades como de las novedades formales, sin necesidad de desplazarse a los lugares donde se viene desarrollando esta producción. Por tanto, el conocimiento que los maestros del Principado adquieren de estas arquitecturas es parcial, bidimensional, exento de una visión global de las construcciones. Este factor, unido al aprendizaje que los profesionales adquieren a través del tradicional y rígido sistema gremial, favorece que la mayor parte de intentos de aplicación de estas novedades formales se realicen de manera superficial, prácticamente epidérmica. Unas aplicaciones bidimensionales de los órdenes clásicos que deben adaptarse a esquemas tipológicos góticos, y que poco tienen que ver con una organización espacial de conjunto, estructurada a través de una misma gramática.

Además, la difusión de tratados y láminas de arquitectura durante la segunda mitad del quinientos conlleva una utilización del lenguaje clásico exenta de una significación global. A partir del ejercicio que los tratadistas realizan con el fin de clasificar y estructurar las experiencias arquitectónicas de siglos de historia, los distintos elementos arquitectónicos se convierten en instrumentos que se pueden combinar de manera aleatoria, quedando vacíos del sentido y de la experimentación de la que gozan en manos de los humanistas (134). Y esta combinación aleatoria de elementos exentos de significado, se adapta perfectamente a la mentalidad medieval y a los hábitos de trabajo de los constructores catalanes de la Época Moderna. La tratadística les ofrece un repertorio del que escogen los ejemplos más fáciles de reproducir -generalmente los que pertenecen a los órdenes toscano o dórico-, y no les obliga a componerlos de una manera determinada. Por tanto, los maestros catalanes pueden seguir trabajando como hasta ahora, por disociación, individualizando las distintas partes, para luego volverlas a combinar de la forma más conveniente. En los tratados los ejemplos mencionados se erigen sólo en posibilidades, no en rígidas normas a seguir. El fragmentado mundo medieval puede por tanto continuar existiendo y convivir sin demasiados riesgos "ideológicos" con esta manera de entender el nuevo lenguaje.

3.1.2.

SANTA EULALIA DE ESPARRAGUERA Y LA APLICACION "EPIDERMICA" DEL NUEVO LENGUAJE.

Los órdenes clásicos no sólo se aplican en las portadas, como en San Martín de Teià, sino que en muchas iglesias parroquiales reformadas o de nueva planta, empiezan a aparecer en los interiores. En la nueva parroquial de Esparraguera, el alzado interior viene articulado hasta el arranque de la bóveda por un orden gigante de pilastras dóricas. Unas pilastras adosadas a los contrafuertes, que junto con los arcos fajones van marcando el ritmo de los tramos de la nave (figs. 30.2, 30.4).

La nave es única, de siete tramos, con capillas alojadas entre los contrafuertes, ábside poligonal de siete vanos, y coro elevado a los pies del templo, ocupando dos tramos (fig. 30.1). Una planta que no se aleja del tipo analizado hasta ahora, y que por sus características y proporciones nos remite a muchas iglesias góticas catalanas, sobre todo a Santa María del Pino (fig. 48.1). Una teoría que no podemos confirmar al desconocer los pormenores del contrato firmado entre el maestro de obras de la nueva iglesia y los jurados de la villa. Pero el número y proporción de los tramos, la disposición y número de paños del ábside, y la forma casi cuadrada de las capillas laterales, parecen demostrar que, como ocurre en el Santo Espíritu de Terrassa, el modelo de Santa Eulalia de Esparraguera proviene de la iglesia del Pino, de San Justo y Pastor, o de la iglesia de Santa Catalina de Barcelona.

El tipo de planta no es la única característica común entre el nuevo templo de Terrassa y el de Esparraguera. Las generosas dimensiones son casi idénticas en ambas iglesias: 56 metros de longitud por 15 metros de anchura en Terrassa, y 59 metros de longitud por 15,6 metros de anchura en Esparraguera (figs. 13.1, 30.1). Como idénticos son los 23 metros de altura de las dos naves (figs. 13.2, 13.3, 30.2, 30.3). La posible relación entre ambos templos en la disposición y dimensiones de la planta, viene confirmada en un documento del 8 de agosto de 1613. Un año después de la bendición del templo de Santa Eulalia, en el contrato de construcción del presbiterio del Santo Espíritu, se impone la condición de que éste debe ser como el de la nueva iglesia de Esparraguera (135). Además, el maestro de obras de la iglesia de Terrassa, Pau Ginestar, se encuentra en 1612 en Esparraguera, precisamente cuando se terminan las obras (136).

Pero existe otra posible referencia del templo esparraguerino, sobre todo en relación a las dimensiones globales de la iglesia. En la monografía de F.X. Altés sobre la iglesia nueva de Montserrat, aparecen reproducidos los planos del templo comenzado en 1560 (137). Y las medidas coinciden casi con exactitud con las de la iglesia de Santa Eulalia: 58,39 metros de largo por 15,66

metros de ancho (fig. 4.1). No sólo las dimensiones de la planta de Montserrat se ven reproducidas en Esparraguera. También los 23,32 metros de altura de la nave del templo montserratino, coinciden casi exactamente con los 23 metros de altitud de la nave de la iglesia parroquial de Santa Eulalia (fig. 4.2). A pesar de ello, la planta de Esparraguera se aleja de la de Montserrat en cuanto al número de tramos de la nave (Montserrat posee 6 tramos y Esparraguera 7), y en la dimensión del tramo anterior al ábside: en Montserrat, éste adquiere una longitud mayor que los demás, y viene cubierto con un cimborrio.

Las medidas de la planta de Esparraguera vienen reproducidas sorprendentemente en la licencia que el obispo concede a los jurados de la población el 12 de diciembre de 1587, antes de empezar las obras:

"... Nos vero vos dictos Juratos operarios & singulares dicte ville in vostro Sto. proposito construere valentes vestrisque supplicationibus inclinati eiusdemque Justis et rationi eo Jonis benigne auctores habita prius relatione a dilecto nobis in Christo Joanne Matoses presbitero Rectoreque parrochiales ecclesie ville Appiarie barc. dioc. et decano dicte ville cui per nos S. M. S. modi negatius perius liter fuerat commissum locum ad dictam ecclesiam construndam & edificandam per vos destinatum et designatum aptum Idoneum et decentem esse quem benem (ut Ipse asserit) personaliter visitavit & vecoprovit et que? caput Ipsuis ecclesie in quo altare maius est erigendum edificabitur prout designatum constit versus orientem et portalem Maius versus occidentem que? dicta ecclesia colmebit Ipse trignito sex canas longitudinis novum canas et sex palmos latitudinis ut hab? cum pro capellis & sacristia edificandis destinatum prove? de dicta relatione nobis ut gradicitur per dictum decanum nostrum facta constat quadam cuis litera in Santissima nobis a dicta villa Sparagaria transmissa sub calendario dei demis? pöte et arrentis mensis decembris Iderrio? tenore presentium vobis dictam ecclesiam parrochiale noviter fabricandi construendi et sub dicto nomine gloriosissime Virginis Marie erigendi..." (138).

Una licencia, por tanto, en la que el obispado, alejándose de su tradicional indiferencia por las características de las nuevas construcciones, demuestra un interés patente por la orientación y por las dimensiones de la nueva parroquia. La orientación que señala el documento es la tradicional de las iglesias medievales: la cabecera hacia el oriente, y los pies del templo hacia occidente. Las dimensiones que se indican se refieren exclusivamente a las medidas de la planta: 36 canas de largo por 9 canas y 6 palmos de ancho, que traducidas a metros equivalen aproximadamente a 57 metros de longitud por 15,6 metros de anchura. Un interés por unas medidas en planta que ya han sido experimentadas en el vecino santuario benedictino, cuyo abad es el señor jurisdiccional de la villa y término de Esparraguera. La fuerte relación que mantienen los miembros de la congregación montserratina con la ciudad, la demuestran concediendo al

gobierno municipal el impuesto del cuarentavo sobre los frutos recogidos, para poder financiar los costosos trabajos del gran templo (139). Y es también el entonces abad de Montserrat, fra Antoni Jutge, el que años más tarde, el 27 de mayo de 1612, bendice solemnemente la nueva iglesia. Una ceremonia en la que no faltan los ornamentos litúrgicos montserratinos, y que es acompañada por la capilla de música del monasterio (140). Una ceremonia por tanto, totalmente acorde con los nuevos tiempos, en la que la importancia del celebrante, la riqueza ornamental y la exteriorización del culto, contribuyen a solemnizar la participación colectiva en el ritual, reafirman el significado de la obra arquitectónica como culminación de la religiosidad, pero también del esfuerzo comunitario y de la prosperidad del conjunto de la población.

Las medidas de la planta nombradas en la licencia garantizan la capacidad de la nueva obra para albergar a muchos feligreses. Por tanto, el buen funcionamiento del templo está garantizado. De nuevo se procede por disociación, prevaleciendo la visión medieval del edificio. En ningún momento se hace referencia a la altura de la nave, a la representatividad de la fachada o a las características formales y constructivas que debe tener el edificio. Estas son decisiones que no afectan a la capacidad del templo y a sus condiciones de visibilidad y audición. Por tanto se dejan en manos del maestro de obras, sometidas a la opinión más o menos influyente de las oligarquías locales.

El interés por el tamaño y la capacidad del nuevo templo esparraguerino, puede derivarse de la estratégica posición de la villa. Situada en uno de los caminos que conducen al monasterio de Montserrat -una ruta que parte precisamente de Barcelona-, interesa que la construcción sea suficientemente grande y representativa. Los numerosos peregrinos que se dirigen a las montañas, han de poder contemplar una magestuosa fábrica, y deben encontrarse cómodos en ella si hacen un alto en el camino antes de emprender la subida. Por otra parte, las necesidades de la propia población facilitan el impulso de una obra de gran envergadura. El número de habitantes ha ido creciendo espectacularmente durante los últimos años: si a mediados del siglo XIV son 51 los fuegos registrados, a principios del XVII la villa consta de 450 casas, y su incremento prosigue. Igualmente desde el siglo XV, la situación económica es muy próspera gracias a la industria lanera y al comercio propiciado por el camino Barcelona-Manresa. La prosperidad económica continúa durante los siglos XVI y XVII pero al término de la construcción de la mayor parte del templo, en 1612, el Consejo Municipal se encuentra en un estado precario. Las obras han costado un total de 70.000 libras, y a pesar de la cesión del impuesto del "quarenté" por parte de la comunidad montserratina, quedan todavía los acabados interiores y exteriores y la construcción del campanario (141).

La iglesia comenzada en 1587 es la cuarta edificada en el plano de Esparraguera desde 1316. Este año, el obispo Pons de Gualba concede a Pere Costa, señor de la villa, la licencia para edificar una capilla -cuya titular es Santa Eulalia-, destinada a la nueva población que se va consolidando junto al camino real que conduce al monasterio de Montserrat. Como sucede en Terrassa, la antigua parroquia se encuentra alejada del núcleo urbano: Santa María del Puig, titular y patrona de Esparraguera, presta servicios religiosos a todo el término municipal diseminado por las montañas, pero se encuentra distanciada de la mayoría de los habitantes. Pero a pesar de la construcción de la nueva capilla, ésta no puede asumir las funciones de una parroquia. Y con el tiempo los habitantes del casco urbano, con la excusa de tener que realizar un largo recorrido, dejan de cumplir sus deberes cristianos: no reciben los sacramentos, no bautizan a los niños, no se casan, y no entierran a sus muertos (142).

Poco a poco, la capilla de Santa Eulalia va siendo dotada de la infraestructura necesaria para asumir la práctica de muchas de las funciones parroquiales. En las visitas pastorales de 1511 y 1522 consta que existe un cementerio, y que en su interior ya se ha construido la pila bautismal. Y en 1562 se menciona la presencia de la custodia con el Santísimo Sacramento. Pero desde bastante tiempo antes, concretamente desde el año 1523, la población es consciente de que el templo resulta insuficiente para dar cabida a todos los parroquianos (143). Un templo que debe encontrarse en malas condiciones, pues en diversas visitas pastorales viene manifestada la orden de repararlo. La visita del 29 de septiembre de 1574 no especifica claramente la parte que debe arreglarse, pero refleja la necesidad de una mejora:

"...providet que ecclesia reparetur In necessariis" (144).

En la siguiente visita pastoral efectuada el 19 de diciembre de 1581, se ordena la reparación general de la cubierta:

"Item visitavit fabricam dicte ecclesie providet que tegulata et tectum dicte ecclesie repatetur In necessariis Intra duos menses pena quatuor librarum monete barcinone" (145).

El 6 de febrero de 1585 todavía no se ha cumplido el anterior mandato pues en el texto de la nueva visita se manifiesta:

"Item visitavit fabricam dicte ecclesie providet Iterum que tegulata dicte ecclesie reparetur in necessariis Intra duos menses pena quatuor librarum monete barcinone" (146).

A pesar de las advertencias de reparación por parte del episcopado, parece que el impulso definitivo de la nueva construcción proviene de la misma población. De esta manera lo expresa la licencia concedida por el obispo el 12 de diciembre de 1587, dirigida a los jurados, obreros y singulares de la villa, que movidos por la devoción han decidido edificar una iglesia nueva:

"Nos Joannes Dimas Loris dei et Se. sedis ape. gratia barchinonensis Episcopus Dilectis nobis in Christo Juratis operariis et singularibus ville Sparagarie nostre barchinonensi diocesis salutem in domino cum sicut nobis super exposiis sanctis quod vos devotione moti cupitis ecclesiam parrochiale[m] noviter in dicta villa construere et edificare eamus? omnipotenti Deo gloriosissime Ste. Virgine Marie matri domini nostre Jesus Christi dedicare subque eius vocabulo erigere & primum lapidem in eadem ponere si noster ad id accedebat assensus..." (147).

Los jurados ya deben estar en posesión de la traza del templo que se va a realizar, pues el mismo día que se concede la licencia, se dispone la colocación y bendición de la primera piedra, a cargo del rector y decano de Piera, Joan Matoses:

"... Joanni Matoses rectori et decano nostro Apiarie dictum locum in quo dicta ecclesia est construenda iuxta formam ordinarii barchinonensis servatis ceremoniis in similibus servari solitis benedicendi et primum lapidem ponendi et eidem gloriosissime Virgini Marie dedicandi..." (148).

El gobierno municipal, como en tantas otras ciudades catalanas, está muy interesado en la edificación de una gran iglesia que se ajuste más a la nueva situación demográfica y económica. Un templo de grandes dimensiones que además, debe representar la culminación de la fortuna urbana, el florecimiento de una población estratégicamente situada. Pero igualmente, el sentimiento religioso de la población y la influencia de los tiempos contrarreformistas se encuentran presentes en esta gran empresa. Mientras duran los trabajos, es necesario que la población esté atendida espiritualmente y cumpla con sus deberes religiosos. Por esto se consigue que el obispado traslade la parroquialidad a Santa Eulàlia, antes de que empiecen las obras. Según explica J. Mas, en una visita efectuada en el 6 de febrero de 1585, la antigua iglesia ya tiene consagrado el altar mayor (149).

LOS MAESTROS DE OBRAS DEL TEMPLO DE SANTA EULALIA

A causa de la desaparición del archivo parroquial, se desconoce el contenido del contrato firmado entre los jurados de la población y el maestro escogido para erigir el nuevo templo. O. Valls i Broquetes, en su monografía sobre Esparraguera, menciona la leyenda popular que afirma que las obras de la nueva parroquial son dirigidas por un monje de Montserrat. Pero este autor ya insinúa que Miquel Sastre, maestro de obras del santuario benedictino, podría haber intervenido en el asesoramiento de la traza del templo de Santa Eulalia (150). F.X. Altés se inclina por opinar que el autor del proyecto es el

■ mismo Miquel Sastre. Este maestro, residente en Monistrol de Montserrat, se encuentra en Esparraguera el 16 de agosto de 1585, donde firma una declaración jurada en un proceso judicial. Por los datos que aporta este documento, F.X. Altés afirma que maestro Sastre debe tener en 1585 unos setenta años, la mayoría de los cuales han sido dedicados a trabajar para el monasterio benedictino. Es durante esta estancia en Esparraguera cuando el maestro de obras oficial del santuario montserratino puede haber desarrollado el proyecto para la nueva parroquial de Santa Eulalia. Un proyecto de dimensiones exactamente iguales a la basílica de Montserrat, que no llega a ver materializado, pues el 23 de agosto de 1586 ya ha muerto (151).

M. Carbonell aporta nuevos datos sobre otro maestro de obras, Jaume Miquel Dança, del cual afirma podría ser el autor de la traza. Este constructor barcelonés ejerce de maestro mayor de la obra del templo de Santa Eulalia, por lo menos desde 1589. El 26 de enero de este año, los obreros de la parroquia firman un contrato con Francesc Costa, maestro de obras barcelonés residente en Esparraguera, para picar algunas piezas de piedra según los moldes proporcionados el maestro mayor (152). Dança debe ser un constructor conocido cuando el 13 de diciembre de 1587 se coloca la primera piedra de la nueva iglesia. Aunque se desconoce si es hijo de maestro de obras, M. Carbonell asegura que está muy bien relacionado con algunos miembros de la familia Brufal, una conocida saga de constructores barceloneses (153). Como Bartomeu Brufal en 1575, y Jaume Brufal en 1593, Dança alcanza la cédula gremial en 1594, cuando es nombrado "prohom" de la cofradía (154). Durante la construcción de Santa Eulalia de Esparraguera, de 1587 a 1612, el maestro Dança dirige simultáneamente varias obras: en 1591 firma una capitulación con el convento de trinitarios de Barcelona, para la construcción de un sepulcro en la capilla de la Concepción (155); en 1592 o 1593 contrata la sacristía "vieja" del mismo convento -actualmente desaparecida-, una obra que termina de construir en 1606 (156); en 1595 firma un contrato para la manufactura de cuatro columnas de piedra de Girona, que han de ser similares a las de la Lonja de Barcelona (157); el año 1600 contrata la capilla de la Virgen del Claustro de la catedral de Solsona, un trabajo que termina en 1606. Esta capilla de piedra, que actualmente funciona como atrio de acceso a la capilla de los Santos Mártires, se cubre con una bóveda de cañón, dividida en cinco tramos por arcos fajones (158).

Por tanto Jaume Miquel Dança, a diferencia de Antoni Mateu en la construcción de San Martín de Teià y en el Santo Espíritu de Terrassa, no está constantemente a pie de obra y no reside en Esparraguera durante los años en que se construye el nuevo templo. En la ejecución material del edificio participan otros maestros y profesionales de la construcción a los que Dança proporciona las trazas y los moldes de las piezas de piedra que deben realizar. Además de Francesc Costa, Francesc Layral, picapedrero francés, ha de construir a partir del 6 de febrero de

1589, 150 piezas pétreas conforme las galgas, medidas y moldes suministrados por el maestro mayor. El mismo día se firma una concordia con Joan de l'Entrada, maestro de obras francés, para picar nuevas piezas. Antoni Rigual, constructor de Esparraguera, debe arrancar a partir del 26 de octubre de 1589, diez canas de "copades" de la pedrera local, siguiendo el molde proporcionado por los obreros de la iglesia. Y una vez realizado su trabajo, las piezas han de ser revisadas por "Mestre Miquel Dança, mestre major de dita obra". El mismo día, Francesc Layral firma un nuevo contrato para arrancar 100 nuevas piezas de piedra, siguiendo los designios del maestro Dança (159). Las piezas descritas en los contratos, son designadas con terminología gótica. Pero muchas de ellas corresponden a capiteles, cornisas, basamentos, y otros elementos copiados directamente de tratados "clásicos".

Maestro Dança dirige simultáneamente a la parroquial de Esparraguera otros proyectos en diversos puntos de la geografía catalana, y en uno de ellos, en la capilla del Claustro de la catedral de Solsona, demuestra tener conocimiento de la bóveda de cañón, un sistema de cubrición distinto a las tradicionales bóvedas de crucería. Pero a pesar de ello, utiliza la técnica medieval para cubrir los 15 metros de luz de Santa Eulalia de Esparraguera. Directamente de los capiteles de orden dórico, arrancan arcos fajones y nervaduras que conforman un sistema de cubrición heredado de los siglos XIII y XIV. La resolución del alzado lateral no tiene nada que ver con el lenguaje empleado en las bóvedas. Entre las pilastras de orden dórico, se abren arcos de medio punto que dan paso a las capillas laterales alojadas entre los contrafuertes. Arcos de medio punto con impostas igualmente dóricas, copiadas como en el caso de los capiteles, del tratado de Serlio. Las puertas de las sacristías, abiertas en el primer paño del ábside, y dispuestas de la misma manera que en la iglesia de Montserrat, son una reproducción exacta de una puerta dórica del tratado de Vignola, excepto en la cornisa, mucho más moldurada en este templo (fig. 30.7).

LAS DIFICULTADES EN LA APLICACION DEL NUEVO LENGUAJE

La yuxtaposición de dos gramáticas de distinta índole, la gótica y la "clasicista", provoca una convivencia no exenta de algunas discordancias. Sobre las pilastras de orden dórico, por ejemplo, no hay entablamento: el sistema carece del arquitrabe, friso y cornisa, de los que deberla arrancar la cubrición de la nave. En vez de ello, la parte superior del capitel, es decir, el plinto y el talón, se prolongan en forma de faja plana articulando horizontalmente todo el alzado interior (fig. 30.6). Al no existir entablamento, los capiteles dóricos siguen realizando la función de "permodul" o "copada", es decir, siguen siendo los elementos-ménsula que, como en los templos góticos,

soportan el arranque de los arcos fajones y las nervaduras. Por tanto, aunque aparentemente constituyan la parte superior de una pilastra "clásica", su función corresponde a un "cul de llantia" gótico. La terminología empleada en los contratos, no resulta tan confusa: los constructores del quinientos designan los elementos no por su apariencia, sino por el trabajo estructural que realizan.

Otro punto conflictivo de encuentro se localiza en la cabecera del templo. La estructura geométrica del ábside es poligonal, por tanto, las pilastras adosadas a él que van continuando la modulación de la nave, han de doblarse por la mitad para resolver los cambios de plano (figs. 30.3, 30.4). Una solución que evidencia los problemas de yuxtaposición de dos lenguajes, probablemente heredada de la iglesia de Montserrat: en este templo, al llegar al ábside, también se doblan los dos órdenes superpuestos de la nave. Un quebrantamiento de órdenes -en este caso corintio y dórico-, que refuerza de nuevo la hipótesis de la estrecha relación existente entre la iglesia benedictina y la de Santa Eulalia (fig. 4.2).

Igualmente hay problemas de encuentro entre el coro elevado a los pies del templo y los alzados laterales. El coro, como en Teià y en Terrassa, se cubre con bóvedas de crucería y se abre a la nave a través de un arco rebajado. Su barandilla de balaustres se entrega justo en medio de la imposta de los arcos de las capillas laterales (fig. 30.5). Una resolución probablemente no trazada de antemano, que evidencia las dificultades de los maestros de obras catalanes a la hora de controlar el conjunto del proyecto. Un proyecto del que deben existir de entrada unos pocos dibujos básicos, y cuya materialización se va improvisando a medida que avanzan las obras.

A los puntos de encuentro discordantes, se unen nuevos problemas a la hora de aplicar los órdenes. El fuste de las pilastras dóricas es demasiado alto respecto al descrito en el tratado de Serlio. La base de las pilastras tampoco se corresponde exactamente a la base señalada en el tratado: se ha realizado una simplificación que la acerca más a una base toscana que a una dórica. Las impostas de los arcos de medio punto que dan acceso a las capillas laterales tienen asimismo una dimensión menor a la señalada en los libros de Serlio, y esto provoca que la arquivolta del arco sea casi tangente a las pilastras laterales.

Los problemas y las discordancias evidencian una comprensión superficial del lenguaje clasicista, unos hábitos de trabajo todavía medievales, una visión fragmentada del edificio. Pero por otra parte resultan comprensibles, si se tiene en cuenta que estamos ante los primeros ejercicios de aplicación de los órdenes clásicos por parte de unos maestros de obras que no tienen ningún tipo de bagaje en estos temas, y que han accedido al oficio a través de un gremio arraigado fuertemente en la tradición local.

Jaume Miquel Dança se limita a realizar una operación prácticamente epidérmica al aplicar el nuevo lenguaje en la iglesia de Esparraguera. A excepción del sistema de cubrición de las capillas laterales, resuelto con bóveda de cañón, en el resto del templo se limita a aplicar los órdenes sobre las superficies de los distintos planos, hasta una cierta altura. A partir de la faja horizontal prolongación de los capiteles, las ventanas que se abren en el muro son alargadas y abocinadas, y la cubrición de la nave se resuelve con crucería. Una cubrición que el maestro hubiera podido resolver con bóveda de cañón, un sistema que ya conoce y que experimenta en el Claustro de Solsona y en las capillas laterales de la propia iglesia de Santa Eulalia. Pero posiblemente debido a la importante dimensión de la luz de la nave, y a la falta de experimentación de esta nueva técnica en medidas de importante magnitud, el autor no se arriesga a aplicar una cubrición "a la romana". Y esta importante decisión, junto con el tipo de planta heredado de las iglesias de nave única de los siglos XIII y XIV, convierte el interior del templo esparraguero en un espacio fundamentalmente gótico. Y a pesar del esfuerzo realizado en la aplicación de los órdenes laterales, éstos aparecen como elementos meramente decorativos, superpuestos a un soporte estructural fuertemente continuista con las tipologías medievales.

LA COMPOSICION DE LAS FACHADAS

Al igual que en San Martín de Teià, las fachadas de la iglesia de Esparraguera siguen manifestando la misma austeridad y simplicidad volumétrica que los templos mendicantes del Medioevo. Los muros laterales se componen de un cuerpo inferior macizo, detrás del cual se encuentran las capillas laterales. Debido a la ausencia de tribunas superiores, sobre este cuerpo inferior aparecen exteriormente los contrafuertes. Contrafuertes que se presentan con toda su altura en la parte externa del ábside, pues en esta parte del templo no hay capillas entre ellos. La fachada principal expone las mismas características que cualquier fachada gótica, a excepción de la portada, que en este caso responde a una reforma relativamente reciente. Su composición es el fiel reflejo de lo que está pasando en el interior: un cuerpo inferior absorbe la luz de la nave y la dimensión de las capillas laterales. Separado por una sencilla franja de piedra, el cuerpo central superior corresponde a la nave, y a ambos lados se exteriorizan los contrafuertes, debidos a la ya mencionada ausencia de tribunas. El remate superior del plano es horizontal y absorbe las suaves pendientes de la cubierta. Un gran óculo centrado, enmarcado con una franja de piedra pulida -la misma que la empleada en toda la fábrica del templo-, es otro de los elementos que acerca esta fachada de Santa Eulalia a otras contemporáneas como la del Santo Espíritu de Terrassa, o a

fachadas anteriores como la de la iglesia del monasterio de Pedralbes. Un plano que no se encontraría en este estado "primario", si hubiese prosperado el proyecto que para terminarlo había sido encargado a Elias Rogent en 1866 (160). Un proyecto que por su complejidad, se refiere más a arquitecturas góticas nórdicas, que a la austera arquitectura medieval catalana.

Como ocurre en Sant Martín de Teià, el único esfuerzo escultórico de las fachadas primitivas se centra en los elementos de acceso, en este caso en dos entradas laterales prácticamente idénticas. Unas portadas compuestas por una puerta de medio punto enmarcada por dos pilastras toscanas y un entablamento, copiados directamente del tratado de Vignola. La imposta del arco de medio punto es sin embargo más compleja que la correspondiente al orden toscano de este tratado: su equivalencia se acerca más a la imposta dórica descrita por Vignola (fig. 30.10). Por tanto, en las portadas laterales, se produce el mismo fenómeno de mezcla de órdenes que en las pilastras del interior. Los constructores deciden simplificar las partes que les interesa, y enfatizar o historiar aquellas que consideran visualmente pobres. O simplemente, se atreven a abordar cornisas e impostas que requieren una menor dificultad técnica de realización, y rehuyen la complejidad de otros elementos.

El campanario, construido en 1636, es uno de los más altos de la zona. De 61 m. de altura, tiene la peculiaridad de poseer una rampa interior para poder subir hasta el lugar de las campanas a caballo (fig. 30.8). Exceptuando esta característica, la composición volumétrica del campanario de Santa Eulalia es equivalente de nuevo a un tipo de estructura de campanario gótico propio del Principado. Un tipo de estructura que también se aplica en el Santo Espíritu de Terrassa, y que consta de tres cuerpos separados por molduras: el inferior de planta cuadrada, y los dos superiores de planta octogonal (fig. 13.6). El cuerpo inferior alcanza en Esparraguera una altura equivalente a la de la nave. El intermedio, octogonal, se separa del paralelepípedo inferior con su correspondiente imposta y en Santa Eulalia esta prolongación se realiza a través cuatro pechinas. El tercero, igualmente octogonal, es el que contiene las campanas, y en él se abren ventanas alargadas de medio punto. Una composición volumétrica que aparece por primera vez en Catalunya durante el siglo XIII en el campanario de la catedral de Tarragona y en el de la iglesia de Santa Catalina de Barcelona. Durante el siglo XIV se construyen en la catedral de Barcelona dos campanarios idénticos: dos torres octogonales sobre un segmento de base cuadrada, situadas en la proximidad del comienzo del ábside. Una situación en planta que se repite también en Terrassa y en Esparraguera, al anexionarse esta construcción al paño anterior al ábside (figs. 30.8, 13.6).

A diferencia de San Martín de Teià o del Santo Espíritu de Terrassa, la iglesia de Esparraguera está construida totalmente con fábrica de piedra. Piezas de piedra extraídas de distintas

canteras más o menos próximas a la población, descritas minuciosamente por O. Valls: los cimientos son de calizas y areniscas abigarradas extraídas de la Serra de can Rubió; las paredes y el campanario son conglomerados de la montaña de Montserrat; los portales, cornisas y arcos de la nave central y las capillas laterales son de arenisca caliza de Igualada; y la parte superior del campanario y las escaleras de caracol son de piedra tosca o "turu" extraída de la Costa, lugar situado en el antiguo camino de la Barca. Los gastos transporte de la piedra, como ocurre con el coste de la fábrica del templo, dejan en una precaria situación económica a una de las familias más ricas de la población: los Claramunt no vuelven a recuperar su bienestante situación a raíz de las pérdidas sufridas en este negocio (161). Un esfuerzo económico tanto en las dimensiones como en el material empleado, que la población asume como puede para poder materializar una empresa proyectada desde mucho tiempo: dotar a la ciudad -próspera, bienestante, estratégicamente situada y muy visitada- de una de las parroquias más grandes, mejor fabricadas y más representativas del país.

LA IGLESIA DE SANTA EULALIA: UN EJEMPLO A EMULAR

Muchas son las iglesias construidas simultánea o posteriormente a Santa Eulalia de Esparraguera que recurren a esta convivencia de lenguajes: la estructura global del edificio sigue siendo gótica, pero en alzados interiores y portadas se aplican de manera epidérmica órdenes "clásicos". No es casual que muchas de ellas se encuentren en poblaciones relativamente cercanas: el fenómeno de emulación no se produce sólo entre pueblos vecinos -como los de la zona del Maresme- o en villas cuyos jurados deciden visitar Barcelona y copiar las construcciones de reciente factura de la capital del Principado. También aparece en lugares como los situados en los alrededores de las montañas de Montserrat, en localidades relativamente importantes en número de habitantes y en capacidad económica, que van construyendo de nuevo sus iglesias parroquiales.

Santa María de Martorell, una iglesia comenzada en 1579 y bendecida en 1603 (162), avanza una serie de soluciones que con toda probabilidad recoge el templo de Esparraguera. Desaparecida en 1936, por las descripciones y fotografías que quedan de ella sabemos que tanto la planta -nave única de 5 tramos con capillas laterales entre los contrafuertes-, como el sistema de cobertura -bóvedas de crucería con arcos fajones de medio punto y arcos formeros apuntados-, continúan con el lenguaje gótico heredado de la tradición (fig. 20.1). Es en los alzados laterales donde aparece un orden gigante de pilatras dóricas que van marcando el ritmo de los tramos de la nave. Entre ellas, se van abriendo arcos de medio punto que, como en Esparraguera, dan paso a las

capillas laterales alojadas entre los contrafuertes. Arcos de medio punto que adoptan una gran altura al no existir tribunas superiores, tal como ocurre en la iglesia de Santa Eulalia. Y como en el templo esparraguerino, el ábaco del capitel de las pilstras de Santa María de Martorell se prolonga en forma de faja, en esta ocasión bipartida, a lo largo de los muros interiores. También se aplican los órdenes "clásicos" para solucionar el acceso principal al templo. Como describe I. Clopas (163) y como se puede observar en el dibujo adjunto de J. Amat, la puerta rectangular está enmarcada por dos columnas acanaladas de orden corintio sobre pedestal y por un frontón recto. Un frontón en cuyos vértices se apoyan tres esculturas que como en Teià, no se adaptan al interior del marco arquitectónico (fig. 20.2). La solución "clásica" de la portada principal de Martorell, no se reproduce en Esparraguera, cuya puerta principal se ha resuelto con poca fortuna hace pocos años. Pero el templo esparraguerino sí aplica los órdenes en las puertas laterales, recurriendo igualmente a una puerta adintelada enmarcada por columnas sobre pedestal y entablamento, en este caso exento de frontón. El remate de la fachada principal y el gran óculo de Santa María de Martorell se parecen mucho a las soluciones adoptadas en Santa Eulalia para estos elementos. Como igualmente nos recuerdan al remate horizontal y al gran óculo centrado del Santo Espíritu de Terrassa, y de tantas otras iglesias góticas.

En 1589, dos años después del comienzo de las obras de la nueva iglesia de Esparraguera, empiezan a construirse entre otros templos vecinos al monasterio de Montserrat, dos iglesias que siguen los ejemplos de Martorell y Esparraguera. La parroquia de San Pedro de Monistrol de Montserrat, reconstruida después de la guerra civil (164), y la parroquia de Santa María de Olesa de Montserrat, quemada en 1936 (165), parece que adoptan la misma convivencia de lenguajes que aparece pocos años antes en Santa María de Martorell y en Santa Eulalia de Esparraguera. Las plantas y las cubiertas siguen siendo las tradicionales, pero los alzados interiores vienen articulados por pilastras "clásicas". Y en Olesa de Montserrat, también se adopta la gramática "clásica" para solucionar la portada principal de acceso al templo.

Dos templos comenzados años después de la bendición de Santa Eulalia continúan emulando gran parte de la composición y elementos del templo esparraguerino. Situados relativamente cerca de la zona, San Jaime de Calaf y San Julián del Arboç, a pesar de ser comenzados en pleno siglo XVII, emplean la nueva gramática tan sólo en los alzados interiores y en las portadas. San Jaime de Calaf ya se está construyendo en 1626 y en él interviene el maestro de obras Claudi Casals desde el 3 de agosto de este año hasta 1631. Las obras no se terminan hasta 1720 (166). De generosas dimensiones -40 m. de largo por 12 m. de ancho más 3 m. de profundidad de capillas laterales-, la disposición de la planta es prácticamente idéntica a la de la iglesia de Esparraguera. Aunque la nave se compone de 6 tramos en vez de 7,

la proporción de éstos es la misma que la de los tramos de Santa Eulalia: 3:1. También es muy parecida la razón entre los lados interiores de las capillas laterales, como idéntica es la disposición y número de vanos del ábside (fig. 39.1). En la iglesia de Calaf, de 20,5 m. de altura interior, se emplea el mismo sistema de cobertura que en Esparraguera: bóvedas de crucería, arcos fajones de medio punto y arcos formeros apuntados. El coro elevado a los pies del templo, que como en Santa Eulalia ocupa dos tramos de la nave, también se cubre con crucería e igualmente se abre al interior del templo a través de un arco rebajado. Y la cubrición de las capillas laterales se resuelve como en el templo esparraguerino, con bóveda de cañón (figs. 39.2, 39.3).

La articulación del alzado interior de San Jaime se compone de un orden gigante de pilastras dóricas y como en Santa Eulalia, los arcos que abren a las capillas laterales son de medio punto, con impostas igualmente dóricas. El orden que se aplica en la nave continúa marcando los paños del presbiterio, y como ocurre en la iglesia de Esparraguera, se han de doblar las pilastras para resolver los cambios de plano. En el ábside de Calaf también se va doblando el entablamento que descansa sobre las pilastras, el único elemento diferenciador de ambos templos. Un entablamento igualmente dórico, con el arquitrabe y el friso con las gotas y los triglifos correspondientes, pero con una cornisa mucho más historiada que la reproducida en los tratados de Serlio o Vignola. Una cornisa cuyo molduraje y canto se desarrolla a dos niveles, y de cuyo nivel superior parten los arcos fajones y las nervaduras que resuelven las bóvedas. Como en Esparraguera, se recurre a una puerta adintelada para resolver las entradas a las sacristías. Una puerta rectangular, enmarcada en este caso por dos columnas de orden jónico en vez de dórico, y con un entablamento cuya cornisa, como la de Santa Eulalia, se compone de más molduras que las indicadas en los tratados. El sistema de iluminación también es igual en ambos templos: alargadas ventanas de medio punto que se van abriendo en los paños de pared que quedan entre el orden interior y las bóvedas (figs. 39.2, 39.3, 39.4, 39.5).

San Julián del Arboç se construye entre 1631 y 1647. Se desconoce el maestro tracista pero parece que Pere Mateu, maestro de obras barcelonés, construye la bóveda (167). Aunque la planta sigue siendo la tradicional -nave única con capillas laterales entre los contrafuertes-, el ábside se diferencia ligeramente de los de Esparraguera y Calaf en la disposición de la bóveda de crucería estrellada que lo cubre, al ocupar ésta uno de los 6 tramos de la nave. Como en los templos mencionados, las dimensiones son bastante generosas. Y en este caso muy parecidas a las de Sant Jaume de Calaf: 12 m. el ancho de la nave, 3,5 m. la profundidad de las capillas laterales, 41 m. la longitud interior del templo y 21 m. la altura de la nave (fig. 41.1). La articulación del alzado interior se resuelve como en Santa

Eulalia y en San Jaime, a través de un orden gigante de pilastras dóricas, con la salvedad de que el fuste de las mismas viene interrumpido por la prolongación de las impostas de los arcos de medio punto que abren las capillas laterales a la nave. Sobre las pilastras se apoya un entablamento de orden dórico con idéntica composición y elementos que el entablamento de San Jaime de Calaf. El mismo arquitrabe con gotas, el mismo friso con triglifos, y la misma cornisa profusamente moldurada resuelta a dos niveles, de la que parte el sistema de cubrición. Como en Esparraguera y Calaf se emplea la bóveda de cañón en la cubrición de las capillas laterales, y la iluminación se resuelve con el mismo recurso que en los templos mencionados. Y como en Esparraguera, todo el edificio excepto los paños de las bóvedas de crucería, se construye con sillera pétrea (figs. 41.2, 41.4, 41.5).

Esta serie de templos de apariencia "híbrida", de grandes o medianas dimensiones, constituyen quizás los ejemplos que mejor definen la situación arquitectónica del país. Exteriorizan las tensiones de los tiempos, los choques de mentalidad, el constante enfrentamiento entre novedad y tradición. El inmovilismo y la resistencia al cambio se ven reflejados en la permanencia de un tipo de iglesia heredado de los siglos XIII y XIV, y en la continuidad igualmente gótica tanto de soluciones formales como de sistemas estructurales y técnicas constructivas. La circulación de tratados y láminas de arquitectura clásicos y el interés que hacia ellos demuestran tener algunos profesionales de la construcción -a pesar de haber aprendido el oficio y encontrarse inmersos en un marco gremial desfavorable a todo cambio o novedad que amenace su inmovilismo-, se manifiestan en las aplicaciones tímidas y epidérmicas que de estos órdenes clásicos realizan algunos maestros de obras catalanes. Esta experimentación con nuevas formas provenientes del exterior -entendiendo por exterior no sólo Italia, sino Francia, Castilla, etc.-, se realiza fundamentalmente a nivel superficial, sin modificar en absoluto ni el tipo, ni el marco estructural gótico. Nuevos órdenes y nuevas formas que se aplican tan sólo en portadas y en alzados interiores de manera casi "decorativa", sobre unos templos que han sido concebidos en su totalidad con las mismas soluciones estructurales y espaciales que los templos de nave única de los siglos XIII y XIV.

Resulta numerosa también la producción arquitectónica religiosa de estos años que refleja esta convivencia de lenguajes, estas dificultades en el manejo de una gramática que poco tiene que ver con los hábitos mentales de los constructores catalanes. Frente a templos totalmente continuistas con la tradición como San Pedro de Reus, San Juan de Valls, San Martín de Teià, el Santo Espíritu de Terrassa, etc. que aplican órdenes "clásicos" casi anecdóticamente en alguno de sus portales, son abundantes las iglesias construidas a finales del siglo XVI y principios del siglo XVII, en las que sobre un marco estructural

gótico se aplican órdenes clásicos. No sólo los templos situados al pie de las montañas de Montserrat constituyen los ejemplos más significativos de esta peculiar producción arquitectónica. En distintos obispados como el mismo de Barcelona, o en los de Vic, Tarragona, Tortosa y Lleida aparecen numerosos ejemplos entre los que cabría destacar iglesias parroquiales como las de San Esteban de Vilaseca de Solcina (1570-1618) (fig. 8), La Asunción de Alcover (1578-1630) (fig. 18), Santa Eulalia de Hospitalet (1579-1609), San Lorenzo de Villalba dels Arcs (1580-1608) (fig. 21), San Pedro de Vilamajor (1581-1610) (fig. 26), la ampliación de San Jaime de Tivissa (c. 1588) (fig. 31), San Jaime de Riudoms (1588-1617) (fig. 32), Santa María de Caldes de Montbui (1589-1622), San Pedro de Santpedor (1596-1599) (fig. 34), San Antonio de la Poble de Massaluca (?-1608), San Blas de Bot (1619-1621), Santa María de la Llacuna (1620-1676), San Gil de Torà de de Riubregós o Santa María de Tremp (1638-1659). Iglesias que muestran este juego de antagonismos, las tensiones de una sociedad arraigada en la tradición en la que empiezan a penetrar -aunque de forma superficial- determinadas formas nuevas.

3.2.3.

SANTA MARIA DE IGUALADA: ENTRE LA TRADICION Y EL CAMBIO TIPOLOGICO.

Si las plantas de San Martín de Teià, el Santo Espíritu de Terrassa o Santa Eulalia de Esparraguera, al igual que las de Santa María de Martorell, San Jaime de Calaf o Sant Julián del Arboç, poseen unas características formales prácticamente idénticas, de manera que todas ellas pueden quedar englobadas dentro de un mismo tipo, la planta de la nueva parroquial de Santa María de Igualada aporta ciertos cambios al respecto. Si por "tipo" consideramos la noción que no se reduce a agrupar objetos de similar geometría abstracta, estamos ante un concepto que se presenta ligado a la realidad. Una realidad que abarca una extensa variedad de preocupaciones, que incluyen desde la actividad social hasta la construcción de edificios (168). En este sentido, podemos afirmar que las iglesias hasta ahora estudiadas pertenecen a un mismo tipo: en ellas no sólo coincide su geometría abstracta, sino que son muy parecidas las circunstancias contextuales dentro de las que se desarrollan. Una estructura social y una organización laboral similares, por otra parte, a las desarrolladas en Catalunya durante la Edad Media. Una geometría abstracta que como hemos visto, no cambia durante siglos, pero también una realidad que se resiste a cambiar. El grupo tipológico al que pertenecen estas iglesias post-tridentinas sería por tanto, el mismo grupo que abarcaría las iglesias catalanas de nave única de los siglos XIII y XIV.

Pero el tipo, siguiendo con la misma noción, no es un "mecanismo helado". Puede ser considerado también como un marco en el que operan ciertos cambios. De este modo, los objetos arquitectónicos de un mismo grupo pueden diferenciarse por aspectos secundarios, pueden entrar dentro de un proceso de transformación en el que el arquitecto utiliza mecanismos diferentes en función de su inventiva (169). Así, la planta de Santa María de Igualada, aunque perteneciente al mismo grupo tipológico que las plantas de Teià, Terrassa o Esparraguera, comporta en su geometría dos cambios diferenciadores. Aunque el esquema de nave única con capillas entre los contrafuertes sigue sin variar, el ábside de este templo deja de ser poligonal para adoptar la forma rectangular. La colocación de dos sacristías simétricamente a cada lado del presbiterio, provoca que toda la planta de la iglesia igualadina esté inscrita en un rectángulo casi perfecto, sólo interrumpido por el achaflanamiento de una de las esquinas debido a una servidumbre con la vía pública (en este análisis no se considera la superficie ocupada por la capilla del Santo Cristo, construida durante el siglo XVIII y situada en la parte occidental del templo). Y los contrafuertes debidos al ábside poligonal, que en los templos anteriores se manifestaban exteriormente, aquí desaparecen por completo (fig. 37.1).

El segundo cambio que aparece en la planta de Santa María lo constituye el elemento separador de la nave y el presbiterio. A diferencia de la continuidad que se produce entre estas dos partes en las plantas anteriormente analizadas, en el templo de Igualada, al ser el ábside de menor dimensión que la nave, existe un elemento de filtro que resuelve esta diferencia. Un elemento que en alzado se muestra en forma de arco de triunfo (figs. 37.1, 37.3).

PERE BLAI Y EL PRIMER PROYECTO DE LA NUEVA IGLESIA.

El origen de estos significativos cambios en la planta del templo igualadino debemos buscarlo en la génesis de un primer proyecto realizado en 1601 o 1602. Su autor es el entonces importante maestro de obras Pere Blai, según consta en una serie de documentos transcritos en los Libros de Actas de la Universidad de Igualada.

El 17 de enero de 1602, el Acta del Consejo de la villa manifiesta que se está realizando una traza para la nueva parroquial. Un dibujo que ha de ser enviado y supervisado por dos importantes personajes. El obispo de Vich, Francesc Robuster Sala, y el Secretario de Estado del Rey Felipe III, don Pedro Franquesa, son dos ilustres igualadinos que se han ofrecido a contribuir cuantiosamente en la realización de la fábrica de la nueva iglesia:

".... Determina perço dit magnífich Consell que se emprenga sis fasse la dita Iglesia, y que ab tota diligencia se fasse la trassa de aquella complidament per lo mestre que lo any propassat hi vingue y fa la trassa y aplicarni altres si sera menester, y que se assigne sis done loch convenient al dit Sor don Pedro Franquesa per a fer y fabricar dita capella, y que se li scrigue fentli moltes gracias de la oferta que per sa part ha feta dit Jaume Pau Franquesa de dit adjutori, y que feta la trassa de dita Iglesia se lin envie una copia, y altre al Rm. de Vich, scrivintlos tot lo que convingue, y que en dita fabrica se fasse ab diligencia tot lo necessari..." (170).

Jaume Pau Franquesa, que actúa ante la ciudad como portavoz de su hermano don Pedro, ocupa a principios del XVII el importante cargo de Gobernador General de Catalunya. Y para la génesis y financiación de este primer proyecto, representa un papel primordial en las negociaciones, ejerciendo fundamentalmente de intermediario entre la Universidad de Igualada y los dos mecenas.

Una semana más tarde, el 25 de enero 1602, los "consellers" de Igualada escriben al maestro Blai, "mestre de cases", pidiéndole que se persone en la villa para acabar de trazar la iglesia en presencia del Abad de Montserrat, que quiere intervenir en ella a petición de don Pedro Franquesa:

"Esta universitat te determinat de passar avant la obra de la Sglesia que v.m. comensa de trassar, y don Pedro Franquesa y vol fer a sa costa una gran capella, y lo abat de Montserrat vol entrevenir en la trassa, per haverley encomenat Dit Don Pedro Franquesa, y lentenen que es aqui, y axi nos fara molt gran plaher de veure ab Sa Soria, y consortar ab ell per aquin die se servira esser assi, y per al die que assignara y consertaran, se servira v.m. trobarse assi, per aques puga acabar de perfectionar dita trassa, y fer lo que mes convindra per la bona directio de dita obra, que consta que se li satisfaran los traballs, lo rebrem en gran contento..." (171).

El 27 de febrero del mismo año, los consejeros de Igualada escriben al obispo de Vic, Francesc Robuster Sala, enviándole la traza realizada por Blai:

"... Per que tingue efecte la merce que v.s. nos feu en manarnos exortar la necessitat que esta universitat te de una iglesia ab demostracio de ajudar y affavorirnos en tot lo posible, per ser cosa del servey de deu, y decoro y autoritat de esta sa patria... havem fet venir assi a trassarla, a lo exhibidor desta que es mestre blay, asistinthe lo pare abat de nostra Sora de Montserrat per fernos merce, y haventley suplicat don Jaume Pau franquesa hara, y antes encarregat dit don Pedro Franquesa, y la trassa que se ha feta aparte lo dit mestre blay, pera que v.s. la vey, y la mane emendar en tot lo que sie de son servey, que axi ley suplicam, que entot seguirem lo parer de v.s. y al dit mestre blay manara donar fe y crehensa en tot lo que relatara..." (172).

El 2 de marzo de 1602, los consejeros escriben al otro benefactor del nuevo templo, don Pedro Franquesa, enviándole asimismo los planos realizados por Blai. En la carta le comunican que si no está de acuerdo con alguna de las características del proyecto, se sirva de enmendarlo:

"... y per donar principi a tant santa cosa havem fet venir assi a mestre blay official molt practich, qui habite en barcelona, lo qual ha feta la trassa de dita obra, que va ab la put. suplicam perço a v.m. mane emendarla en tot lo que sie de son servey, que en tot seguirem son parer y determinatio..." (173).

La participación de Pere Blai en el primer proyecto de la nueva parroquial de Igualada resulta evidente. Pero su total autoridad sobre la traza podría ponerse en duda si se tienen en cuenta las posibles intervenciones tanto del entonces Abad de Montserrat, Lorenzo Nieto, como de los dos benefactores que deben supervisar los planos. No consta ni en las cartas ni en las actas municipales indicación alguna por parte de ambos mecenas -Francesc Robuster y Pedro Franquesa-, respecto a la forma que debe tomar la nueva obra. Al contrario, el proceso que siguen los acontecimientos es largo y trabajoso, sobre todo para los consejeros de la villa, que necesitan años de perseverancia para llegar a obtener de uno de sus benefactores parte de las

cantidades prometidas (174). Respecto al abad Lorenzo Nieto, tanto en su primer mandato al frente del monasterio benedictino de 1596-1598, como en el período de 1601-1604, realiza algunas obras en el cenobio. Unos trabajos que abarcan desde la cubrición de los dormitorios, hasta la reforma de la cubierta de la propia iglesia. Y según explica F.S. Altés, su afición a la arquitectura le lleva a trazar el cimborrio que dota de luz al crucero del templo. Un elemento que todavía no existe en 1592, pero que en 1605 ya se considera concluido (175). Sin embargo, su intervención en la traza de la nueva parroquia de Santa María no viene corroborada en ningún documento. Pero sus probados conocimientos en materia constructiva pueden favorecer que en la supervisión del proyecto de Blai, no se limite tan sólo a asentir los criterios del maestro, sino que intente intervenir en algún punto. Y esto es algo que debe ser bien conocido por don Pedro Franquesa, y por esto el mecenas, antes de avanzar cantidad alguna a la universidad igualadina, quiere asegurarse que la obra por él financiada sea del agrado de un hombre de su confianza.

A pesar de la posible intervención del abad de Montserrat en algunos puntos de la traza, la autoría de Pere Blai respecto al primer proyecto se refleja no sólo en los documentos, sino también en el resultado final de la obra. Parte de las ideas del maestro plasmadas en los planos de 1601-1602, se mantienen en la construcción definitiva. Y estas características se confirman en un primer análisis formal y geométrico de la planta del templo. Pere Blai está dirigiendo en 1602 la ampliación del Palacio de la Generalitat de Barcelona y ha trazado y construido entre otras obras, las capillas de San Juan y San Fructuoso en la catedral de Tarragona, y la primera mitad del nuevo templo parroquial de la Selva del Camp. El autor del proyecto de esta iglesia no es únicamente Blai. Como estudiaremos más adelante, en el trazado de la iglesia que se realiza en 1582, existe una fuerte intervención de mossén Jaume Amigó, un personaje importante para entender la penetración del nuevo lenguaje en la arquitectura catalana del quinientos. La similitud entre las plantas de Igualada y la Selva del Camp es evidente. Y en este parecido no sólo coinciden algunas características formales, sino que igualmente son idénticas las medidas y las relaciones proporcionales.

La estructuración de la planta de San Andrés de la Selva del Camp coincide en muchos aspectos con la de San Jaime de Ulldemolins, ésta última trazada por Jaume Amigó en 1578 o en 1583. Tanto en San Andrés como en San Jaime, existe la voluntad de inscribir todas las partes de la planta en un rectángulo de proporción 2:1, en el primer caso, y de proporción 5:3, en el segundo. Igualmente se trata de templos de nave única con capillas entre los contrafuertes, presbiterio rectangular con sacristías simétricamente colocadas a ambos lados, y un elemento separador nave-presbiterio, que en alzado resulta ser un gran arco de triunfo (figs. 27.4, 28.4). El proyecto de Blai para la nueva parroquia de Igualada hereda estas características

compositivas, y como en la Selva del Camp, la proporción total de la planta resulta ser igualmente 2:1. La razón entre la longitud y la latitud total no es la única relación métrica común en las plantas de estos dos templos. La proporción 5:2, aplicada en las dimensiones interiores de la nave de San Andrés de la Selva del Camp, aparece de nuevo aplicada en la nave de Santa María de Igualada (fig. 37.4).

Pero no sólo son idénticas la composición y algunas razones geométricas en los templos de la Selva e Igualada: Pere Blai utiliza las mismas medidas en ambos proyectos, a pesar de que el número de habitantes de la Selva del Camp a finales del siglo XVI es mayor que el de la villa de Igualada a principios del XVII (176). Y a pesar de tener que achaflanar una de las esquinas exteriores de la iglesia igualadina, para conseguir las dimensiones de su homóloga. El rectángulo que circunscribe la planta de la iglesia de San Andrés mide 24 m. de ancho por 36 m. de largo. Y en Santa María estas medidas son prácticamente iguales: 24 m. de ancho por 35,6 m. de largo. En el interior, las dimensiones también se repiten. La nave de San Andrés, de 14 m. de luz y 36 m. de largo, posee 6 tramos separados por arcos fajones de casi un metro de grosor. Y las mismas medidas -14 m. de largo por 35,6 m. de ancho-, idénticos arcos fajones y un exacto número de tramos posee la nave de Santa María (figs. 27.1, 37.1).

Si las medidas y las relaciones métricas de las plantas de estos templos son idénticas, igualmente coinciden las de sus secciones longitudinales. El interior de las naves de San Andrés y de Santa María tiene 22 m. de altura y ésta inscrito en un rectángulo de proporción 5:3, una cifra que se aproxima a la sección áurea (figs. 27.2, 27.5, 37.2, 37.5). Un número irracional que Jaume Amigó utiliza en la planta, secciones y fachada de San Jaime de Ulldemolins y en Santa Magdalena del Montsant (figs. 28.4, 28.5, 28.6, 29.5, 29.6, 29.7). Sin embargo, la razón entre los lados de la parte inferior de la sección del presbiterio de las iglesias de la Selva e Igualada, resulta ser 2:1, un número racional que equivale al doble cuadrado; una cifra que aparece también en las plantas de ambos templos. Tanto esta figura como el simple cuadrado son utilizadas igualmente en la sección transversal del templo igualadino: en la parte de la nave -superpuestas y separadas por una cornisa-, y en las capillas laterales (fig. 37.6). Y estas geometrías las aplica precisamente Pere Blai de manera constante y repetitiva en un proyecto inmediatamente anterior al de Igualada: la nueva parroquia de Santa María de Cornudella del Montsant (figs. 36.4, 36.6, 36.7).

Para trazar el nuevo templo igualadino, Pere Blai se basa fundamentalmente en una iglesia parroquial anterior, y no introduce ningún tipo de solución, medida o proporción que no haya experimentado anteriormente. Una actitud que, como se estudiará más adelante, tiene mucho que ver con su tradicional aprendizaje del oficio, con su condición de maestro de obras

cercano a un ejercicio profesional que se limita a "reproducir" formas existentes o anteriormente experimentadas, y con su postura de prudencia frente a unos gobiernos locales reacios casi siempre a aplicar soluciones que se alejan de las formas góticas. Una posición que, a pesar de todo, no descalifica el esfuerzo de este constructor en aplicar nuevas técnicas y en intentar solucionar sus proyectos -aún a costa de recursos ya utilizados- con un lenguaje nuevo, alejado en algunos aspectos de la gramática medieval, tan frecuente en la mayoría de las construcciones contemporáneas del país.

MECENAS, CLIENTES E INTERMEDIARIOS: EL ENCARGO DE LA OBRA A PERE BLAI.

El impulso definitivo para la construcción de la nueva iglesia de Santa María de Igualada se produce durante el año 1601. El obispo de Vic, Francesc Robuster, visita la parroquia, y considerando que es notoriamente pequeña para la población, se ofrece a contribuir cuantiosamente para realizarla de nuevo. Una empresa que ya debe haberse llevado a cabo durante el siglo XIV, pues en el año 1341 los "prohoms" de la universidad de Igualada resuelven edificar de nuevo la parroquia, aumentando su longitud y su anchura. Los jurados consideran que esta iglesia, consagrada en 1087 por el entonces obispo de Vic, es demasiado estrecha y oscura. Esta resolución no prospera debido a las cuantiosas contribuciones que en 1342 impone el rey a todos los pueblos, con el fin de sufragar una armada de galeras que ha de luchar en Marruecos. Según deduce J. Segura de un contrato de reforma de 1544, la antigua iglesia mide 50 palmos de largo por 36 palmos de ancho (aproximadamente 10 m. de largo, por 7,2 m. de ancho); está cubierta con bóveda semicilíndrica, posee un ábside semicircular y debe ser bastante oscura, pues en sus muros sólo se abren unas pocas ventanas "espilleres" y un pequeño rosetón (177). Si a principios del XVII, la población de Igualada alcanza los 1.600 habitantes (178), la antigua parroquia ha de ser incapaz de albergar a todos los feligreses y cubrir sus necesidades religiosas.

M. Carbonell afirma que Jaume Pau Franquesa encarna a uno de los personajes clave en la elaboración del primer proyecto de la iglesia de Santa María: gracias a él la traza de la nueva parroquial es encargada en 1601 o 1602 a Pere Blai (179). El 17 de enero de 1602, aunque habita en Barcelona debido a su cargo de "Batlle General" de Catalunya, Jaume Pau es nombrado miembro de la comisión que atiende todo lo referente a la edificación del nuevo templo. Años antes debe haber residido en Igualada, pues en 1573 lo encontramos dirigiendo el "sometent" o ejército local, al mando de la tropa destinada a apresar bandoleros (180). Posteriormente ocupa el cargo de Gobernador del Campo de Tarragona, puesto en el que se relaciona con el arzobispo Joan

Terés. Gracias a esta relación, Jaume Pau Franquesa conoce la obra de Blai: durante el mandato de Terés, Pere Blai es el maestro mayor de la catedral tarraconense y el propio arzobispo le encarga la realización de las capillas de San Juan y San Fructuoso, donde será enterrado al morir. Por otra parte, Jaume Pau y Pedro Franquesa son hijos del notario igualadino Martí Joan Franquesa, que se relaciona con Jaume Amigó en 1570 a raíz de la concesión de unas escrituras concernientes al condado de Prades. La familia Franquesa también se encuentra emparentada con algunos canónigos de la catedral de Tarragona. La madre de Martí Joan, Blanca Carnicer, es hija de Reus, y algunos miembros de su familia pertenecen al cabildo catedralicio (181). Pere Blai es nombrado maestro mayor de la sede tarraconense en 1584, y su relación con esta institución continúa durante toda su vida.

J. Pié nos proporciona otro dato que confirma el conocimiento de la obra o de la propia persona del maestro Pere Blai por parte de Jaume Pau Franquesa. El último día de mayo de 1587, el "Consell" de la Selva del Camp se prepara para recibir con todos los honores a dos personajes importantes: el nuevo arzobispo de Tarragona, el Ilustrísimo Joan Terés, que se dispone a tomar posesión de sus villas, y al Ilustre Señor Jaume Pau Franquesa de Igualada, nuevo gobernador general del Campo de Tarragona (182). Durante estas fechas se está construyendo la iglesia nueva de San Andrés, y Pere Blai reside en la Selva del Camp dirigiendo la obra. El conocimiento entre el maestro de obras de la nueva parroquial y los dos ilustres visitantes, resulta por tanto evidente.

Jaume Pau Franquesa, principal intermediario entre la villa de Igualada y los benefactores del nuevo proyecto -su hermano don Pedro Franquesa, y el obispo de Vic Francesc Robuster-, es un posible artífice en la elección de Pere Blai como maestro mayor de la obra. Pero existen indicios para pensar que la elección de este maestro proviene de los mismos consejeros de la universidad de Igualada. Consejeros que a pesar de la existencia de bastantes maestros de obras en la villa en estas fechas (183), deben conocer la fama y el buen hacer de Blai -entonces residente en Barcelona-, y deciden encargarle el proyecto de la nueva parroquial. Los documentos que nos proporcionan esta posible vía de interpretación son unas cartas que constan en las Actas del Consejo de Igualada de 1606. En la primera de ellas, con fecha 31 de marzo, don Pedro Franquesa -que como Francesc Robuster todavía no ha hecho donación del dinero prometido a pesar de la insistencia del municipio-, le pide a la universidad que llame a un maestro de obras para inspeccionar la traza y poder calcular el coste y duración de los trabajos:

"Ln. de vs. ms. deis del passado he recibido con muxe gusto viendo el buen Animo que essa villa y universidad tienen para la nueva fabrica de la Iglesia y Assi yo como tan hijo y obligado ella ayudare de mi parte todo quanto pudiere y supplicare a su Sd. por la union de algunas rectorias A essa iglesia y con mi

hazienda para Aiuda a la fabrica della y para tomar resolucion en esto deseo que vs. ms. llamen a Algun buen official que vea la traça y sitio y de su parecer de quanto costara la obra y en quanto tiempo se Acabara y se me Avise despues para que conforme A ello tome resolucion de lo que tengo que hazer y lo demas remito Al sór. d. Jayme mi hermano que lo dira a vs. ms..." (184).

El conde de Vilallonga desconoce todavia el nombre del autor de la nueva parroquia que él se ha ofrecido a financiar. Su intervenci3n personal o la influencia de su hermano en la elecci3n de Pere Blai, parece por tanto improbable.

La segunda carta, con fecha 13 de abril de 1606, es enviada a Barcelona a Jaume Pau Franquesa, a trav3s del "conseller" Santacana. El municipio le pide al Gobernador General, que hable personalmente con el maestro Pere Blai para conocer los pormenores del proyecto y poder complacer así los gustos arquitect3nicos de su hermano. De esta manera, don Pedro estar3 dispuesto a contribuir con m3s celeridad en la nueva obra. Seg3n se deduce, Jaume Pau no tiene conocimiento de las trazas realizadas por Blai, y a trav3s de esta entrevista personal debe dar su aprobaci3n:

"... y salvat lo parer de v.m., ha aparagut que put. mestre blay es estat assi dos vegades y sta ben informat de tot, y ha fetes les trasses que pora ab facilitat fer In disi y relatio, del que pora costar dita obra y lo temps quey haura menester per acabarse, que es lo que lo Sor Compte demane ab sa carta, que per mes Informatio de dit mestre blay, scrivim al dit Sor Conseller, la llargaria, amplaria, y altres circumstancies de dita obra que ell referira a v.m., suplicam perco a v.m. mane hoir al dit mestre blay y saber dell sa relacio, y si a v.m. aparxera convenir que arribe assi pera venir ab lo dit Sor Conseller, que axi ley scrivim, y suplicam tambe a v.m. nos mane fer merce de advertirnos tot lo que convingue per dit efecte, peraque assertem millor, a fer de respondrer a dites cartes, les quals dona la pdt. peraque les veye v.m. al qual n.s. garde..." (185).

En la tercera carta, escrita el 20 de abril de 1606, los "consellers" envlan a don Pedro Franquesa el coste y duraci3n de las obras calculado por Blai: de 25.000 a 30.000 son las libras estimadas para el total de la f3brica, y la duraci3n de los trabajos se cifra en 7 u 8 a3os. En este mismo documento, los miembros del consejo de Igualada vuelven a confirmar su absoluta confianza en la profesionalidad de Blai, una cualidad que parece desconocer Jaume Pau Franquesa:

"... havem enviat a hu dels consellers desta universitat en barcelona a besar les mans al se3or don Jaume Pau Franquesa, y aportar li dita carta, suplicant lo fos servit fernos merce hoir a mestre Blay, qui es dels officials mes aventayats desta provincia y lo qui ha vist lo siti y feta la trassa de dita

Iglesia, pera que se informas dell del Cost y temps se havia menester per dita fabrica, conforme al que v.s. ab dita Sa carta nos mane, y per la carta del 17 corrent y relatio de dit conseller, tenim entes que lo dit mestre blay, havent feta discussio en dit negoci, li ha fa relacio que dita Iglesia conforme la trassa costara de vint y sinch a trenta mil lliures, y que no faltant-lo diner ni manobre ab facilitat se pora acabar en spay de set anys o vuyt, y que bes poria acabar mes prest empero que per mes seguretad de la obra ha menester heix temps ...” (186).

Cabe mencionar una tercera hipótesis en la elección de Pere Blai como maestro proyectista de esta primera traza. Además de Jaume Pau Franquesa y del consejo municipal, el obispo Robuster puede haber influido igualmente en esta decisión. El punto de conexión entre Robuster y Blai se encuentra en mossén Amigó. En 1582, Pere Blai trabaja a las órdenes de Jaume Amigó en la construcción de la capilla del Santísimo de la Catedral de Tarragona, y durante el mismo año, ambos participan conjuntamente en el trazado de la iglesia de la Selva del Camp. Francesc Robuster debe conocer la afición de Amigó por la arquitectura clásica: muchos de los parientes del obispo de Vich residen en Roma durante los años en que Jaume Amigó se encuentra en la ciudad, y coinciden con él en las reuniones de la congregación de Santa María de Montserrat (187). Estando al corriente de la pericia y habilidad de Amigó, y considerando a Blai colaborador suyo y en parte deudor de sus conocimientos -aunque en 1602, la fama de Blai debe estar más que consolidada-, es posible que Francesc Robuster no ponga ningún impedimento en la elección de este maestro como tracista de una obra que él impulsa y en la que está dispuesto a colaborar económicamente. Por otro lado, algunos miembros de la familia Robuster forman parte del cabildo catedralicio tarraconense desde mediados del quinientos hasta las primeras décadas del seiscientos (188). Y esta serie de parientes del obispo de Vich, conocen forzosamente las obras de Pere Blai en la catedral y en la archidiócesis tarraconense.

RAFAEL PLANSO, PAU GINESTAR, Y LA MATERIALIZACION DEL TEMPLO IGUALADINO

El 30 de julio de 1617, Jaume Queralt, rector de Santa María, procede a bendecir y colocar la primera piedra del nuevo templo. Durante diez años, las gestiones llevadas a cabo de 1601 a 1607 para la construcción de la iglesia se ven interrumpidas. La ciudad no ha conseguido cobrar las cantidades prometidas por los dos mecenas, y no dispone de dinero suficiente para comenzar una obra de gran envergadura (189). Pero en 1617, debido a la muerte del conde de Vilallonga, la universidad puede disponer de las 1.000 libras donadas en 1607, y a pesar de los litigios que mantiene con su heredero, se dispone a empezar los trabajos de construcción de la nueva fábrica (190).

El templo que se está realizando en 1618 no está dirigido por Pere Blai. A. Carner afirma que en 1617, los "consellers" han escrito al maestro de obras Rafael Plansó, encargándole la traza definitiva del templo y la dirección de las obras. Plansó continúa residiendo en Barcelona, pero se compromete a inspeccionar los trabajos personalmente cada dos meses, siempre que sea necesario (191). Los motivos por los cuales Pere Blai no dirige el proyecto de la nueva parroquial, no se encuentran en ninguna de las actas municipales de este período. A. Carner y M. Carbonell aseguran que el proyecto se rechaza por falta de coraje por parte de quienes han de llevarlo a cabo (192), pero al respecto no encontramos ningún escrito que lo confirme. Por otra parte, las cartas del consejo de Igualada de 1606 a Jaume Pau y a don Pedro Franquesa, demuestran la confianza que la universidad tiene depositada en el maestro. Pero probablemente debido a las obras del Palacio de la Generalitat y a su avanzada edad, Pere Blai no debe poder controlar regularmente la obra de Igualada. Y los constructores que han de encargarse de materializar las trazas, no se atreven a ejecutar un proyecto resuelto con toda probabilidad con un lenguaje que se aleja de la tradición. Y por tanto, provisto de una gramática y de unos sistemas constructivos que les son desconocidos.

La relación del consejo municipal con el nuevo maestro de obras se desenvuelve con dificultad. En dos cartas de principios del año 1618, los jurados de Igualada recriminan a Plansó su irresponsabilidad. En la letra del 21 de enero le reclaman la traza enteramente acabada y exigen su presencia en la población. Los cimientos ya se han realizado, y el maestro debe dar nuevas instrucciones:

"Per no esser v.m. vingut com havem scrit no podem passar avant la obra de la iglesia que tenim comensada porque tenim nesessitat de sa presentia pera que trase lo que seura de fer com ja sian fets los solaments que v.m. la ultima vagada que vingue dexa trasats y havem ne fet gran admidatio per que molt be sap que ses obligat ha venir de dos en dos mesos y sempre quel demanarem maiorment haventli scrit de part de nro. lo Señor Cornet per so ab esta li pregam que en compliment rebuda la put. vinga y haporta la trasa de la dita Iglesia feta y mol ben acabada com promete a nres. predecessors y no vinga sens ella y en asso noy aia mes dilasio que de mes fara tot lo que te obligatio o rebrem en molt contento per lo que desijam passar havant dita obra y esser lo temps a prepost..." (193).

Un mes más tarde, Rafael Plansó no se ha personado todavía en Igualada, argumentando su mala salud, y los "consellers", en una letra fechada el 18 de febrero del mismo año, le acusan de excusarse con falsos pretextos, pues saben que en Barcelona continúa ejerciendo su oficio:

"Es tan Gran lo dany que reb la obra de la Iglesia en la tardansa de la vinguda de v.m. a esta vila quens obliga a scriurer esta pregant a v.m. que vulla considerar quant inconvenient es lo aver tres mesos que per son respecte nosa treballat en ella aguardant sa vinguda de dia en dia pera donar la trassa y orde del que sa de fer per asentar en la obra lo que li tenim scrit en moltes y si be considera la desgana que v.m. nos escriu que li impedeix la vinguda Pero daltra part sabem que v.m. sta algun tant remediad y que aqui en barcelona se exercite de son ofici del que crehem que porie venir si volie y aixi per ques puga passar avant a obra y v.m. cumpla ab lo quens promete en lo acte de venir de dos a dos mesos y totes les vegades que seria menester Perço lo pregam que sens diferirho venga si la salut /o/ sofre y sino envie persona abill en confianssa que noii haura falta ..." (194).

Plansó se presenta en Igualada o envia a alguien con las trazas, pues en diversos consejos municipales de 1618 y 1619, viene manifiestado que se está trabajando en la obra de la nueva parroquial, y se van proponiendo nuevos sistemas de financiación que deben complementar las 1.000 libras iniciales con las que cuenta la universidad para el comienzo de las obras (195). Igualmente A. Carner corrobora que las obras no se interrumpen durante estos años, al afirmar que el 28 de junio de 1619 se bendice el pavimento de la primera mitad de la nueva iglesia (196).

M. Carbonell explica que Plansó muere en 1620, y por este motivo la obra del nuevo templo pasa a manos de Pau Ginestar (197). A. Carner insinúa que este traspaso es debido al descontento de los jurados por la poca presencia de maestro Plansó al frente de las obras (198). Sin embargo, aunque durante este año se produce la muerte de Plansó, las obras siguen adelante. Así lo confirman la visita pastoral del 28 de septiembre (199) y la del 21 de noviembre de este mismo año:

"Attes que dita Iglesia se esta fabricant de nou y la major part de les coses de la vella estan en terra y fora de son lloch per causa de dita obra y fabrica Perço Provehim y manam que durant dita fabrica y obra les servituts dels beneficis se haien de fer axi en lo altar major, com en les demes capelles y altars, ahont respectivament staven fondats se fassen durant dita fabrica en lo altar ahont esta reservat lo Sm. Sagrament y en los altres que resten en dita Iglesia en los quals comodament se pot selebrar." (200).

Cuatro años más tarde, Pau Ginestar está al frente de la construcción del templo. Las obras no han sido interrumpidas durante este tiempo, y así lo demuestran los distintos consejos generales y secretos, que van buscando y confirmando nuevos métodos de financiación (201). El contrato en el que aparece el nuevo maestro, se firma entre la comisión encargada de los trabajos de la nueva iglesia y el constructor igualadino Antoni

Casanoves, el 23 de marzo de 1624. En este documento, Casanoves se compromete a picar una serie de piezas de piedra conforme los modelos, trazas y plantas proporcionadas por el maestro mayor de la obra nueva de la iglesia, Pau Ginestar:

"... Mestre Antoni Casanoves se obliga a picar tota la pedra... que sera menester pera fer los tres archs crusers y quatre archs doblens que son menester y se han de assentar en la meytat de la obra de la dita iglesia ques va fent de present en la dita vila... compres lo arch doblen está contra lo presbiteri; y també totes les pedres seran de menester per los archs formerets en qui ha capitells, y les pedres... per les sis finestres de les vidrieres; les quals hayen de tenir de llum, so es, de alsada vint y sinch palms, y sinch palms de amplada cada una dellas, les quals dit mestre casanoves haje de fer y donar fetes conforme los modellos, plantas y trassas que á dit Casanoves son estades donades per lo mestre Pau Ginestà, mestre de Iglesias y mestre major de dita nova iglesia... (202).

En un nuevo contrato firmado el 8 de febrero de 1625 entre los "consellers i elets de la obra de la nova iglesia parroquial" y el maestro Antoni Casanoves para picar nuevas piezas de piedra destinadas al presbiterio, vuelve a aparecer "Me. pau ginestar mestre maior de dita obra" (203). Ginestar se encuentra al frente del nuevo edificio hasta la bendición de la primera parte del templo, el 8 de noviembre de 1627. Esta primera mitad comprende el presbiterio y tres de los seis tramos de la nave. Y como ocurre en tantas otras iglesias de la época, los trabajos de realización de los tres tramos restantes no empiezan hasta el 11 de noviembre de 1666, es decir, bastantes años después.

EL RESULTADO FINAL DE LA OBRA: DEUDAS Y CAMBIOS RELACIONADOS CON EL PROYECTO DE 1601-1602.

Hasta qué punto la parte del templo que teóricamente inicia Rafael Plansó, y el resto de la práctica totalidad de la obra que dirige Pau Ginestar, son deudoras del proyecto inicialmente trazado por Pere Blai, es algo que no podemos demostrar documentalmente. Si analizamos cada una de las partes componentes de la iglesia igualadina, y las comparamos con los recursos empleados por Blai en algunas de sus obras, podemos comprobar los elementos aprovechados del proyecto original. El estudio de la composición y las proporciones de la planta de Santa María, ya ha demostrado la conexión que ésta mantiene con la planta de San Andrés de la Selva del Camp. Sin embargo, tanto el sistema de cubrición de la nave -- como el del presbiterio, se alejan totalmente de los "nuevos" sistemas empleados por Blai en la Selva del Camp, y adoptan soluciones fuertemente enraizadas con la tradición local. Como ocurre en Santa Eulalia de Esparraguera,

San Jaime de Calaf o San Julián del Arboç, la importante luz de la nave se cubre con bóvedas de crucería. Y al igual que en estos templos de grandes dimensiones, los arcos fajones, gruesos y planos, son de medio punto, mientras que los arcos formeros son apuntados (figs. 37.2, 37.3, 37.7). En el presbiterio también se emplea como solución la bóveda de crucería, pero en este caso se resuelve con más complejidad que en los tramos de la nave: además de los dos arcos ojivos, una serie de nervaduras van subdividiendo la bóveda en espacios triangulares, formando una estrella estructurada a través de cinco claves (fig. 37.8). La bóveda de crucería estrellada no aparece con frecuencia en las iglesias del Principado, pero existen algunos ejemplos como el de San Félix de Girona (fig. 50.1), o el de la capilla del Palacio Real Menor. Una técnica de cubrición de mayor riqueza, que aparece más asiduamente en el Sur del país: la capilla del Palacio Episcopal de Tortosa (fig. 49.1) o la Lonja de Valencia (fig. 52.1), son dos de las construcciones más conocidas. En la misma ciudad de Tortosa, la iglesia del convento de Santo Domingo, comenzada en 1545 y finalizada en 1585, aporta en la cobertura del ábside nervaduras que subdividen los tramos de las bóvedas de crucería. Pero este sistema para cubrir el presbiterio se utiliza precisamente en la iglesia de San Pedro de Jorba, construida de 1534 a 1538 por Joan Gibert de Bellpuig (fig. 2.1). Un templo vecino a Igualada, que con toda seguridad deben conocer los jurados de la población. E impresionados por este "singular" recurso, deben transmitir su voluntad de reproducirlo al maestro de obras Pau Ginestar.

En las capillas laterales de Santa María se aplica un sistema de cubrición distinto: la bóveda de arista (fig. 37.11). Y para salvar la luz del coro se emplea de nuevo la bóveda de crucería, con nervaduras y clave de bóveda. Un coro que como en Esparraguera, se abre a la nave con un arco rebajado, y presenta similares problemas de entrega con los muros laterales (fig. 37.9).

La existencia de bóvedas de crucería en el proyecto de Blai de 1601-1602 es más que dudosa. Y el motivo de esta afirmación es la hipótesis antes mencionada, según la cual la traza del maestro barcelonés no se lleva a cabo por falta de coraje de aquellos que han de ejecutarla (204). Esta falta de atrevimiento de los constructores locales no se debe a las novedades aportadas en la planta, o a los mecanismos y órdenes "clásicos" del interior. La propuesta de Blai, muestra probablemente un sistema de cubrición parecido al aplicado en San Andrés de la Selva del Camp: bóveda de cañón -interrumpida por arcos fajones- con lunetos en la nave, y cúpula en el presbiterio. Unas técnicas de cobertura seguramente no experimentadas por ninguno de los maestros que deben ejecutarlas, y que a Pere Blai ya le han causado problemas en la iglesia de San Andrés, al resquebrajarse la bóveda de la nave (205).

Por otro lado, Pau Ginestar, el maestro que se ocupa de la realización final del templo igualadino, tampoco debe estar muy interesado en arriesgar su reputación con una estructura de cubierta nueva en un templo de medidas importantes. Y más si se tiene en cuenta que es un buen conocedor de las bóvedas de crucería aplicadas a grandes dimensiones. Entre 1604-1606 y entre 1613-1616 está dirigiendo la ejecución del Santo Espíritu de Terrassa, una iglesia resuelta íntegramente con lenguaje "gótico", incluida la cubierta de la nave de 15 m. de luz. Una dimensión parecida a los 14 m. de anchura de la nave de Santa María. Miembro de una conocida saga de maestros de obras barceloneses, Pau Ginestar es "prohom" de la cofradía en 1612 y en 1617 (206) y su acceso al oficio se ha producido a través de los cánones tradicionales establecidos por el gremio. Pero como tantos otros constructores, ha empezado a entrar en contacto con el nuevo lenguaje a través de láminas y tratados de arquitectura que van circulando por la Catalunya de mediados y finales del XVI. Un dato que confirma M. Carbonell al encontrar en su inventario un libro grande de trazas (207). Por tanto, los órdenes clásicos aplicados en los alzados interiores de la iglesia de Igualada, en deuda o no con el proyecto inicial, no le son del todo ajenos a Pau Ginestar.

El alzado lateral se resuelve con un orden gigante de pilastras dóricas que coinciden con el principio de los contrafuertes. Los arcos de entrada a las capillas laterales son de medio punto, con la arquivolta moldurada en piedra y tímidas impostas igualmente de orden dórico. Las tribunas colocadas sobre las capillas laterales se abren a la nave, excepto en un tramo, a través de tres pequeñas ventanas de medio punto en forma de triforio (figs. 37.2, 37.7, 37.10). Una solución regresiva, procedente del románico y del gótico, que también encontramos en la iglesia de San Félix de Girona (fig. 50.1). Como ocurre en Santa Eulalia de Esparraguera, sobre las pilastras gigantes no aparece ningún entablamento y arcos fajones y ojivos arrancan directamente de los capiteles. Capiteles de orden dórico literalmente copiados del tratado de Serlio, que se prolongan horizontalmente recorriendo todos los paramentos del templo. A diferencia de Esparraguera, no continúa tan sólo el ábaco del capitel, sino todas sus partes constituyentes, desde el filete inferior al talón superior. No se trata por tanto de un recorrido horizontal en forma de faja plana, sino de un elemento con relieve a modo de cornisa (figs. 37.2, 37.7, 37.10). Una solución que adopta pocos años después el vecino templo de San Jaime de Calaf, dirigido entre 1626 y 1631 por Claudi Casals (figs. 39.2, 39.4). Este hecho, como en Teià y Esparraguera, confirma las frecuentes emulaciones llevadas a cabo durante estos años entre poblaciones cercanas; y una vez más, demuestra la relativa validez del argumento que remite siempre la arquitectura catalana de este tiempo a la producción artística procedente de Italia.

Si el capitel del orden gigante es una reproducción exacta del orden dórico de Serlio, no ocurre lo mismo con la base. Una base mucho más compleja que la señalada en el apartado referido al orden dórico de este tratado, con un alto plinto dividido en dos partes escalonadas, un grueso toro, filetón, cima, y otro filetón antes del comienzo del fuste. Pero al final del Tercer Libro de Arquitectura, Sebastiano Serlio expone una serie de ejemplos de arquitectura romana, entre los que se encuentran una serie de elementos hallados en el Foro Boario. Y entre ellos se descubre una base muy parecida a la base construida en Santa María de Igualada: excepto en un filete plano y en la escocia central, la base del Foro Boario posee el mismo plinto bipartido escalonadamente, el mismo grueso toro, un filetón, cima, y otro filetón del que arranca el fuste de la pilastra (fig. 37.12).

La pretendida opción de alejamiento de una sencilla base dórica o toscana debemos buscarla en el primer proyecto de Blai de 1601-1602, o en el segundo proyecto: aquel que en 1617 encargan los jurados de Igualada a Rafael Plansó. A diferencia de Pau Ginestar, Plansó ha trabajado en algunas obras resueltas totalmente con el nuevo lenguaje antes de abordar la construcción del templo igualadino. Hijo de un maestro de obras residente en Tarragona, él y su padre trabajan a las órdenes de Pere Blai entre 1586 y 1590, en la construcción de las capillas de San Juan y San Fructuoso de la catedral de esta ciudad. El año 1602 ya trabaja en Barcelona en obras de la Generalitat, a las órdenes del maestro oficial de la institución, Pere Ferrer menor. Este maestro conoce a buen seguro el tratado de Serlio. Miembro de una conocida dinastía de maestros barceloneses, su primo Josep Ferrer, con el que contrata en 1584 la nueva parroquial del Hospitalet de Llobregat, posee varios libros de trazas y perspectiva, y los libros Tercero y Cuarto de Sebastiano Serlio (208). El mismo Plansó es uno de los maestros de obras catalanes que más tratados de arquitectura posee. Así lo demuestra M. Carbonell al reproducir el inventario de bienes llevado a cabo el 8 de mayo de 1620, el mismo año en que muere. Entre otros objetos propios de su oficio, cuadros, retablos y otras pertenencias, Plansó posee un gran número de libros entre los que interesa destacar los principales tratados: Vitruvio, Sagredo, Alberti, Serlio, Vignola, Palladio, Rusconi y Philibert de l'Orme. Igualmente se encuentran libros de trazas, de geometría, de matemáticas, de iglesias de Roma, e incluso un libro de la fábrica de San Lorenzo del Escorial (209).

Si consideramos que Plansó trabaja en la dirección de la iglesia de Igualada de 1617 a 1620, año en que muere, es posible que las bases de las pilastras se construyan bajo sus órdenes. Además, en los contratos de 1624 y 1625 antes mencionados en los que aparece por primera vez Pau Ginestar, se describen las piezas de piedra que ha de picar Antoni Casanoves para realizar arcos dobleros, cruceros y formeros, el arco que separa la nave del presbiterio, los arcos ojivos, las claves de bóveda del presbiterio y las ventanas (210). Si en 1624 y 1625 se necesitan

piezas para el sistema de cobertura, la obra debe encontrarse bastante avanzada, y las paredes han de estar levantadas. Las bases por tanto, son ejecutadas durante los años en que Plansó se ocupa de la obra. Y aunque el trazado de estos elementos provenga del proyecto de 1601-1602, considerando que este maestro trabaja durante mucho tiempo a las órdenes de Blai, la materialización debe ser totalmente fidedigna.

Otra de las entidades deudoras de la traza de Blai para el templo igualadino, la constituye el gran arco de triunfo que separa la nave del presbiterio: una novedad importante respecto a los templos analizados hasta ahora. En éstos, el paso de la nave al presbiterio se resuelve con un simple arco fajón, el mismo que va dividiendo la nave en tramos. La continuidad entre estas dos partes no se produce en la iglesia de Santa María. La nave queda interrumpida por un gran arco de medio punto, flanqueado por dos tramos macizos en cuya parte inferior se abren dos hornacinas. El orden que se aplica en este elemento es el mismo orden dórico que aparece en todo el templo. Las pilastras de la nave se doblan por la mitad para resolver el cambio de plano, y después de un pequeño tramo, vuelven a reproducirse esta vez para impostar el gran arco. La prolongación de los capiteles que a modo de cornisa va recorriendo todos los paramentos del templo, también se prolonga en el interior del presbiterio. Como también se recurre al doblamiento de la pilastra para resolver el cambio de plano final (figs. 37.3, 37.8).

Aunque este arco de triunfo se construye posteriormente a 1624, tal como consta en el contrato del 23 de marzo antes nombrado, y por tanto su realización la dirige Pau Ginestar, es casi seguro que se trata de una solución aportada por Pere Blai en su proyecto de 1601-1602. Este maestro utiliza el mismo recurso para separar la nave del presbiterio en el templo de San Andrés de la Selva del Camp (figs. 27.3, 27.10). Y el mismo elemento aparece también en la iglesia de San Jaime de Ulldemolins -trazada por Amigó- (figs. 28.3, 28.8), en la ermita de Santa Magdalena del Montsant -construida entre 1583 y 1603 y probablemente también del mismo Amigó- (figs. 29.3, 29.8), o en la iglesia de Santa María de Cornudella del Montsant -trazada por Amigó o por Blai, y comenzada en 1601-1602- (figs. 36.3, 36.8). El paso de los alzados laterales a este elemento frontal de separación se resuelve en todos ellos con el doblamiento de las pilastras. También en todos ellos, después de los tramos laterales de mayor o menor dimensión, se reproducen dos pilastras del mismo orden que las de la nave, que impostan un gran arco de medio punto. Pero aunque se trata de un esquema de arco de triunfo -estamos ante una división tripartita de un plano a través de cuatro columnas desigualmente espaciadas-, las dimensiones de los tramos laterales suelen ser excesivamente pequeñas respecto a la luz del tramo central, resuelto con un arco de medio punto. En Igualada, como en Ulldemolins, Santa Magdalena o Cornudella, falta el entablamento superior que debería unir las tres partes. Entablamento que si encontramos en

La Selva del Camp, y que actúa de entidad horizontalizadora, que ininterrumpidamente recorre todos los paramentos del templo.

Las fachadas, como en Teià, Terrassa o Esparraguera muestran los muros y los elementos estructurales en toda su desnudez. En los alzados laterales, el paramento liso y ciego corresponde a las capillas alojadas entre los contrafuertes y a las tribunas superiores. A partir del arranque de la bóveda, estos contrafuertes se manifiestan exteriormente al no tener ningún cuerpo embebido entre ellos. Contrafuertes que incorporan en la parte superior trabajadas gárgolas medievales con motivos profanos: seres extraños con cuatro pechos y rostro descompuesto, cuerpos híbridos a caballo entre el hombre y el animal, etc. Unos elementos que no pueden haber sido esculpidos durante estos años, pues la política contrarreformista vigila con especial interés el contenido iconográfico de las imágenes. Su presencia es debida probablemente a su procedencia del antiguo templo parroquial, y a la voluntad por parte del municipio de reciclar parte de la memoria de la colectividad, de levantar el nuevo templo conservando algunos elementos del antiguo. Porque en este caso, la memoria colectiva seguramente no ha visto colmadas del todo sus aspiraciones de recuperar unas arquitecturas pasadas, de recrear el mito popular presente en la larga tradición religiosa del país. Pues la nueva iglesia, a pesar de incorporar formas y sistemas estructurales presentes en templos medievales, no ha sido resuelta en su totalidad con el lenguaje heredado de los siglos XIV y XV.

En la fachada principal no se ha llegado a esculpir la portada. La composición de la puerta actual es muy posterior al siglo XVII. Sólo el óculo y una franja horizontal que recorre todos los paramentos exteriores coincidiendo con la "cornisa" interior, son los únicos elementos que, junto a la puerta de entrada, interrumpen el liso plano pétreo. Una sillera de piedra que resuelve las cuatro fachadas del templo igualadino, pero que en el interior aparece aplicada de la misma forma que en Teià o Terrassa: sólo se utiliza en elementos singulares o estructuralmente significativos. El resto es mampostería en paramentos verticales, y bóvedas "grassas" en los sistemas de cobertura.

Si las iglesias parroquiales de Teià y Terrassa adoptan soluciones claramente continuistas con la tradición, y las de Esparraguera, Calaf o L'Arboç operan sobre un marco estructural heredado del gótico limitándose a aplicar los órdenes de manera "epidérmica", en Igualada aparecen una serie de soluciones heredadas probablemente de un primer proyecto concebido en su totalidad con un nuevo lenguaje. Un proyecto "moderno" trazado por Pere Blai, un maestro de obras con una producción arquitectónica excepcional dentro del panorama catalán de finales

del siglo XVI. Si en los ejemplos estudiados hasta ahora el tipo se mantiene incólume tanto por la falta del apoyo social necesario para operar alguna transformación, como por la ausencia de una personalidad que se constituya en artífice del cambio, en partes muy concretas del templo igualadino se entrevé la voluntad de nuevas aportaciones tipológicas. Aunque el sistema de cobertura finalmente adoptado dote al templo de una apariencia "híbrida" parecida a los templos anteriormente estudiados, existen indicios para suponer que el proyecto de 1601-1602 aplica la nueva gramática de manera global. La solución del gran arco de triunfo que separa la nave del presbiterio y la inscripción de todos los elementos de la planta en un rectángulo de una determinada proporción, constituyen dos importantes novedades. Dos recursos que sumados a la particular utilización del tratado de Serlio, convierten al templo igualadino en un ejemplo que se aleja de la mayor parte de iglesias parroquiales construidas durante esta época. Y que sólo pueden ser explicados desde la personalidad, la obra y las influencias del autor de la primera traza.

Si el abandono de Pere Blai o el temor en aplicar un sistema de cobertura distinto a las bóvedas de crucería por parte de los maestros igualadinos que han de llevar a cabo la construcción, motivan que el proyecto de 1601-1602 sea manipulado, es algo que no sabemos con certeza. El resultado formal que hoy podemos contemplar, un templo de grandes dimensiones resuelto hasta el inicio de las bóvedas con una gramática "clásica", con un gran arco de triunfo que separa la nave del presbiterio, y cubierto con bóvedas de crucería, podría haber resultado ser un gran templo cubierto con bóveda de cañón. E incluso detrás del arco de triunfo, sobre el presbiterio, podría aparecer una cúpula. Dos sistemas de cobertura que Pere Blai, junto con Jaume Amigó, aplica en San Andrés de la Selva del Camp, una iglesia que se empieza a construir bastantes años antes, y que le sirve al maestro barcelonés de base -tanto en las dimensiones como en determinadas soluciones formales- para trazar la nueva parroquial de Igualada. Un templo, el de la Selva del Camp, que forma parte de una serie de construcciones religiosas que aparecen en el Campo de Tarragona a finales del siglo XVI y que adoptan soluciones formales alejadas de la tradición gótica. Los motivos por los cuales aparecen estas construcciones en principio tan alejadas de la producción arquitectónica catalana, la personalidad de sus autores, sus influencias, y el modo en que adaptan los distintos mecanismos formales y constructivos procedentes de distintos frentes, constituyen el motivo de estudio del próximo capítulo.

CAPITULO 3, 1A. PARTE. NOTAS.

3.1.0. INTRODUCCION

- (1) E. SERRA: Pagesos i senyors a la Catalunya del s. XVII, 1590-1729. Barcelona, 1988, pàgs.?
"El règim feudal català (1486-1599)". Recerques, 10. (1980), pàgs. 17-32.
- (2) N. SALES: Història de Catalunya. Vol. IV: Els segles de la decadència, s. XVI-XVII. Barcelona, 1989, pàgs. 145-153 y 180-199.
- (3) N. SALES, 1989. Obr. cit. pàgs. 131-132.
- (4) M. CARBONELL: L'arquitectura classicista a Catalunya (1545-1659). Tesis doctoral, Universidad de Barcelona, 1989. Vol. II. Apèndice documental, pàgs. 847-848.
- (5) AHCI: Llibres d'Actes de la Universitat. No. 118 (1624) fol. 31-33.
Este mismo documento viene reproducido parcialmente, sin citar la referencia exacta de la fuente en:
A. CARNER: Igualada, la basílica de Santa María. Mil años de historia igualadina. Igualada, 1959, pàgs. 57-58.
J. SEGURA: Història d'Igualada. Igualada, 1907/1978. Vol. II, pàgs. 366-367.
- (6) N. SALES, 1989. Obr. cit. pàgs. 135-137 y 153-178.
- (7) O. VALLS: Orígenes históricos de Esparraguera y su comarca. Esparraguera, 1941, pàgs. 14-18.
- (8) E. DURAN: Manuscrito destinado a la colección "Història de Barcelona". Edicions 62. (en prensa). Pàgs. 17-26.
N. SALES, 1989. Obr. cit. pàgs. 170-172.
- (9) E. DURAN, obr. cit. pàgs. 17-26.
- (10) A. ALCOBERRO: "La pagesia en l'obra de Jeroni Pujades". L'avenç, no. 115, 1988, pàgs. 18-25.
- (11) C. BARRAQUER Y ROVIRALTA: Las casa de religiosos en Cataluña durante el primer tercio del siglo XIX. Vol. I. Barcelona, 1901, pàgs. 165-166.
N. SALES, 1989. Obr. cit. pàgs. 45-53.
- (12) N. SALES, 1989. Obr. cit. pàgs. 45-53.
- (13) J. BADA: Situació religiosa de Barcelona en el segle XVI. Barcelona, 1970, pàgs. 92-93.
N. SALES, 1989. Obr. cit. pàgs. 118-126.
- (14) P. FREIXES: "La Girona menestral del s. XV", dentro de : R. ALBERCH, N. CASTELLS, P. FREIXES, C. GUILLERE.: Gremis i oficis a Girona. Girona, 1984. Cap. I.2, pàgs. 67-69.
- (15) R. GARCIA CARCEL: Historia de Cataluña, siglos XVI-XVII. Barcelona, 1985. Vol. I, pàgs. 133-135.
- (16) N. SALES, 1989. Obr. cit. pàgs. 113-118.
- (17) J. BADA, 1970. Obr. cit. pàgs. 89-92.
- (18) N. CASTELLS: "Oficis i gremis a la Girona moderna", dentro de: R. ALBERCH, N. CASTELLS..., 1984. Obr. cit. cap. I.3, pàgs. 98-99.

- (19) P. BONNAISSE: La organizaci6n del trabajo en Barcelona a finales del siglo XV. Barcelona, 1975, pàgs. 69-74.
- (20) M. ARRANZ: "Aprentats de la Conca de Barberà al sector barcelonés de la construcci6 (s. XVII-XVIII)". Aplec de treballs. Centre d'estudis de la Conca de Barberà, 3. Montblanc, 1981, pàgs. 253-267.
- (21) N. SALES, 1989. Obr. cit. pàgs. 68-69 y 176-178.
- (22) J. I. J. FERNANDEZ-TRABAL: Cornellà de Llobregat. Estudis d'Història. pàg. 115.
- (23) J. CODINA: L'Hospitalet de Llobregat 1573-1632. L'Hospitalet de Llobregat, 1970, pàg. 35.
- (24) O. VALLS: La vila d'Esparraguera i el seu terme. Esparraguera, 1961, pàgs. 74-75.
- (25) M.A. ALOGUIN: Jaume Amig6 y el Renacimiento en el Camp de Tarragona. Tesis de licenciatura. Universidad de Barcelona, 1975.
Apéndice documental no. 7: transcripci6n del Libro de Actas del Consejo de Ulldemolins, años 1556-1571 y 1571-1583.
Apéndice documental no. 6: transcripci6n del Libro de Actas del Consejo de Ulldemolins, años 1583-1596
- (26) J.BADA demuestra que los rectores de las parroquias catalanas de la Epoca Moderna provienen de distintas capas de la sociedad. Ver:
"Miscel.lanea Sebastià Garcia Martìnez".
- (27) J. PUIGVERT: "Parroquia, rector i comunitat pagesa". L'Avenç no. 115, 1988, pàgs. 44-51.
- (28) AHPB. Notari: Antoni Roure. Llibre d'Inventaris de la Cofradia de Mestres de Cases de Barcelona (1593-1621). Lligall 21. El extracto de los nombres de los prohombres viene reproducido en el apéndice documental n. 3-1.
- (29) M. CARBONELL, 1989. Obr. cit. Vol. I, pàgs. 95-97.
- (30) M. CARBONELL, 1989. Obr. cit. Vol. I, pàgs. 131-160.
Este autor se esfuerza en proporcionar la historia de las principales sagas de maestros de obras barceloneses y de sus relaciones profesionales y familiares, demostrando así que la cúpula gremial está dominada por unas pocas familias que fortalecen esta oligarquía emparentando entre sí.
- (31) N. SALES, 1989. Obr. cit. pàgs. 202-210.
- (32) P. VILAR: Catalunya dins l'Espanya moderna. Vol. II. Barcelona, 1964, pàg. 259.
- (33) J. REGLA: Els virreis de Catalunya. Barcelona, 1980, pàgs. 16-17.
- (34) M. CARBONELL, 1989. Obr. cit. Vol. I, pàgs. 61-62.
- (35) A. CAPMANY, A. DURAN: El gremio de los maestros zapateros. Barcelona, 1944, pàg. 18. La escisi6n entre maestros y mancebos se produce en el seno de este gremio durante el siglo XVII.
N. SALES, 1989. Obr. cit. pàgs. 317-318.
N. CASTELLS, 1984. -Obr. cit. cap. I.3, pàg. 72 y pàgs. 95-98. En Gerona se producen desde mediados del siglo XVI una serie de separaciones que daràn lugar a "nuevos oficios":

- 1567: se separan calceteros y sastres.
-1603: se separan delantaleros y tejedores de lana.
-1610: se separan tejedores de lino y tejedores de lana; también se escinden los jóvenes zapateros de los maestros.
-1617: se separan tejedores de seda y terciopelo de los tejedores de lino.
- (36) M. CARBONELL, 1989. Obr. cit. Vol. I, págs. 81-85.
(37) M. CARBONELL, 1989. Obr. cit. Vol. I, pág. 85.
(38) E. FABRA: "Cofradías i gremis a la ciutat de Valls". Quaderns de Vilaniu, 7. Abril, 1985, págs. 3-18.
(39) J. ALBAREDA, 1982: "Els gremis a la plana de Vic". L'Aveng, 53. Septiembre, 1982, págs. 17-21.
(40) R. ALBERCH, M. CASTELLS, P. FREIXES, C. GUILLERE, ..1984. Obr. cit. cap. I.1, I.2 y I.3.
(41) P. BONNAISSE, 1975. Obr. cit. Introducció n y caps. I, II, III, IV.
(42) P. BONNAISSE, 1975. Obr. cit. págs. 21.
(43) P. BONNAISSE, 1975. Obr. cit. pág. 13.
(44) J.M. MADURELL: "Las ordenanzas del oficio de los maestros de obras barceloneses". Barcelona Divulgació n Histó rica, V, no. 54. (1948) pág. 205.
(45) J.M. MADURELL, 1948. Obr. cit. pág. 205.
(46) J.M. MADURELL, 1948. Obr. cit. pág. 206.
(47) J.M. MADURELL, 1948. Obr. cit. págs. 206-207.
(48) P. BONNAISSE, 1975. Obr. cit. págs. 53-59.
(49) J.M. MADURELL: "Les ordinacions de l'ofici de mestres de cases de Barcelona". Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya, 47. Octubre, 1937, págs. 234-235.
(50) P. BONNAISSE, 1975. Obr. cit. págs. 65-69.
(51) J.M. MADURELL, 1937. Obr. cit. págs. 236-237.
J.M. MADURELL, 1948. Obr. cit. págs. 207-208.
(52) P. BONNAISSE, 1975. Obr. cit. págs. 116-119.
(53) J. REGLA, 1980. Obr. cit. pág. 35.
(54) AHPB: Notari: Antoni Seguí. Lligall 5, man. 7, any 1623, fol. 228:
"Apoca feta per Joan Sala mestre d'obres de Barcelona per l'import de les obres fetes en les cases amb 4 portals en el carrer de Bersenya i altres dos al de l'Argenteria".
23 març 1623.
- (55) J. ELLIOT: La rebelió n de los catalanes (1590-1640). Madrid, 1977. Apéndice II, pág. 495.
(56) P. BONNAISSE, 1975. Obr. cit. págs. 119-120.
(57) S. CARDUS: Belleses i records del temple del Sant Esperit de Terrassa. Terrassa, 1980, págs. 33-34.
(58) J. REGLA, 1980. Obr. cit. pág. 36.
(59) J. REGLA, 1980. Obr. cit. pág. 35
(60) J.M. ROVIRA: Renacimiento y arquitectura: El palacio de la Generalitat de Catalunya (1590-1630). Inédito, 1991, págs. 353-356.
(61) P. BONNAISSE, 1975. Obr. cit. págs. 171-175.
(62) J.M. MADURELL, 1937. Obr. cit. págs. 237-238.
J.M. MADURELL, 1948. Obr. cit. pág. 208.

- (63) M. CARBONELL, 1989. Obr. cit. Vol. I, pág. 70.
- (64) P. BONNAISSE, 1975. Obr. cit. págs. 175-177.
- (65) P. BONNAISSE, 1975. Obr. cit. pág. 177.
- (66) P. BONNAISSE, 1975. Obr. cit. pág. 181.
- (67) J.M. MADURELL: L'art antic al Maresme. Mataró, 1970, págs. 31-38.
- (68) M. CARBONELL, 1989. Obr. cit. pág. 91 y págs. 95-97.
- (69) M. CARBONELL, 1989. Obr. cit. págs. 95-97, 134-137, 153-154.
- (70) S. CARDUS, 1980. Obr. cit. págs. 30-32.
- (71) A. GARCIA ESPUCHE-M. GUARDIA: Barcelona a principis del segle XVIII: la ciutadella i els canvis de l'estructura urbana. Tesis doctoral. Universitat Politècnica de Catalunya, 1987. Vol. I, págs. 91-92. J.M. ROVIRA, 1991. Obr. cit. pág. 361.
- (72) M. CARBONELL, 1989. Obr. cit. págs. 86-87.
- (73) J. BOSCH: Els tallers d'escultura al Bages del segle XVII. Manresa, 1990, pág. 135.
- (74) R. GARCIA CARCEL, 1985. Obr. cit. pág. 446.
- (75) M. CARBONELL, 1989. Obr. cit. págs. 88-89.
- (76) J. BADA, 1970. Obr. cit. págs. 67-79.
Ver también capítulo 2.
- (77) P. BONNAISSE, 1975. Obr. cit. págs. 129-138.
- (78) N. CASTELLS, 1984. Obr. cit. cap. I.3, págs. 91-102.
- (79) C. GUILLERE, 1984. Obr. cit. cap. I.1, págs. 22 y 37.
- (80) P. FREIXES, 1984. Obr. cit. cap. I.2, págs. 63-67.
- (81) N. CASTELLS, 1984. Obr. cit. cap. I.3, págs. 86-89.
- (82) N. SALES, 1989. Obr. cit. pág. 318.
- (83) N. CASTELLS, 1984. Obr. cit. cap. I.3, pág. 98.
- (84) N. CASTELLS, 1984. Obr. cit. cap. I.3, págs. 91-97.
- (85) N. CASTELLS, 1984. Obr. cit. cap. I.3, págs. 94-95.
- (86) J.M. MADURELL, 1970. Obr. cit. págs. 184-187.
- (87) S. CARDUS, 1980. Obr. cit. págs. 28-29.
- (88) J. PIE: Annals inèdits de la vila de la Selva del Camp de Tarragona. Barcelona, 1899-1914. Tarragona, 1984, págs. 517-523.
J.F. RAFOLS: Pere Blai i l'arquitectura del Renaixement a Catalunya. Barcelona, 1934, págs. 34-42.
- (89) El maestro de obras del siglo XIII tiene responsabilidades diversificadas que abarcan obligaciones jurisdiccionales y sociales de considerable alcance: es responsable de la calidad de la obra, pero también de la contratación, formación, supervisión y, en su caso, del despido de los numerosos trabajadores empleados. Ver:
O. VON SIMSON: La catedral gótica. Nueva York, 1956/ Madrid, 1988, págs. 270-272.
- (90) M. CARBONELL, 1989. Obr. cit. Vol. I, págs. 106-108.
- (91) R. GARCIA CARCEL, 1985. Vol. I, pág. 195.
- (92) M. CARBONELL, 1989. Obr. cit. Vol. I, págs. 90-92.
- (93) M. CARBONELL, 1989. Obr. cit. Vol. I, págs. 94-95.

3.1.1. SAN MARTIN DE TEIA

- (94) J.M. MADURELL, 1970. Obr. cit. Document no. 47, pàgs. 184-185.
- (95) J.M. MADURELL, 1970. Obr. cit. Document no. 47, pàg. 185.
- (96) M. CARBONELL, 1989. Obr. cit. Vol. II, pàgs. 509-512.
- (97) M. CARBONELL, 1989. Obr. cit. Vol. II. Apèndix documental, pàgs. 840-846:
"Contracte entre els obrers de Sant Martí de Cerdenyola i Pere Pomés per a la construcció de la nova església parroquial".
- (98) N. SALES: "Alguns aspectes de la Catalunya del Barroc", dentro de: El Barroc català. Actes de les jornades celebrades a Girona el 17, 18, 19 de desembre de 1987. Barcelona, 1989, pàg. 21.
N. SALES, 1989. Obr. cit. pàgs. 252-253.
- (99) Sant Just d'Esvern. Un paisatge i una història. AAVV. Montserrat, 1987, pàgs. 228-229.
J.M. MADURELL: Los contratos de obras en los protocolos notariales y su aportación a la historia de la arquitectura (s. XIV-XVI). Barcelona, 1948. Documentos no. 145 y 146, pàg. 191.
- (100) J.M. MADURELL, 1948. Obr. cit. Documento no. 203, pàg. 198.
M. CARBONELL, 1989. Obr. cit. Vol. II, pàg. 627.
- (101) J.M. MADURELL, 1970. Obr. cit. pàgs. 11-31.
- (102) J. GARRIGA: Història de l'art català. Vol. IV. L'època del Renaixement, segle XVI. Barcelona, 1986, pàgs. 167-168.
- (103) P. DU COLOMBIER: Les Chantiers des cathédrales. Paris, 1954, pàg. 68.
O. VON SIMSON, 1956/1988. Obr. cit. pàg. 115.
- (104) J.M. MADURELL, 1970. Obr. cit. pàgs. 11-31.
- (105) AHCB: Secció Notarials IX/3. Any 1600:
"Concordia-memorial entre los parroquianos de Martí de Taya y Antoni Mas, para un retablo (escultor i fuster)".
- (106) A. CIRICI y J. GUMI: L'Art gòtic català: l'Arquitectura als segles XIII-XIV. Barcelona, 1974, pàgs. 42-43.
- (107) G. DUBY: Tiempo de catedrales. Paris, 1976/Barcelona, 1983, pàgs. 290-293.
- (108) ADB: Visitaciones Pastorales 1566, 1567, 1568, 1569. Vol. 42, f. 136: 13 gener 1568.
En esta visita el obispo recomienda que se realice una escalera de caracol para subir al campanario en un plazo de dos meses, bajo pena de 20 libras, y que se ejecute la multa impuesta en la anterior visita por no haber llevado a cabo lo ordenado. También debe repararse el portal mayor en un plazo de dos meses y bajo pena de 40 libras, y ha de ejecutarse la cantidad establecida por no realizar el mandato del obispo. Igualmente se aconseja el desalojo de los bancos de las

- mujeres, pues la capacidad del templo es insuficiente. Vol. 42, f. 223: 30 noviembre 1568.
En esta visita se ordena que se amplíe el altar de San Antonio para poder realizar en él actos litúrgicos. Y también ha de cambiarse la disposición del altar de Santa Magdalena.
Ver también cap. 1, apéndice documental no. 1.
- (109) ADB: Visitaciones Pastorales 1574 & 1581. Vol. 44, fol. 13. Ver también cap. 1, apéndice documental no. 1.
- (110) ADB: Registrum Gratiarum 1570-1575. Vol. 57, fol. 163. Ver también cap. 1, apéndice documental nos. 3 y 4.
- (111) J.M. MADURELL, 1970. Obr. cit. Document no. 48, págs. 187-188:
"Contracte per al subministre de pedra picada per a la construcció del temple de Sant Martí de Teià, entre els síndics de la dita parròquia i el mestre de cases Joan Ça-Font". Barcelona, 7 de juny 1575.
- (112) J. DEU I MARTÍ: Sant Martí de Teià. Dades històriques del temple. Teià, 1982, págs. 17-19.
- (113) J.M. MADURELL, 1970. Obr. cit. Document no. 54, págs. 191-192:
"Contracte firmat pel rajoler Pere Simó per al subministre de material ceràmic per a l'edificació de l'església de la parròquia de Teià". Barcelona, 18 novembre 1579.
- (114) J.M. MADURELL, 1970. Obr. cit. Document no. 54, págs. 191:
"...Y també los donarà tants mahons com seran menester per a enrajolar lo pahiment de la dita sglésia, los hagen de tenir un palm y un quart de tot cayre y un quart de gruixa. Y també tota la rajola y teula que serà necessària a obs de la dita sglésia...".
- (115) B. BASSEGODA I MUSTE: Racionalismo a ultranza en la arquitectura ojival. Barcelona, 1944, pág. 7.
B. BASSEGODA I MUSTE: "Bóvedas tabicadas". Instituto técnico de la construcción y el cemento, 178. Barcelona, 1952, págs. 7-21.
Según explica este autor en su libro publicado en 1944, los elementos activos de las bóvedas de crucería son los arcos fajones, los formeros, y los ojivos o cruceros. Sobre ellos descansan los tímpanos o plementos de la bóveda. Este esqueleto de cantería formado por distintos arcos, arranca principalmente de los pilares, que localizan los empujes. Los contrafuertes impiden a su vez que los pilares se acuesten, debido a las tensiones que reciben de los arcos. Por tanto, los tímpanos o plementos de las bóvedas y los lienzos verticales de los muros, no tendrían otra misión que la de atajar el recinto. Sin embargo el mismo autor, en su artículo de 1952, contradice esta teoría "violetiana" de la división de funciones, demostrando con varios ejemplos que una vez desaparecido el esqueleto de cantería, los plementos de piedra o de rasilla cerámica se mantienen en pie sin necesidad de nervaduras.

- (116) J. BASSEGODA I NONELL: La ceràmica popular en la arquitectura gòtica. Barcelona, 1978, 89-95.
- (117) J.M. MADURELL, 1970. Obr. cit. pàgs. 31-38.
- (118) J.M. MADURELL, 1948. Obr. cit. Doc. 204, pàg. 198.
- (119) AHPB. Notario: Antoni Roura. Leg. 19, Libro 1o. Concordias años 1593-1603, fol. 148.
Anunciado en: J.M. MADURELL, 1948. Obr. cit. pàg. 199.
- (120) S. CARDUS, 1980. Obr. cit. pàgs. 18-37.
Ver también cap. 2.
- (121) AHPB. Notario: Francisco Pedralbes. Manual 58, 11 febrero 1587. Leg. 22.
Anunciado en: J.M. MADURELL, 1948. Obr. cit. pàgs. 196-197.
- (122) J.M. MADURELL, 1970. Obr. cit. pàgs. 184-187.
- (123) N. SALES, 1989. Obr. cit. pàg. 88 y pàg. 92.
- (124) J.M. MADURELL, 1970. Obr. cit. Doc. 48, pàgs. 187-188.
- (125) M. CARBONELL, 1986. Obr. cit. pàgs. 22-27.
J. GARRIGA, 1986. Obr. cit. pàg. 148.
M. CARBONELL, 1989. Obr. cit. pàgs. 119-121.
- (126) Ver capítulo 4. Introducción.
- (127) J.M. MADURELL, 1948. Obr. cit. Doc. no. 23, pàgs. 171-173:
"Primerament és convingut, entre dites parts, que lo dit mestre Joan Costura, ha de fer una portalada conforme a una trassa romana, la qual està en poder de dit reverent Pare Ministre, la qual a de ser dòrica, conforme a dita trassa...".
- (128) J.M. MADURELL, 1948. Obr. cit. Doc. no. 23, pàgs. 171-173.
- (129) J.M. MADURELL: Pietro Paulo da Montalbergo, artista pintor y hombre de negocios. Barcelona, 1945, pàgs. 20-28. Apéndice Documental no. V, pàgs. 32-33.
- (130) AHPB. Notario: Antoni Roura. Llibre d'inventaris de la cofradia de mestres de cases de Barcelona (1593-1621). Leg. 21.
- (131) M. CARBONELL, 1989. Obr. cit. pàgs. 128-129
- (132) J.M. MADURELL, 1945. Obr. cit. pàgs. 20-28. Apéndice Documental no. X, pàgs. 37-39.
- (133) M. CARBONELL, 1989. Obr. cit. pàgs. 125-126.
- (134) A. BRUSCHI: "Religious Architecture in Renaissance Italy from Brunelleschi to Michelangelo". Dentro de: The Renaissance from Brunelleschi to Michelangelo. The Representation of Architecture. Milano/London, 1994, pàgs. 122-181.
J.M. ROVIRA, 1991. Obr. cit. pàgs. 398-399 y 412-413.

3.1.2. SANTA EULALIA DE ESPARRAGUERA

- (135) S. CARDUS, 1980. Obr. cit. pàg. 31.
El contrato se realiza con el maestro Pau Ginestar, el cual se compromete entre otras cosas a elevar más la altura de las paredes y construir las bóvedas y las cubiertas conforme ello. También debe llevar a cabo la "O" de la fachada, el coro y su escalera, debe perfilar toda la iglesia, y finalmente, debe realizar el presbiterio conforme el modelo de la nueva iglesia de Esparraguera.
- (136) M. CARBONELL, 1989. Obr. cit. Vol. II, pàgs. 570-573.
- (137) F.X. ALTES: L'església nova de Montserrat (1560-1592-1992). Barcelona, 1992, pàgs. 28-29 y lám. 5, 6, 7.
- (138) ADB: Registrum Gratiarum 1585-1588. Vol. 61, fol. 146.
- (139) O. VALLS: Orígenes històrics de Esparraguera y su comarca. Esparraguera, 1941.
- (140) J. MAS: Notes històriques del bisbat de Barcelona. Barcelona, 1906. Vol. II, cap. V. pàgs. 55-59.
- (141) O. VALLS, 1961. Obr. cit. pàgs. 94-95.
- (142) J. MAS, 1906. Obr. cit. Vol. II, cap. V, pàgs. 55-59.
- (143) O. VALLS, 1961. Obr. cit. pàgs. 128-130.
- (144) ADB: Visitaciones Pastorales 1574 & 1581. Vol. 44, fol. 128.
- (145) ADB: Visitaciones Pastorales. Años 1578, 1580, 1581, 1585, 1586. Vol. 45, fol. 318.
- (146) ADB: Visitaciones Pastorales. Años 1578, 1580, 1581, 1585, 1586. Vol. 45, fol. 358.
- (147) ADB: Registrum Gratiarum 1585-1588. Vol. 61, fol. 146. Ver también capítulo 1, apéndice documental no. 4.
- (148) ADB: Registrum Gratiarum 1585-1588. Vol. 61, fol. 146.
- (149) J. MAS, 1906. Obr. cit. pàgs. 55-59.
- (150) O. VALLS, 1961. Obr. cit. pàgs. 131-132.
- (151) F.X. ALTES, 1992. Obr. cit. pàgs. 35-43.
- (152) M. CARBONELL, 1989. Obr. cit. Vol. II. Apéndice documental, pàgs. 847-848:
"Preu fet entre els obrers de la parroquial d'Esparraguera i mestre Francesc Costa sobre trencar pedra per la nova església".
- (153) M. CARBONELL, 1989. Obr. cit. Vol. I, pàg. 154.
- (154) AHPB: Notario: Antoni Roura. Llibre d'inventaris de la cofradia de mestres de cases de Barcelona (1593-1621). Leg. 21.
- (155) J.M. MADURELL, 1948. Obr. cit. pàg. 197, documento 198.
- (156) M. CARBONELL, 1992. Obr. cit. Vol. I, pàgs. 419-428.
- (157) J.M. MADURELL, 1948. Obr. cit. pàg. 198, punto 210.
- (158) M. CARBONELL, 1989. Vol. II, pàgs. 532-534.
- (159) M. CARBONELL, 1989. Vol. II, pàgs. 570-574 y apéndice documental, pàgs. 847-848.
Otros maestros residentes en la población durante la construcción de la iglesia que podrían haber intervenido en la realización de la misma son: Joan Folques, Joan Chesa (francés), Antoni Rius, Joan Font, Jaume Colomer, y en 1612, Pau Ginestar.

- (160) O. VALLS, 1961. Obr. cit. págs. 154-156.
- (161) O. VALLS, 1961. Obr. cit. págs. 137-138.
- (162) ADB: Registrum Gratiarum 1578-1581. Vol. 59, fol. 77.
 Licentia concessa juratis ville de Martorello et operariie
 ecclesie eiusdem ad novam ecclesiam in eadem villa
 edificandam. 30 octobris 1579.
 ADB: Registrum Gratiarum 1602-1616. Vol. 64, fol. 29.
 Licentia concessa benedicendi ecclesiam et siminterium
 parroch. ecclesie Beate Marie de Martorello. 18 martii
 1603.
- (163) I. CLOPAS: Resumen histórico de Martorell. Martorell,
 1945, págs. 7-8 y 119-121.
 I. CLOPAS: Notas históricas de la iglesia parroquial de
 Santa María de Martorell. Martorell, 1960, págs. 7-14.
- (164) M. CARBONELL, 1989. Obr. cit. Vol. II, págs. 588-589.
- (165) M. CARBONELL, 1989. Obr. cit. Vol. II, págs. 589-590.
- (166) M. CARBONELL, 1989. Obr. cit. Vol. II, págs. 556-560.
- (167) M. CARBONELL, 1989. Obr. cit. Vol. II, págs. 549-553.

3.1.3. SANTA MARIA DE IGUALADA

- (168) J.C. ARGAN: El concepto del espacio arquitectónico desde el Barroco hasta nuestros días. Curso dictado en Méjico en 1961. Editado en Buenos Aires, 1984. Lección II: "La tipología arquitectónica", págs. 29-49.
R. MONEO: "On typology". Oppositions (USA) no. 13. Summer, 1978, págs. 23-45
- (169) J.C. ARGAN, 1961/1984. Obr. cit. págs. 29-49.
R. MONEO, 1978. Obr. cit. págs. 23-45.
- (170) AHCI: Llibres d'Actes de la Universitat. No. 106 (1602), fol. 26-27: Consell General de la Universitat de Igualada. 17.1.1602.
- (171) AHCI: Llibres d'Actes de la Universitat. No. 106 (1602), fol. 30: "A mestre Blay mestre de Cases que nr. Sor. quart en Barcelona" de "Los Consellers de Agualada". 25.1.1602.
- (172) AHCI: Llibres d'Actes de la Universitat. No. 106 (1602), fol. 42: "Al molt Ille. Rm. Sor. don Francesch Robuster y Sala bisbe de Vich y del Consell de Sa Magt. In Tarragona" de "Los Consellers de Agualada". 27.2.1602. Parte de esta carta la nombran o reproducen sin citar la referencia exacta de la fuente:
J. SEGURA, 1907/1978. Obr. cit. Vol. II, pág. 364.
A. AMENOS: "Igualada pàtria indiscutible del Il.lm. i Rm. Bisbe Francesc Robuster i Sala". Miscel.lanea Aqualatensia. Igualada, 1949, págs. 7-8.
A. CARNER, 1959. Obr. cit. pág. 52.
- (173) AHCI: Llibres d'Actes de la Universitat. No. 106 (1602), fol. 43: "A Don Pedro Franquesa del Consell de Sa Magt. y Son Secratari destat En Valladolid" de "Los Consellers de Agualada". 2.3.1602. Parte de esta carta la reproduce sin citar la referencia exacta de la fuente:
A. CARNER, 1959. Obr. cit. pág. 52.
- (174) Para seguir las negociaciones entre el municipio de Igualada y los dos mecenas de la nueva iglesia, ver el capítulo 2.
- (175) F.X. ALTES, 1992. Obr. cit. págs. 80-85.
- (176) La Selva del Camp posee según el fogaje de 1553, 1855 habitantes. Como la población continúa creciendo, a finales del siglo XVI, debe alcanzar los 2000 habitantes. Igualada, a principios del XVII, no sobrepasa los 1600 habitantes.
- (177) J. SEGURA, 1907/1978. Obr. cit. Vol II, págs. 347-354.
- (178) A. CARNER, 1959. Obr. cit. pág. 51.
- (179) M. CARBONELL, 1989. Obr. cit. Vol. II, pág. 580.
- (180) J. SEGURA, 1907/1978. Obr. cit. Vol. II, pág. 366.

- (181) M. CARBONELL: "Antoni Agustín i l'Escola del Camp de Tarragona". Jornades d'Història: Antoni Agustín (1517-1586) i el seu temps. Tarragona, 1986. Barcelona, 1990, pàgs. 127-142.
- (182) J. PIE: Obr. cit. 1899-1914/1984, pàg. 291.
- (183) Algunos de los maestros de obras residentes en Igualada en estas fechas, se encuentran documentados en algunos protocolos existentes en el Archivo de la Corona de Aragón, sección Notariales-Igualada:
 -No. 305. Notario: Cristobal Lladó. Manual comùn 1583-1634, fol. 66: "Franciscus Mestre magister domorum ville aqualate". 12.12.1601.
 -No. 344. Notario: Gaspar Jofre. XIX Diversorum: fol. 23:
 "Jacobus Pomes magistro domorum dicte ville". 28.10.1586. fol. 102:
 "Michael Novell Architector ville aqualate". 31.1.1603.
 -No. 357. Notario: Gaspar Jofre. Manuale 1601-1602: 9.2.1602:
 "Frans Mestre mestre de cases habitant en la put. vila" 14.2.1602:
 "Joan Garrel mestre de cases de Igualada"
 "Leonart March mestre de cases de Igualada" 14.2.1602:
 "Joannes Tender architector dicte ville" 17.2.1602:
 "Joan Barthomeu, mestre de cases habitant de la vila" 12.5.1602:
 "Joan Cervera mestre de cases"
 -No. 358. Notari Gaspar Jofre. manuale 1602-1603: 1.1.1603:
 "Joannem Ralles magistrum domors" 14.1.1603:
 "Joan Sirera mestre de cases de dita vila" 15.1.1603:
 "Joannem Tendes magistrum domorum" 31.1.1603:
 "Michael Novell mestre de cases de la vila de Aqualada" 29.6.1603:
 "Joan la Costa mestre de cases principal"
 -No. 371. Notari: Joan Baro. Manuale Instrumentorum 1600: fol.190:
 "Antoni Demunt, mestre de cases". 28.7.1600.
 -No. 373. Notari: Juan Baro. Manuale Instrumentorum 1602-1603: fol. 163,164,165:
 "Pere Cosiner, mestre de cases de la vila de Igualada" 29.5.1603.
- (184) ACHI: Llibres d'Actes de la Universitat. No. 109 (1606), fol. 52: "A los ss. consejeros y consejo de Igualada" de don Pedro Franquesa". 31.3.1606.

- (185) AHCI: Llibres d'Actes de la Universitat. No. 109 (1606), fol. 52: "Al Ille. Sor Don Jaume Pau Franquesa balle General de Cathalunya y del Consell de Sa Magestad" de "Los Consellers y Consell de Ygualada". 13.4.1606.
- (186) AHCI: Llibres d'Actes de la Universitat. No. 109 (1606), fol. 53-54: "A Don Pedro Franquesa Conde de Vilallonga y del Consejo de Su Magt. y Su Secretario de Stado. Valladolid" de "Los Consellers y Consell de Ygualada". 20.4.1606.
- (187) Francesc Robuster i Sala se cambia el orden de los apellidos al fallecer su padre, influenciado por su familia materna, los Robuster, una rica y aristocrática familia de Reus, muchos de cuyos miembros poseen altos cargos en la jerarquía eclesiástica. Algunos de ellos se encuentran documentados en Roma, en la entonces comunidad catalana de Santa Maria de Montserrat, y coinciden en algunas reuniones con Jaume Amigó.
- El 1 de enero de 1548 coinciden en la misma reunión de la congregación "Dns Jacobus Amigo" y "Dns Franciscus Robuster, Infermerius Ecce. Tarraconensi", miembro permanente de la comunidad romana y probablemente tío de Francesc Robuster, obispo de Vic.
BNER: Libro de Actas de la Congregación de Montserrat. P-IV-1465. 1 de enero 1548. Fol. 6.
 - El 1 de enero de 1561 coinciden en la reunión de la congregación "Rdus. D. Jacobus Amigo", "Rdus. Xpóforus Robuster, Canonicus Tarraconensi" y "Rdus. D. Gabriel Robuster".
BNER: Libro de Actas de la Congregación de Montserrat, 1561-1565. N-V-1211. 1 de enero de 1561.
 - El 1 de enero de 1569 vuelven a coincidir "R. D. Jacobus Amigo", "R. D. Franciscus Robuster" y "R. D. Gabriel Robuster".
BNER: Libro de Actas de la Congregación de Montserrat, 1568-1571. O-I-1213. 1 de enero de 1569. Fol. 2.
 - Francesc Robuster posiblemente es el "enfermero" de la catedral de Tarragona de 1540 a 1546. Muere en 1570.
 - Cristófol Robuster i Sentmenat es auditor de la Rota y obispo de Oriola de 1594 a 1597.
 - Gabriel Robuster puede ser:
 - Gabriel d'Enveja Robuster, canónigo de la catedral de Tarragona de 1579 a 1581;
 - Gabriel Joan Robuster i Nebot, arcediano de San Fructuoso de 1565 a 1582;
 - Gabriel Robuster, canónigo de la sede tarraconense de 1532 a 1546.
- Ver:
J.M. DOMINGO: La prioral de Sant Pere de Reus. Reus, 1977, pág. 67 y 88.
- (188) Entre los diversos miembros de la familia Robuster que forman parte del cabildo catedralicio tarraconense se encuentran:

- Lluís Gabriel Robuster i Nebot, decano de 1565 a 1581;
- Lluís Joan Robuster, decano de 1583 a 1587;
- Gabriel Robuster, canónigo de 1532 a 1546;
- Joan Lluís Robuster, canónigo de 1561 a 1584;
- Francesc Robuster, enfermero de 1540 a 1546;
- Juli Cordelles de Robuster, enfermero en 1576;
- Rafael Robuster d'Enveja, preceptor de 1581 a 1621;
- Pere Robuster, canónigo. Muere en 1570.

Ver:

J.M. DOMINGO, 1977. Obr. cit. pág. 67.

M. CARBONELL, 1986/1990. Obr. cit. pág. 137.

(189) Entre 1601 y 1607 se contabilizan en los Libros de Actas de la Universidad de Igualada un total de 35 cartas cruzadas entre los consejeros municipales, el conde de Vilallonga, y una serie de personajes a los que acuden los jurados igualadinos para que ejerzan su influencia sobre Don Pedro Franquesa, con el fin de obtener la cifra prometida por éste para empezar las obras de la nueva parroquia.

La referencia de dichas cartas que se encuentran en los Libros de Actas citados son las siguientes:

- No. 106 (1602), fol. 29: Carta de los Consejeros de Igualada a don Pedro Franquesa. 20.1.1602.
- No. 106 (1602), fol. 29-30: Carta de los Consejeros de Igualada a Gaspar Massaguer, síndico barcelonés residente en Valladolid. 20.1.1602.
- No. 106 (1602), fol. 43: Carta de los Consejeros de Igualada a don Pedro Franquesa. 2.3.1602.
- No. 107 (1603), fol. 73: Carta de Gaspar Joffre y Lledo a los Consejeros de Igualada. 22.10.1603.
- No. 108 (1604-1605), fol. 106: Carta de los Consejeros de Igualada al Conde de Vilallonga. 26.7.1604.
- No. 108 (1604-1605), fol. 106-107: Carta de los Consejeros de Igualada a fra Gaspar de Aguirre de la orden de San Benito, residente en Valladolid. 26.7.1604.
- No. 108 (1604-1605), fol. 108: Carta de fra Gaspar de Aguirre a los jurados de Igualada. 14.8.1604.
- No. 108 (1604-1605), fol. 56: Carta de los Consejeros de Igualada al Conde de Vilallonga. 22.7.1605.
- No. 108 (1604-1605), fol. 56-57: Carta de los Consejeros de Igualada al padre Gaspar de Aguirre de la orden de San Benito, residente en Valladolid. 22.7.1605.
- No. 108 (1604-1605), fol. 57: Carta de los Consejeros de Igualada al padre fra Llorens Nieto de la orden de San Benito, residente en Valladolid. 22.7.1605.
- No. 108 (1604-1605), fol. 67: Carta de fra Gaspar de Aguirre a los Consejeros de Igualada. 13.9.1605.
- No. 108 (1604-1605), fol. 67: Carta de don Pedro Franquesa a los Consejeros de la villa de Igualada. 11.10.1605.
- No. 108 (1604-1605), fol. 67-68: Copia de la carta de fra Gaspar de Aguirre a don Jaume Pau Franquesa. 13.9.1605.

- No. 109 (1606), fol. 24: Carta de los Consejeros de Igualada a don Jaume Pau Franquesa. 31.9.1606.
 - No. 109 (1606), fol. 28: Carta de los Consejeros de Igualada a don Jaume Pau Franquesa. 8.1.1606.
 - No. 109 (1606), fol. 30: Carta de Jaume Franquesa a los Consejeros de Igualada. 6.1.1606.
 - No. 109 (1606), fol. 30-31: Carta de los Consejeros de Igualada a Jaume Franquesa. 17.1.1606.
 - No. 109 (1606), fol. 31: Carta de Jaume Pau Franquesa a los Consejeros de Igualada. 23.1.1606.
 - No. 109 (1606), fol. 43: Carta de los Consejeros de Igualada al Conde de Vilallonga. 15.2.1606.
 - No. 109 (1606), fol. 43: Carta de los Consejeros de Igualada a fra Gaspar de Aguirre.
 - No. 109 (1606), fol. 43: Carta de los Consejeros de Igualada a Josep Cornet.
 - No. 109 (1606), fol. 44: Carta de los Consejeros de Igualada a Jaume Pau Franquesa.
 - No. 109 (1606), fol. 52: Carta de los Consejeros de Igualada a Jaume Pau Franquesa. 13.4.1606.
 - No. 109 (1606), fol. 52: Carta de los Consejeros de Igualada a don Pedro Franquesa. 31.3.1606.
 - No. 109 (1606), fol. 53-54: Carta de los Consejeros de Igualada a don Pedro Franquesa. 20.4.1606.
 - No. 109 (1606), fol. 56: Carta de Jaume Franquesa a los Consejeros de Igualada. 6.4.1606.
 - No. 110 (1606-1607), fol. 16: Carta de los Consejeros de Igualada a Jaume Pau Franquesa. 30.11.1606.
 - No. 110 (1606-1607), fol. 19: Carta de los Consejeros de Igualada a hieronimo Funes y Muñoz, del Consejo del Rey. 1.12.1606.
 - No. 110 (1606-1607), fol. 20: Carta de los Consejeros de Igualada al Conde de Vilallonga. 30.11.1606.
 - No. 110 (1606-1607), fol. 20: Carta de los Consejeros de Igualada a fra Gaspar de Aguirre. 30.11.1606.
 - No. 110 (1606-1607), fol. 24: Carta de los Consejeros de Igualada a don Pedro Franquesa. 6.1.1607.
 - No. 110 (1606-1607), fol. 24: Carta de los Consejeros de Igualada al Dr. Francesch Mitjavila del Consejo del Rey. 10.1.1607.
 - No. 110 (1606-1607), fol. 27: Carta de don Pedro Franquesa a los Consejeros de Igualada. 25.12.1606.
 - No. 110 (1606-1607), fol. 28: Carta de fra Gaspar de Aguirre a los Consejeros de Igualada. 14.12.1606.
 - No. 110 (1606-1607), fol. 38: Carta de los Consejeros de Igualada al Dr. Francesch Mitjavila. 21.2.1607.
- (190) Ver capítulo 2.
- (191) J. SEGURA, 1907/1978. Obr. cit. Vol II, pág. 366.
A. CARNER, 1959. Obr. cit. pág. 57.
- (192) A. CARNER, 1959. Obr. cit. pág. 64. Carner se refiere más a la prudencia de los constructores, al no arriesgarse al aplicar un sistema de cobertura distinto al acostumbrado.
M. CARBONELL, 1989. Obr. cit. Vol. II, pág. 580.

- (193) AHCI: Llibres d'Actes de la Universitat. No. 115 (1618), f. 41: "A Rafael Planso mestre de cases que deu garde en Barcelona" de "Los Consellers de Igualada". 21.1.1618. Esta letra viene nombrada sin especificar la referencia concreta en:
J. SEGURA, 1907/1978. Obr. cit. Vol. II, pág. 366.
- (194) AHCI: Llibres d'Actes de la Universitat. No. 115 (1618), fol. 42: "A Rafael planso mestre de cases que deu garde en Barcelona" de "Los Consellers de Igualada". 18.2.1618.
- (195) AHCI: Llibres d'Actes de la Universitat:
-No. 115 (1618), fol. 27-28: "Consell secret de la vila d'Igualada". 5.7.1618:
"... los consols hi cofradia de la Sanctissima trinitat y de sanct aloii no volen pagar les vuit lliures que offerien donar per temps de sinch anys vinents per la fabrica de la nova Yglesia parroquial ques va fent..."
-No. 116 (1619), fol. 31-32: "Consell secret de la vila d'Igualada". 17.1.1619:
"... Mo. Jaume Rossich en lo any propassat com ha conceller que here ha presos grans treballs y feta diligentia en la fabrica de la Yglesia y patit en sa casa per ferla passar avant..."
-No. 116 (1619), fol. 41-42: "Consell secret de la vila d'Igualada". 22.3.1619:
"... tots los ques voldran repatriar en la put. vila hagen de pagar sinch lliures de entrada per la fabrica de la Yglesia..."
-No. 116 (1619), fol. 49: "Consell general de la vila d'Igualada". 10.8.1619:
"...la obra de la iglesia parroquial ques va fent..."
Ver también capítulo 2.
- (196) A. CARNER, 1959. Obr. cit. pág. 57.
- (197) M. CARBONELL, 1989. Obr. cit. Vol. II, pág. 581.
- (198) A. CARNER, 1959. Obr. cit. pág. 58.
- (199) ACHI, secciò Arxiu Parroquial de Santa Maria: Visites Pastorals Deganat, 1616-1620, fol. 221-222. 28.9.1620:
"Item visitavit Altare maius lo qual ha trobat tot desfet per ocasio de la fabrica de la nova Iglesia y aquell sia transferit en lo altar de San Abdon y Senen".
- (200) AEV: Visites Pastorals. Vol. 1213c, fol.283.
- (201) AHCI: Llibres d'Actes de la Universitat.
-No. 117 (1621):
fol. 54: "Consell Secret y particular". 3.4.1621.
fol. 71: "Consell Secret, particular y general". 7.8.1621
fol. 76: "Consell secret y particular". 26.11.1621.
-No. 118 (1624):
fol. 20: "Consell secret y particular". 7.1.1624.
Ver también capítulo 2.
- (202) ACHI: Llibres d'Actes de la Universitat. No. 118 (1624), fol. 31, 32, 33. 23.3.1624.
Parte de este contrato está reproducido sin citar las referencias exactas en:
J. SEGURA, 1907/1978. Obr. cit. pág. 366-367.
A. CARNER, 1959. Obr. cit. pág. 57-58.

- (203) AHCI: Llibres d'Actes de la Universitat. No. 119 (1625), fol. 20-21. 8.2.1625.
Parte de este contrato está reproducido sin citar las referencias exactas en:
J. SEGURA, 1907/1978. Obr. cit. pág. 367.
- (204) A. CARNER, 1959. Obr. cit. pág. 58.
M. CARBONELL, 1989. Obr. cit. Vol. II, pág. 580.
- (205) J. PIE, 1899-1914/1984. Obr. cit. págs. 529-532.
E. LLAGUNO Y AMIROLA, C. BERNUDEZ: Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración. Madrid, 1829. Tomo III. Documentos IX, pág. 229-230.
Ver también capítulo 3.2.1.
- (206) AHPB. Notario: Antoni Roure. Llibre d'inventaris de la cofradia de mestres de cases de Barcelona (1593-1621). Lligall 21.
- (207) M. CARBONELL, 1989. Obr. cit. Vol. I, pág. 127.
- (208) M. CARBONELL, 1989. Obr. cit. Vol. I. pág. 129.
- (209) M. CARBONELL, 1986. Obr. cit. págs. 25-27.
- (210) AHCI: Llibres d'Actes de la Universitat:
-No. 118 (1624), fol. 31, 32, 33.
-No. 119 (1625), fol. 20, 21.

2A. PARTE:

LA INCORPORACION DE LOS NUEVOS REPERTORIOS

3.2.0.

INTRODUCCION

Las mayor parte de iglesias parroquiales construidas o reformadas en Catalunya a finales del siglo XVI y principios del XVII constituyen el reflejo de una situación social y laboral inmovilista, fuertemente enraizada en la cultura gótica local y poco propensa a aceptar ningún cambio procedente del exterior que pueda vulnerarla. Sin embargo, alrededor del arzobispado de Tarragona, van apareciendo durante el último tercio del siglo XVI una serie de construcciones religiosas que se alejan ostensiblemente de las soluciones continuistas analizadas hasta ahora, y son resueltas íntegramente con una misma gramática formal. No se trata en principio de iglesias "híbridas" que aplican los órdenes sólo en alzados interiores y en portadas. Forman un pequeño grupo de obras excepcionales dentro de la producción arquitectónica catalana de los siglos XVI y XVII, que evidencian la existencia minoritaria de una sensibilidad distinta hacia las novedades formales provenientes del exterior.

Pero ¿cuáles son los factores que provocan la aparición en esta parte del Principado de estas construcciones tan distintas a la producción general, tan "modernas" en apariencia? ¿Cómo llegan a materializarse templos parroquiales como los de La Selva del Camp, Ulldemolins o Cornudella del Montsant, cuando las características de las oligarquías locales que se ocupan de su impulso y construcción son las mismas que las del resto de Catalunya? ¿Existen nuevos fermentos dentro de la sociedad catalana del quinientos que favorecen la aparición de esta serie de obras?

El contexto en el que se impulsan y apoyan estos importantes cambios debemos buscarlo en el arzobispado de Tarragona, en una estructura eclesiástica que posee intereses determinados en el arte y la arquitectura clásicos, y que estimula y corrobora los intentos de experimentación de las formas de la nueva cultura en los dominios de la archidiócesis. Un contexto eclesiástico de impulso y apoyo formado por una serie de personajes excepcionales, dotados de una cultura y de una sensibilidad hacia las nuevas formas fuera de lo común dentro del panorama artístico catalán. Unos personajes que ocupan rangos de distinta importancia dentro de la jerarquía de la Iglesia: arzobispos como el importantísimo Antonio Agustín, o su sucesor, Joan Terés; familias de canónigos de la catedral de Tarragona como los Gili o los Robuster; arcedianos como Miquel Carnicer o Rafael Llorenç; y sobre todo, Jaume Amigó, rector la villa de Tivissa, responsable de la traza y dirección de muchas de estas obras. Miembros del estamento eclesiástico que poseen una formación y un bagaje intelectual que nada tienen que ver con la modesta cultura y con el artesanal sistema de aprendizaje del oficio de los maestros de obras catalanes de finales del siglo XVI. Una formación, una

cultura y unos intereses que les privilegian, y que les reportan la ventaja de poseer una perspectiva distinta respecto a la "praxis medieval" de la arquitectura: una visión de la profesión mucho más intelectualizada que el pragmático ejercicio del oficio de la gran mayoría de profesionales de la construcción del país.

El interés por la cultura clásica no surge por primera vez en Catalunya durante el último tercio del siglo XVI, ni se centra siempre en los arzobispos de Tarragona y en los canónigos de la catedral. E. Duràn nos describe las distintas corrientes intelectuales "renacentistas" que empiezan a arraigar con más o menos intensidad en Barcelona a finales del siglo XV y principios del siglo XVI. Movimientos que se van incorporando a través de sus principales representantes a las distintas cátedras de la Universidad de Barcelona, una institución que se encuentra en su período de máximo esplendor precisamente en la primera mitad del siglo XVI. Entre estas corrientes destaca el humanismo, con representantes tan significativos como el literato, historiador y jurista Jeroni Pau, el gramático Pere Badia, el jurista, poeta y gramático Joan Ramon Ferrer, o el defensor de la gramática de Nebrija, Martí Ivarra, catedrático en Barcelona de 1509 a 1542. A mediados del siglo XVI continúan incorporándose al "Estudi General" prestigiosos intelectuales que introducen en su plan de estudios las ideas humanistas: el profesor de retórica y griego Francesc Escobar, o el profesor de filosofía moral Rafael Mambla. El aristotelismo posee igualmente importantes representantes en el "Estudi General" de Barcelona, con figuras de la talla de Narcís Gregori -contratado para impartir lógica y dialéctica-, el mismo Francesc Escobar -vinculado a la Universidad hasta 1568 y traductor de la "Retórica" de Aristóteles-, y finalmente, Pere Joan Nunyes (1). Nunyes, relacionado con el arzobispo Antonio Agustín, ocupa la cátedra de artes de 1575 a 1596, a pesar de la decadencia que durante la segunda mitad de siglo sufre la institución universitaria barcelonesa. Y entre sus discípulos destacan el ciceroniano Antoni Jolls, catedrático de gramática latina hasta el año 1600 y poseedor de una biblioteca de 500 volúmenes, el calvinista Pere Galés, consejero de Antonio Agustín en filosofía y derecho canónico, y los aristotélicos Antoni Jordana, Antoni Sala y Dionís-Jeroni Jorba (2). Este último es autor, entre otras obras, de la "Descripción de las excelencias de la muy insigne ciudad de Barcelona" publicada en 1589, epístola dirigida a los "consellers" de la ciudad, que reproduce casi literalmente un texto de Vitruvio: el Proemio del Libro II (3).

El platonismo y el lulismo -del que es un gran entusiasta el rey Felipe II- tienen su máximo representante en el terreno filosófico en la figura de Lluís Joan Vileta, profesor de dialéctica y teología en el "Estudi General" hasta 1583 y defensor en Trento de una doctrina luliana exenta de toda heterodoxia (4). Una posición en el Concilio tridentino, que debe relacionarlo forzosamente con Antonio Agustín, asistente en calidad de obispo de Lérida. Agustín, entre otros discursos

llevados a cabo durante la tercera etapa, tiene una notable intervención en 1563 referida a las obras de Ramón Lluï (5). También el erasmismo entendido como humanismo cristiano posee en la universidad de Barcelona importantes representantes: Cosme Damià Hortolà, abad de Vilabertran, teólogo asistente igualmente al Concilio de Trento, ejerce de profesor de filosofía y teología, y es nombrado rector en 1543 gracias a la presión estudiantil interesada en la continuidad de los estudios erasmistas; o Joan Jubl, obispo auxiliar de Barcelona, presente también en la tercera etapa del Concilio de Trento, que publica en 1568 "De Sacratissimo Eucharistiae Sacramento Opusculum", texto en el que aparecen versos latinos de procedencia clásica (6). El principal erasmista que predica un humanismo cristiano activo lo encontramos a principios de siglo en la figura de Miquel Mai, un personaje público importante (ocupa los cargos de Regente del Consejo de Aragón, Embajador del Emperador en el Papado y Vicecanciller de la Corona de Aragón), que conecta el erasmismo de la Corte de Carlos I con su círculo de amigos de la ciudad de Barcelona. Amigos entre los que se encuentra Vicenç Navarra, bibliotecario del arzobispo de Tarragona Pere de Cardona, y también Antonio Agustín, futuro arzobispo de Tarragona (7).

Estas corrientes de pensamiento evidencian fermentos nuevos en el seno de una parte de la sociedad catalana. Movimientos intelectuales por otra parte relacionadas entre sí, alejados del concepto de círculo cerrado continuador de una sola doctrina, anclado en las ideas de un sólo autor: muchos de los principales representantes de estas distintas corrientes, participan o se interesan por las ideas y conceptos promulgadas por otros autores. Importantes personajes eclesiásticos compaginan la doctrina dogmática dictada por Trento con su interés por las diversas materias humanistas. Profesores del "Estudi General" imparten distintas asignaturas que a veces pueden resultar antagónicas. Por tanto, nos encontramos ante una cultura humanista por lo general abierta y permeable, a pesar de la decadencia que empiezan a sufrir algunos de estos movimientos a mediados de siglo, debido sobre todo a la persecución llevada a cabo por la Inquisición contra erasmistas y luteranos. La Universidad de Barcelona se resiente fuertemente de esta persecución, especialmente a partir de 1559, cuando las nuevas ordenanzas hacen desaparecer a Erasmo y Vives, y la enseñanza de la teología debe limitarse a la escolástica (8). Las autoridades se lamentan de la disminución del número de estudiantes y de la baja calidad de los estudios. A esta decadencia sobreviven algunos importantes humanistas como Pere Joan Nunyes, Antoni Oliva y Dionís Jeroni Jorba, que continúan siendo profesores de prestigio, pero quedan relegados a la facultad de artes. Unos profesores supervivientes de la política de enseñanza de un "Estudi General", que aunque tildado por varios autores de mediocre y corporativista (9), ha estado encaminado desde principios del siglo XVI al estudio de las humanidades. Una decadencia universitaria de segunda mitad de siglo, de la que

discrepa algo exageradamente el mismo Jorba, al afirmar en 1589 que la Universidad de Barcelona se puede comparar con las de París, Tolosa o Salamanca (10).

La crisis que sufre el "Estudi General" de Barcelona no es aplicable durante la segunda mitad del siglo XVI a la Universidad de Lérida, gracias a la labor desarrollada por el entonces obispo de la diócesis, Antonio Agustín. Agustín accede al cargo en 1561, nombrado por el papa Pío IV a propuesta de Felipe II. Pero debido a su asistencia a la tercera etapa del Concilio de Trento, no empieza a ejercer sus funciones hasta 1564 (11). Durante los doce años en los que se encuentra al frente de esta diócesis promueve entre otras cosas, la reforma del Estudio General de la ciudad. Una reforma finalmente promulgada en los estatutos de 1575, que supone la provisión de las cátedras por oposición, y la concesión a perpetuidad de asignaturas como teología, leyes y medicina. Una reforma que conlleva la fuerte oposición de los consejeros municipales, que hasta entonces han participado en la provisión y dotación de las cátedras. A pesar de ello, la Universidad leridense se convierte gracias al empeño de este ilustre aragonés, en uno de los principales focos culturales del país. Entre los profesores surgidos después de la reforma se encuentra Onofre Cervelló, gran aficionado a las antigüedades romanas. Y entre los principales personajes que estudian en ella, se hallan Lluís Pons d'Icart, doctorado en derecho civil y eclesiástico, autor entre otras obras del "Libro de las grandezas i cosas memorables de la ciudad de Tarragona", obra promovida por el arzobispo Antonio Agustín; el futuro historiador y jurista Jeroni Pujades, estudiante de derecho entre 1585 y 1590; y durante el siglo XVII, los eruditos Didac Cisteller, Francesc Gilabert y Francesc Moll (12).

Igualmente el mejor período de la Universidad de Tarragona lo constituyen las últimas décadas del siglo XVI, gracias al apoyo definitivo que proporcionan Antonio Agustín, arzobispo tarraconense de 1576 a 1586, y su sucesor Joan Terés, arzobispo de 1586 a 1603 y anteriormente, en 1572, primer rector de la institución. La fundación de la Universidad y Seminario Conciliar de Tarragona -el primer seminario fundado en España después de la obligación establecida por Trento-, es llevada a cabo en 1568 por el arzobispo anterior a Agustín, el cardenal Cervantes de Gaeta. Este ordinario hace donación en 1572 de 12.000 libras para la construcción del edificio y para la dotación de las cátedras. A esta cantidad se le añaden 4.000 libras cedidas por el cardenal en 1574, y 4.000 libras más en 1575, legadas por Cervantes de Gaeta en su testamento (13). Entre las cláusulas de este documento se encuentran las enseñanzas que deben ser impartidas en la futura Universidad y Seminario Conciliar. Aunque la institución tiene carácter de universidad escolástica y su principal destino es la formación de los futuros rectores de la iglesia, entre las materias que aparecen en los primeros cursos se halla el estudio de varios textos clásicos: los alumnos de primera clase han de estudiar, entre otras cosas, las

"Sentencias" de Cicerón; los de segunda clase reciben una lección de Terencio, los "Oficios" de Cicerón, el "de Senectute" o el "de Amicitia" y, sorprendentemente, las "de Constructione" de Erasmo, un autor eliminado del programa universitario de Barcelona en 1559. Entre las materias que deben estudiar los alumnos de tercera clase se encuentra una lección de Virgilio, una de los "Comentarios" de César y las "Epístolas" de Cicerón. Los alumnos de este curso están obligados a hablar latín perfectamente. En el curso de Artes se lee a Porfirio, las "Categorías" de Aristóteles, y los libros de Lógica y de Filosofía natural del mismo autor (14).

Después de la muerte en 1575 de Gaspar Cervantes de Gaeta, su sucesor, Antonio Agustín, consigue inaugurar los primeros cursos en 1577. A partir de este año, la presencia del nuevo arzobispo en la gestión de la Universidad es constante. Entre los primeros actos llevados a cabo, confirma a Joan Terés en el cargo de rector y nombra el grupo de administradores: junto al arzobispo se encuentran Rafael Joan Gili, arcediano de Vilaseca y canónigo de la catedral, y Francesc Cistarer, cónsul primero de la ciudad. En las constituciones redactadas para la Universidad el 27 de junio de 1580, Agustín manifiesta la voluntad de continuar con la labor realizada por su antecesor. Los Estatutos del Estudio General de Tarragona publicados el 11 de Septiembre de 1581, manifiestan por una parte la resolución de acatar los acuerdos sobre la Reforma de las universidades de la sesión XXV del Concilio de Trento, y todo lo dispuesto por el Santo Sínodo respecto a la necesidad que tienen maestros, doctores y graduados de realizar una profesión pública de fe católica. Pero por otra parte, se ratifican las materias y lecciones que el cardenal Cervantes de Gaeta dispone en su testamento. Enseñanzas que incluyen los textos clásicos antes citados y las "de Constructione" de Erasmo (15).

EL DIFÍCIL ARRAIGO DE LOS NUEVOS FERMENTOS.

A pesar de la permeabilidad de influencias culturales, y de la convivencia entre postulados tridentinos e ideas "humanistas" de la que parecen gozar algunos eclesiásticos, se ha de considerar la acción negativa respecto a la difusión de la "nueva cultura" llevada a cabo por el Tribunal de la Inquisición. Es cierto que las élites catalanas, entre las que se encuentran importantes miembros del clero, disponen en sus residencias privadas de bibliotecas en las que aparecen obras publicadas en el "Índice de libros prohibidos". E igualmente a través de algunos inventarios, se descubre que las clases altas son poseedoras de colecciones de pintura en las que se hallan cuadros de temática profana. Pero esto no exhime que el Tribunal actúe contra toda obra impresa y toda obra de arte que descubra y que crea censurable. En Catalunya, durante el reinado de Felipe II, todos los

propietarios de libros de cualquier clase se ven obligados a mostrarlos al Comisario del Santo Oficio. Igualmente se exige a los ayuntamientos la revisión de las librerías. Algunas comunidades de canónigos, como la de la catedral de Elna, son exhortadas a seleccionar sus libros. Se prohíbe reeditar toda obra destruida en un Auto de Fe: la Nueva Inquisición quemó antes de 1549 las Biblias escritas en catalán y continúa destruyendo otras obras en lengua vernácula, como el "Psaltiri" de Rois de Corella o "Els set salms penitencials" (16). Los escritos de Erasmo empiezan a ser censurados a partir de 1535, cuando el Tribunal llama la atención sobre la deplorable influencia que ejercen los "Coloquios". De 1536 a 1557 se suceden las prohibiciones y secuestros de esta obra hasta que en 1568, según afirma E. Durán, el nombre de Erasmo no consta en ningún sitio (17). La institucionalización de esta política aparece en 1558 con la Ley de Censura, y se reafirma en 1559, cuando el Inquisidor General Valdés publica el "Índice general de libros prohibidos". Una larga lista a la que suceden versiones más ampliadas en 1571 y 1583.

Pero el aislamiento intelectual del país ya ha sido confirmado oficialmente en 1559: Felipe II promulga una orden destinada a todos los españoles que estudian o enseñan en el extranjero, para que vuelvan en el plazo de cuatro meses (con la excepción concreta de los colegios de Bolonia, Roma, Nápoles y Coimbra), prohibición que se ratifica en 1568. Igualmente muy pocos autores extranjeros visitan la península, ante el temor de ser acusados de herejes. La política de censura y la persecución de algunos intelectuales ha ido desencadenando sospechas sobre la erudición humanista. Pero a pesar de los reiterados intentos de poner fin al libre intercambio de ideas entre la cultura española y el resto de Europa, la penetración de libros, obras de arte y artistas foráneos sigue produciéndose, y las élites españolas siguen viajando y manteniendo sus contactos con el exterior (18).

Si la decadencia de la Universidad de Barcelona, la mediocridad de la mayoría de publicaciones, y el aislamiento de tantos aspectos de la cultura catalana pueden verse motivados por la persecución protestante y por el intento de erradicación de toda línea de pensamiento que se aleje de los postulados tridentinos por parte del Tribunal de la Inquisición, éstas no constituyen las únicas causas por las que las corrientes humanistas en general, y las diversas formas artísticas vinculadas a ellas en particular, no lleguen a arraigar de forma generalizada en la sociedad catalana de finales del siglo XVI y principios del XVII. La ausencia de una corte estable o itinerante constituye otro de los motivos que dificultan el definitivo asentamiento de las novedades culturales en el país. La nobleza catalana no consigue suplir el vacío que supone la ausencia de una cultura cortesana (19). Una ausencia de corte unida a la progresiva castellanización de la nobleza, que afecta sobre todo al aspecto lingüístico y literario. Un fenómeno que comienza según N. Sàles, en tiempo de los Reyes Católicos, debido

a la fuerte presión ejercida por la monarquía para que se celebren enlaces matrimoniales entre los miembros de la más "conflictiva" nobleza catalana -como los Cardona o los Cabrera- y representantes de magnates castellanos. Las principales familias catalanas se van castellanizando y van dispersando sus posesiones y dominios en distintos reinos, a la vez que la monarquía de principios del XVI va multiplicando la cesión de diversos derechos dominicales en Catalunya, a favor de aragoneses y castellanos. El Principado, aunque sus ciudades y oligarquías urbanas no han tenido nunca un poder comparable a ciertas ciudades-estado italianas, va quedando progresivamente desprovisto de sus clases dirigentes (20). Unas clases dirigentes que no ejercen su poder de mecenazgo al irse desplazando al lugar de la corte, y que van olvidando forzosamente el uso del catalán en favor del castellano.

El desplazamiento del catalán a favor del latín primero, y del castellano después, se produce también entre las élites residentes en la misma Catalunya. El latín, idioma de prestigio y de cultura, es sustituido por el castellano, la lengua de la corte. La imprenta favorece esta castellanización al editar la mayoría de libros en el idioma utilizado por las clases altas. Unas clases que ya han optado por el castellano, no sólo como lengua escrita o leída, sino como lengua hablada, para diferenciarse de las clases bajas que siguen hablando y leyendo en catalán (21). La diferenciación de las clases dirigentes respecto a las clases subalternas también se produce a través de la educación: son sólo los miembros de ciertas oligarquías ciudadanas los que pueden ser educados por preceptores particulares o acceder al único colegio de prestigio en Barcelona, el Colegio de Cordellas (22). Son también los nobles, los caballeros o los ciudadanos honrados los que pueden llegar a pagar las elevadas tasas que exigen los cursos universitarios del "Estudi General". Salvo estos estamentos privilegiados y los ciudadanos "de segunda" -que pueden acceder a un tipo de enseñanza municipal o religiosa que nada tiene que ver con el refinamiento y distinción con que se educa a las élites-, la sociedad catalana es masivamente analfabeta durante los siglos XVI y XVII. R. García Cárcel afirma que el 40% de artesanos, el 70% de payeses y pescadores, el 100% de trabajadores por cuenta ajena, y el 50% de mujeres no saben leer ni escribir (23).

La distancia entre los dos bloques en el seno de la sociedad catalana -dos bloques provenientes de la binaria sociedad medieval-, parece acentuarse todavía más en la Época Moderna a través de la cultura. R. García Cárcel, J. Amelang o E. Duràn hablan de una cultura oficial y una cultura popular. Una cultura de la que se sirven los patricios urbanos para delimitar fronteras entre clases dirigentes y clases subordinadas. Unas clases dirigentes que a principios de siglo privilegian las ideas humanistas a la vez que van cambiando sus pautas de comportamiento transformando sus relaciones sociales. Y en esta renovada "vida social" triunfan sobre el uso de las armas, la

cortesía y el ingenio (24). Estas nuevas pautas de comportamiento se manifiestan y se desarrollan casi exclusivamente dentro de ámbitos privados. Por tanto, las residencias deben ir transformándose en función de las nuevas necesidades. Parte de la élite barcelonesa de principios del XVI reforma o reconstruye sus palacios góticos, y ornamenta exteriormente puertas y ventanas con soluciones exógenas, llegando a incorporar algún balcón: el casal de Pere de Cardona, obispo de Urgell y arzobispo de Tarragona, la casa Clariana-Padellàs, la casa del arcedianò Lluís Desplà, la casa de Lluís Centelles o la de Joan Boscà constituyen algunos ejemplos en la ciudad de Barcelona de este tipo de operaciones. Junto a ellas, actuaciones más significativas como la torre Pallaresa o la casa Gralla, conllevan una mayor regularización geométrica de algunos de sus elementos y una variada ornamentación "a la romana" (25).

Pero, ¿quiénes forman parte de esta élite cultural, si gran parte de la nobleza se ha desplazado al lugar de la corte? El vacío cultural propiciado por el absentismo de la alta nobleza es cubierto, según R. García Cárcel, por los altos funcionarios municipales. M. Carbonell demuestra que no son sólo los ciudadanos honrados los que tienen intereses culturales "clasicistas". Médicos, juristas, baja nobleza y eclesiásticos, además de reformar sus residencias, poseen extensas bibliotecas entre las que se encuentran libros de antigüedades y tratados clásicos: Jeroni Mediona, doctor en artes y en medicina, tiene 800 volúmenes entre los que destacan obras de Erasmo, León Hebreo, Vesalio y Vitruvio; Jaume d'Agullana, arcedianò mayor de la catedral de Girona y doctor en derecho, dispone de casi 600 volúmenes; Francesc Valls (1610), corredor de oro, tiene más de 1.000 obras entre las que resaltan el tratado de pintura de Alberti y dos tratados de Paleotti; Pau de Fluvià (1619), dos veces "conseller" de la ciudad de Barcelona, posee más de 500 libros y una impresionante colección de objetos artísticos; Pere Font (1622), doctor en artes y medicina dispone de unos 400 volúmenes entre los que sobresalen libros en romance, libros italianos, y ejemplares de filosofía y humanidades; Jeroni Tamboni (1627), doctor en derecho y asesor del Baile General de Catalunya posee más de 500 tomos, y entre ellos obras de Cervantes, Erasmo, y las "Mirabilia" de Roma; Pere Màrtir Pla (1629), canónigo de Santa Ana, tiene una extensa biblioteca de 1.500 volúmenes entre los que destacan libros de antigüedades, de emblemas, de anatomía, y el Vitruvio; el marqués de Aitona, Francesc de Montcada (1632), posee unas 1.000 obras entre las que igualmente se encuentran libros de antigüedades y los libros de arquitectura de Vitruvio (26).

Además del contenido de las bibliotecas, las obras que forman parte de las colecciones de arte o la afición de algunos personajes por las antigüedades, corroboran el interés que demuestran algunas élites catalanas por la "nueva cultura". M. Carbonell afirma que de 5.200 pinturas pertenecientes a nobles, eclesiásticos, ciudadanos honrados, juristas, mercaderes y otros

profesionales, el 38,6% son de temática religiosa, mientras que el 43,6% representan escenas profanas. Entre los religiosos que poseen pintura con temática profana en sus residencias se encuentra Pau Fuster, secretario de la Inquisición en Catalunya: de 66 pinturas, 51 tratan temas religiosos y el resto son alegorías morales, paisajes, retratos, cuadros de género, etc. Fra Miquel Salavardenya, abad de San Miguel de Cuixà, posee una escena de Baco. Macià Amell, canónigo de Barcelona, tiene 38 pinturas de escenas bucólicas. Entre los cuadros de Carles Sagarriga, canónigo de Lérida, se encuentran "El juicio de Paris" y "La historia de Anteón". Igualmente el número de cuadros por término medio de cada uno de los estamentos nombrados representan unas cifras nada despreciables para finales del siglo XVI: los nobles poseen un promedio de 68 pinturas; los eclesiásticos, 35; los ciudadanos honrados, 39; los profesionales del derecho, 47; los mercaderes, 41; y otros profesionales, 36 (27).

Un nuevo idioma, unas nuevas maneras y una nueva cultura adoptadas con más o menos profundidad por parte de las élites catalanas, que no pueden o no llegan a ser asimiladas del todo por las clases populares. La aceptación de la cultura oficial por parte de las clases subalternas prácticamente no se produce en Catalunya, al contrario de lo que ocurre en otras partes de la península. El habitual "extrañamiento" de la cultura popular respecto a la cultura oficial del que habla R. García Cárcel, se acentúa en Catalunya debido a la procedencia extranjera de ésta última. Un rechazo a la cultura exógena no sólo por su origen italiano o francés, sino esencialmente por su procedencia castellana (28). Pero esta tesis posee sus excepciones en determinadas zonas del Principado. Unas excepciones que demuestran que a pesar de la contraposición de ambos mundos, a pesar de la estructuración binaria de la sociedad, existen puntos de contacto entre los dos bloques. N. Sales explica que aunque el el analfabetismo es un fenómeno generalizado entre las clases populares, algunos payeses de masas más o menos ricas, y algunos menestrales y mercaderes de ciudades pequeñas, poseen una cantidad importante de libros de lectura. Unas obras que deben adquirir en las mismas tiendas de alimentación, o más especialmente, en librerías locales. Entre ellas predomina la temática religiosa de gran difusión: "fransels y baseroles", la "Sibil·la", la "Oració de Sant Miquel" o los "Quatrecentes aforismes catalans" de Joan Carles Amat. Y frente a inventarios de familias bienestantes del delta del Llobregat en los que no aparece casi ningún tipo de impreso, excepcionalmente, en inventarios de menestrales de poblaciones como Valls o Vallmoll -menestrales que como señala N. Sales pueden officiar simultáneamente de librerías-, se encuentran además de libros menores de gran difusión, obras de autores como San Agustín, Fray Luis de Granada, Santo Tomás de Aquino, San Vicente Ferrer, Santa Teresa de Jesús, San Víctor, San Buenaventura o San Gregorio. Pero también libros de historia, la "Corònica Universal del Principat de Catalunya" de Jeroni Pujades, "De origine de antiquitate romanorum", y obras de J. Bodin, César, Plutarco,

Juvenal, Quintiliano, Ptolomeo, Suetonio, Terencio, Aristóteles, Cicerón, Ovidio, Estrabón, Flavio José, Tito Livio, etc. (29).

A pesar de esta puntual penetración de una determinada cultura hegemónica en las clases subalternas, la tradición se encuentra fuertemente arraigada no sólo en las clases populares, sino en el seno de una parte de las élites catalanas. Las corrientes humanistas de principios del XVI continúan representadas por importantes personajes también durante la segunda mitad de siglo, pero se ven obligadas a convivir con pensamientos político-jurídicos y con movimientos históricos y literarios predominantemente defensivos de las tradiciones locales. El abismo entre ambos mundos del que hablan ciertos autores no es a la vista de ello, tan radical. Cierta cultura de las clases dirigentes se repliega en sí misma y busca en los orígenes más remotos de la tradición local los fundamentos en los que establecer el punto de partida para un "nuevo renacimiento". Un renacimiento cuyo espejo no deben ser los modelos exógenos, sino los orígenes de la propia historia. En el campo literario se revaloriza a un poeta autóctono, Ausias March, y se le considera el Petrarca de las letras catalanas. De sus obras se realizan reiteradas ediciones en 1543, 1545 y 1560, y a finales de siglo, en 1585, su popularidad queda patente al ser musicados algunos de sus poemas por Joan Brudieu, regente de la capilla de la Seu d'Urgell. Pocos años antes, Pere Albert Vila ha puesto música a algunos de los poemas del igualmente autóctono Pere Serafi. Del mismo modo, el contenido de determinadas bibliotecas de principios del siglo XVII, nos indican un cambio de interés temático. Entre las obras que posee Jaume Ramon Vila, Jeroni Pujades (500 volúmenes), o el canónigo Josep Jeroni Besora (5.500 volúmenes), predominan la historia y erudición catalanas. Una historia de Catalunya defendida y argumentada desde finales del siglo XV y principios del XVI en las obras de Pere Miquel Carbonell, Pere Tomic o Francesc Tarafa, que tiene continuidad a finales de siglo y principios del siguiente en las obras de historiadores como Martí Viladamar, Francesc Calça, Jeroni Pujades o Narcís Feliu de la Penya. Una serie de autores que se esfuerzan en mostrar a través de sus escritos las glorias pasadas de Catalunya. Frente a historiadores humanistas como Joan Margarit, Jeroni Pau, Francesc Calça o Dionís Jeroni Jorba, que intentan demostrar el origen púnico de la ciudad de Barcelona, Pere Tomic se decanta por la vieja leyenda medieval de la fundación de Barcelona por Hércules. Esta versión es recogida por Jeroni Pujades entre las muchas leyendas que aparecen en su "Corònica Universal del Principat de Catalunya" (1609), para argumentar la antigüedad y las grandezas del Principado. También es aprovechada por Narcís Feliu de la Penya y llega hasta "L'Atlàntida" de Verdaguer. Igualmente estos historiadores se resisten a publicar sus obras en castellano, a pesar de las exigencias del mercado: Francesc Tarafa publica su "Cronica de España" en latín, y es traducida al castellano en la publicación barcelonesa de 1562; Onofre Menescal publica en catalán su "Sermon de Jaume II" en 1602, a pesar de estar presionado de versionarla

en castellano; y el mismo Jeroni Pujades, al publicar su "Corònica Universal.." en 1609, afirma que muchos deseaban su publicaciòn en castellano, por ser esta lengua más universal (30).

Por tanto, los motivos del difícil arraigo de la nueva cultura en el seno de la sociedad catalana no se deben sólo a las acciones del Tribunal de la Inquisición, a la ausencia de corte, a la castellanizaciòn de la nobleza o a la falta de radicaciòn de esta cultura humanista en las clases populares. Existe también una voluntad implícita en las clases dirigentes, que manifiesta un fuerte ánimo de continuidad, un deseo intencional de permanencia en la tradiciòn. Una actitud que forzosamente no comprende la necesidad de introducir corrientes de pensamiento o formas artísticas de procedencia exògena, en un país con una cultura y unas tradiciones propias. De esta incomprensiòn se hace eco el propio Antonio Agustín, que además de sus elevados cargos en la diplomacia y en la Iglesia española, es un reputado estudioso humanista, sobre todo en el campo de la jurisprudencia. Agustín manifiesta el desdén con el que son tratados los estudios humanísticos: "... (los estudios humanistas) no me causan vergüenza, no veo ningùn motivo para ello. Quienes deben avergonzarse son aquellos que suelen siempre criticar de los demás... la Jurisprudencia y las demás ciencias desaparecerían en la densa oscuridad de las tinieblas, si no fuesen iluminadas por la luz de estos estudios...". Joan Felip Mei, filòlogo y catedrático de la Universidad de Valencia y asimismo impresor en Tarragona de Antonio Agustín, también manifiesta este mismo pesar por el desprecio general hacia las corrientes humanistas. En la dedicatoria a su traducciòn de las "Transformaciones de Ovidio" -dirigida a don Ramón Ladròn-, alaba la figura de Agustín como protector de los estudiosos humanistas, a pesar de ser desdeñados por ignorantes y faltos de curiosidad (31).

ANTONIO AGUSTIN Y LOS HUMANISTAS TARRACONENSES.

La aficiòn por la nueva cultura no aparece tan sólo entre las élites barcelonesas, sino que en otras partes del Principado, y muy especialmente alrededor del arzobispado de Tarragona -donde por otra parte, la cultura clásica tiene una presencia histórica significativa-, coinciden una serie de personajes, en su mayoría eclesiásticos, cuyos intereses classicistas no se limitan tan sólo a la acumulaciòn de libros u objetos artísticos. Algunos de ellos encargan, promueven o financian obras de arte o de arquitectura resueltas mayormente con los nuevos repertorios formales. El cabildo catedralicio encarga la adaptaciòn del òrgano de la catedral en 1562, y el Cristo del coro en 1584 a Jaume Amigó; en los trabajos de adaptaciòn del òrgano, intervienen escultores de la talla de Ferris Ostris y Jeroni Xanxo, y pintores como Pietro Paulo da Montalbergo y Pere Serafi. Y el Cristo del coro es

realizado por el escultor Agustí Pujol y el pintor Isaac Herms. La obra en yeso de la bóveda del trans-sagrario y las trazas de Semana Santa son encargadas igualmente por el cabildo catedralicio a Pere Blai hacia 1595. Rafael Llorenç, canónigo de la catedral y arcediano de San Lorenzo, impulsa la renovación arquitectónica de esta iglesia, y promueve la fundación del convento de carmelitas descalzos de Tarragona. El mismo Llorenç encarga en 1582 un sepulcro a Jaume Amigó. El también canónigo Lluís Gabriel Robuster encarga en 1580 a Amigó la construcción de la capilla de San Francisco de la Sede tarraconense, financiándola en parte él mismo, y en parte su sobrino, el mercader Gabriel Nebot. El cardenal Gaspar Cervantes de Gaeta emprende la fundación del Seminario Conciliar de Tarragona, y aunque el edificio es financiado por la ciudad, en 1572, 1574 y 1575 hace donación de importantes sumas de dinero para proveer las cátedras. El edificio del Seminario se encarga hacia 1593 a Pere Blai. Durante el mandato del arzobispo Antonio Agustín se construyen en Tarragona diversos conventos y el nuevo hospital de San Pablo y Santa Tecla. Es probable que él mismo confíe las obras del nuevo palacio arzobispal a Pere Blai, pero su encargo más importante es la capilla del Santísimo de la catedral de Tarragona, lugar donde ha de ser enterrado a su muerte. Una obra que traza Jaume Amigó a finales de 1580, en la construcción de la cual interviene también Pere Blai. Y Joan Terés, arzobispo sucesor de Agustín, encarga a Pere Blai en 1592 las capillas de San Juan y San Fructuoso en la misma catedral, dentro de las cuales debe ser igualmente enterrado (33).

Estos encargos, financiados en parte por estos eclesiásticos, corren paralelos a la construcción de múltiples iglesias, capillas y conventos dentro de la jurisdicción de la archidiócesis, promovidos en su mayoría por visitas pastorales. En algún caso, promotores o clientes pueden llegar a intervenir o a colaborar con el tracista en algunas decisiones formales. Sobre todo, si entre los impulsores de las obras se encuentran religiosos con una formación humanista que puede contribuir a enriquecer la materialización de las "nuevas formas". Como en el caso de la nueva parroquial de la Selva del Camp, para el trazado de la cual se reúnen el 1 de mayo de 1582 el maestro de obras Pere Blai, el párroco de Tivissa y conocido tracista Jaume Amigó, el rector de Scala Dei, Pere Aguiló, y el arcediano de la catedral de Tarragona y administrador del Seminario conciliar, Rafael Joan Gili (34). Los conocimientos en materia constructiva tanto de Pere Blai como de Jaume Amigó están más que probados: en 1582 ambos tienen en su haber diversas obras de arquitectura. Sin embargo, tampoco se puede descartar un intercambio de ideas o una posible participación en la traza de los otros dos personajes: el prior de Scala Dei, Pere Aguiló ya posee en 1566 los tratados de Diego de Sagredo y de Vignola, y Rafael Joan Gili ha vivido en Roma durante varios años, y tiene diversos parientes religiosos residentes en esta ciudad (35). Igualmente puede haberse producido un intercambio de intereses o de ideas en otras obras de arte o de arquitectura llevadas a cabo en el arzobispado de

Tarragona. J.M. Rovira utiliza el término "permeabilidad" al referirse a las relaciones entre eclesiásticos, artistas y tracistas de la sede tarraconense. Esta relación e intercambio de ideas puede haberse originado también entre el arzobispo Antonio Agustín y el rector de Tivissa, Jaume Amigó, encargado de trazar en 1580 la capilla del Santísimo de la catedral de Tarragona (36). Como demuestra J.M. Rovira, el interés que manifiesta este importante eclesiástico y humanista por la arquitectura de la antigüedad romana no es nada desdeñable. En su obra "Alveolus" cita a Vitruvio en tres ocasiones (37), y en el "Diálogo de medallas, inscripciones y otras antigüedades", además de volver a mencionar a Vitruvio, realiza una larga disquisición sobre arquitectura. En este discurso analiza los órdenes del Coliseo -dórico, jónico, corintio y toscano- y menciona el error que supone mezclarlos. Se pregunta por el origen de estos nombres y por sus aspectos lingüísticos, algo que no debe sorprendernos si tenemos en cuenta el método filológico empleado por la escuela de juristas a la que pertenece Agustín. Pero a la vez, demuestra no estar en conocimiento del tratado de Serlio al confundir el orden toscano con el orden compuesto descrito por este tratadista, y al ignorar el origen latino del término "compuesto" (38). Las conversaciones entre Jaume Amigó y el arzobispo deben ser frecuentes durante las obras de construcción de la capilla que le ha de servir de tumba. Una construcción en la que participa Pere Blai -que a buen seguro se hace eco de esta "permeabilidad" e interrelación de ideas entre el ilustre cliente y el tracista-, resuelta totalmente con elementos clásicos, y en la que por primera vez aparece en Catalunya una cúpula con tambor (39). Igualmente existe afinidad entre cliente y maestro de obras en el caso de las capillas de San Juan y San Fructuoso de la catedral de Tarragona. El cliente, el arzobispo Joan Terés, lega en su testamento de 1599 al maestro Pere Blai 100 libras, en agradecimiento a los buenos servicios prestados. Una acción que demuestra la positiva valoración que el ilustre personaje hace del arquitecto y de su obra (40). Una valoración que a buen seguro se puede aplicar también a la persona y a la obra de Jaume Amigó.

La afición de Antonio Agustín por la antigüedad clásica abarca diversos campos. Estudioso de monedas y erudito en numismática, durante su estancia en Tarragona aglutina una importante colección de monedas y medallas -5.000 monedas de plata y 140 de oro-, y redacta la mencionada obra "Diálogo de medallas, inscripciones y otras antigüedades", publicada en Tarragona en 1587 (41). Su afición por la escultura y por las lápidas romanas se ve reflejada en la reforma del viejo palacio arzobispal tarraconense: Agustín intenta convertir el antiguo huerto en un jardín parecido al de las villas romanas. Para ello utiliza restos arqueológicos esparcidos por la ciudad y sus alrededores, y no se limita sólo a piezas abandonadas, sino que emplea bases y soportes de elementos construidos, que pueden ser sustituidos con facilidad. En el jardín arzobispal logra reunir un total de 46 inscripciones romanas y sobre algunas de ellas coloca estatuas,

aunque no sean las correspondientes. Y en 1584 pide permiso al cabildo catedralicio para recoger algunas piezas de la propia catedral y formar con ellas un museo (42).

El interés de Agustín por las monedas, medallas, lápidas e inscripciones antiguas, puede tener su origen en la tertulia romana en la que participa durante sus estancias en esta ciudad, debido a sus diversas misiones eclesiásticas y diplomáticas (43). Una famosa tertulia de la que forman parte importantes personajes italianos, como el arquitecto y pintor Pirro Ligorio -también dedicado al estudio de las antigüedades y a la numismática-, el pintor Salvatore del Piombo, el escultor Giacomo Trezo, Gentili Delfini, Ottavio Pantagato, Onofrio Panvinio, Basilio Zonchi, Gabrielle Faerno, Latinus Latini, Fulvio Orsini o Carlo Sigonio. En las mismas reuniones se encuentran igualmente los españoles Juan Páez de Castro, el horaciano Juan Verzosa, Francisco de Torres y Levino Torrencio; y los franceses Jean Tilio y M. Guillard (44). Pero los intereses de estos tertulianos no siempre versan sobre la antigüedad clásica. Onofrio Panvinio por ejemplo, publica en 1570 el libro "Le Sette chiese principale di Roma". Su estudio se basa en las basílicas más importantes de la ciudad, unos templos construidos en los albores del cristianismo, que son completados y transformados durante los siglos posteriores. Y en sus análisis, Panvinio alaba estas arquitecturas y de ellas afirma que representan el origen de la fe:

"Y Procopio en el primer libro de la "Guerra de los Godos" dice que, igual que otros en algún lugar del mundo, también los romanos, principalmente, reverenciaron la doctrina de la fe cristiana; dijo que principalísimo y grandísimo argumento es el ver la soberbísima fábrica, los preciosos ornamentos y la rica facultad de tantas iglesias, hospitales, monasterios, oratorios y símiles edificios sacros, los cuales es claro que ha habido en Roma así en los tiempos antiguos como en los nuestros; ya que, volviendo y con mucha atención a los antiguos escritores eclesiásticos y a los recuerdos de la santa Iglesia Romana, ha descubierto que ha habido en Roma, aunque en diversos tiempos, hasta una cantidad de mil templos o monasterios u hospitales..." (45).

La atracción de Panvinio hacia las arquitecturas de los primeros tiempos de la Iglesia no es casual. En 1567, tres años antes de que su libro apareciera en Roma, un autor contemporáneo, Pietro Cataneo, publica en Venecia "L'Architettura". Una obra en la que se magnifica el templo de Salomón de Jerusalén respecto a las construcciones griegas y romanas, por las connotaciones religiosas que conlleva. Cataneo también realiza en su escrito un llamamiento exhortando a los cristianos a construir sus templos con esfuerzo, ingenio, magnificencia y riqueza (46). Unos requisitos que coinciden con la voluntad tridentina de recuperar el esplendor del culto, de enriquecer instrumentos y ornamentos litúrgicos para contraponerse a las críticas protestantes, pero

también para conseguir la máxima participación colectiva en el nuevo ceremonial católico.

El interés de estos autores en hallar una arquitectura que sea suficientemente representativa para simbolizar una fe renovada -similar a la de los primeros tiempos del cristianismo-, y que se adapte a las funciones litúrgicas, es comparable al esfuerzo que durante estos años realiza Carlo Borromeo. En 1575, el arzobispo de Milán recorre Roma estudiando los templos de la ciudad, con el fin de finalizar su tratado destinado a todos aquellos que han de construir o reformar una iglesia. Según describe Ottaviano Abbiate Forerio en 1603 en ocasión de su proceso canónico, Borromeo "visita muchas iglesias antiguas dentro y fuera de la ciudad para inspeccionar las paredes, los baptisterios, los campanarios y otras de sus partes con el fin de terminar el libro que después manda imprimir...". La obra de Borromeo, aunque se dirige hacia la mejora de la arquitectura religiosa de la archidiócesis de Milán, se inspira en las antiguas basílicas de Roma, la ciudad considerada como el "modelo insuperable del esplendor por el culto, de la práctica para el desarrollo de los ritos sagrados, del arte al servicio del ideal católico" (47). Y las construcciones que considera más adecuadas para representar a la nueva Iglesia reformada son precisamente las iglesias paleocristianas: unos templos que funcionalmente se adecúan al nuevo ritual católico, y que simbólicamente representan el triunfo de una fe pura e incorruptible.

La arquitectura de los primeros cristianos es el marco perfecto para albergar igualmente a los múltiples simbolismos salomónicos y hierosolimitanos que juegan un papel muy importante en el periodo reformista pre y post-tridentino. Desde el Medioevo, tanto teólogos como liturgistas y místicos abundan sobre un concepto profético del "plano revelado". Estos temas aparecen a través de las obras de Eusebio de Cesarea, San Gregorio Magno, San Bernardo, Hugo de San Víctor, Guillermo Durandus, el mismo Onofrio Panvinio, Juan Molano, Sanderio, Bruno, Carlo y Federico Borromeo, y los españoles Bernardo de Laredo y Villalpando. Unos autores que respetan la tradición escritural, la cual ha sido inviolada a través de la historia de la Iglesia. La necesidad de respeto a "la doctrina, naturaleza o significación del misterio" se materializa, según Carlo Borromeo, en determinados aspectos del templo. Los techos artesonados, por ejemplo, se encuentran relacionados con la predicación y los fieles, tal como especifica San Gregorio Magno en las "Homilias sobre la visión del profeta Ezequiel". Y además, son muy utilizados en las antiguas basílicas cristianas (48). Las ventanas, ligeramente abocinadas y con el dintel redondeado también se adecúan a los designios de los Santo Padres (49). E igualmente la autoridad medieval se encuentra en la recomendación de San Carlo de utilizar en el coronamiento del campanario un gallo sosteniendo una cruz (50).

La afición de Onofrio Panvinio por las escrituras de los Santos Padres de la Iglesia y por la arquitectura paleocristiana debe ser bien conocida por su contertulio Antonio Agustín. De hecho, el futuro arzobispo de Tarragona parece ser afín particularmente a dos personajes de las reuniones romanas: uno es el mismo Panvinio, y el otro Fulvio Orsini. Con ellos mantiene durante años una abundante correspondencia. Unas cartas que además de ser el claro exponente de una relación entre eruditos, demuestran en sus encabezamientos la existencia de un profundo afecto personal (51).

El futuro arzobispo de Tarragona también ha de haber entrado en contacto con Carlo Borromeo durante su participación en el Concilio de Trento y ha de conocer sus ideas reformadoras. Pero si el interés tanto de Panvinio como de Borromeo de impulsar una nueva arquitectura religiosa basada en las antiguas basílicas romanas es compartido por Agustín, no consta en ninguno de los textos consultados. Quien a buen seguro se hace eco de estas corrientes y de estas nuevas inquietudes que circulan por Roma es Jaime Amigó. E influido o no por Agustín, va a reflejar su conocimiento y su admiración por las iglesias de los primeros tiempos del cristianismo y por las nuevas arquitecturas que intentan su recuperación en las obras que irá construyendo en la archidiócesis de Tarragona. Como también en estas construcciones aplicará órdenes y proporciones extraídas tanto de tratados clásicos como de edificios romanos de reciente factura.

A pesar de la posible influencia de las opiniones de Panvinio durante las tertulias romanas, los principales conocimientos de Antonio Agustín versan sobre la antigüedad clásica. Y esta inclinación, reflejada tanto en sus estudios como en sus colecciones, revierte también en su especialidad como jurista y filólogo: el arzobispo utiliza las inscripciones antiguas de las lápidas y de las monedas, como medios auxiliares para el conocimiento más profundo del derecho romano. Una metodología que comparte o que aprende de Fulvio Orsini, quien considera que las monedas, inscripciones y otros restos grabados son más fidedignos que los escritos literarios, pues no han podido ser manipulados y en ellos permanece la huella del pasado (52).

Como la formación intelectual de Antonio Agustín es principalmente jurídica, la parte más voluminosa de su obra está dedicada al derecho canónico. Sin embargo, inicia su carrera con el derecho romano, y su análisis y profundización son los que más preocupaciones le comportan. Estudia en Bolonia con Andrea Alciato -el fundador del humanismo jurídico-, un nuevo método de enfoque de la jurisprudencia basado en el estudio de los textos legales en cuanto creaciones de una determinada cultura, no en cuanto normas de derecho. Por ello, esta disciplina intenta purificar los textos de los errores acumulados con el paso del tiempo, y penetra en la manipulación a la que han sido sometidas las obras originales de los jurisconsultos de la época clásica. Agustín es conocido principalmente por la restauración del

"Digesto", la recuperación de las "Constituciones Griegas" de los nueve primeros libros del "Código de Justiniano", y por su trabajo sobre los nombres propios de las "Pandecas florentinas". El estudio de estos códigos viene enfocado desde la necesidad de un análisis previo a nivel crítico, filológico e histórico de los textos, antes de fundamentar cualquier deducción sobre ellos. Un trabajo inacabable -sobre todo el del estudio del "Digesto"-, que le hace consultar las riquísimas bibliotecas de Roma, Florencia y Venecia (53).

Su afición bibliográfica le lleva a aprovechar sus desplazamientos debidos a misiones diplomáticas, y consultar las bibliotecas de los países visitados. Enviado por el Papa en 1558, aprovecha su viaje a Viena para trabajar en las bibliotecas austríacas de Linz, Werns, Epira, Passau y Augsburg (54). Y en sus frecuentes salidas al extranjero debe ir adquiriendo los manuscritos e impresos que forman parte de su propia biblioteca, una de las más extensas de España, sólo superada, entre otras, por la de Diego Hurtado de Mendoza. Con motivo de su muerte, después de diversas disputas en las que interviene el propio Felipe II, los libros y manuscritos de Agustín pasan a formar parte de los fondos del Escorial, y finalmente son lamentablemente subdivididos: parte de ellos van a parar a Roma, y los otros son repartidas por diversas bibliotecas. El canónigo Martín López Bailo (o Vaillo), es el encargado de elaborar un índice de este fondo bibliográfico, un catálogo que aparece publicado en Tarragona en 1586, pocos meses después de la muerte del arzobispo. La colección original comprende 272 manuscritos griegos y 562 latinos, además de una larga lista de libros impresos, interrumpida en el número 975 (55). Entre ellos destacan ejemplares de historia de Tito Livio, Diodoro, Suetonio, Valerio, Máximo, o Diógenes Laercio, obras de filosofía de Aristóteles, Séneca, etc., libros de astronomía, de gramática, volúmenes de autores como Petrarca, Boccaccio, Plinio, Ovidio, Dante, o de autores catalanes como Jofre de Biure, Francesc Rufat o Raimon de Penyafort (56). Y entre los libros impresos de la biblioteca de Agustín que se desconocen, pueden encontrarse algunos de los tratados clásicos de arquitectura (57).

Aunque no se tiene la certeza de que Agustín se encuentre en posesión de libros de arquitectura, a buen seguro debe tener referencia de ellos, pues en la obra de Lluís Pons d'Icart "Libro de las Grandezas i cosas memorables de la ciudad de Tarragona", cuya publicación es promovida por el propio arzobispo, aparecen citados el tratado de Vitruvio, el Libro III de Serlio, las "Antigüedades de Roma" de Andrea Fluvio, y las "Antigüedades de Roma" de Palladio. Lluís Pons d'Icart, autor también de un Archiepiscopologio de Tarragona y de un libro de epigramas, forma parte del círculo tarraconense de intelectuales relacionados con el arzobispo. De hecho, Agustín conoce a los más importantes personajes de su época y con la mayoría de ellos mantiene una estrecha vinculación epistolar (58), pero según parece, se relaciona personalmente con pocos intelectuales catalanes.

Durante su etapa italiana mantiene contacto con Miquel Mai, importante erasmista y político, poseedor de una de las bibliotecas particulares más ricas en obras italianas y clásicas, con Juan Metelo Sequano y con el tarraconense Mateu Pascual, profesor de Alcalá. Durante su estancia al frente de la diócesis de Lérida, se refugian a su sombra el principal representante del aristotelismo en Catalunya, Pere Joan Nunyes, profesor asimismo del Estudio General de Barcelona, y el calvinista Pere Galès, consejero de Agustín en filosofía y derecho canónico (59). En Tarragona, los personajes con los que mantiene un contacto regular son además de Lluís Pons d'Icart, Martín López Bailo, su secretario, Esteve Grimau, doctor en derecho, el erudito jesuita Andrea Schott, y Joan Felip Mei, impresor valenciano traductor al castellano de las "Metamorfosis" de Ovidio. Agustín, ya desde la diócesis de Lérida y posteriormente desde la de Tarragona, organiza una imprenta propia con el fin de publicar sus estudios sobre derecho civil y canónico y las obras de otros humanistas, la edición de las cuales es encargada a Joan Felip Mei (60). La imprenta es un medio básico de difusión de cultura, pero como apunta N. Sales, durante el siglo XVI se imprimen obras de una mediocridad extrema -Agustín considera falta de interés el "Libro de las Grandezas y cosas memorables de la ciudad de Tarragona" de su pariente Luis Pons d'Icart-, y sin embargo permanecen inéditos muchos otros escritos de gran riqueza y utilidad: el mismo catálogo de los propios libros del arzobispo, es publicado incompleto (61).

Aunque Agustín se relacione personalmente con pocos intelectuales durante su etapa tarraconense, forzosamente ha de entrar en contacto con la mayoría de canónigos de la catedral y debe controlar a los religiosos de su archidiócesis. Una obligación impuesta por Trento que el arzobispo, como redactor y defensor de los decretos conciliares, debe cumplir (62). Entre los inventarios de varios de estos eclesiásticos, la mayoría pertenecientes a las familias más notables del territorio tarraconense, se encuentran también libros y obras de arte que denotan su afición por esta "nueva cultura": Andreu Lluís Gili posee más de una docena de retablos; Francesc Mascaró tiene libros de Petrarca, Virgilio, un "Speio de príncipes" y varias pinturas; Joan Mallofrè dispone de libros de comedias, canciones de Torcuato Tasso, un Marco Aurelio en francés, las "Mirabilia Romae" y un libro de antigüedades, además de algunos cuadros; Rafael d'Homs, arcediano mayor de 1558 a 1586, tiene en su haber 14 cuadros de temáticas distintas y 3 esculturas en madera; Melcior de Biure, además de libros de temática clásica y religiosa, posee 25 pinturas, entre ellas, retratos, paisajes y bodegones; el canónigo Feliu Serra, el año de su muerte (1595) lega su biblioteca al Seminario de Tarragona: un legado de 197 libros la mayoría editados en París, Lión, Amberes, Colonia, Venecia, Roma, Salamanca, Valencia o Barcelona durante la segunda mitad del siglo XVI; y aunque la temática de gran parte de ellos es religiosa, encontramos autores clásicos como Plinio, Valerio, Máximo, Julio César, Aristóteles, Cicerón, Petrarca, etc. Esteve

Grimau, doctor en derecho civil y eclesiástico, posee una extensa biblioteca de unos 250 ejemplares, con autores como Aristóteles, Tácito, César, Curcio, Teofrasto, Cicerón, Estrabón, Plutarco, Boecio, Suetonio, Erasmo y Justiniano (63).

Estamos por tanto ante un contexto social extraordinario dentro del panorama general catalán. La valoración y el reconocimiento de los nuevos repertorios formales por parte de promotores y clientes, así como su posible intervención en decisiones artísticas, debe contribuir forzosamente a que en esta zona del Principado se asienten con más facilidad las formas de la "nueva cultura". Un contexto de promoción y apoyo del que forman parte una serie de eclesiásticos con una alta formación cultural, la mayoría de los cuales viajan o disfrutan de largas estancias en Roma. Unos personajes que están al corriente tanto de los movimientos intelectuales que circulan por esta ciudad, como de las nuevas edificaciones que se están realizando en ella: unas arquitecturas en principio muy distintas a las producidas en Catalunya durante los últimos años del quinientos. Religiosos por otra parte, inmersos plenamente en los tiempos contrarreformistas, pero con una cultura y unas inquietudes que deben intercambiar entre ellos. Y entre todos estos religiosos de la archidiócesis tarraconense, sobresale la personalidad y la importancia política e intelectual del arzobispo Antonio Agustín, un personaje que aunque no intervenga directamente en el encargo y financiación de muchas de estas obras, su autoridad y criterio resultan indispensables para reafirmar este contexto de soporte y comprensión hacia a los repertorios clasicistas.

Pero aunque los fermentos de la nueva cultura estén asentados en esta parte del Principado, hace falta conocer a los autores materiales que llevan a cabo las nuevas formas. Y entre los tracistas que se encargan de realizar la mayor parte de las obras más emblemáticas del territorio, destaca el maestro de obras Pere Blai, y sobre todo el párroco de Tivissa Jaume Amigó. Dos personajes con una formación y una cultura muy distintas, pero que compaginan sus conocimientos y construyen una serie de edificios que aglutinan este "espíritu moderno" presente en el arzobispado de Tarragona a finales del siglo XVI. Unos edificios entre los que se encuentran tres importantes iglesias parroquiales en cuya génesis y materialización van a intervenir un gran número de factores.