

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

3.2.1.

SAN ANDRÉS DE LA SELVA DEL CAMP Y LA APLICACION GLOBAL DE LOS NUEVOS REPERTORIOS.

La traza definitiva de la nueva parroquial de la Selva del Camp se lleva a cabo el 1 de mayo de 1582. Este día se reúnen en la población el prior de la cartuja de Scala Dei, Pere Aguiló, el arcediano de la catedral de Tarragona, Rafael Joan Gili, el rector de Tivissa, Jaume Amigó, y el maestro de obras, Pere Blai. Según J. Pié, ellos son los que realizan sobre el terreno el proyecto de la nueva iglesia y redactan los capítulos concretos de las obras que debe realizar el maestro Pere Blai (64). El papel que desempeñan estos cuatro personajes a la hora de decidir los pormenores de la nueva construcción, es fundamental para entender cómo consigue llevarse a cabo la materialización de este templo. Una obra que evidencia fermentos nuevos dentro de la sociedad catalana de finales del quinientos, y que en apariencia se desvincula del resto de iglesias construidas en el país durante estos años, fuertemente continuistas con la tradición gótica local.

Cada uno de los presentes el día de la traza de San Andrés posee conocimientos de arquitectura clasicista. El prior de Scala Dei tiene los tratados de Diego de Sagredo y de Vignola (65). Rafael Joan Gili viaja varias veces a Roma, y en una de estas estancias coincide con Jaume Amigó en la reunión de la congregación catalana de Santa María de Montserrat (66). Durante sus largas temporadas en esta ciudad debe interesarse por la arquitectura que allí se realiza, y por esto E. Fort lo describe como "maestro de maestros en arquitectura" (67). Como también es posible que durante su común estancia en la congregación catalana de via Giulia el año 1548, el canónigo tarraconense, con más edad y experiencia, contribuya a introducir en el joven párroco de Tivissa la afición por unos repertorios arquitectónicos muy alejados de las tradiciones constructivas del Principado. Por su parte, Jaume Amigó ya ha realizado en 1582 varios trabajos en la catedral de Tarragona. Una serie de obras y proyectos en los que demuestra su afición por la "nueva arquitectura", y su habilidad a la hora de resolver los problemas con un lenguaje distinto al empleado por la mayor parte de constructores catalanes (68). Y Pere Blai, aunque ha pasado por un aprendizaje gremial enraizado en estructuras medievales, puede haber empezado a participar entre 1580 y 1582 en las obras de construcción de la capilla del Santísimo de la Sede tarraconense. Una obra trazada por Amigó, en la que se aplican soluciones íntegramente resueltas con una gramática "clasicista" (69).

Aunque los conocimientos en materia arquitectónica del prior de Scala Dei y del arcediano de la catedral de Tarragona pueden haber contribuido en la formalización de la iglesia, documentos posteriores al 1 de mayo demuestran que los criterios

preponderantes en la realización del diseño de San Andrés se limitan fundamentalmente a Jaume Amigó y a Pere Blai. Hasta qué punto las estimaciones y la cultura de uno u otro tracista son las que prevalecen, es algo que documentalmente no se puede demostrar. La ambigüedad de las actas del consejo municipal así lo manifiesta. El 4 de mayo de 1582, tres días después de la reunión de los cuatro personajes en la Selva, el consejo expone:

"Mestre Pere Blay ha feta la trassa de la iglesia nova fahedora, allí hont està per avuy la iglesia vella, y es de pendre de llarg fins à la paret de la escala de la badia y de l'amplaria envers casa den Oller, y per això han fet una capitulació de tot lo que ha de fer, ço es, llargaries, amplaries, alsada, capelles, corredors sobre les capelles, simbori, campanar, volta y moltes altres coses contengudes en la capitulació entre la vila y mestre Blay, que han feta lo molt Rnt. D. Aguiló, Prior de la Cartoixa, lo Sr. Ardiaca Gili y 'l Sr. Rector de Tivissa, lo qual ha fet la trassa de dita iglesia" (70).

La misma ambigüedad expresa un documento municipal en el que se describe la colocación de la primera piedra del nuevo templo, el 10 de noviembre de 1582:

"... se posà la primera pedra del edifici de la nova iglesia que la vila de la Selva ha determinat fer en lo mateix lloch de la iglesia vella; la present s'es posada per mestre Pere Blay, mestre de cases, lo qual ha emprés de fer un ters de iglesia conforme la trasse per éll, y pel Sr. Rector de Tivissa feta..." (71).

Por tanto, en los documentos municipales no queda claro si es Jaume Amigó, Pere Blai, o ambos a la vez, los que el 1 de mayo de 1582 deciden la forma que ha de tener la nueva iglesia parroquial. Sólo analizando todas y cada una de las partes de la obra construida y comparándolas con obras anteriores o posteriores de estos mismos autores, así como estudiando las posibles referencias que cada uno de ellos haya podido tener, podremos obtener los indicios que nos inclinen hacia la preponderancia de uno u otro personaje en el diseño de este significativo templo. Por otra parte, el papel que juegan el prior de Scala Dei y el arcedianio Gili el día en que se traza el proyecto, no parece tan decisivo a la hora de decidir la forma final del edificio. Pero sí resulta fundamental su presencia representando al arzobispo de Tarragona, y su autoridad a la hora de apoyar las decisiones de los tracistas. Unas funciones que contribuyen de manera decisiva a que se lleve a cabo el templo concebido por Amigó y Blai.

EL PAPEL DE LA JERARQUIA ECLESIASTICA EN LA CONSTRUCCION DEL NUEVO TEMPLO.

A partir de la finalización del Concilio de Trento, es muy frecuente que el obispo o el visitador pastoral de una diócesis promuevan la edificación de un nuevo templo: los dirigentes eclesiásticos catalanes siguen con rigor los decretos conciliares en los que se exige la reconstrucción o reparación de todos los cenobios que se encuentran en mal estado. Pero sin embargo, en las múltiples edificaciones religiosas que se llevan a cabo en el Principado durante la segunda mitad del siglo XVI, no resulta frecuente la participación del estamento eclesiástico a la hora de decidir las particularidades de una obra. El alto clero catalán no suele dictar ningún decreto que imponga unos determinados criterios formales y constructivos (72). Por esto, la presencia de Pere Aguiló y de Rafael Joan Gili el día que se traza la nueva parroquial de la Selva del Camp, resulta bastante excepcional. En algunos casos aislados, como en las iglesias de Esparraguera e Igualada, la aparición de un personalidad religiosa relevante a la hora de decidir los pormenores de un nuevo templo, responde más a un seguimiento de compromiso orientado a controlar las dimensiones de la planta o a satisfacer los deseos de un importante mecenas, que a una determinada voluntad de intervención en el proyecto (73). Pero en la mayor parte de parroquias del país, el diseño del edificio corre a cargo del maestro de obras que lo ha de ejecutar, o de la oligarquía local que se empeña en imponer un determinado modelo a seguir.

En el caso de la Selva del Camp, la presencia de Pere Aguiló y de Rafael Joan Gili tiene una importancia decisiva en el resultado final de la obra. Por una parte representan al arzobispo de Tarragona, bajo cuya jurisdicción señorial y eclesiástica se encuentra la villa. Y en nombre de la máxima autoridad de la archidiócesis, Antonio Agustín, controlan que los pormenores de la traza se adecúen a los designios dictados por el Concilio de Trento. Unos decretos que son corroborados en los subsiguientes concilios provinciales y que se limitan a asegurar la capacidad del edificio, sus cualidades acústicas y visuales, y su decencia o decoro.

Las medidas del templo que se ha de edificar son importantes porque, como ocurre en la mayoría de iglesias de nueva planta construidas en la Catalunya de finales del siglo XVI, la parroquial de la Selva del Camp se emprende a causa de su incapacidad para albergar a la población del lugar. El fenómeno del crecimiento de la población aparece igualmente en esta importante villa del Campo de Tarragona: en 1553, la Selva del Camp consta de 371 fuegos -unos 1.855 habitantes-, y es la quinceava ciudad más poblada del Principado (74). Según expone J. Pié documentándose en las actas de los distintos consejos municipales, en 1546 ya se acusa el mal estado en que se

encuentra la antigua iglesia de San Andrés: en el acta del mes de febrero de este año, los jurados proponen que se repare la bóveda y las capillas de San Miguel y de Santa Magdalena. La antigua parroquial, existente desde finales del siglo XII, consta de una sola nave sin capillas laterales, posee una espadaña, y está construída con piedra labrada. Y durante el siglo XIV se han ido fabricando algunas capillas anexas (75).

La orden de construcción del actual templo tiene su origen en el año 1568, cuando el representante del arzobispo de Tarragona, Bartomeu Sebastià, obliga a los jurados a realizar una nueva iglesia, pues la originaria del siglo XII es demasiado pequeña para el número de habitantes de la villa, y en ella no pueden oírse los oficios divinos con la quietud y reposo que requieren. Si las obras no se comienzan en el plazo de seis meses, la pena impuesta será de 50 libras, una multa que deberán sufragar los jurados con sus propios bienes (76). El origen del nuevo templo de San Andrés es común a tantas otras iglesias de nueva planta del Principado, aparecidas con posterioridad a la clausura del Concilio tridentino: a pesar de que el templo del siglo XII se encuentra en buen estado -se ha llevado a cabo la reparación de las cubiertas mencionada en las actas de 1546-, el edificio debe cumplir los requisitos de suficiente capacidad, buena visibilidad y buena audición, cualidades que garantizan la llegada del mensaje cristiano a todos y cada uno de los feligreses. Pero a pesar del mandato arzobispal, en 1578 todavía no se han empezado las obras: en uno de los consejos municipales se habla de llamar al maestro que realiza la nueva iglesia de Constantí para ver si puede construir también la de la Selva. Pero el 12 de noviembre de 1579, el rector de San Andrés presenta a los jurados de la población el cartel realizado con motivo de la visita pastoral, en el que aparece, entre otros mandatos, la orden de designar en el plazo de un mes el lugar más idóneo para la realización de la nueva iglesia. Igualmente se fija un periodo de tiempo que alcanza la siguiente Pascua de Resurrección, para empezar las obras. El incumplimiento de estos mandatos promulgados por el entonces arzobispo Antonio Agustín, acarreará una multa de 200 libras y la pena de excomunió n (77). Una cifra y una pena muy altas en comparación a las penas fijadas por otros obispados durante estos años, que van desde las 10 libras hasta un máximo de 30 libras (78).

La sanción por incumplimiento de mandato ordenada por el arzobispo de Tarragona denota hasta qué punto éste se muestra interesado en la edificación de una nueva iglesia. Y es que Agustín, a pesar de ser un importante estudioso ligado a las principales corrientes humanistas de la época, no deja de estar directamente involucrado en las reformas promulgadas por Trento. Asistente a la tercera etapa del Concilio tridentino como obispo de Lérida de 1561 a 1564, su talla intelectual y su reconocida cultura le hacen participar en los principales debates, y se le encarga la redacción del "Índice de Libros Prohibidos", y del "Decreto Final para la Observancia". A su regreso de Trento,

asiste al primer Concilio Provincial tarraconense que se celebra en noviembre de 1564, presidido por el entonces arzobispo Fernando de Loaces. Una asamblea en la que se ratifican todos los designios tridentinos, entre los cuales se encuentra la obligación de reparar todas las iglesias y edificaciones religiosas que se encuentran en mal estado (79). El segundo Concilio Provincial tiene lugar en Tarragona en diciembre de 1574, y a su cabeza figura el cardenal Gaspar Cervantes de Gaeta. El tercero, celebrado en noviembre y diciembre de 1584, ya se encuentra presidido por Antonio Agustín. Y entre los decretos promulgados, figura el "De officio ordinarii" ("Sobre las obligaciones de los ordinarios"), y en él se describen el orden y los puntos que deben ser observados por los obispos a la hora de realizar una visita pastoral. Unos puntos entre los que se encuentra el control del estado de los lugares de residencia de los párrocos, y la obligación de hacerlos reparar o rehacer si amenazan ruina (80).

La alta cifra impuesta por Antonio Agustín y la amenaza de excomunión alertan a los consejeros de la Selva del Camp: se encuentran ante un arzobispo directamente implicado en la redacción de las resoluciones conciliares tridentinas y provinciales, y con fama de rígido a la hora de aplicarlas (81). Por ello deciden consultar estos hechos a los abogados de Tarragona, y a la vez suplicar al Señor Arzobispo que alargue el plazo fijado para empezar las obras. Son los mismos consejeros los que el 5 de junio de 1580 -unos días antes de que expire el límite del plazo-, ruegan al propio Agustín que se digne visitar la población para "ver y trazar lo que se debe hacer en esta obra" (82). Por tanto es el mismo gobierno municipal el que en este caso, quizás para ganar tiempo ante la expiración de un plazo que puede suponer importantes problemas, decide poner en manos de la máxima autoridad señorial y eclesiástica la decisión de cómo debe ser la nueva iglesia. Y Antonio Agustín, seguramente demasiado ocupado en sus estudios jurídicos y en sus tareas al frente de la archidiócesis, debe delegar esta misión a unos religiosos de su confianza, con probados conocimientos en materia arquitectónica. Rafael Joan Gili es desde 1577, junto con el arzobispo, uno de los tres administradores del Seminario Conciliar de Tarragona. Jaume Amigó traza en 1580 la capilla del Santísimo de la catedral por encargo de Agustín. Y el prior de Scala Dei tiene mucha relación con los duques de Prades, emparentados con el Ordinario tarraconense (83). Los personajes son además naturales de la zona, y poseen una cultura mucho más cercana a la educación y a las aficiones del arzobispo. Una formación intelectual y unos intereses, que por otra parte nada tienen que ver con los de la mayoría de maestros de obras del país.

El 31 de diciembre de 1581 el consejo municipal de la Selva del Camp determina poner a subasta la obra de la iglesia. El 1 de febrero del siguiente año es el día en que esta subasta se lleva a cabo. No por casualidad, el encargado de la realización de esta

obra es precisamente Pere Blai, un joven maestro que está trabajando en la capilla del Santísimo de la catedral de Tarragona a las órdenes de Jaume Amigó. Blai ya debe tener alguna propuesta para la nueva iglesia: los jurados de la Selva mandan llamar a dos maestros de obras tarraconenses, maestro Cassoja y maestro Miret, para que junto con él verifiquen el modelo y la traza. Los tres coinciden en afirmar, al comprobar la traza sobre el terreno, que deben ocuparse parte de los terrenos colindantes, entre los que se encuentra la rectoría anexa al primitivo templo. El rector está conforme con ceder parte de su residencia para que la nueva parroquia tenga el tamaño adecuado a las nuevas necesidades de la población, pero el arzobispo Antonio Agustín decide que esta cesión debe realizarse legalmente y escribe al Papa para obtener el breve pertinente. Un breve que consigue con relativa rapidez el 12 de diciembre de 1582 (84).

EL GOBIERNO MUNICIPAL Y SUS INTENTOS DE IMPOSICION DE UN DETERMINADO MODELO.

El gran número de iglesias parroquiales que durante estos años se construyen siguiendo la tradición arquitectónica de los siglos XIV y XV, resultan perfectamente compatibles con la mentalidad de las oligarquías locales que las encargan y se ocupan de sufragarlas. Unos gobiernos municipales que se vinculan directamente con todo el proceso constructivo pero que también desean controlar el resultado formal que el edificio debe adoptar. Por esto, la presencia del arcediano Gili y del prior de Scala Dei no sólo es importante por su posible rol de representación y de control arzobispal, sino también por su papel catalizador entre los tracistas y los jurados de la Selva del Camp. Durante los primeros días de mayo de 1582 en los que se deciden la traza y los materiales que han de conformar el nuevo templo, Pere Blai estipula un precio de 30.000 libras para realizar toda la obra en un plazo de 15 años; un precio que no incluye la aportación por parte del maestro de los materiales. Los jurados se asustan ante esta cifra, y en el consejo del 4 de mayo de 1582 se determina lo siguiente:

"...que diguessin als esmentats Senyors, que haver de donar trenta mil lliures a mestre Blay, y tantas menobras, son restats espantats de tanta quantitat, y qu'entengan ab los dits Senyors, que acomodant la obra y levant moltes coses, y si la fariam com la de Valls que hi aconsellaren, y si no los aparria que s'entenguen ab mestre Blay si volrà pendre de fer lo cap de la iglesia juntament ab dues capelles a cada costat y que sen doni rahó a Sa Sria. Illma" (85).

Nos encontramos ante el fenómeno tan frecuente por parte de las oligarquías locales de pretender decidir la resolución formal de la nueva parroquia. El modelo ideal de iglesia para los

representantes de población de la Selva del Camp resulta coincidir de nuevo con un modelo gótico: la recientemente construida parroquia de San Juan de Valls, una obra dirigida por Bartomeu Roig, que por su parte sigue el ejemplo de la iglesia del convento de San Agustín de Barcelona. Una decisión formal que toman los jurados de Valls después de visitar la capital del Principado y decidir "democráticamente" que este templo barcelonés es el más adecuado para ellos. Una determinación que igualmente se acomoda a las nuevas necesidades funcionales -capacidad, visibilidad, audición-, pero que también intenta resolver algo fundamental para una obra de esta envergadura: la representatividad que para una población importante como Valls puede significar el poseer una gran iglesia gótica a imagen y semejanza de los grandes templos medievales que se encuentran en las principales ciudades del país. Y los jurados de la Selva del Camp intentan emular la operación llevada a cabo por sus homólogos de Valls entre 1570 y 1583. Una operación que sin embargo supera económicamente las 30.000 libras requeridas a primeros de mayo de 1582 por Pere Blai. Según explican M. Carbonell y N. Sales, la cantidad total estimada por los obreros y el maestro de San Juan de Valls para la construcción íntegra de la nueva parroquia es de 49.000 libras (86). La excusa económica argumentada, no es por tanto el motivo fundamental de rechazo de la traza de Blai y Amigó.

El intento de emular la iglesia de la vecina población de Valls, es anulado inmediatamente por los tres eclesiásticos presentes en el trazado de la parroquia de la Selva del Camp. El prior de Scala Dei, el arcediano Gili y el rector de Tivissa Jaume Amigó, se erigen en defensores acérrimos de la traza efectuada pocos días antes, y desaconsejan a los jurados de realizar una reproducción de la parroquia vecina. Se inclinan por la solución que implica llevar a cabo aproximadamente un tercio del total de las obras, lo cual significa la materialización de la cabecera de la iglesia y de parte de la nave: el ábside con su cimborrio y sus sacristías, y dos tramos completos del cuerpo principal, con sus correspondientes capillas laterales. Pere Blai, aunque reconociendo que esta parte ocupa más de un tercio del total de la traza, rebaja la cantidad correspondiente y pide 9.000 libras por su trabajo. Finalmente la villa se compromete a realizar los cimientos, y el precio desciende a 8.000 libras, más 200 libras por los trabajos de derribo de parte de la antigua iglesia. El plazo de estas obras se fija en 7 años, debiendo entregarse al maestro Blai 250 libras cada tres meses, a partir de la colocación de la primera piedra (87).

La presencia de tres eclesiásticos tarraconenses de reconocido prestigio y con suficientes conocimientos e intereses por la cultura clasicista resulta fundamental para que se pueda llevar a cabo la traza de esta iglesia. Tres religiosos que por otra parte representan a un arzobispo excepcional, con un amplio bagaje humanístico, que no pone ningún impedimento a este intento de aplicación de una "nueva gramática" a una de las iglesias

parroquiales que se encuentran bajo su jurisdicción. La autoridad de Pere Aguiló, Rafael Joan Gili y Jaume Amigó se hace necesaria, pues el diseño se aleja en principio de los modelos góticos con los que las oligarquías locales de las distintas poblaciones catalanas están plenamente identificadas, y que casi siempre intentan emular. Y es que en ningún otro arte tiene tanta fuerza el elemento tradicional como en la arquitectura religiosa secular. Las iglesias parroquiales -como las catedrales durante el Medioevo-, suelen convertirse en obras de comunidades enteras, a menudo de generaciones, y los proyectos nuevos o creativos deben enfrentarse con la resistencia de tradiciones arraigadas y con intentos de limitación técnica y material. Durante la Edad Media por ejemplo, resulta significativo que se requiera a un hombre que es a la vez prelado y estadista, Suger de Saint Denis, para poder instaurar unas formas totalmente distintas a las "románicas". Unas formas "góticas" que suponen una total innovación en la arquitectura religiosa de la Isla de Francia (88).

Por tanto en la Selva del Camp, el poder del cliente sobre el maestro de obras -un personaje considerado más como un artesano que debe reproducir mecánicamente los ejemplos que ofrece la tradición arquitectónica local, que como un profesional capaz de razonar o inventar por sí mismo-, es anulado por los representantes arzobispales y por un tracista de fama reconocida en tierras tarraconenses, Jaume Amigó. Un religioso con una formación y una mentalidad completamente alejadas de la cultura artesanal de los profesionales de la construcción catalanes, cuya instrucción en materia arquitectónica no ha sido mediatizada por el rígido y conservador sistema de aprendizaje gremial. Un personaje cuyo criterio como tracista domina probablemente sobre el de Pere Blai, mucho más joven y con una cultura más próxima a la de los maestros de obras locales.

TRADICION Y CONTROL GEOMETRICO: REFERENCIAS Y NECESIDADES FUNCIONALES EN LA PLANTA DE SAN ANDRES DE LA SELVA DEL CAMP.

Hasta qué punto la traza que conlleva la incomprensión y una cierta resistencia a ser llevada a cabo por parte de los representantes de la población representa un cambio tan radical respecto a la tradición constructiva local, es algo que debe analizarse con detenimiento. De entrada, la resolución de este excepcional templo comporta un esfuerzo compositivo global al aplicar nuevos repertorios. Un esfuerzo que intenta enlazar las distintas partes con una sola gramática, una característica que lo diferencia del resto de iglesias catalanas de finales del siglo XVI: en ellas, como máximo, el constructor aplica "epidérmicamente" los órdenes clásicos sobre muros interiores y portadas, sin que la estructura gótica se modifique de manera sustancial. Pero a pesar de esta excepcionalidad en el manejo del

lenguaje clásico, si se compara esta obra con la producción arquitectónica italiana, automáticamente se la califica de secundaria y decadente. Es por esto que se hace necesaria la voluntad de huir de categorías historiográficas estancas y del inmediato esquema centro-periferia, para no tener en cuenta tan sólo un único punto de referencia. Se deben considerar los modelos italianos, y sobre todo analizar a fondo los motivos de su elección. Pero también han de ser sopesadas otras arquitecturas provenientes tanto de otros "centros" de producción, como de la propia tradición local. Unas premisas de trabajo que son imprescindibles para poder comprender el edificio desde el tiempo y el lugar en que ha sido proyectado.

Si se empieza por el análisis de la planta de San Andrés, se observa que ésta se puede incluir dentro del tipo de planta que engloba a muchas iglesias góticas catalanas: nave única, en este caso de seis tramos, con capillas laterales entre los contrafuertes. Sin embargo, algunos elementos de esta planta constituyen los aspectos diferenciadores que la distinguen del resto de las plantas de nave única de siglos anteriores y del mismo siglo XVI. El primer elemento diferenciador sería la cabecera de la iglesia. Mientras que en la mayoría de templos catalanes de finales del quinientos continúa la reproducción del ábside poligonal gótico de cinco o siete vanos con los contrafuertes exteriormente manifestados, en San Andrés el ábside es rectangular y se encuentra flanqueado por dos sacristías simétricamente colocadas a sus lados. Esta nueva disposición del presbiterio y de las sacristías, facilita la inclusión de toda la planta del templo en un gran rectángulo, del que exteriormente no sobresale ningún contrafuerte (fig. 27.1). Un gran rectángulo de proporción 2:1, la misma razón que años más tarde, en 1601-1602, Pere Blai aplica en la planta de Santa María de Igualada. Como igualmente adopta para el interior del templo igualadino la proporción 5:2, que se aplica en 1582 a la planta de la nave de San Andrés de la Selva del Camp. Dos razones numéricas simples, que junto con la proporción 3:2 que se aplica en la planta de las sacristías anexas al presbiterio y en el ámbito interior de las capillas laterales (fig. 27.4), confirman el interés de los tracistas por un control geométrico armónico, basado en el aprendizaje de tratados como los de Vitruvio, Alberti, Luca Pacioli o Palladio (89).

La peculiar separación entre la nave y el presbiterio, sería el segundo elemento diferenciador de la planta de San Andrés con respecto a sus antecesoras y contemporáneas. La menor dimensión del ábside con respecto a la nave impide la continuidad entre estas dos entidades, continuidad que sí se produce en las iglesias de nave única con ábside poligonal. El encargado de solventar esta diferencia de dimensión es un gran arco de triunfo que actúa de filtro entre las dos partes. La intercomunicación de las capillas laterales situadas entre los contrafuertes facilitando una circulación longitudinal paralela al eje principal de la nave, sería el tercer factor diferenciador

respecto a las plantas de procedencia gótica estudiadas hasta ahora. Por tanto, la planta de San Andrés se distingue del tipo tradicional principalmente gracias al control geométrico que supone la inclusión de todas sus partes en un sólo rectángulo, una geometrización a la que contribuye de manera fundamental la forma igualmente rectangular del presbiterio y la disposición de las sacristías simétricamente a sus lados (fig. 27.1). La planta de San Andrés sigue incluida dentro del tipo de iglesias de una sola nave pero ha entrado en un proceso de transformación en el que el autor -o autores- han utilizado algunos mecanismos diferentes en función de unas determinadas referencias, o simplemente, en función de su propia inventiva.

Si entramos a analizar la procedencia de cada uno de los elementos diferenciadores de esta planta respecto a los modelos locales, vemos que igualmente conviven referencias tradicionales con modelos importados del exterior. El diseño de un ábside rectangular y la inclusión de todas las piezas que conforman la planta del templo en un gran rectángulo del que no sobresale ningún elemento, posee paralelismos en una serie de iglesias construidas por los discípulos de Juan de Herrera en la zona vallisoletana durante los años inmediatamente anteriores al trazado de la Selva del Camp. La iglesia de la colegiata de Villagarca de Campos, cuya traza definitiva se debe a Pedro de Tolosa, es comenzada en 1575 y aunque a diferencia de San Andrés posee atrio de entrada y crucero, todas sus partes -incluido el ábside rectangular- están inscritas dentro de un sólo cuerpo. Y como en la Selva del Camp, las capillas laterales se encuentran intercomunicadas entre sí (fig. 60.1). La iglesia del Real Monasterio de las Huelgas Reales de Valladolid, trazada y comenzada en 1579, responde a las mismas características que la de Villagarca de Campos, exceptuando el gran atrio de entrada: la planta, de una sola nave con capillas laterales entre los contrafuertes, crucero, ábside rectangular y dos sacristías simétricamente dispuestas a sus lados, está circundada por cuatro muros que forman un gran rectángulo (fig. 61.1). De los autores, Juan del Ribero Rada, Juan de Nates y Mateo Elorriaga, el primero es el introductor de las formas clasicistas en la zona de León, y en las escrituras de contrato de este templo vallisoletano se menciona a Palladio en varias ocasiones. Otra iglesia de las mismas características que las anteriores es la de San Antonio (actualmente San Miguel) de Valladolid, un templo que forma parte de la casa de la Compañía de Jesús. Trazada entre 1579 y 1580 por Juan de Nates, en ella se reproduce la inclusión de todos sus elementos en un sólo rectángulo, y las seis capillas laterales están comunicadas entre sí (90).

Las referencias que Pere Blai o Jaume Amigó hayan podido tener de estas arquitecturas antes de 1582 son imposibles de demostrar. Se ignora si Amigó -que sí se desplaza varias veces a Roma-, realiza algún viaje al centro de la península atraído por la actividad arquitectónica que allí se desarrolla. Las relaciones con la escuela herreriana pueden haberse llevado a cabo a través

de Antonio Agustín, quien está en permanente contacto con la corte de Felipe II (91), pero igualmente no se conoce ningún documento que pueda corroborarlo. Posteriormente sí que consta un viaje de Pere Blai al Escorial, en el que el maestro catalán tiene ocasión de contemplar la obra de la escuela herreriana y aprender de ella. Un viaje que le reporta nuevos conocimientos arquitectónicos que aplica en diversas obras posteriores, como en la ampliación del Palacio de la Generalitat o en la nueva parroquial de Cornudella del Montsant (92).

M. Carbonell destaca que las iglesias de planta rectangular con todos sus elementos circunscritos en una sola caja no son frecuentes en el primer renacimiento italiano, pero ya no resultan tan extrañas a partir de 1550; y cita como ejemplo la iglesia de San Julián de Venecia construida en 1555, la cual, según Burckhart, responde a estas características (93). J.F. Ráfols y J. Garriga hacen referencia a un posible modelo de los tracistas de la Selva del Camp: la iglesia de San Salvador al Monte de Florencia, un templo trazado por Simone del Pollaiuolo "il Cronaca", construido entre 1499 y 1504. Una referencia que incluye entre otras cosas la geometrización y regularización de todos los elementos de la planta en un sólo cuerpo, y el ábside rectangular (94).

La insistencia en el esquema centro-periferia para explicar la procedencia de las formas de esta "nueva arquitectura", no se corresponde con las posibles referencias castellanas que el templo de San Andrés haya podido tener. Pero además, la exclusiva inspiración italiana que se pretende atribuir a esta iglesia, tampoco coincide con la más que probable emulación y continuidad con algunos ejemplos contemporáneos o construidos durante los siglos anteriores, situados en el mismo Principado. J. Garriga ya destaca la aparición en Catalunya durante la segunda mitad del siglo XVI, de una serie de conventos de nueva planta cuyas iglesias sí podrían poseer unas características geométricas distintas a las heredadas del gótico y podrían haber servido de modelo a los autores del templo de la Selva del Camp (95). Los pormenores de las plantas de las primeras iglesias jesuíticas catalanas se desconocen: la primitiva iglesia de Belén de Barcelona (1553-1555), fue destruida por un incendio, y de la iglesia de Tarragona (1575-1584) -un templo que se encuentra en el punto de mira de Jaume Amigó, sobre todo como referencia para algunos elementos de la nueva parroquial de Ulldeuolins-, sólo se conserva el plano que hacia 1745 posee el hermano Antonio Forcada en América latina (96). Un plano en el que el ábside es semicircular y no se produce la inclusión de todas las piezas de la planta en un sólo rectángulo. Sí posee cabecera rectangular, dos sacristías simétricamente colocadas, y nave única con capillas laterales intercomunicadas la iglesia del convento de Mínimos de San Francisco de Paula de Granollers, el primer cenobio de la orden construido en Catalunya, gracias a la cesión de un terreno por parte de la noble casa de Perpignan en 1578 (97). La orden de Mínimos ya se ha introducido en Barcelona en

1570, pero hasta 1597 no consiguen empezar a construir el convento en el que deben instalarse definitivamente. No se puede hablar de un tipo de iglesia común a todos los conventos de mínimos construidos en Catalunya. Los planos y las descripciones aportadas por C. Barraquer y Roviralta nos muestran templos de nave única con capillas laterales entre los contrafuertes. Pero así como la primera iglesia de Barcelona es descrita por J. Garriga como una réplica de la de Granollers, la planta aportada por Barraquer -que posiblemente responda a las reformas realizadas a causa del incendio de 1854- posee igualmente un ábside rectangular, pero antes del presbiterio aparece un crucero cubierto por una cúpula. Igualmente el templo del convento de Gerona fundado en 1611, posee soluciones distintas a la primera iglesia de Granollers, como el ábside semicircular cubierto por una gran concha con estrías.

Las referencias que puedan tener Jaume Amigó y Pere Blai del convento de mínimos de Granollers también son difíciles de demostrar. Pero no se ha de descartar tampoco que la adopción de un ábside rectangular y la geometrización de la planta por parte de varios tracistas en un corto período de tiempo, puede responder a un coincidente intento de mayor control de todos los elementos que componen esta planta. Y también puede constituir una misma respuesta formal por parte de estos tracistas, a unas nuevas necesidades funcionales. Necesidades que deben resolver todos estos templos, entre las que se encuentra la colocación del retablo. Tal como indica A. Bustamente, esta colocación se soluciona perfectamente con un ábside rectangular: el apoyo vertical de este importante elemento planimétrico que va apareciendo en todas las iglesias reformadas, se resuelve mucho mejor con una geometría ortogonal que con la geometría poligonal gótica, o con la forma semicircular de la cabecera de muchas iglesias contrarreformistas romanas.

Igualmente se ha de considerar el hecho de que la traza de un ábside rectangular la tienen ejemplificada Pere Blai y Jaume Amigó en varios templos de la zona tarraconense. La nueva parroquia de San Jaime de Creixell, una población situada al norte de la ciudad de Tarragona, posee una cabecera prácticamente cuadrada. Comenzada en 1559 por orden del cardenal Doria, esta iglesia -a diferencia de tantos templos contemporáneos o anteriores- incluye el lugar del altar en el último tramo de la nave. Y la pared que cierra esta parte, es ortogonal a los muros laterales (fig. 3.1). En San Jaime de Tivissa, la parroquia de la que es rector Jaume Amigó, el ábside también viene rematado por un muro perpendicular a las paredes laterales, aunque a partir de la altura de las impostas de los arcos de medio punto de la nave, este elemento se convierte en pentagonal para poder recibir las bóvedas de crucería (figs. 31.1, 31.2). Pero los templos más significativos en los que Blai y Amigó han podido inspirarse, pertenecen a la tradición constructiva catalana. Una tradición anterior al gótico, con ejemplos no muy abundantes pero sí de gran importancia, y muy cercanos geográficamente: el ábside

del templo del monasterio de Santes Creus o el de la iglesia de Vallbona de las Monges, dos monasterios cistercienses construidos durante los siglos XII y XIII, son rectangulares (figs. 42.1, 43.1). Una geometría rectangular para ábsides y absidiolos en estos templos conventuales de planta en cruz latina, cuya construcción está basada en modelos de cenobios franceses de la misma orden como los de Fontenay y Escalé-Dieu. Esta misma geometría se encuentra igualmente presente en algunas iglesias románicas autóctonas de mediados del siglo XII, como San Pedro de Camprodón, la canónica de Santa Ana de Barcelona o Santa María de Castellfollit de Riubregós.

También debe tenerse en cuenta que existen ejemplos de intercomunicación de capillas laterales en diversos templos góticos catalanes: en Santa Catalina de Barcelona (comenzada en 1253) (fig. 44.1), en Santa María de la Aurora de Manresa, la construcción de la cual es iniciada por Berenguer de Montagut en 1328, o en San Antonio Abad de Barcelona, construida entre 1433 y 1437. Una intercomunicación que Pere Blai ha podido ver en el templo de Montserrat, empezado en 1560 (fig. 4.1), y que Vignola aplica en 1568 en su proyecto para el Gesù de Roma. Una obra de la que Jaume Amigó puede tener conocimiento durante su última estancia documentada en esta ciudad.

CONTINUIDAD TRADICIONAL Y REFERENCIAS EXOGENAS: LA ARTICULACION DE LOS ALZADOS INTERIORES DE LA NUEVA PARROQUIAL DE SAN ANDRÉS.

La dicotomía novedad-tradición que se observa en la composición de la planta del nuevo templo de la Selva del Camp se repite en otros aspectos de su diseño, sobre todo en el que concierne a la resolución de los alzados laterales. En ellos se adopta la solución de superponer a las capillas alojadas entre los contrafuertes, tribunas superiores abiertas a la nave con el mismo recurso que las capillas laterales, es decir, a través de arcos de medio punto. Los órdenes que acompañan a estas aberturas están formados por pilastras en las que se mezclan capiteles dóricos con bases áticas en el piso inferior, y capiteles dóricos con bases jónicas en el superior (figs. 27.2, 27.12), aunque en el contrato de 1582 se menciona sólo el orden dórico:

"...dites parets envers lo cos de la Iglesia ab la gruxa dels archs de les capelles tindrán vuyt palms en lo qual espay en cada hu se farà un pilar que sols isque dos dits fora lo viu de la paret y tingue quatre palms de ample ab son pedestral bassa y capitell dórich conforme à la trassa..." (98).

Un entablamento igualmente dórico soluciona el tránsito del orden inferior al superior a la vez que actúa como barandilla de las tribunas abiertas a la nave:

"Itm. sobre las capelles y pilastres del cos de la iglesia se ha de fer la cornixe dórica ab son architrave y friso que tingue triglifos entre los quals reste un spay quadrat ques diu metopa sobre los quals va la cornixe que rode y circuesque tot lo cos de la iglesia y fasse amposta als archs del presbiteri, y fa també antipectho als corredors..." (99).

Unos órdenes extraídos en su mayoría del tratado de Vignola, no exentos de elementos de dudosa proporción: en el orden superior destaca sobre todo la poca altura del fuste de la pilastra, la exagerada dimensión de los astrágalos, y el pequeño tamaño del toro de las bases (fig. 27.8). En el inferior, la desproporción del fuste y del pedestal de la pilastra no es tan exagerada, pero en el entablamento han sido simplificadas y eliminadas algunas de las molduras de la cornisa (fig. 27.7). A pesar de ello, el conocimiento que de la terminología clasicista demuestran tener Jaume Amigó y Pere Blai a la hora de redactar los pormenores del contrato, no es nada menospreciable. Sobre todo si se compara con la confusión y mezcla de términos que aparecen en la mayoría de contratos de iglesias parroquiales contemporáneas y posteriores a la Selva del Camp. Iglesias ya estudiadas como las de Teià, Esparraguera o Igualada, en las que se utiliza terminología constructiva gótica para designar elementos copiados directamente de tratados clásicos (100). Como tampoco es desdeñable el sistema proporcional aplicado en la resolución de estos alzados laterales. La razón entre los lados del rectángulo interior incluido entre las pilastras del orden inferior se aproxima mucho a la proporción áurea. Como igualmente es áurea la proporción del rectángulo interior del orden superior, si se incluye el arco de abertura a la nave. La "divina proporción", como la denomina Pacioli, se aplica también en el interior de la nave de San Andrés, concretamente en la razón entre la longitud y la altura total del cuerpo principal del templo (fig. 27.5). Una razón irracional que Vitruvio designa con la relación aproximativa 5:3, de la que igualmente hacen referencia Alberti y Palladio, este último incluyéndola en la lista de sus siete proporciones preferidas (101). 5:3 es la razón que Jaume Amigó aplica un año después, o pocos años antes, en muchos de los elementos de la planta, sección y alzados laterales de San Jaime de Ulldemolins. Y la misma proporción es utilizada de nuevo por Pere Blai en 1601, en la sección longitudinal de la nave de Santa María de Igualada.

La única medida que encuentra alguna relación geométrica respecto a las dimensiones de la planta, es la altura total de la iglesia de la Selva del Camp. Una magnitud que resulta de aplicar una de las fórmulas recomendadas por Andrea Palladio: para calcular la altura máxima de una estancia cubierta con bóveda de cañón, se debe realizar la raíz cuadrada de la cifra que resulta

de multiplicar el ancho por el largo de la nave (102). Por tanto nos encontramos ante una relación numérica excepcional, porque a pesar del conocimiento que Jaume Amigó y Pere Blai demuestran tener de las principales proporciones reproducidas en los tratados, en la iglesia de la Selva del Camp se observa la falta de relación de los distintos elementos entre sí, y de éstos con la totalidad. Parece que cada parte se plantea al margen de las demás con una proporción exclusiva, prescindiendo de toda relación numérica con el resto del edificio. En la iglesia de la Selva aparece igualmente este "doble momento del proyecto" al que J.M. Rovira se refiere en su estudio sobre el Palacio de la Generalitat de Catalunya. Como apunta este autor, "de un lado se dimensiona el conjunto, del otro lo hacen las partes del mismo" (103). Un sistema de componer que por otra parte evidencia la permanencia de ciertos hábitos de trabajo todavía medievales. Hábitos en los que predomina la individualización de las partes, la concepción fragmentada del proyecto. Una concepción de la que un constructor como Blai, formado en el rígido aprendizaje del oficio, no se ha podido desprender. Pero que también es compartida por un religioso como Amigó, que a pesar de su privilegiada formación y de su extraordinario instinto, se encuentra inmerso en un contexto en el que predomina la visión compartimentada de la realidad.

Pero esta falta de relaciones proporcionales entre las distintas partes de la obra será superada años más tarde por Pere Blai. Entre 1601 y 1602, cuando ya ha vuelto de Madrid y ha conocido la obra de Juan de Herrera y de sus discípulos, proyecta la iglesia de Santa María de Cornudella del Montsant. Un templo basado en la iglesia de San Bernabé del Escorial de Francisco de Mora, de la que además de emular la resolución formal de muchas de sus partes, reproduce de manera muy parecida un sistema proporcional globalizador. A través de las relaciones numéricas 1:1, 3:2 y raíz de 2, soluciona el total y cada una de las partes del edificio, y las enlaza geoméricamente entre sí (figs. 36.4, 36.5, 36.6, 36.7).

Si nos abstraemos de la gramática clasicista que soluciona el conjunto de alzados laterales, podemos encontrar claras referencias a la tradición local en esta solución adoptada en la Selva del Camp. En una serie de ejemplos que ya han sido mencionados en el estudio de la parroquial de San Martín de Teià, aparece la superposición de capillas y tribunas superiores para solucionar los alzados laterales del interior del templo: la misma iglesia parroquial de Teià, construida por Antoni Mateu entre 1574 y 1581 (figs. 12.2, 12.4), o el templo que le sirve de modelo, la iglesia del convento de los Angeles de Barcelona (1562-1566) (figs. 6.2, 6.4). Pero también hallamos este mismo recurso en ejemplos arraigados a la tradición gótica: en la catedral de Barcelona, donde se fabrican las tribunas superiores en 1298 (fig. 47.1), en la iglesia del convento de Montsió, comenzada en 1388, o en Santa María del Mar, donde las tribunas sobre las capillas laterales se realizan en 1534 (fig. 53.1).

Conviviendo paralelamente con referencias tradicionales, encontramos igualmente posibles referencias exógenas en la adopción tanto del esquema general de estos alzados laterales, como de la solución particular de alguno de los elementos que los componen. J.F. Ráfols y J. Garriga son de la opinión que los alzados laterales de San Andrés poseen muchos puntos en común con los de la iglesia florentina de San Salvador al Monte. En este templo se superponen igualmente dos órdenes de pilastras dóricas, aunque el piso superior no se compone de tribunas, como en la Selva, sino que se perfora el muro con ventanas rectangulares (104). M. Carbonell compara los alzados laterales de San Andrés con los de la iglesia de los Santos Severino e Sossio de Nápoles, diseñada hacia 1494 por Giovanni Donadio "il Mormando", pero construida a partir de 1537 por su discípulo G.F. di Palma (105).

La presencia de Jaume Amigó o de Pere Blai en Florencia y en Nápoles no está documentada. Sin embargo sí poseemos información sobre diversas estancias de Jaume Amigó en Roma. Estancias en las que se aloja en la comunidad religiosa catalana de Santa María de Montserrat, situada en la via Giulia, y participa en algunas reuniones de la congregación: la primera reunión en la que aparece documentado es la del 1 de enero de 1548, una asamblea ya mencionada en la que encontramos también al arcediano de la catedral de Tarragona, Rafael Joan Gili, presente en la Selva del Camp los días en que se decide la traza del nuevo templo (106). Amigó debe ser entonces muy joven: hace sólo un año que se ha ordenado sacerdote -el 8 de abril de 1547, su familia le establece un beneficio con cesión de honores-, y 43 años más tarde todavía sigue vivo, pues el 1 de septiembre de 1591 visura las obras de San Jaime de Ulldemolins (107). La segunda vez que Jaume Amigó se encuentra documentado en Santa María de Montserrat es el 28 de junio de 1551 (108). Diez años más tarde, el 1 de enero y el 20 de abril de 1561, vuelve a participar en las reuniones de la congregación romana (109). Esta vez debe pasar una larga temporada en la ciudad, pues debido a las dificultades de los viajes en esta época, no debe tener tiempo para ir y volver de Catalunya. El 1 de enero de 1569 es la última vez que Jaume Amigó se encuentra en las reuniones de la iglesia catalana de Roma (110). Se ha desplazado por tanto un mínimo de cuatro veces a esta ciudad por motivos que creemos mucho más vinculados a su afición al arte y a la arquitectura que en ella se producen, que por las connotaciones religiosas de la misma. De hecho, ninguno de sus viajes a Roma coincide con un Año Santo, fecha en la que muchos cristianos, entre los que se encuentran catalanes de todos los rincones del Principado, viajan a la ciudad eterna con el fin de redimir sus pecados, visitando y rezando en las cuatro basílicas mayores (111).

Entre los miembros fijos o itinerantes de la congregación religiosa de Santa María de Montserrat se encuentran representantes de las principales familias de eclesiásticos tarraconenses a los que Amigó debe conocer en sus primeros viajes, o por el contrario, familias con las que entra en

contacto en Tarragona y que le facilitan sus diversas estancias en la comunidad catalana de Roma. Ya se ha citado la presencia del arcediano Rafael Joan Gili en las listas de las reuniones de la congregación romana; incluso cabe la posibilidad de que Amigó realice su primer viaje a esta ciudad junto al eclesiástico tarraconense, pues los dos aparecen documentados el mismo día 1 de enero de 1548, y no existe constancia de ellos en las reuniones anteriores (112). La relación de los dos religiosos continúa en Tarragona. En 1561, el cabildo catedralicio encarga a Jaume Amigó la construcción del nuevo órgano de la catedral, el primer trabajo realizado por el rector de Tivissa en la sede tarraconense. Rafael Joan Gili, buen conocedor de la afición de Amigó por la arquitectura romana, es con toda probabilidad el canónigo que impulsa la atribución de este encargo a su viejo conocido, tal como se desprende de una acta capitular del 23 de diciembre del mismo año reproducida por E. Llaguno y Amirola:

"Super propositis de Compto per Reverendum Canonicum Gili, et consideratione habenda super laboribus receptis per Reverendum rectorem de Tiviza in fabricatione trassiae organi sedis, determinaverunt quod praedictum computum audiatur per Reverendissimos auditores, et relationem faciant. Dictam verò considerationem habeant comisarii fabricationis dicti organi, et eundem rectorem satisfaciant" (113).

Es en Roma donde el rector de Tivissa se relaciona no sólo con el arcediano Gili, sino con otros miembros de las principales familias de religiosos tarraconenses. En las reuniones de la congregación catalana de via Giulia, aparecen junto a Amigó apellidos ilustres como Llorenç, Doms, Icart, o Robuster. Unos personajes importantes que deben conocer su afición por el arte y la arquitectura romanas, y que con sus influencias deben brindarle las primeras oportunidades para demostrar sus conocimientos en los primeros trabajos que realiza dentro de la misma catedral de Tarragona (114).

Pero no sólo sus varias estancias en Roma le sirven a Jaume Amigó para contactar y ganarse la confianza de una serie de eclesiásticos que le encargan diversas obras de arquitectura en Tarragona. En esta ciudad, el rector de Tivissa tiene la oportunidad de estudiar y visitar las múltiples obras que se van llevando a cabo, y aprender de ellas. Hacia 1547, y posteriormente a partir de 1568, puede contemplar e incluso introducirse en el interior de la maqueta que se ha realizado del proyecto de Antonio da Sangallo "il Giovane" para la nueva basílica de San Pedro del Vaticano. Un proyecto que un buen observador como Amigó estudia minuciosamente y que utiliza para solucionar distintos "momentos" de diversos proyectos que lleva a cabo a su regreso.

El modelo de madera iniciado por Antonio Labacco en julio de 1539, se termina en 1546 poco después de la muerte de Sangallo, acaecida el 3 de agosto del mismo año (115). Labacco, maestro

carpintero, discípulo y habitual colaborador de Sangallo, reproduce esta maqueta en las estampas que acompañan en 1549 la edición del "Libro di Antonio Labacco appartenente all'Architettura". Un libro en el que el autor habla de su trabajo junto a Bramante y junto a su maestro Antonio da Sangallo, en el que aparecen igualmente diseños de obras antiguas y modernas. Estas estampas del modelo de San Pedro del Vaticano llegan a alcanzar mucha difusión, pues un año más tarde, en 1550, son de nuevo imprimidas por van Cleef y de Brambilla (116). Las medidas de esta espectacular maqueta realizada aproximadamente a escala 1:30, son suficientemente generosas para que una persona pueda pasear por su interior: 7,36 m. de longitud, 6,02 m. de anchura máxima, 4,56 m. de altura incluida la aguja de los campanarios y 4,68 m. de altura incluida la aguja de la cúpula (117). Unas dimensiones que prácticamente coinciden con las proporcionadas en palmos por Vasari en la edición de 1568 de las "Vite". Es Vasari también el que describe la visita que Michelangelo realiza a la maqueta el 2 de diciembre de 1546, después de la cual ordena la suspensión inmediata de los trabajos. Una visita en la que expresa su desprecio por la arquitectura que ésta manifiesta, al declarar que la maqueta ofrece un buen aliciente para el pastoreo "a los animales y bueyes que nada entienden de arquitectura". Después de la supervisión de Michelangelo, el proyecto de Sangallo para San Pedro es abandonado y el modelo lúneo se coloca próximo a la rampa de caracol de Bramante, dentro del Belvedere. Vasari afirma que en 1568 la maqueta se traslada al interior de la basílica y se sitúa exactamente en la capilla mayor (118).

Jaume Amigó puede haber visitado el modelo del nuevo proyecto para San Pedro durante su primera estancia en Roma a finales de 1547 y principios de 1548, cuando la maqueta se encuentra en el emplazamiento vecino a la rampa de Bramante. Pero también tiene una buena ocasión de contemplarla durante su último viaje a la ciudad, a finales de 1568 y principios de 1569, cuando el modelo está colocado dentro de la basílica del quinientos. Del aprendizaje de esta gran maqueta, un estudio que parcialmente puede realizar en las láminas que Labacco publica en 1549, el párroco de Tivissa extrae una serie de soluciones que va aplicando en varias de las obras que ejecuta en la zona tarraconense a partir de 1580. Y entre ellas se encuentra la resolución de los alzados laterales, y más concretamente del orden superior del templo de San Andrés de la Selva del Camp. Excepto en la continuidad lateral del cimacio y del ábaco del capitel, una continuidad que en San Andrés se manifiesta en forma de plataforma, el orden escogido y el recurso de retrasar a ambos lados de la pilastra superior las impostas de los arcos que abren las tribunas a la nave, son exactamente iguales a las soluciones diseñadas por Sangallo: el mismo orden y el mismo recurso aparece en un interior de la maqueta, concretamente en la zona de la "nave piccola". Como igualmente se parece mucho la utilización del entablamento del orden inferior -que en el caso de San Pedro se resuelve con un orden corintio-, como barandilla de las

tribunas (figs. 27.2, 27.12, 59.2) (119). Y Amigó vuelve a utilizar sus observaciones del modelo lligneo de San Pedro en trabajos posteriores a la Selva del Camp. El campanario de San Jaime de Ulldemolins, por ejemplo, es una réplica -a escala mucho menor y con diversas variantes- de los "campanille" propuestos por Sangallo (figs. 28.10, 59.1).

No es casual que sea precisamente este profesional florentino, uno de los arquitectos en cuya obra Amigó se fija a la hora de reproducir en sus trabajos posteriores "fragmentos" de arquitectura romana: Antonio da Sangallo es el encargado de llevar a cabo varios proyectos para los establecimientos españoles en Roma. En 1517 realiza la capilla Serra en San Jaime de los Españoles, y en 1522-23 restaura toda la iglesia. En 1518 ejecuta el proyecto de la iglesia de Santa María de Montserrat, y el 13 de junio del mismo año se coloca la primera piedra (120). La obra se interrumpe pocos años después por falta de dinero, y la nueva iglesia queda incompleta. No se reemprende su construcción hasta 1577, siendo detenidos los trabajos en varias ocasiones hasta su definitiva conclusión, a principios del setecientos (121). Jaume Amigó ha de ver forzosamente el proyecto y las obras iniciadas por Sangallo, al estar alojado en la congregación situada en el mismo edificio. La planta de la nueva iglesia de Montserrat, compuesta de una sola nave, ábside semicircular y capillas laterales entre los contrafuertes (fig. 56.1) se anticipa, según G. Giovannoni y G. Lerza, a las grandes iglesias contrarreformistas romanas como el Gesù de Vignola o Santa María del Monte de Giacomo della Porta. Un tipo de planta y un sistema de cobertura con bóveda de cañón y lunetos -interrumpida por arcos fajones- (fig. 56.3), inspirados en las antiguas aulas romanas y en los esquemas de templos monásticos florentinos del siglo XV. Pero el recurso de la planta de una sola nave -en este caso provista de crucero- con capillas entre los contrafuertes, y el sistema de cobertura con bóveda de cañón, ya es utilizado por Leon Battista Alberti en San Andrés de Mantova (1470), basándose en el "Etruscorum more": un templo descrito por Vitruvio e incorporado por el mismo Alberti en el "De re aedificatoria", que representa tipologías presentes en la Basilica de Majencio y en los antiguos baños romanos (122). Sangallo, aunque muy lejos de las connotaciones que motivan a Alberti, ensaya estas soluciones en diversos proyectos como los de las iglesias de San Juan de los Florentinos, San Jaime a Scossacavalli, el Santo Espíritu in Sassia y San Marcos de Florencia (123). Y la propuesta de Sangallo para San Juan de los Florentinos -un templo situado en via Giulia, precisamente la misma calle en que está situada la congregación catalana de Roma-, es también estudiada con toda probabilidad por Amigó, pues en San Jaime de Ulldemolins reproduce las volutas cóncavas de su fachada al Tiber (124). Por tanto, el párroco de Tivissa utiliza de nuevo propuestas de Antonio "il Giovane", para resolver el sistema de cobertura de San Andrés de la Selva del Camp: bóveda de cañón con lunetos que permiten la abertura de ventanas laterales sobre las tribunas, y arcos fajones que van marcando los tramos de la nave:

"...la qual volta serà de rajola y argamassa de grossaria de tres palms fete à lunetes, ó formarets y arestes que la punta delles arribe à la tercera part de la volta lisa à punt redò conforme representa la trassa de la planta..." (125).

Sin embargo la bóveda de cañón no es desconocida por los constructores catalanes. Algunos de ellos la aplican en las capillas laterales de los templos, o en edificaciones en las que se debe salvar una luz de reducidas dimensiones. En Santa María de Martorell, se cubren las capillas alojadas entre los contrafuertes con este sistema. Y Jaume Miquel Dança emplea el mismo recurso en Santa Eulalia de Esparraguera y en la capilla del Claustro de la catedral de Solsona (126). Pero estos maestros no se atreven a aplicar este sistema de cobertura en las naves de los templos, pues a diferencia de las capillas, poseen unas medidas mucho mayores. Quien sí puede haber experimentado este tipo de cubierta con unas dimensiones más importantes es el hermano mayor de Pere Blai, Joan. En un contrato firmado el 21 de mayo de 1571 para la construcción de once bóvedas con lunetos destinadas a resolver la cobertura del porche del castillo de Torredembarra, aparece el nombre de "mestre Blai" (127). Pere Blai es muy joven en estas fechas: tiene exactamente 17 años, una edad que se deduce de su partida de bautismo documentada en la barcelonesa iglesia del Pino el 17 de octubre de 1553. Además, M. Carbonell afirma que Pere realiza su primer trabajo como "manobre" en 1574, en unas obras de las prisiones reales de Barcelona (128). Por tanto, el autor de las bóvedas de Torredembarra debe ser Joan Blai, un maestro de obras que avala a su hermano menor en el contrato del 1 de agosto de 1582 para la nueva parroquial de la Selva del Camp (129). Y que por relación familiar puede haberle transmitido esta técnica constructiva.

Es precisamente la manera de resolver el exterior de la cubierta de la iglesia de la Selva lo que provoca un cierto desacuerdo entre Jaume Amigó y Pere Blai. Una discusión que se intenta resolver visitando las obras de la nueva basílica del monasterio benedictino de Montserrat, a propuesta del maestro Blai, quien debe conocer bien los trabajos que allí se realizan. El templo montserratino se inicia en 1560 y se termina en 1592, y su construcción la dirige hasta 1586, año en que fallece, el maestro de obras Miquel Sastre (130). J. Pié afirma que el 8 de febrero de 1583 los jurados de la Selva vuelven de Montserrat en compañía de Pere Blai y considerando su opinión, deciden "qu'es cobriga a part la nauada del cos de la iglesia; y'ls corredors com los de Montserrat, ab les seves finestres redones, ço es, una 0" (131). La discusión entre Blai y Amigó estriba por tanto en realizar una sola cubierta que abarque la nave y los cuerpos laterales que albergan las capillas y tribunas, o en realizar una cubierta central para la nave, y dos cubiertas de menor altura para los cuerpos laterales. Esta última solución adoptada finalmente por los jurados, permite la abertura de ventanas en los vanos exteriores de pared. Fragmentos de muro exterior que restan gracias a la diferente altura de la cubierta central

respecto a las laterales, y gracias al espacio interior que libran los lunetos de la bóveda de cañón (figs. 27.2, 27.3). Según F.X. Altés, durante la visita de febrero de 1583, Pere Blai y los jurados de la Selva del Camp pueden pasear por las terrazas recién acabadas que cubren las bóvedas de las tribunas laterales del nuevo templo benedictino, y desde allí contemplar la nave a través de los óculos abiertos en los paños de pared exteriores (132). Aunque las ventanas de la Selva del Camp finalmente no se construyen circulares sino rectangulares, éstas constituyen una cualidad de la que no dispone la iglesia parroquial de San Jaime de Ulldemolins, proyectada en 1578 o en 1583 por Jaume Amigó. Este templo resuelve con una sola cubierta a dos aguas los tres cuerpos del edificio, quedando por tanto cegados los óculos colocados en el vano de pared librado por los lunetos. Una solución de cubierta única a dos aguas que por otra parte permite a Amigó el componer la fachada de una forma muy determinada, al quedar directamente rematado este plano principal por un gran frontón (fig. 28.3).

Pero los planos proporcionados por F.X. Altés de un proyecto de reforma del templo montserratino de 1830, permiten estudiar los alzados laterales originales del quinientos, antes de ser reformados y deformados en un siguiente proyecto de restauración efectuado en 1858 (133). Y en ellos se observa otro posible punto de referencia distinto del aprendizaje romano de Jaume Amigó, que ha podido aportar Pere Blai para la nueva iglesia de la Selva: el orden superior de las tribunas laterales del templo benedictino es el mismo que el utilizado en la Selva del Camp -exceptuando la plataforma formada por el cimacio y el ábaco del capitel-, como igualmente coincide la solución de retrasar a ambos lados de las pilastras, las impostas y las jambas de los arcos superiores que abren a la nave. No es igual el orden inferior -corintio en el caso de Montserrat-, ni la solución de la barandilla de las tribunas superiores (fig. 4.2). En la Selva se resuelve la barandilla de las tribunas a través de un entablamiento dórico apoyado sobre el orden inferior. Pero esta coincidencia del orden superior abre la posibilidad de sugerir que en la resolución de los alzados laterales de San Andrés, no sólo tienen prioridad las ideas de Amigó extraídas de la maqueta de Antonio da Sangallo, sino que Blai, conocedor de las obras del nuevo templo montserratino, puede haber aportado igualmente su criterio.

PERE BLAI Y EL EJERCICIO DE LA PROFESION.

La experiencia profesional de Pere Blai antes de iniciar las obras de la nueva parroquial de San Andrés no es muy extensa. Aparte de sus trabajos prácticos durante el período de aprendizaje dictado por el gremio, su nombre no aparece hasta el trazado de San Andrés en 1582. Pero muchos autores coinciden al afirmar su posible participación a partir de 1580 en las obras de

construcción de la capilla del Santísimo en la catedral de Tarragona, un proyecto encargado por el arzobispo Antonio Agustín y realizado por Jaume Amigó (134). El maestro mayor de la sede tarraconense es entonces Bernat Caseres, pero al morir en 1584, es sustituido por Pere Blai. Su actividad a partir de estos años en tierras tarraconenses se intensifica. Además de dirigir personalmente los trabajos de la Selva, realiza varias visuras a las parroquiales de Valls (1583 y 1588) y Reus (1588), traza la ermita de San Pedro del Puig (1588), participa en el proyecto de la nueva parroquial de Riudoms (1588-89), realiza el proyecto de la capilla de los Santos Cosme y Damián en la sede tarraconense (1589), traza el sepulcro del arzobispo Antonio Agustín para la capilla del Santísimo (1589), diseña y dirige las obras de las capillas de San Juan y San Fructuoso en la catedral de Tarragona por encargo del arzobispo Joan Terés (1592-1612), traza un monumento de Semana Santa por encargo del cabildo catedralicio (1595), realiza el proyecto y dirige las obras de reforma del puente del camino de Valls a Alcover sobre el río Francolí (1596), y entre otras obras, dirige la reforma del palacio arzobispal de Tarragona (1596), un proyecto encargado probablemente por Antonio Agustín antes de 1586 (135). Es a partir de 1596, año en el que los diputados de la Generalitat de Catalunya le encargan la realización de diversas obras, cuando su trabajo se concentra casi exclusivamente en la ciudad de Barcelona. Dos años antes, en 1594 se ha interrumpido la construcción de la nueva parroquial de la Selva del Camp, una obra que no se reanuda hasta 1616, y que Pere Blai visita en dos ocasiones antes del día de su muerte, el 3 de julio de 1621 (136).

Durante los 7 años que dura el contrato para fabricar aproximadamente un tercio de la iglesia de San Andrés, Pere Blai, a pesar de las obligaciones adquiridas por su nombramiento como maestro mayor de la catedral tarraconense, reside en la población de la Selva y dirige personalmente los trabajos de edificación del templo. La herencia del oficio y su formación dentro de los cánones establecidos por el gremio, le obligan al tradicional ejercicio de la profesión exigido a la mayoría de profesionales de la construcción en Catalunya. Su padre, Pere Blai, es un importante maestro de obras residente en Barcelona. También ejerce el mismo oficio su hermano Joan, e igualmente se dedican a la construcción su único hijo varón Lluís, dentro de la orden capuchina en la que ingresa, y sus sobrino, Joan Blai y Costa, hijo de su hermano Joan (137). Se trata por tanto de una saga de maestros de obras catalanes característica, con rasgos comunes a todas aquellas que se encuentran en la cúpula gremial; y que también establece vínculos matrimoniales con otras familias pertenecientes a la oligarquía del oficio (138).

En la Selva del Camp, Pere Blai y su familia poseen una residencia y los mismos privilegios que el resto de habitantes de la villa, un punto estipulado en el contrato firmado entre la población y el maestro de obras de la iglesia:

"Itm. que per á ell y sa casa y familia y aliments de aquella li haien de donar franquesa de totes les imposicions que reb dita universitat, y que pugue amprar en legnes, pedres y pastures y altres coses axí en lo terme de dita vila com en lo del Albiol, com si fora domiciliat y fill de dita vila, y que també en tot temps tenint necessitat de blat y ordi y altres grans los hi hagen de vendre y'l ne socorregueren com si fora fill de vila" (139).

Pere Blai se convierte durante estos años en un auténtico "hijo de la villa". Un hecho que se confirma con el nacimiento y el bautizo de dos de sus hijas en la población de la Selva del Camp. El 13 de febrero de 1583, el párroco de San Andrés bautiza a su hija Beneta Eleonor Eularia Blai:

"beneta eleonor eularia filla de mestre pere blai y de elisabet muller sua fonch batejada per mi francesc rius prevere a 13 de febrer de dyt Añy foren padrins mossen francesc pasqual y la senyora eleonor pansa de barcelona" (140).

Dos años más tarde, el 4 de junio de 1585, el mismo vicario bautiza a una segunda hija de maestro Blai, nacida igualmente en la población. En esta ocasión los padrinos serán dos habitantes de la misma villa:

"Die y any sobre dit fonch baptejada elisabet beneta filla de mestre pere blay mestre de la esglesia y de la senyora elisabet fonch padri en berenguer montserrat mercader de la present villa de la Selva fonch padrina la senyora clara muller del dit Joan Ripoll mercader de la present villa fonch baptejada per mi francesc rius prevere y vicari" (141).

La presencia de Pere Blai al frente de las obras de la Selva del Camp viene igualmente confirmada por varios documentos, sobre todo los concernientes a las actas de los distintos consejos municipales en las que se discuten y deciden principalmente los sistemas de financiación que deben ser empleados para sufragar los gastos de la obra e ir pagando al maestro las 250 libras trimestrales prometidas en el contrato. Una financiación de materiales y sueldos totalmente sufragada por los habitantes de la población, que en 1583 empiezan aportando dos haces de leña cada día para poder cocer la cal y las piezas cerámicas necesarias para la obra. Unos habitantes que como en tantos otros lugares del país deben realizar un auténtico esfuerzo colectivo para poder levantar el edificio más emblemático del pueblo (142).

A pesar de los inconvenientes financieros, el desarrollo de la primera parte de la obra transcurre con relativa fluidez y sin aparentes interrupciones. J. Pié describe algunos episodios de estos primeros siete años. El 8 de enero de 1583 el consejo determina que los escalones del presbiterio sean dos en vez de tres, y que los de las capillas laterales sean dos en vez de uno. Durante las mismas fechas se realiza igualmente la carretera del

"Coll de les Piques" para transportar la piedra necesaria a pie de obra. Un requisito que ha sido concretado específicamente en el contrato del 1 de agosto de 1582:

"Itm. que dits Jurats, Consell y universitat le haien de fer les carreteres necessaries per portar les pedres axi de la pedrera del coll de les Piques com de la de sobre del mas d'en Baget" (143).

El 24 de julio de 1583, el maestro Blai trata con dos picapedreros franceses, Antoni Francimany y Pieris del Mas, para arrancar la piedra de "mina saldonenca" necesaria de la pedrera del término del castillo del Albiol. La población se ha comprometido a suministrar al maestro todos los materiales necesarios a pie de obra "cals y arena, teula, rajola y cayró, y rajoli y guix y rajoleta de valencia", pero Blai ha de ocuparse de arrancar y picar la piedra de las canteras, así como de proporcionar toda la madera necesaria para los andamios y encofrados, y las cuerdas e instrumentos necesarios para la obra. El 1 de agosto siguiente los jurados realizan nuevos tratos con el maestro de obras, pues han decidido cambiar el tipo de piedra exterior de la iglesia y hacerla de "saldó" de la pedrera del "Coll de les Piques" excepto en la parte del presbiterio anexa a la nueva rectoría y en el lado de la iglesia que se encuentra junto al castillo (144).

Las obras van avanzando, pues el 31 de mayo de 1587 las actas municipales manifiestan que se va a abordar la construcción de la cúpula y del presbiterio:

"E mes feta propositio fonch determinat que los nou prohoms tinguen poder bastant de concertar ab mestre pere blay la obra que se offereix de pedra picada en lo presbiteri o/ simbori y millorar la obra y lo que per ells pera consertar la vila lo tindra per ferm y agradable" (145).

Pere Blai por tanto, a diferencia de Jaume Amigó que sólo se persona en la población el día de la traza, ejerce su oficio como tantos otros maestros de obras de la época. El y su familia residen en la Selva del Camp durante los años que estipula el contrato, se encuentra constantemente a pie de obra, y participa en la organización y en la ejecución material de los trabajos de construcción. Su papel no es equivalente al de un intelectual como Amigó, que se limita a diseñar el templo sin apenas participar en el levantamiento del edificio. Pero sin embargo, el riesgo que asume al aplicar la nueva gramática en todo el conjunto de la obra, sí lo diferencia del resto de profesionales de la construcción del país. Y este riesgo tiene sus consecuencias ya que el 17 de abril de 1592, la población de la Selva del Camp entabla un pleito contra él. El motivo es la aparición de unas grietas en la bóveda de cañón de la nave. Un resquebrajamiento que ya debe manifestarse en 1589, pues este mismo año el consejo manifiesta la opinión de un fraile

capuchino, que afirma que para remediar el movimiento que la obra ha realizado, se debe aliviar el peso que soporta la bóveda relevando una capa de piezas cerámicas. Y esto equivale a aligerar la sobrecarga en 2.000 quintas. Pere Blai se compromete entonces a rehacer la cubierta, en el caso de que ésta se derrumbe al eliminar una capa cerámica. Un remedio que finalmente no debe llevarse a cabo, pues tres años más tarde los jurados locales emprenden la mencionada acción judicial.

En el mismo consejo de 1592 se determina la realización de una visura del estado de la obra: la bóveda se encuentra apuntalada y según los jurados, amenaza ruina. Dos maestros elegidos por la villa, maestro Matxi y maestro Janot Monter, son los encargados de designar a tres maestros más para realizar esta visura. Durante 1593 siguen las diligencias del pleito en las que interviene un oficial de Tarragona, que ordena colocar 20 tirantes de hierro. El mismo Pere Blai se ofrece a rehacer la bóveda a cambio de 108 libras. Ninguna de las determinaciones se lleva a cabo, y en 1594 se presenta en la Selva del Camp en representación de Blai el maestro de obras Josep Ferrer, con el fin de llegar a un compromiso sobre la obra de la nueva iglesia, interrumpida a raíz del pleito (146). Por mediación del arzobispo Joan Terés, la villa decide finalmente llamar a un maestro experto, Juan del Castillo de Montalbán, residente en Aragón, quien junto a otros dos maestros de obras, Josep Tanilla, originario de Tortosa, y Juan Modet, natural de la misma población de la Selva, elaboran un memorial en el que juzgan la obra realizada por Blai. Este escrito es leído el 8 de marzo de 1594 por el consejo, y en él los maestros aducen que el motivo de los movimientos de la obra y de la aparición de las grietas, es que se ha realizado una bóveda muy llana y de mucho grosor:

"...el maestro que hizo dicha fábrica hizo la bóveda muy llana, sin darle el punto natural que le convenía para según los estribos están hechos, que le falta quatro palmos de más bóveda, porque la bóveda no estribase tanto en los estribos, y que dicha bóveda es muy gruesa, que habla de ser mucho más ligera... también en los estribos no tener tanta salida como requiere el arte para sustentar tanta máquina, y si otra vez se hubiesen de hacer, sería mejor de cantería, conforme se usa en España..." (147).

El maestro aragonés Castillo de Montalbán, con una tradición constructiva distinta a la catalana y con experiencia suficiente en nuevos sistemas estructurales, hubiera realizado toda la obra de cantería para evitar problemas de movimientos y fisuras, tal como se acostumbra a llevar a cabo en el resto de la península. Por tanto, no sólo la bóveda demasiado llana y gruesa es la culpable de que la obra se encuentre apeada, sino que la elección de los materiales es inadecuada para este nuevo tipo de cobertura. Las reticencias de los jurados de la población hacia la traza de la nueva iglesia expresadas en 1582, vienen confirmadas por la opinión de estos maestros foráneos. Si como

los jurados pretendían se hubiese realizado un templo como el de Valls, siguiendo la tradición gótica local, ahora no se encontrarían frente a estos graves problemas. Un templo el de San Joan, que cubre sus 15,5 m. de luz con bóvedas de crucería. Y aunque la anchura de la nave de San Andrés sea de 14 m., la dimensión es lo suficientemente amplia como para no asumir el riesgo de adoptar un sistema de cobertura poco experimentado.

La solución para eliminar los puntales de la obra es, según los tres maestros encabezados por Juan del Castillo, el fortificar todo el edificio "porque hay en España edificios comenzados de la manera que está este, y están fuertes y seguros y muy duraderos, porque los maestros que los hicieron entendían en dar los remedios para tal fortificación" (148). Una fortificación entendida más como un refuerzo de las partes que crea convenientes el propio Pere Blai -tal como se expresa al final de la memoria-, pero siguiendo la opinión de los propios maestros y siguiendo igualmente la sentencia del Oficial de Tarragona. Los maestros aconsejan igualmente a la población el no entablar más pleitos, porque perderían el derecho contra el maestro y deberían reparar la fábrica a sus expensas. Y esto les costaría unas 1.219 libras.

En el mismo pleno municipal en que se lee el memorial de visura, se decide agradecer al arzobispo su mediación en el pleito, e igualmente se refleja la intención de la población de congraciarse con Pere Blai: los jurados piden a Joan Terés que hable con él para que acepte cobrar las 918 libras que le deben, en el término de dos o tres años (149). Porque a pesar del resquebrajamiento de la bóveda, la cabecera del templo y los dos primeros tramos se encuentran prácticamente terminados. Y aunque aparentemente manifiesten un lenguaje totalmente nuevo y por tanto incomprensible a los habitantes del lugar, tanto la composición estructural de la nave y del ábside, como los elementos que los enlazan, entroncan con la tradición local y con modelos exógenos afines a la mentalidad de las oligarquías catalanas.

UNA CUPULA ESCONDIDA: LA PECULIAR RESOLUCION DE LA CABECERA DE LA IGLESIA DE LA SELVA.

El presbiterio con su "cimbório" o cúpula, como la mayoría de partes y elementos de la obra, está profusamente detallado en el contrato del 1 de agosto de 1582:

"...que lo dit presbiteri tindrà de fondo ab les gruxes de las parets dintre y de fora cinquanta palms, y fer en ell quatre archades, tres cegues y una uberta envers lo cos de la Iglesia conforme á la trassa de la planta y la muntea..." (150).

El arco abierto al cuerpo de la iglesia es un gran arco de triunfo que hace las funciones de filtro entre la nave y el presbiterio. Un elemento de unión pero a la vez de separación, que solventa la transición de una dimensión mayor -la de la nave- a una anchura menor -la del presbiterio-. El mismo recurso que años más tarde utiliza Pere Blai en Santa María de Igualada, y la misma solución que emplea Jaume Amigó en la iglesia de Ulldemolins. Un arco de triunfo cuyo ámbito central, de una anchura desproporcionadamente mayor a los laterales, se abre a través de un gran arco de medio punto cuyo arranque parte del entablamento del orden inferior de los alzados laterales, que ha girado al llegar al plano perpendicular al sentido de la nave como igualmente han girado partidas por la mitad y se han desdoblado, las pilastras dóricas que van marcando el ritmo de los tramos, para componer los tres tramos del arco de triunfo (figs. 27.3, 27.10). Un recurso aplicado en el interior de la Selva del Camp que según J. Garriga se utiliza también en la iglesia de San Salvador al Monte de Florencia, una referencia ya mencionada en el estudio de los alzados laterales (151). Pero la separación de estas dos partes de un templo -la nave y el ábside- a través de un gran arco de medio punto, es una solución que Jaume Amigó ha podido ver en algunas basílicas, la mayoría de ellas muy visitadas por los peregrinos de la época, durante sus distintas estancias en Roma. Iglesias paleocristianas como Santa María in Cosmedin, San Lorenzo fuori le Mura, Santa María in Aracoeli o Santa Inés, pero también basílicas tan importantes como Santa María in Trastevere, Santa María Maggiore (fig. 54.1) o San Pablo fuori le Mura, utilizan la resolución de girar el orden lateral de la nave para impostar un gran arco de medio punto que separa la distinta geometría del cuerpo principal de la iglesia del lugar donde se encuentra el altar. El posible estudio de la arquitectura paleocristiana de Roma por parte de Jaume Amigó, se confirma al analizar las referencias compositivas de la fachada de San Jaime de Ulldemolins. El plano principal del edificio viene rematado por un gran frontón triangular que recoge las pendientes de la cubierta única a dos aguas; un frontón flanqueado en uno de sus lados por un campanario ligeramente retrasado con el que se intersecciona. Un recurso que el rector de Tivissa ha podido ver en basílicas romanas como la ya mencionada Santa María in Cosmedin, y también en San Lorenzo in Lucina o San Jorge al Velabro (fig. 55.1). En ellas, si se prescinde del cuerpo que forma el pórtico de entrada, encontramos rematado el cuerpo central por un gran frontón que sigue las pendientes de la cubierta y se intersecciona con un campanario situado a uno de sus lados.

Pero la utilización de un gran arco de medio punto que separa la nave del presbiterio es un recurso que un arquitecto que trabaja en Roma, y en cuya obra Amigó se inspira repetidas veces, recupera de la antigüedad paleocristiana. Antonio da Sangallo "il Giovane" aplica esta solución en la reconstrucción de la iglesia de San Marcelo al Corso iniciada en 1519 (fig. 58.2). Un templo de nave única, con capillas alojadas entre los contrafuertes, que

como los de Santa María de Montserrat y el Santo Espíritu in Sassia, su interior se estructura unitariamente, extrapolado de los modelos termiales de las aulas romanas (fig. 58.1). Una iglesia visitada a buen seguro por Amigó, que va a servir de modelo -como muchas de las obras de Sangallo- a futuras empresas eclesiásticas de la Roma contrarreformista.

En la Selva del Camp, al existir tribunas laterales sobre las capillas, todas las molduras de los capiteles del orden superior giran igualmente formando una cornisa tangente a la arquivolta moldurada del arco de triunfo. Un juego de tangencias que continúa con la intervención de un óculo ciego, como elemento de unión de esta cornisa con el arco fajón de medio punto que se entrega contra el muro (fig. 27.3, 27.10). Un óculo que según el contrato debía ser abierto:

"..sobre l'arch ubert del dit presbiteri ha de fer una O uberta de pedra picada que isqua dins lo simbori y sobre la cornixe chorintia, y de fora lo simbori sobre la cornixe que fa imposta a la volta major de la Iglesia ab guarnició de faixa a la part del cos de la Iglesia." (152).

El óculo tangente al vértice del arco de medio punto que solventa la entrega de la bóveda de cañón con el plano del altar, ya lo utiliza Jaume Amigó pocos años antes en la capilla del Santísimo de la catedral de Tarragona, iniciada en 1580. Aunque en ella no existe ningún muro de separación entre nave y presbiterio, el tratamiento "escultórico" de la pared del fondo se resuelve con un arco de triunfo sobre el que se encuentra una circunferencia que lo une con la bóveda de cobertura (fig. 23.3). La solución de una "O" tangente a los vértices de dos arcos o a un arco y a una cornisa es frecuente en la arquitectura del renacimiento italiano, y según M. Tafuri tiene origen bramantesco (153). Un origen que comienza en el "grabado Prevedari", donde el óculo se encuentra vacío, y que continúa en la tribuna de Santa María de las Gracias de Milán, en la coronación de las serlianas del Ninfeo di Genazzano, en los diseños para el proyecto de San Pedro, o en la catedral de Pavia. Pero a su vez, esta solución se observa también en algunos de los planos interiores de la gran maqueta de Antonio da Sangallo para San Pedro del Vaticano. Y Sangallo, discípulo de Bramante, es uno de los arquitectos de cuya obra Amigó extrae más recursos para aplicar a su trabajo a su regreso de Roma.

Detrás del arco de triunfo del interior de la Selva del Camp se encuentra el sistema de cubrición del presbiterio: una cúpula o "media naranja" -según la descripción del contrato-, sobre un tambor. Un elemento que permanece totalmente oculto a los ojos del espectador situado en la nave de la iglesia, y que por tanto sólo puede ser apreciado por el oficiante (figs. 27.2, 27.10, 27.13). Una cúpula que si sería intuida desde el lugar de los feligreses si se hubiera vaciado el óculo situado sobre el arco de triunfo, tal como especifican las escrituras de 1582. Este

sistema de cobertura resulta insólito para el ábside de un templo: normalmente la cúpula se destina a la cubrición del transepto. Por tanto, su función no debe ser otra que la de iluminar intensamente el altar, y conceder al lugar donde se suceden los momentos culminantes del ritual católico, toda la preponderancia posible. Una función totalmente acorde con la política contrarreformista de embellecer y reforzar las ceremonias, y de exteriorizar el culto. Esta magnificación del ceremonial alcanzará su momento más culminante a mediados del XVII. Y precisamente la iluminación indirecta del altar es un recurso que van a adoptar algunas iglesias barrocas romanas, como San Andrés al Quirinale de Bernini. En este templo, comenzado en 1658, una pequeña cúpula que no puede ser vista por los feligreses, permite que la luz llegue al altar mayor sin que se aprecie su procedencia.

Las diversas soluciones que va adoptando este elemento para ir resolviendo las distintas partes que lo componen, vienen perfectamente especificadas en el contrato del 1 de agosto de 1582. La estructura de la cúpula debe asentarse sobre un entablamento corintio de planta elíptica "... que tingue vuyt palms de altaria entre architrava, friso y cornixe, la qual volará conforme á l'alçada de ella...", apoyado en los cuatro arcos del presbiterio. A partir de la cornisa sube la estructura muraria del tambor, compuesta por un tramo liso, una faja plana de piedra sobre la que se apoyan las ventanas y nichos: "... y sobre d'esta recinto se assentarán quatre finestres de pedra picada, quadres d'amplaria de sis palms y de altaria onze que dins tinguen mollura de architrava, y fora faja plana tot ab un poch de resalt, y entre dites finestres á la part de dins lo simbori farà quatre nixos de una faja de pedra picada al entorn..." Entre las ventanas -hoy tapiadas, y por tanto funcionalmente anuladas- y los nichos, aparecen pequeñas pilastras con capiteles compuestos que sostienen otro entablamento: "...sobre dites finestres y nixos del simbori á trenta palms de la cornixe inferior assentarà altra cornixe composita á la mida y proporció dels pilastrets que pujarán desde la faja sobre la qual serán assentades les finestres..."; sobre la cornisa de este segundo entablamento se asienta la cúpula "... o media naranja feta de volta de rajola comuna y morter grossa de un arc de rajola, cuberta ó pavimentada de rajoleta valenciana ab rajola assentada...", sobre la cual debe aparecer una bola de piedra picada con un asta de hierro con su veleta y su cruz de remate (154).

La cúpula, cuyo tambor viene interiormente resuelto con recursos gramaticales casi idénticos a los de la capilla del Santísimo de la catedral de Tarragona (figs. 23.5, 27.13), exteriormente manifiesta la misma geometría que en su interior. Y esta es la principal diferencia respecto a la capilla de Amigó: en la Sede tarraconense, ésta adquiere externamente forma poligonal, aunque internamente sea circular. Una forma poligonal buscada, cuyo aspecto se acerca más al de un cimborrio medieval,

y por tanto resulta más acorde con todas las cubiertas del principal templo de la archidiócesis. A pesar de ello, en este "cimborrio" Amigó sitúa pilastras dóricas entre las ventanas y los nichos del tambor. Y las mismas pilastras aparecen en el extradós del tambor de la Selva del Camp, en este caso sin doblarse debido a la ausencia de cambios de plano (figs. 23.6, 27.18).

La limpieza geométrica que manifiesta la cúpula de Amigó abierta sobre el antiguo refectorio de la catedral de Tarragona, no es equivalente a la extraña forma que adopta la planta de la "media naranja" de la Selva del Camp. La necesidad de ajuste de este elemento a un presbiterio ligeramente rectangular -la proporción entre sus lados se acerca a la razón entre los lados de un cuadrado-, provoca que se recurra a una solución inusual, al no poder inscribir en él una circunferencia perfecta tangente a sus cuatro lados: se separan las dos mitades del círculo la distancia suficiente para que la tangencia a los lados menores del rectángulo se produzca, y a la vez se unen estas semicircunferencias con fragmentos de recta; unos fragmentos que coinciden a su vez con los segmentos centrales de los lados mayores del rectángulo (fig. 27.1). Por tanto, en vez de obtener cuatro puntos limpios de tangencia a las paredes del ábside a través de una geometría ligeramente elíptica adaptada a la planta, se elige una solución "híbrida": una solución que posee las paredes curvas del tambor de una cúpula, y la planimetría de los muros de un cimborrio. Un recurso probablemente circunstancial, que puede responder más a alguna irregularidad en la puesta en obra, que a una voluntad formal expresamente determinada en el proyecto de 1582. Un tracista como Amigó, que está construyendo en Tarragona una cúpula muy parecida de planta perfectamente circular, y que controla las proporciones de los elementos que conforman sus proyectos, no puede ser capaz de concebir una parte del templo tan esencial alejándose de una forma geométrica pura. Por otra parte, los posibles modelos en los que ha podido inspirarse el rector de Tivissa a la hora de diseñar este elemento, no tienen nada que ver con las irregularidades descritas. La aplicación de un tambor tanto en la cúpula de la capilla del Santísimo como en la de San Andrés, recuerda la solución romana del templete de San Pedro in Montorio de Bramante. Una edificación que Jaume Amigó ha podido observar directamente durante sus estancias en Roma, pero que a su vez viene reproducida en el Tercer Libro de Arquitectura de Sebastiano Serlio -un tratado que está al alcance de la mayoría de constructores catalanes de finales del siglo XVI- y en Los IV Libros de Arquitectura de Palladio (155).

La cúpula de la Selva del Camp es el único elemento que visualmente sobresale del gran volumen paralelepípedo que exteriormente aparece entre las relativamente bajas edificaciones de la población. Un exterior de muros prácticamente ciegos, en los que sólo resalta el distinto tratamiento de la piedra del basamento y de las esquinas, una faja plana a media altura, y una cornisa rematando los muros (figs. 27.15, 27.17):

"Itm. farà una cornixe, que fassa barba ó exida á la taulada, de pedra picada la qual tindrá per arqchitrave un cordó, ó bossell ab son quadret davall dit cordó, y sobre dit bossell va el friso y la cornixe segons representa la trassa ó perfil que volará tres palms..." (156).

Una forma austera de resolver los exteriores, que a excepción de la exteriorización de los contrafuertes -un fenómeno que no ocurre en San Andrés debido a la colocación de tribunas sobre las capillas laterales-, tiene muchos puntos en común con la mayor parte de iglesias construidas en Catalunya durante estos años. Unas iglesias en las que, siguiendo con la tradición gótica, el único esfuerzo escultórico se reserva para la portada principal de acceso al edificio o para alguna de las puertas laterales.

Pero la fachada principal de la parroquial de la Selva del Camp -que a diferencia de todas y cada una de las partes del interior no viene mencionada ni descrita en el contrato-, nunca llega a construirse (fig. 27.14). A pesar de la concordia alcanzada en 1594 entre la población y Pere Blai, la obra queda paralizada hasta 1616, año en que vuelven a ser requeridos los servicios del maestro. Los jurados de la Selva han ido sufriendo diversas amenazas por parte del arzobispado, por no llevar adelante los trabajos. La primera de ellas se produce el 5 de enero de 1606 cuando el arzobispo ordena la continuación del nuevo templo bajo pena de excomunión y multa de 200 ducados (157). Ante esta amenaza, los consejeros reunidos el 30 de abril de 1606, exponen que a causa de los múltiples gastos que tiene la población y de la sequía que sufren, han suplicado al Señor Arzobispo que alargue el plazo de reanudación de la obra. Ante la respuesta del arzobispado, que ordena que una vez pasada la recolección se han de continuar las obras, el consejo decide aplicar de nuevo el sistema del "tall" sobre productos y terrenos (158).

En 1613 no se ha producido ninguna iniciativa de continuación de las obras, y ante la inminente visita del arzobispo, la población realiza algunos preparativos para comenzar los trabajos. Entre otras cosas se comienza de nuevo a recaudar fondos a través de los impuestos o "talls" sobre la carne, el pescado y otras mercancías. En 1616 los jurados escriben a Pere Blai para que se persone en la población. Debe traer consigo la traza de la segunda parte del templo y tiene que supervisar los nuevos cimientos. El maestro los supervisa y, junto con las paredes exteriores, los manda rectificar. En 1618 vuelven a requerir la presencia de Blai en la Selva del Camp junto con maestro Ferrer -debe tratarse de nuevo de Josep Ferrer-, y el maestro que realiza el retablo de la parroquial de Valls, porque el nuevo maestro que dirige las obras, Joan Vaguer, pretende disminuir el tamaño de cada una de las nuevas capillas en tres cuartos. La disminución no se lleva a cabo porque todas las capillas laterales de San Andrés tienen actualmente el mismo tamaño. Pere Blai, que muere en 1621, no volverá a supervisar los

trabajos de la iglesia de la Selva. Durante los años siguientes van continuando lentamente las obras bajo la dirección de diversos maestros. En 1621 se están realizando las bóvedas de las primeras capillas, y el mismo año, Joan Vaguer, apoyado por el consejo, decide no realizar las ventanas que deben ser abiertas en ellas. La iluminación de la nave queda por tanto modificada con esta decisión. En 1625 se trasladan las campanas al sitio actual, según el criterio de Joan Vaguer, quien en 1626 realiza la faja plana intermedia de las fachadas. Un año más tarde es Andreu Montaner el constructor que propone realizar los canales de evacuación de aguas de la cubierta y acabar muros y ventanas interiores a cambio de 150 libras, precio aceptado por los consejeros. En 1632 ya se han concluido los derribos de la antigua parroquial, pero los trabajos de la nueva iglesia se encuentran parados. Cinco años más tarde la obra continúa, pues en 1637 el nuevo maestro, Josep Arbell, está construyendo las bóvedas de las tribunas superiores. En 1640, muerto Josep Arbell, su mujer, casada en segundas nupcias con el también maestro de obras Jeroni Santacana, capitula con otro maestro habitante en el Arboç, Pere Mateu, la continuación de la bóveda de la Selva: deben realizarse los 4 tramos restantes con sus correspondientes arcos fajones, y cubrirlo todo con teja italiana. Jeroni Santacana debe proporcionar los materiales a pie de obra y se compromete a blanquear la bóveda de la nave y las de las tribunas superiores (159).

La obra no se llega a terminar nunca. En 1782 se realiza la parte interina del coro, una solución provisional que junto con la entrada, resta hoy en día inalterable (fig. 27.11). La construcción de la fachada principal, al igual que parte de la cubierta y el exterior de la cúpula, no llega ni a abordarse. De este modo, los exteriores del templo de la Selva del Camp, como los de tantos otros templos catalanes de gran dimensión comenzados en la segunda mitad del siglo XVI, quedan inacabados (fig. 27.14). Pero a pesar de no poder contemplar actualmente la portada principal del templo, J. Pié confirma en 1908-1910, la existencia una traza de la misma en el ayuntamiento de la población, un plano reproducido en 1934 por J.F. Ràfols. En él se observa un diseño muy parecido al de la nueva parroquial de Alcover (fig. 18.3). Una traza que, como en tantas iglesias góticas, no resuelve todo el plano de fachada, sino que se limita a concentrar todo el esfuerzo ornamental alrededor del elemento de entrada (160). Si se llega a construir en San Andrés una de las entradas laterales. Una puerta flanqueada por dos pilastras dóricas con pedestal, sobre las que se apoyan un entablamento y un frontón recto, igualmente de orden dórico. Una portada que, exceptuando la simplificación de algunas partes como el basamento o los dentículos del entablamento, sigue el ejemplo de una puerta dórica reproducida en el tratado de Vignola (figs. 27.9, 27.16).

Si la ausencia de ornamentación en los exteriores de la Selva del Camp constituye una característica común a la tradición constructiva catalana, también lo es la utilización de los

materiales en el interior. M. Carbonell califica como signo de modernidad proveniente de las iglesias italianas, la bicromía producida por el contraste entre las partes de piedra y las partes estucadas del interior del templo (161). Pero en diversas parroquiales del Principado construidas anteriormente como San Martín de Teià (1574-1581) (figs. 12.3, 12.4), San Félix de Cabrera (1540-1570) o San Martín de Arenys de Munt (1531-1540) (figs. 1.2, 1.3), ya se distinguen los elementos pétreos con una determinada función estructural o significativa, de los muros y paramentos cerámicos o de plomería. La piedra se deja vista, y el resto se reboza y se pinta de blanco; un cambio de color que se manifiesta en el contrato de San Andrés:

"Itm. que haie emblanchar totes les voltes que son en dita fàbrica, y també tot lo que á la part de dintre no serà de pedra picada de paleta ab cals y rajoli blanc picat dit estuch y de fora les parets que van. Itm. en lo symbori tot lo que no serà de pedra picada axi dintre com de fora haie de reparar de dit rajoli, ó estuch" (162).

De nuevo el esquema centro-periferia que insiste en remitir a los centros de producción italianos toda referencia en la que se pueda basar la resolución formal de esta iglesia, se pone en duda al verificar la más que probable inspiración en la tradición constructiva catalana tanto de los esquemas compositivos generales como de algunos recursos empleados. Aunque como se ha visto a lo largo del discurso, es obvio que el aprendizaje romano de Amigó -quien por formación y edad debe dominar sobre la juventud y experiencia de Blai-, también aporta multitud de soluciones al proyecto. Pero respecto a esto debe insistirse en un punto. A pesar de que la iglesia de la Selva del Camp -junto con otras obras de Amigó y Blai en la zona tarraconense-, se erige como uno de los ejemplos más completos y significativos de la arquitectura "reacentista" catalana, la mayor parte de recursos italianos aportados por el párroco de Tivissa a su traza, proceden en esquema de la arquitectura paleocristiana y medieval romana. Amigó reproduce en esta obra y en edificios posteriores como la iglesia parroquial de Ulldemolins, sistemas de composición y fragmentos de iglesias de los primeros siglos del cristianismo reformadas y ampliadas durante la Edad Media. Pero igualmente se fija con detenimiento en un proyecto de reciente factura: la maqueta de Antonio da Sangallo para San Pedro del Vaticano. Un proyecto que precisamente sus mismos contemporáneos lo califican de "medievalizante". Michelangelo afirma que parece una "opera tedesca" por estar constituida de un continuo subdividir, repetir y despiezar, de forma parecida a la manera de hacer del gótico alemán. Y Vasari apoya las críticas de Michelangelo al afirmar que en el modelo lúneo de Sangallo existen "demasiados órdenes de columnas unos sobre otros, con muchos resaltes, agujas... tiene mucho más de obra alemana que de la buena manera de hacer antigua, y de la vaga y bella manera moderna" (163). Una operación de retroceso hacia el Medioevo que según S. Benedetti se produce en Antonio "il Giovane" de manera

consciente. Como consecuencia de ciertas carencias estilísticas, este arquitecto recupera y actualiza modos organizativos y estructuras formales a partir del variado repertorio de obras de siglos anteriores. Un camino ya activado por Brunelleschi en la linterna de Santa María in Fiore y por Giulio Romano en la catedral de Mantova y en la basílica de Vicenza. Sangallo utiliza el extenso panorama de tipologías anteriores al humanismo de manera que en sus composiciones renueva profundamente el resultado final. Una innovación que según Benedetti consiste fundamentalmente en "una gotización substancial bajo vestimenta renacentista" (164).

El origen florentino de Antonio colabora igualmente en este interés por recuperar la tradición. La cultura de Florencia se muestra orgullosa de las innovaciones alcanzadas durante el Medioevo, que exteriorizan procesos constructivos y e innovaciones tecnológicas. Unas conquistas históricas presentes en la ciudad de las que Sangallo "il Giovane" no se puede sustraer.

Pero además de esta recuperación de arquitecturas distintas a las de la antigüedad romana por parte de algunos de los principales arquitectos italianos con el fin de ampliar el repertorio formal en el que basar sus proyectos, existen corrientes paralelas que coinciden con los mismos intereses. Intelectuales ligados a tertulias "humanistas" como Onofrio Panvinio, tratadistas como Pietro Cataneo, o religiosos contrarreformistas como Carlo Borromeo, estudian también las arquitecturas de los primeros cristianos. Y este interés tiene como finalidad el resolver funcionalmente los templos de la nueva Iglesia renovada, pero también el dotarlos de un sentido que los identifica con la fe incorruptible de los albores del cristianismo. Los ideales de pureza, autenticidad evangélica y rigor ético -destinados a contrarrestar los ataques protestantes- van a ir delimitando los ideales humanistas y van a convertir las nuevas edificaciones religiosas en lugares estrictamente destinados a cumplir una serie de requerimientos funcionales, pero también en lugares que deben ser social y religiosamente representativos, que deben expresar valores reconocidos por la colectividad (165).

Y precisamente Amigó, un intelectual que se encuentra fuera del rígido sistema gremial de los profesionales de la construcción catalanes y que está apoyado por eclesiásticos interesados por la cultura de la antigüedad romana, se hace eco de estas corrientes, y en Roma se fija en la arquitectura paleocristiana y en la obra de un arquitecto que incorpora la gramática clasicista, pero que se estructura de manera "medieval". Una arquitectura que se encuentra "fuera del clasicismo" y que resulta más afín tanto al espíritu de la Iglesia reformada, como a las formas por las que se interesan los gobiernos municipales del Principado encargados de promover y sufragar las nuevas iglesias. Estructuras y sistemas compositivos que no se alejan de la arquitectura gótica local, que domina y dominará hasta bien entrado el siglo XVII-, la mayor parte de edificaciones del país.

3.2.2.

SAN JAIME DE ULLDEMOLINS Y LA INTELLECTUALIZACION DEL PROYECTO.

Una de las cualidades diferenciadoras de San Andrés de la Selva del Camp respecto a la producción arquitectónica local analizada hasta ahora, la constituye el esfuerzo de articulación de todo el edificio con una misma "nueva gramática", aunque las resoluciones esquemáticas de la planta y de parte de los alzados interiores, así como la utilización de determinados sistemas constructivos y materiales, provengan de formas y procedimientos directamente heredados de la tradición, o de modelos foráneos que se encuentran "fuera del clasicismo". Un similar esfuerzo en la aplicación de los órdenes y en la unión de las distintas partes sin apenas aparición -tan frecuente en la mayor parte de iglesias parroquiales de la época- de puntos de ruptura o de discordancias gramaticales entre lo que entendemos por "nuevo lenguaje" y la tradición gótica, se encuentra en la resolución formal de la nueva parroquial de San Jaime de Ulldemolins. Un templo de dimensiones más reducidas y de un coste económico mucho menor que el de San Andrés, que llega a ser terminado casi en su totalidad, y se muestra de este modo como uno de los pocos ejemplos catalanes de iglesia parroquial completamente acabada, incluyendo la articulación de la fachada.

Los puntos de contacto entre los templos de la Selva y Ulldemolins, proyectados por otra parte casi simultáneamente, son múltiples. Puntos de contacto que incluyen características formales y geométricas, pero también un impulso similar proveniente del mismo arzobispado, y por supuesto, la participación en ambos de un mismo autor: Jaume Amigó. Si en San Andrés de la Selva del Camp no queda claro el grado de participación del párroco de Tivissa o de Pere Blai en la decisión formal de alguna de sus partes, la autoría de Jaume Amigó en la traza de la nueva parroquial de Ulldemolins está claramente demostrada. El proyecto ha sido situado hasta ahora en 1583, un año después del trazado de San Andrés de la Selva del Camp. Pero esta fecha se pone en duda al repasar las actas del consejo municipal transcritas por M.A. Aloguín. El 19 de octubre de 1578 los jurados ya hablan de una traza realizada por el rector de Tivissa, un cargo que desde 1547 ocupa Jaume Amigó:

"Els jurats proposen al Consell sobre la gran necessitat de que es tires andavant l'Esglesia i s'aha cordes en andavant si es faria i de quina manera es faria. S'acorda que es fassi l'Esglesia nova com s'avia determinat enfront de la casa d'En Toldrà, conforme l'havia trasade el Sr. Rector de Tivisa" (166).

El 28 de octubre del mismo año, el Consejo General expone que los gastos de la obra de la nueva iglesia ascenderán a 3.000 ducados, y que cualquier gasto que se emprenda sea consultado con el Sr. Rector de Tivissa (167). Existe por tanto una traza

anterior a las capitulaciones definitivas de las obras del nuevo templo llevadas a cabo el 23 de mayo de 1583. Un proyecto que no se lleva a cabo, y que provoca varios desplazamientos de Jaume Amigó a Ulldemolins desde enero hasta abril de 1583 para inspeccionar los terrenos, decidir la adquisición de nuevas parcelas, y discutir los pormenores del diseño definitivo de la obra. Un diseño que Amigó cambia durante estos meses, tal como lo expresa el acta municipal del 15 de abril de 1583:

"Als mestres que treballaven al'obre de l'Esglesia no volen rebaixà lo preu i el Rectò de Tivisa no la vol fer com havia promes" (168).

El paralelismo en la gestación de la Selva del Camp y Ulldemolins parece evidente. Ignoramos hasta qué punto el rector de Tivissa cambia el diseño del nuevo templo, pero es probable que el trazado de San Andrés, realizado en 1582, le lleve a reflexionar sobre una serie de cuestiones no consideradas en la traza de 1578. Como también puede estimarse que la traza de una iglesia parroquial de nueva planta llevada a cabo en 1578, actúe de base para el diseño definitivo del templo de la Selva del Camp.

La planta de San Jaime de Ulldemolins, al igual que la de la Selva, está circunscrita por un rectángulo casi perfecto del que tan sólo sobresale ligeramente el cuerpo del campanario. Un rectángulo que contiene todos los elementos que conforman el templo. Y las características de estos elementos, si exceptuamos la composición del cuerpo de entrada, coinciden con las de los utilizados en la planta de San Andrés: nave única, capillas alojadas entre los contrafuertes comunicadas entre sí, y ábside rectangular con dos sacristías colocadas simétricamente a sus lados (fig. 28.1).

Esta planta no se aleja en principio de la tipología tradicional de iglesia de nave única con capillas laterales entre los contrafuertes, aunque en ella -al igual que en la Selva del Camp-, existe una voluntad de geometrización y de control proporcional de cada uno de los cuerpos que la conforman. Pero en San Jaime de Ulldemolins, este esfuerzo geométrico incluye la voluntad de diferenciar las tres partes principales del templo -atrio, nave y presbiterio-, utilizando unos límites muy determinados. La delimitación de estas tres partes se lleva a cabo a través de dos arcos de triunfo que actúan de filtro entre ellas e impiden su total continuidad espacial. Una interrupción de la continuidad forzada por el autor, ya que las dimensiones en anchura de la cabecera y de los pies del templo son prácticamente iguales a la dimensión transversal de la nave (fig. 28.1). Y esto constituye una novedad respecto a la Selva del Camp -donde el elemento-filtro se hace necesario por la distinta medida del ancho de la nave y del ábside-, pero también respecto a la mayor parte de iglesias parroquiales de nueva planta de finales del siglo XVI -donde continuando con la tipología gótica, la nave y

el presbiterio, y la nave y el atrio, vienen enlazadas directamente sin ningún tipo de elemento que señale el paso de una parte a otra-. Por tanto, esta interrupción buscada que distingue las tres entidades que conforman el templo es el resultado de la voluntad de manejar los elementos y de forzar el proyecto con el fin de conseguir un efecto espacial determinado. Y esta intención va a continuar apareciendo en el resto del edificio.

La regularización y delimitación de todas las partes de la planta de Ulldemolins se refuerza con un control proporcional en el que domina la sección áurea, en forma de razón aproximativa 5:3. Una razón irracional que como se ha visto en la Selva del Camp, Amigó puede haberla aprendido en los libros de arquitectura de Vitruvio, en el tratado de Palladio o en los escritos de Luca Pacioli. De proporción áurea es el rectángulo que circunscribe todos los elementos de la planta, el rectángulo que constituye la nave o cuerpo principal del templo, y el ámbito interior del atrio de entrada. La parte interior del presbiterio responde a una razón racional, 2:1, mientras que el rectángulo que lo circunscribe, incluyendo la dimensión de las jambas del arco de triunfo, es de proporción 3:2. Las sacristías simétricamente colocadas en la cabecera y las capillas alojadas entre los contrafuertes están formadas por rectángulos de proporción 4:3 (fig. 28.4). Una serie de razones racionales e irracionales que igualmente se encuentran especificadas en tratados como el de Alberti o Palladio (169), pero que no son utilizadas para realizar un control geométrico global de la planta que relacione las distintas partes entre sí. Como también ocurre en la Selva del Camp, la aplicación de distintas razones numéricas se lleva a cabo parcialmente, sólo en algunos elementos. Una serie de proporciones añadidas por tanto una a otra, y no un trazado regulador que va conformando los puntos de partida y de llegada de las líneas que controlan geométricamente las dimensiones de las diferentes entidades.

La misma delimitación de las tres partes y un similar control geométrico y proporcional se produce en los alzados interiores del templo. La situación de los dos arcos de triunfo como límites entre la cabecera y la nave, y entre la nave y el atrio, provoca que nos encontremos dentro de un cuerpo principal cerrado de manera simétrica no sólo en sentido longitudinal, sino también en sentido transversal. Un cuerpo principal cuya articulación de sus alzados laterales se parece mucho a las resoluciones aplicadas en San Andrés de la Selva del Camp: una parte inferior formada por pilastras dóricas adosadas a los contrafuertes y arcos de medio punto que abren las capillas a la nave; un entablamento entre jónico y corintio sobre el orden inferior que apoya las pilastras del orden superior y actúa de barandilla de las tribunas; y una parte superior formada por pilastras igualmente dóricas que se desdoblán lateralmente para impostar los arcos de medio punto. Los capiteles de las pilastras superiores, como en la Selva del Camp -a excepción de la plataforma continua que en este templo

los une con las impostas-, actúan igualmente de bases de arranque de la bóveda de cañón que cubre la nave, y de los lunetos que van siguiendo la misma modulación que marcan las pilastras (figs. 28.2, 28.7, 28.8, 28.9).

Las discordancias en la aplicación de los órdenes que aparecen en San Andrés, se producen igualmente en Ulldemolins. En este templo, de manera más exagerada que en el de la Selva, las pilastras del orden superior son excesivamente bajas, pero de esta forma se consigue que la superficie librada a la nave incluyendo el arco de medio punto tenga la proporción de un cuadrado perfecto. Sin embargo, la proporción áurea del orden inferior sí coincide en ambas iglesias (figs. 27.5, 28.5). El pedestal del orden inferior de Ulldemolins, copiado del pedestal descrito en el orden dórico de Vignola, tiene el plinto desproporcionado y bipartido. La base de las pilastras inferiores, descrita en el contrato como ática, no se corresponde con la base mostrada por Vignola en este orden, aunque al final del tratado se admite que puede utilizarse excepcionalmente aunque sea más adecuada para el jónico. Igualmente poseen elementos desproporcionados respecto a los ejemplos del tratado los capiteles inferiores y superiores.

De nuevo Amigó manipula los órdenes según le conviene, y va adaptando las dimensiones de las distintas partes a las medidas que le interesa utilizar en el proyecto. Una actitud consciente por parte del tracista que, según J.M. Rovira, responde a la voluntad de decidir según un criterio propio. Y estas alteraciones se las puede permitir el rector de Tivissa, a raíz de su aprendizaje romano. Buen observador tanto de edificios modernos como antiguos, Amigó parece haberse cercionado en esta ciudad de la inexistencia de normas en el "diccionario clasicista", de la variabilidad constante en estas arquitecturas del uso de elementos, tipos y proporciones (170). Pero también el rector de Tivissa estudia en Roma la obra de Antonio da Sangallo, y puede comprobar cómo este arquitecto varía las proporciones y los detalles, y cómo introduce artificios propios para resolver nudos proyectuales que de otro modo no tendrían solución. El joven de los Sangallo no se propone la comprensión del clásico ni la relación entre la gramática y la totalidad del proyecto. Para él, la utilización de las formas antiguas es válida sobre cualquier esquema tipológico, provenga o no de la antigüedad clásica (171). Algo que define muy bien -salvando las distancias- la manipulación que lleva a cabo Amigó con los órdenes y las formas arquitectónicas.

El tratado de Vignola -al que se hace referencia explícita por dos veces en el contrato del 23 de mayo de 1583-, a pesar de ser manipulado y alterado, se convierte en el principal espejo ejemplificador en el tratamiento de los órdenes interiores de San Jaime. La primera vez que se menciona la arquitectura de Vignola es en la descripción de los arcos del orden lateral superior:

"... y los archs dels corredors no han de tenir mollura com dalt es dit sino faxa de larch de rajola que sols hisque del viu de la paret dos dits... les bases dels peus drets de dits archs y les ampostes siran de orde toscano com los fa Vinyola" (172).

Y "Vinyola" vuelve a aparecer más adelante, en la descripción del portal de una de las capillas que se encuentra bajo el campanario:

"... Tindra la guarnició ab brancada y pilars quadrats que hisquen un quart fora del viu de la paret ab base y capitel tosca y la corniche y frontispici del matex genero de architectura conforme a Vinyola" (173).

Es en este contrato en el que se documenta de manera excepcional la influencia que los tratados clásicos ejercen sobre estos autores. Una influencia ya mencionada indirectamente en otros contratos como en el de San Andrés de la Selva del Camp, en el que se hace referencia a las reglas de la "bona architectura", entendiendo por ello las normas y ejemplos de soluciones arquitectónicas que aparecen en estos libros (174). Una concordia, la de San Jaime de Ulldemolins, que al igual que la de San Andrés, se caracteriza por el dominio del lenguaje clásico en la descripción de todas y cada una de las partes y elementos que conforman el templo. Pero aunque estas capitulaciones del 23 de mayo de 1583 hacen gala de un conocimiento notable de la terminología adecuada para describir los más mínimos detalles de la obra resueltos con el "nuevo lenguaje", algunos aspectos de los órdenes finalmente construidos, a pesar de estar profusamente definidos en el contrato, no se llevan a cabo como se estipula. Las impostas de los arcos de las tribunas superiores, aunque son descritas de orden toscano "com los fa Vinyola", poseen más analogías con las impostas dóricas del mismo tratado. El entablamento finalmente construido se parece mucho al descrito por Vignola en el orden jónico, pero en el contrato se define como compuesto y se explicita con toda minuciosidad:

"...la corniche sira composita y sira de...ab les mollures que porte repartida per sos terços, ço es architrave de palm y mig friso dos palms y la corniche ab tots los membres dos plans y mig de alt y exira o bolara dos palms y mig axi com siran sis plans de alt. Les girades desta corniche han de ser totes de pedra picada blanca de guix...dantellons com dalt es dit y la traça representa / y fara barana als corredors segons representa lo perfil de la obra / per mayor declaratio se diu que la corniche tinga sobre el friso listello y apres dels denticulos y apres ovolo y apres corona ab sol listello y ultimament la goleta o papa de paloma" (175).

Otros elementos que finalmente no se llevan a cabo son los altares que deben ir fijos en las capillas laterales, y las "trones" o tribunas de prédica adosadas a los pilares centrales de la nave. Probablemente debido a la reducida dimensión

longitudinal del templo, estos elementos imprescindibles para que el mensaje del oficiante llegue con claridad a todos los presentes, no resultan necesarios a pesar de estar muy bien descritos en las capitulaciones:

"En los pilars denmig de la iglesia se han de fer dos trones una a cada part y en cada pilar de manera que la corniche del pedestal de aquell pilar sestengue y hisque en fora fins adeixar de sobre della tres palms y mig de repla que sira lo paviment de la trona/ sobre els quals se formaran les trones quadrades ab base y corniche proporcionades ab sos pilarets als contons y altres apoiats a la pilastrada..." (176).

Como en la Selva del Camp, el entablamiento del orden inferior de San Jaime realiza el cambio de plano y sirve de imposta al arco de medio punto que separa la nave del presbiterio; y también actúa de la misma manera para su arco homólogo situado a los pies del templo. Las pilastras dóricas de los cuerpos laterales superior e inferior efectúan el giro doblándose por la mitad. El orden inferior se desdobra simétricamente una vez ha girado para formar dos pequeños ámbitos -en este caso no pueden albergar en ellos pequeñas hornacinas-, que junto con la luz central librada por el arco constituyen las tres partes desigualmente divididas por pilastras de un arco de triunfo (figs. 28.3, 28.7, 28.8). Un arco de triunfo que a los pies del templo se ve interrumpido horizontalmente por el forjado que sostiene el coro elevado:

"Al sol devall de la iglesia se ha de fer altra arcada semblant a la del presbiteri y de la mateixa obra y rajola (& pedra) salvo quels peus drets della son diversos de la altra per ço que esta no tindra mes de dos palms de servell fins al paviment del cor a causa que la arcada que fera paviment al cor y sustentara la barana ocupara lo restant del servell..." (177).

El sistema de cubrición de la nave se resuelve con una bóveda de cañón, que a diferencia de la bóveda de la Selva no viene modulada por arcos fajones. Sólo se ve interrumpida por pronunciados lunetos que se entregan contra el plano vertical a través de arcos formeros apuntados, una solución poco frecuente en este sistema de cubrición. Unos lunetos que igualmente siguen el ritmo modular de los cuatro tramos de la nave, y que libran sus correspondientes paños de pared permitiendo la colocación de óculos, en este caso ciegos (figs. 28.2, 28.7). Una ausencia de luz directa sobre la nave debida a la elección de una cubierta única a dos aguas, que abarca tanto el cuerpo central como los cuerpos de las capillas laterales. A diferencia de San Andrés, un templo en el que el cuerpo de la nave sobresale sobre la altura de las cubiertas de las tribunas permitiendo la entrada de luz por estos paños de pared, en Ulldemolins, la gran cubierta única niega esta posibilidad de iluminación (figs. 27.3, 28.3). Un tema que en las obras de la Selva del Camp provoca la discusión entre Pere Blai y Jaume Amigó, resolviéndose finalmente a favor del primero, al visitar el maestro de obras y los jurados de la

población los trabajos de la nueva basílica de Montserrat. Una iglesia en la que se resuelve la cubierta central a mayor altura que las laterales (178). Pero la adopción de una cubierta única, a pesar de cegar los óculos abiertos sobre la nave, permite a Amigó aplicar una determinada resolución en la fachada. El plano vendrá rematado por un gran frontón recto que sigue las pendientes de la gran cubierta única a dos aguas (figs. 28.4, 28.10, 28.11).

La iluminación de la nave se produce por tanto de manera distinta a la Selva del Camp. En Ulldemolins, se realizan aberturas directamente sobre las paredes exteriores que cierran las tribunas superiores. Unas aberturas que según el contrato deberían adoptar la proporción imperante en muchas de las partes del templo, es decir, unas ventanas cuya razón entre sus lados tendría que aproximarse a la sección áurea:

"Sobre cada capella dalt en los corredors y sobre la faxa que stava al nivell de la amposta dels archs se asentarán finestras de a sinch palms de ample y vuyt de alt..." (179).

La luz que penetra por estas aberturas construídas finalmente con una proporción más cercana al cuadrado, viene acompañada por la claridad que entra por el óculo abierto en la fachada principal. La iluminación del presbiterio, resuelta en San Andrés a través de las ventanas hoy cegadas de la cúpula, resta sin solucionar en el caso de San Jaime. El lugar del altar viene cubierto por una bóveda de cañón con lunetos de medio punto, una solución similar a la aplicada en el coro. Un sistema de cobertura que no se corresponde con las bóvedas de arista que deberían cubrir estos dos lugares según el contrato de 1583 (180). Sin embargo, la cubrición de las capillas y tribunas laterales con bóveda de cañón o "punt redo" un palmo más alta que los arcos abiertos a la nave, sí se corresponde con las estipulaciones del contrato (figs. 28.2, 28.9).

JAUME AMIGO Y EL CONTROL INTELECTUAL DE LAS OBRAS.

Entre los motivos que explican algunos de los cambios que se producen durante las obras de ejecución de este templo respecto a las capitulaciones firmadas en 1583, se puede mencionar la poca presencia del tracista al frente de los trabajos de construcción de la nueva iglesia. Una situación atípica dentro del panorama catalán, pues los trabajos no son dirigidos personalmente por el autor de los planos, sino por dos maestros de obras que deben ejecutar los diseños que éste ha realizado. Joan Sans y García de Llicergarat son los dos profesionales de la construcción que durante los años que duran las obras residen en Ulldemolins con sus familias, y van materializando el proyecto de Jaume Amigó. De origen vasco pero residentes en Aytona, en la diócesis de Lérida (181), el 17 de abril de 1583 acuerdan con los jurados

municipales el precio de 6.225 libras para la realización de las obras de la nueva parroquial (182). Un precio significativamente más bajo que las 8.200 libras estipuladas por Pere Blai para la realización de un tercio de la nueva parroquial de la Selva del Camp, aunque las medidas totales de San Jaime sean bastante menores que las de San Andrés. Y más si se tiene en cuenta que en los acuerdos del 25 de mayo de 1583 entre los constructores y la villa, el plazo fijado para la terminación de los trabajos se establece en 10 años -y no 7 como en San Andrés-, y los materiales que proporciona la población se limitan a aquellos que puedan aprovecharse de la vieja iglesia, más la madera que se pueda recoger en los terrenos comunales, y el horno, leña y piedra necesarias para realizar la cal y el yeso. El resto de materiales "excepto ferre per a rey y veleta y creu de ferro ab lasta que va sobre lo campanar", así como la mano de obra, deben ser sufragados por los propios maestros. Unos maestros que como en el caso de Pere Blai, residen en la población durante estos años y a los que la villa concede los mismos derechos que gozan el resto de los habitantes. Además de casa franca y "les provisions que hauran menester per a ells y llurs familiars", deben recibir 1.000 libras de entrada más pagas trimestrales de 125 libras a partir del plazo de comienzo de los trabajos, fijado a finales de abril de 1584 (183).

A pesar de la constante presencia al frente de la dirección de obras de los dos maestros vizcaínos, Amigó no se desvincula del todo del proceso constructivo. Una vinculación que se limita en principio a ir verificando el fiel seguimiento del proyecto. Pero que en la práctica se restringe a la realización de dos visitas durante los 8 años que duran los trabajos. En la primera de estas visitas llevada a cabo el 10 de octubre de 1585, el párroco de Tivissa ordena modificar los trabajos que se han ejecutado:

"Arriba a la vila el Rectó de Tivisa Arquitecte i encarregat per venir a veure l'obra de construcció de l'Esglesia, i fa desfé als Mestres de cases algunes coses que no estaven bé, també s'avia de modificar la Capella major, que s'oposaria unes 50 o 60 lliures mes" (184).

El 9 de noviembre de 1586 el consejo del pueblo decide enviar un representante a Tivissa con el fin de informar al rector de algunas modificaciones que están llevando a cabo los maestros en las obras de la iglesia. Jaime Amigó no les debe conceder mucha importancia, pues en las actas municipales siguientes no consta ninguna visita del tracista a la población (185). Sólo vuelve a aparecer por Ulldemolins en 1590, cuando ya prácticamente se está finalizando el nuevo templo. Unos días antes de su visita, el 11 de noviembre de este mismo año, el consejo acuerda la celebración de una misa dominical que solemnice con una gran fiesta la terminación de las obras de la iglesia (186). El 22 de noviembre, Amigó llega a la población para supervisar el resultado final:

"Vé a la Vil·la el Rectó de Tivisa amb els memorials i planos per veure amb lo que els Mestres han faltat i afeigit en l'obra de l'Esglesia, i foren lleijits davant del Concell" (187).

Al tracista le parecen bien los trabajos realizados, e incluso aprueba las modificaciones que Joan Sans y Garcia de Llicergarat han llevado a cabo respecto a la traza y a las capitulaciones de 1583, pues el 26 de noviembre de 1590 el consejo expone:

"El Doctor Amigó Rectó de Tivisa i autor dels planos de l'Esglesia enten lo que han fet els Mestres conforme a la capitulació de l'obre de l'Esglesia, i entes això, es mire de concertar amb ells, hi han acordat que sels dongui 500 lliures per les millores que han fet a l'obre, i que o tractin de la millor manera que podran..." (188).

Esta es la penúltima vez que según las actas del consejo, Amigó se persona en Ulldemolins. Un año más tarde, un representante municipal va a Tivissa para hacer venir al Señor Rector, pues ha de cobrar algunas dietas que la población todavía le debe. 20 sueldos es la irrisoria cantidad que el tracista cobra en total (no consta otra cantidad en ningún documento consultado), en concepto de desplazamientos y gastos durante los 8 años que duran las obras de la nueva parroquia (189). Esto quizás explique, junto con la sencillez de los materiales empleados, el bajo coste que para el total de las obras del templo se estipula el 17 de abril de 1583. Amigó no cobra "honorarios" por su trabajo, a pesar de ejercer de "arquitecto", es decir, a pesar de ser el autor de la totalidad del proyecto y de tener que ocuparse en principio de la supervisión de las tareas llevadas a cabo por los constructores. Un trabajo "teórico", alejado del habitual ejercicio de la profesión que la mayoría de maestros de obras de su tiempo llevan a cabo, que puede permitirse gracias a su codición de eclesiástico. No estamos ante un profesional que ha accedido al oficio a través de los cánones marcados por la rígida y anacrónica estructura gremial. Se trata de un religioso con una educación y una cultura que forzosamente privilegia mucho más el trabajo intelectual que la práctica artesanal a la que están acostumbrados los maestros catalanes. Como en la Selva del Camp, donde su papel consiste en trazar y redactar las características del nuevo edificio, en Ulldemolins parece que el trabajo de supervisión de las obras apenas le interesa, y a excepción de la visita de 1585, deja en manos de los ejecutores la materialización del nuevo templo. Una supervisión de las obras que en parte se ve obligado a realizar por la confianza que tienen depositada en él los jurados de la población, que requieren su presencia cuando les parece que Joan Sans y Garcia de Llicergarat no se ajustan a lo trazado.

La confianza que depositan en el tracista las oligarquías locales de Ulldemolins aparece inusual a la luz de las situaciones que los distintos ejemplos analizados a lo largo de estas páginas nos han ido brindando. Los comitentes no parecen

intentar en ningún momento manipular la forma del edificio que los constructores llevan a cabo, y en las actas municipales no hay ningún síntoma de disconformidad respecto al proyecto trazado por Jaume Amigó. Un proyecto y unas formas que en principio deben encontrar absolutamente insólitas respecto a la producción arquitectónica que están acostumbrados a contemplar, tanto en las localidades vecinas como en el resto del país. Esta excepcional confianza puede deberse por un lado a la importancia que la familia Amigó tiene a finales del siglo XVI en Ulldemolins: parte de la oligarquía que controla el gobierno municipal de la población, está formada por miembros de la familia del párroco de Tivissa. En la transcripción de los libros de reuniones del "Consell d'Ulldemolins" que nos proporciona M.A. Aloguín, van apareciendo durante la segunda mitad del siglo XVI varios miembros de la familia Amigó ocupando diversos cargos en la cúpula del municipio (190). Y también entre los jurados que se encargan de coordinar el proyecto y la financiación de las obras de la nueva iglesia parroquial, se encuentran los mismos apellidos. El 19 de octubre de 1578, ya existe una traza del nuevo templo, realizada por el rector de Tivissa. El jurado Joan Amigó, junto a otros 6 jurados, se encarga de estudiar de qué manera el proyecto puede empezar a llevarse a cabo:

"... S'acorda que es fassi l'Esglesia nova com s'avia determinat enfront de la casa d'En Toldrà, conforme l'havia trasade el Sr. Rector de Tivisa. A la mateixa hora s'acorda elejir 7 homes per que mirin i estudien com i de quina manera es pugui fer l'Esglesia. Al mateix dia s'acorda que els homes elegits foren els Jurats, so es Juan Amigó, En Pere Noguer i Mestre Mateu, Domenech Sastre i en Juan Angles del Carrer Major, En Pere Toldrà, Miguel Marti i Bertomeu Toldrà" (191).

El 23 de mayo de 1583 se realiza una permuta para conseguir los terrenos de la rectoría necesarios para que la iglesia nueva tenga el tamaño adecuado. En la firma del documento aparecen como jurados de Ulldemolins "Joanis Amigo del Pla", "Joanis Amigo" y "Pere Amigo del Obrador" (192). Y Joan Amigó aparece también como testimonio en los acuerdos del 25 de mayo del mismo año entre los constructores Joan Sans y García de Llicergarat y la población (193).

Si en el gobierno municipal participan varios miembros de la familia del párroco de Tivissa, durante estos años la misma familia va ocupando igualmente el cargo de rector de la iglesia de la población. En 1557 el párroco de Ulldemolins es mossén Francesc Amigó (194), y a éste le sucede probablemente Joan Amigó, pues durante los años en que se construye la nueva parroquia, el cargo de rector lo ocupa este personaje; un religioso que según M.A. Aloguín, es tío de Jaume (195). Este rector participa prácticamente en todos los documentos y capitulaciones que se redactan con destino a la nueva obra, por su condición de notario público de la villa (196). Una serie de contratos, el más importante de los cuales es el redactado por

Jaume Amigó el 23 de mayo de 1583, donde se describen los detalles del nuevo edificio y se asientan las disposiciones que deben seguir los maestros encargados de materializar la fábrica:

"... lliurada la sobre escrita capitulacio de la fabrica de la iglesia ... pare qui el de Ulldemolins soscrita de ma del vene. sey. Mo. Jaume Amigo rector Teviça natural de dita vila de ulldemolins, die fou lliurada y donada per mi ... Joan Amigo prevere Rector not. publiq y apostoliq de Ulldemolins...(197).

El párroco Joan Amigó no verá terminadas las obras de la nueva iglesia, pues según consta en las actas municipales, el 11 de enero de 1587 se propone enterrarlo en la Capilla Mayor de la iglesia (198). Un gesto de los jurados municipales, que desde hace siglos se encuentra muy presente en los hábitos religiosos de la comunidad. Las familias más bienestantes de las poblaciones, los benefactores más importantes del proyecto colectivo, suelen obtener un lugar privilegiado en el templo. Un espacio propio que puede materializarse en forma de capilla privada o de tumba. Y los jurados de Ulldemolins, reconociendo a una de las familias más importantes de la población, le conceden la mejor ubicación del templo -el altar mayor- para enterrar a uno de sus miembros. Pero también muestran su gratitud hacia un personaje que contribuye en la organización de todo el proceso constructivo y que pocos años antes, el 23 de mayo de 1583, a cambio de que se le construya una rectoría nueva, cede los terrenos que ocupan la residencia y sus dependencias para que la nueva obra proyectada por su sobrino tenga el tamaño adecuado:

"... Mo. Joan Amigó rector de Ulldemolins ... per contemplació de edificar la dita iglesia es content, voluntad y permiss del Illm. Archebisbe de Tarragona deixar y dar los dits patis vacuos y expeditis per a efecte de la dita obra de la iglesia..." (199).

Existe todavía otro documento que demuestra la situación de bienestar de esta familia que se encuentra al frente del gobierno de la parroquia y participa de manera continua en el gobierno municipal de Ulldemolins. Se trata de la institución de un beneficio por parte de "Joan Amigó y Pere Amigó dits del Pla, pare y fill agricultors del lloc de Ulldemolins" en abril de 1566, destinado a sufragar los estudios de jóvenes que deseen seguir la carrera eclesiástica. En caso de que no exista ningún joven dispuesto a ello, el beneficio se destina a la dote de las doncellas que quieran casarse. Un beneficio de 300 libras y 300 sueldos provenientes de censales, que ha de bastar para "los estudis de grammatica, llogica, philosophia y sacra Theologia per temps de deu anys". Un beneficio que se firma en presencia de Joan Amigó rector y notario público de la villa, y en el que se menciona a todos los miembros de la familia que han seguido la carrera eclesiástica: "Mo. Jaume Amigó Rector de Teviça, Mo. Francesq Amigó, Rector de Ulldemolins germans, y Mo. Joan Amigó Rector per en pré. de Ulldemolins fill de mi sus dit Joan Amigó" (200).

No sólo son importantes los lazos de parentesco entre Jaume Amigó y los representantes de las distintas oligarquías de Ulldemolins. La extrema confianza que el gobierno municipal y el gobierno de la iglesia local depositan en el autor del proyecto de la nueva parroquia, debe basarse igualmente en otro hecho: Jaume Amigó es en 1583 un tracista conocido en tierras tarraconenses. Un hombre en cuyos conocimientos confluyen las altas esferas eclesiásticas de la sede arzobispal, que un año después lo definen como "homine peritissimo" (201). Los encargos a Jaume Amigó por parte de miembros de la iglesia se suceden a partir del trabajo de adaptación del nuevo órgano de la catedral, en 1561. Un primer proyecto en cuyo encargo posiblemente interviene el canónigo Rafael Joan Gili, como se desprende del acta capitular del 23 de diciembre de este año reproducida por Llaguno y Ceán Bermúdez (202). Un trabajo de adaptación por el que cobra 10 ducados el 2 de febrero de 1562 (203), y unas dietas por desplazamientos de 18 sueldos y 9 dineros el 28 de febrero de 1563 (204). Una obra en la que Amigó debe entrar forzosamente en contacto con todos los artistas que participan en él, como el escultor Ferris Ostris, que posee un libro de "Arquitectura" en 1575, o el también escultor Jeroni Xanxo, autor de retablos de compleja estructura "a la romana". El pintor Pere Serafi, del círculo romanista de Pere Nunyes, que se dedica a través de grabados y estampas a reproducir las invenciones de los grandes maestros italianos, también interviene en el órgano de la sede tarraconense (205). Como igualmente es autor de las pinturas del interior de las puertas de la misma obra, el pintor y comerciante Pietro Paolo da Montalbergo, un personaje del que ya se ha hablado en páginas anteriores, que se dedica entre otras cosas a la importación de grabados y libros italianos, entre los que se encuentran láminas de antigüedades romanas y tratados de arquitectura, como el "Libro appartenente all'Architettura" de Antonio Labacco (1552), y el "Regola delli cinque ordini d'architettura in 32 tavole" de Jacopo Barozzi da Vignola (1562) (206). Dos tratados precisamente consultados por Jaume Amigó para San Jaime de Ulldemolins.

Si Amigó coincide con las preferencias culturales de los artistas que intervienen en el órgano de la catedral de Tarragona, sus aficiones "clasicistas" también deben concordar con las de sus comitentes, es decir, con el conjunto de eclesiásticos que forman parte del gobierno de la sede arzobispal. Como ya se ha mencionado, la relación de Jaume Amigó con diversos miembros de las principales familias de eclesiásticos tarraconenses se produce con toda probabilidad a raíz sus distintas estancias en Roma -1548, 1551, 1561 y 1569-, en las que se aloja en la comunidad catalana de Santa María de Montserrat. Entre los miembros fijos e itinerantes de la comunidad encontramos no sólo al arcediano Gili, sino a un Llorenç, un Doms, un Icart y diversos Robuster (207). A buen seguro estas estancias del párroco de Tivissa en Roma despiertan su interés por el arte y la arquitectura que se están desarrollando en esta ciudad. Una afición hacia la cultura clásica -pero también hacia

otras nuevas corrientes que circulan por la Ciudad Santa-, que ya poseen estos distintos eclesiásticos y que por tanto la pueden haber estimulado o compartido con Amigó de diversas maneras. Y estos personajes acaban confiando en los conocimientos del rector de Tivissa en materia arquitectónica para el asesoramiento o la traza de distintas obras de la archidiócesis. Unos trabajos por los que Amigó sólo cobra, en la mayoría de ocasiones, las dietas debidas a sus distintos desplazamientos desde la población en la que reside, y que por tanto al cabildo catedralicio le cuestan mucho menos que un contrato estricto con cualquier maestro de obras de la época. En 1571, Jaume Amigó se desplaza a Valls con el vicario general del arzobispado de Tarragona para visurar las obras de la nueva parroquial de San Juan (208). En 1575, a la muerte del arzobispo Cervantes de Gaeta se dispone, tal como consta en su testamento, que sea enterrado en la misma catedral, entre las capillas de las Vírgenes y de San Miguel. Es posible que la traza del sepulcro, cuyo coste no debe superar las quinientas libras, sea encargada a Jaume Amigó (209). En julio de 1577, el cabildo catedralicio, viendo la necesidad de hacer otro azud en el río Francolí para el molino de Puigdelfí acuerda lo siguiente:

"Accedant una cum R. Dno. Jacobo Amigó, rectore de Tibiza, Dertusensis diocesis, viro ad modum perito in hujusmodi rebus, nunc fortè fortuna in civitate Tarracone praesente, simul etiam cum aliis peritis accedant personaliter ad praedicta molendina" (210).

Las obras en Puigdelfí son revisadas unos años más tarde, el 21 de noviembre de 1584, por el entonces maestro mayor de la catedral, Pere Blai (211). Pero el encargo más importante que Amigó lleva a cabo en la sede tarraconense es la transformación del antiguo refectorio canonical del siglo XIII construido sobre el antiguo "arx" romano, en capilla del Santísimo. Un proyecto cuyo comitente es el arzobispo Antonio Agustín, quien en 1580 confía en la pericia y en los conocimientos del párroco de Tivissa para que trace y dirija las obras del recinto donde ha de ser enterrado. En las obras participa Pere Blai a partir de sus inicios en 1582, pero la dirección es asumida por el maestro mayor de la catedral, Bernat Casseres, hasta 1583, año de su muerte. A partir de este momento es el propio Blai el que se hace cargo de la dirección de los trabajos, al ser nombrado maestro mayor de la sede tarraconense. A pesar de la presencia de estos maestros mayores, el párroco de Tivissa no se desentiende de las obras, tal como consta en un acta capitular del 23 de junio de 1584, en la que se encarga a los arcedianos Gili y Llorenç, junto con Jaume Amigó "homine peritissimo, et qui est praesens in civitate et habet superintendentiam fabricae portalis et capelae, quam magnificentissimam facit in refectorio illustrissimus dominus archiepiscopus", la visura de las obras de la capilla de San Francisco de la misma catedral (212). Una capilla cuya traza podría haber sido encargada hacia 1580 por el canónigo Lluís Gabriel Robuster i Nebot a un viejo conocido de la comunidad

romana de su hermano Gabriel, Jaume Amigó (213). En diciembre 1582 se le encarga el sepulcro del arcediano de San Lorenzo, una obra en alabastro que debe ascender a mil ducados de coste, pero que no llega a realizarse (214). Y es igualmente en 1582 cuando traza junto a Pere Blai, al arcediano Rafael Joan Gili y al prior de Scala Dei, Pere Aguiló, la nueva parroquial de San Andrés de la Selva del Camp.

Esta serie de obras son proyectadas y en algunos casos dirigidas por Amigó, antes de emprender en 1583 el desarrollo definitivo de la traza de San Jaime de Ulldemolins. Proyectos que le deben consolidar como un "profesional" experto en el que confían las altas esferas tarraconenses, y por tanto perfectamente capaz de resolver la fábrica de la parroquia de su pueblo natal. Una serie de trabajos de "arquitectura" que Amigó va simultaneando durante todos estos años con su cargo de rector de la villa de Tivissa. Este cargo eclesiástico resulta muy estimado en aquella época, pues debido a la gran extensión del término municipal, la parroquia local se beneficia de unas rentas muy altas en comparación a las obtenidas por las iglesias de otras poblaciones (215). Los ingresos que esta ocupación le reporta, sumados al patrimonio relativamente bienestante de la familia Amigó, deben permitir a "mossén Jaume" distintos desplazamientos y estancias en la Ciudad Santa. Amigó no se desprende en toda su vida del título de rector de Tivissa, pues en 1591, el último año en que M.A. Aloguin lo encuentra documentado, todavía lo ostenta. Un cargo que desempeña un mínimo de 44 años, pues el 8 de abril de 1547, ya aparece nombrado en una concesión de honores como "Jacobus Amigo presbiter rector ecclesie parrochialis Oppidi de Tivisa" (216). Un puesto para el cual ha debido seguir los correspondientes 10 años de estudios eclesiásticos con el aprendizaje de materias como Gramática, Lógica, Filosofía y Teología. Unos estudios que nada tienen que ver con los años de aprendizaje y las posteriores prácticas que han de realizar los aspirantes a maestros de obras en la Catalunya de la época.

EL IMPULSO ECLESIASTICO Y LA PARTICIPACION LOCAL EN LA MATERIALIZACION DEL NUEVO TEMPLO.

Si las altas esferas eclesiásticas son las que apoyan y promueven la "carrera" como tracista del párroco de Tivissa, es la más alta jerarquía de la iglesia tarraconense -el entonces arzobispo Antonio Agustín- quien ordena la construcción de una nueva iglesia parroquial en Ulldemolins. Como en la Selva del Camp y tantos otros lugares del Principado, la población de Ulldemolins ha aumentado de manera que los fieles no tienen cabida en el antiguo templo. M. Carbonell afirma que en 1497 existen 66 fuegos, cifra que aumenta a 82 en 1522 (217). Y durante la segunda mitad del siglo XVI, el número de casas

habitadas asciende, según J. Lladonosa, a 200 (218). Una población equivalente a unos 800-1000 habitantes, prácticamente la mitad de residentes que en la Selva del Camp. Una cifra que unida a la menor importancia de Ulldemolins respecto a una villa como la de la Selva, podría explicar la diferencia de tamaño y de presupuesto de estos dos templos casi simultáneamente emprendidos.

En 1557 todavía persiste la antigua iglesia parroquial, un templo románico que en realidad no pertenece ni a la Iglesia ni a la población. Se trata de la capilla del castillo de los señores de Ulldemolins, los condes de Prades. Un condado que en esta época se encuentra bajo la jurisdicción de los duques de Cardona y Sogorb. Unos señores a los que la población ha de pedir permiso para que el nuevo edificio pueda emprenderse en el mismo lugar que la antigua capilla, ocupando asimismo la sala principal del castillo, tal como aconseja Jaume Amigó en una visita efectuada el 9 de enero de 1583 (219). Unos días más tarde, el 26 de enero del mismo año, los jurados se plantean pedir al duque de Cardona la cesión de todo el castillo:

"Ha vingut lo Rectó de Tivisa a precís del Poble, hi li mostren los patis del corral de la Bodega i de la Sala del Castell que hera del Rectó, hare aveure lo que disposa per que fassi l'Esglesia. A la mateixa hora proposaren los Jurats si el Duc s'ha avindria a cedir el Castell. Proposaren els Srs. Jurats que els prohombres de Prades vinguesin per adjudicar els patis per l'Esglesia nova, i si elegirian homes per tractar" (220).

Esta petición provoca las iras de los prohombres de Prades, tal como lo expresa el consejo del 28 de enero siguiente (221). Y así como en la compra de los patios particulares necesarios para el terreno que debe ocupar la nueva iglesia, y en la cesión de los patios de la rectoría se llega a los correspondientes acuerdos, en el tema del castillo de los señores del lugar, no queda claro cómo se acaba de resolver el problema. Y aunque J. Lladonosa afirma que con la autorización del duque de Prades el edificio puede colocarse sobre la sala principal del castillo, la última acta municipal que da noticia del problema es la del 27 de junio de 1583, cuando representantes de la población se dirigen a Lérida para hablar con los consejeros y lugartenientes del Señor Duque (222).

Las órdenes del arzobispo, junto con el deseo de la población expresado desde años atrás de promover la construcción de una nueva iglesia, constituyen el impulso definitivo que motiva el comienzo de las obras (223). Pero a pesar de los ruegos de la población, las múltiples ocupaciones de Agustín le impiden asistir, como en la Selva del Camp, a la ceremonia de colocación de la primera piedra (224).

La comunidad, durante los años en que se realizan los trabajos, va asumiendo como puede los gastos generados por las obras. Como en tantas otras poblaciones catalanas, los representantes del consejo municipal de Ulldemolins van recurriendo sobre la marcha a distintos sistemas de financiación cada vez que se necesitan fondos para pagar a los maestros. Y entre estos recursos se encuentra la participación directa de los habitantes en los trabajos, la cesión voluntaria de materiales a las obras, y el pago "en especies" a los constructores. Unos sistemas de trabajo y de pago característicos de una sociedad en la que predominan todavía los hábitos medievales (225).

JAUME AMIGO Y LA MANIPULACION DE LAS FORMAS: TRADICION, MODELOS Y TRATADOS EN LA COMPOSICION DE LA FACHADA DE SAN JAIME DE ULLDEMOLINS.

La clara procedencia tradicional de los sistemas de contribución material y financiera de la población para los trabajos de construcción de la fábrica de la iglesia de Ulldemolins, no viene corroborada como en otros casos por un resultado formal totalmente medieval. Pero en algunos aspectos del "moderno" proyecto para San Jaime, todavía persiste la herencia gótica local. Una herencia gótica a la que además, deben sumarse los modelos paleocristianos que Amigo ha podido importar de sus estancias romanas, y la particular utilización del clasicismo que ha podido aprender de las obras de Antonio da Sangallo.

En la composición de la planta y de los alzados laterales de esta iglesia, se producen estas permanencias locales pero también se adivina una posible incorporación de arquitecturas exógenas que concuerdan con esquemas tradicionales muchas veces utilizados. Pero si entramos en el estudio de la fachada principal del edificio, resulta más difícil encontrar elementos que incorporen esquemas heredados de la tradición catalana. Estamos ante una de las únicas fachadas del país en la que se utilizan los recursos necesarios para resolver globalmente el total de la planimetría. No se trata de la fachada de un templo en la que todo el esfuerzo compositivo y escultórico se centra en la portada, y el resto del plano muestra la austeridad y sencillez de los muros y elementos estructurales. Por primera vez en este trabajo, aparece la voluntad de resolución de todo el plano principal a través de una serie de recursos que van enlazándose entre sí para formar un conjunto más o menos "unitario". Sin embargo este esfuerzo de unidad, analizado por partes, evidencia la distinta procedencia de todos y cada uno de los elementos que forman la fachada. Y este estudio nos remite de nuevo a la gran diversidad de ejemplos en los que puede inspirarse el rector de Tivissa a la hora de emprender un

proyecto. Unos ejemplos que no duda en entremezclar, manipular y componer a su conveniencia con mayor o menor habilidad, para conseguir el efecto deseado. Una metodología que enlaza otra vez con Antonio da Sangallo "il Giovane", pero que tampoco se aleja de los hábitos de trabajo medievales característicos de los constructores del país.

Ya se ha mencionado que la elección de una cubierta única a dos aguas que comprende también las capillas laterales de la iglesia, no es aleatoria. Gracias a esta solución y a la manipulación forzada de las pendientes, Amigó puede rematar la totalidad del plano de fachada con un gran frontón. Un frontón de remate para una fachada principal que se encuentra flanqueada en uno de sus lados por un campanario ligeramente retrasado con el que se intersecciona. Un recurso que el rector de Tivissa ha podido ver en Roma en algunas basílicas de origen paleocristiano reformadas durante la época medieval. Santa María in Cosmedin (s. III-s. XII), San Lorenzo in Lucina (s. IV-s. XII), o San Jorge al Velabro (s. VII-s. XII) (fig. 55.1), constituyen tres ejemplos en los que -si se prescinde del cuerpo que conforma el pórtico de entrada-, encontramos rematado el cuerpo central de la nave por un gran frontón que sigue las pendientes de la cubierta y se intersecciona con el campanario situado a uno de sus lados. Y en dos de estos templos también encontramos situado debajo del frontón, un gran óculo que se abre en fachada para iluminar la nave.

El recurso de finalizar la iglesia con un frontón -un remate presente en los templos antiguos-, es utilizado durante el Renacimiento por Leon Battista Alberti en San Sebastián (comenzada en 1459) y en San Andrés (comenzada en 1471) de Mantova. Dos templos que no incorporan en uno de sus flancos el campanario -como las iglesias romanas mencionadas, que añaden este elemento durante el Medioevo-, y que ignoramos si son vistos por Amigó durante sus viajes hacia Roma. El templo que el rector de Tivissa sí contempla con toda probabilidad en la Ciudad Santa es la iglesia franciscana de San Pedro in Montorio, construida a partir de 1481 por Baccio Pontelli y situada junto al claustro en el interior del cual Bramante construye a partir de 1502 el templete dedicado a San Pedro. En la fachada del templo franciscano, atribuida a Meo del Caprina, se utiliza también un gran frontón que recoge las pendientes de la cubierta a dos aguas para acabar la fachada principal del edificio. Como en los dos templos albertianos, no se incorpora el campanario al plano principal del edificio. Y en la austera fachada, tampoco falta el óculo que dota de luz a la nave. Una serie de recursos que han sido anteriormente aplicados por Baccio Pontelli en la fachada de ladrillo de San Cosimato, iniciada en 1471. Una iglesia romana de finales del siglo X, reformada en tiempos del papa Sixto IV.

Por tanto, en el exterior de Ulldemolins, Amigó elige precisamente la versión "medieval" de un tipo de fachada que los arquitectos italianos del quinientos ya han conseguido

evolucionar. Una fachada que a pesar de estar rematada por un gran frontón "clásico", incorpora el campanario en uno de sus flancos. Pero la incorporación de un campanario cuadrangular en uno de los lados del plano principal del edificio también se encuentra presente en otros templos catalanes de clara herencia gótica. Durante el siglo XVI, en el Maresme barcelonés se encuentran los ejemplos de San Martín de Arenys de Munt (1531-1540), San Félix de Cabrera (1540-1570) o San Martín de Teià (1574-1581). En los siglos XI y XII se construyen las iglesias de Santa María de Cornellà de Conflent, San Pablo de Esterri de Cardós, San Cristóbal de Baget, Santa María de Barruera, y las parroquias de Espirà d'Angl, la Cortinada, o Serrabona. Pero no hace falta alejarse tanto del entorno vital del rector de Tivissa. En las cercanías de Ulldemolins, la iglesia de Siurana -en la cima del Montsant- y la parroquial de Prades, poseen una cubierta a dos aguas que exterioriza las pendientes, y disponen igualmente de un campanario cuadrangular adosado uno de los lados de la fachada principal.

La manipulación de órdenes y proporciones, y la yuxtaposición e intersección de modelos tradicionales y foráneos sigue vigente en las distintas partes que componen la fachada. La portada de la iglesia consta de dos cuerpos superpuestos unidos por volutas cóncavas. El cuerpo inferior, solucionado con un esquema de arco de triunfo, incorpora la puerta de entrada, y el superior, un pórtico con dobles pilastras rematado por un frontón, incluye en su interior el óculo que ilumina la nave (figs. 28.3, 28.11, 28.12). Las dos aberturas principales vienen por tanto incluidas dentro de esta gran portada, una solución que Amigó ha podido estudiar en diversos ejemplos romanos. Este esquema es plenamente adoptado por las iglesias contrarreformistas, sobre todo a partir de la construcción del Gesù de Roma, la iglesia de los jesuitas que Vignola empieza a edificar en 1568. Una iglesia con una planta de una sola nave con capillas laterales entre los contrafuertes, cuyas obras ha podido ver el párroco de Tivissa durante su última estancia en esta ciudad en 1569, pero cuya fachada, proyectada por Giacomo della Porta, no se empieza a construir hasta 1584. El plano principal de este edificio está formado por dos cuerpos superpuestos unidos por volutas cóncavo-convexas, el superior de los cuales viene rematado por un gran frontón. Una solución de fachada que Alberti ya ha aplicado bastantes años antes en la iglesia florentina de Santa María Novella (1448-1470), y que un tratadista como Sebastiano Serlio incluye dentro de sus Libros de Arquitectura. En el Cuarto Libro aparece reproducida la fachada de un templo corintio, la parte superior de la cual está formada por un pórtico con doble apilastramiento rematado por un frontón, y en cuya parte inferior la puerta de entrada al templo queda retrasada respecto al hueco que libra el arco de medio punto central (fig. 28.13).

Una serie de soluciones muy parecidas se adoptan en San Jaime. En la parte superior de la portada, cuatro pilastras de orden jónico albergan el óculo y sostienen un frontón recto. Y en la

parte inferior, un arco de medio punto, en este caso con impostas y arquivolta de orden dórico, contiene retrasada respecto al plano de la fachada la puerta de acceso al edificio. Un conjunto que sin embargo ofrece algunas "irregularidades" respecto a los ejemplos italianos y a las láminas reproducidas en los tratados en los que claramente se inspira. En la parte superior, las pilastras exteriores del pórtico jónico que sostienen el frontón están alineadas con las pilastras inferiores. Pero sorprendentemente, las dos pilastras tangentes al óculo, aunque también se apoyan sobre el entablamento del orden inferior, no tienen correspondencia alguna con ninguna pilastra que las sostenga (figs. 28.3, 28.11, 28.12). Una solución de doble apilastramiento forzada por Amigó, ya que el orden superior podría haberse resuelto con una sola pilastra alineada con la pilastra interior de la parte inferior, tal como el mismo tracista propone en la portada de la ermita de Santa Magdalena del Montsant (figs. 29.4, 29.9).

En principio también parece original del autor la inclusión del pequeño frontón que remata la portada dentro del gran frontón que termina el edificio. Una solución que difícilmente se encuentra en los templos romanos que Amigó ha tenido ocasión de contemplar. Pero precisamente este recurso aparece en un dibujo de Labacco referido a una de las propuestas de Antonio da Sangallo para la iglesia de San Juan de los Florentinos. En la mitad derecha del dibujo, donde se representa un fragmento del alzado de un templo de planta circular, la portada diseñada por Sangallo viene rematada por un gran frontón recto. En su interior, otro frontón igualmente recto pero de menor dimensión, resuelve el remate del pórtico que contiene la puerta de acceso a la iglesia. Una puerta que, como en el templo trazado por Amigó, queda retrasada respecto al arco de medio punto que conforma el hueco de la entrada (fig. 57.1).

Para San Juan de los Florentinos, Antonio da Sangallo realiza varias propuestas y en una de ellas vuelve a aparecer un elemento que Amigó aplica en la portada de Ulldemolins: la voluta cóncava que une las partes inferior y superior de la portada del templo. Una voluta que remarca muy bien las delgadas molduras que la definen, con dos hélices de tamaño parecido. Un elemento que el rector de Tivissa ha podido ver igualmente en dos chimeneas, una jónica y una corintia, reproducidas por Sebastiano Serlio en el "Libro Quarto de Architectura" (fig. 28.14). De todos modos, Antonio da Sangallo utiliza este mismo esquema en varios proyectos: en un estudio para una puerta de los palacios Vaticanos, en un dibujo para San Marcos de Florencia, y en un ensayo para la restitución de la fachada de San Tolomeo di Nepi (226). No sabemos si Amigó tiene acceso a estos dibujos, pero precisamente la iglesia de San Juan de los Florentinos se encuentra situada en uno de los extremos de via Giulia, la calle donde Amigó reside durante sus estancias en Roma. Como igualmente se encuentra en via Giulia, la última casa en la que reside Sangallo de 1541 a 1546 (227).

Para la construcción del templo de San Juan, financiado por la archiconfraternidad florentina de la Piedad, se convoca en 1519 un concurso en el que participan los mejores arquitectos de la época: Raffaello, Peruzzi, Sansovino y Antonio da Sangallo il Giovane. Finalmente es Jacopo Sansovino quien lo empieza a construir este mismo año, pero al caer enfermo en 1520, es sustituido por Antonio da Sangallo. Sansovino vuelve a reemprender la dirección de las obras hasta 1527, año en que huye del "Sacco di Roma" hacia Venecia, y de nuevo Sangallo se hace cargo de los trabajos hasta que muere, en 1546. Las obras se reemprenden durante el pontificado de Pio IV (1559-1565), pero tras una larga interrupción, la iglesia es finalizada a principios del XVII por Giacomo della Porta y por Carlo Maderno. Este último es el encargado de levantar la cúpula el año 1616 (228). Por tanto, durante sus distintas estancias en Roma de 1548 a 1569, Amigó puede seguir los trabajos de esta iglesia vecina a su residencia, precisamente cuando se desarrolla el proyecto de Antonio da Sangallo; un proyecto del que se ignora hasta dónde llega su materialización. Pero no deja de ser casual que si se contempla la fachada del templo desde el río Tiber, se observen dos volutas cóncavas perfiladas en piedra blanca con unas pequeñas hélices, cuya función es unir el cuerpo superior al inferior.

Es de nuevo la arquitectura de Antonio da Sangallo "il Giovane" la que aparece como referencia constante en la obra de Amigó. Pero en Ulldemolins, no sólo se utilizan los distintos proyectos para San Juan de los Florentinos. Es precisamente la maqueta para San Pedro del Vaticano -el proyecto de Sangallo en el que el rector de Tivissa se fija para solucionar el orden lateral de San Andrés de la Selva del Camp-, la que es empleada de nuevo por Amigó para diseñar otro elemento importante en la fachada de la iglesia de San Jaime: el campanario. Un volumen formado por tres cuerpos que se van retrasando ligeramente uno respecto al otro, rematados por sus correspondientes cornisas. El primer cuerpo es cuadrangular y ciego; el segundo, octogonal y horadado por ventanas de medio punto enmarcadas por molduras rectangulares sobre las que se apoyan los correspondientes frontones rectos; el tercero, cilíndrico e igualmente horadado por aberturas elípticas alineadas verticalmente con las ventanas del cuerpo inferior (figs. 28.3, 28.10, 28.11). Una superposición volumétrica que se aleja de la tradición catalana precisamente en el tercer cuerpo cilíndrico: en muchos campanarios anteriores y contemporáneos al de Ulldemolins, como máximo se añaden al paralelepípedo cuadrangular de base, uno o dos cuerpos octogonales. El campanario actual no presenta el remate que consta en el contrato de 1583, ya que después de la cornisa compuesta del cuerpo cilíndrico, debería aparecer "la cupula o media naranja y sobre ella la lanterna / y encima della la campana del relox en loch de media naranja / apres la bola y la veleta y per remate de tota la obra la Sta. Creu de ferro ab lasta y veleta y quant no posen campana sobre la lanterna han de posar media narangia ab sa bola de pedra proporcionada y sobre

ella lasta veleta y creu de ferro" (229). La ausencia de todo el conjunto de coronamiento es debida, según M. Carbonell, al deterioramiento que sufre el templo a finales del siglo XIX por la caída de dos rayos (230).

Si nos fijamos en los últimos cuerpos de los campanarios de la maqueta proyectada por Sangallo y realizada por Labacco para San Pedro del Vaticano, observamos que muchos de sus elementos aparecen reproducidos, de manera mucho más simplificada y con un tamaño muchísimo menor, en San Jaime de Ulldemolins. Sobre una base cuadrangular formada por varias entidades, mucho más alta en tamaño y proporción que la de San Jaime, se asienta un cuerpo octogonal en cada una de cuyas caras se abre una ventana rectangular: un paralelepípedo ligeramente retrasado respecto a su cuerpo inmediatamente inferior, que viene rematado por una cornisa historiada con sus correspondientes dentículos. Sobre él, y también retrasado, un cuerpo cilíndrico de proporción menor con aberturas circulares. Hasta aquí, la descripción volumétrica y algunas de las características de los "campanille" de la maqueta de San Pedro, se corresponden con la solución adoptada por Amigó en Ulldemolins. A partir del cuerpo circular, en Ulldemolins debería existir una cúpula o "media naranja", una linterna, y una bola pétreo coronada por una veleta y una cruz de hierro. Estos elementos descritos para el remate de San Jaime, exceptuando la cúpula, se encuentran igualmente en la coronación de los campanarios de la maqueta de San Pedro. La linterna se coloca directamente sobre el cuerpo cilíndrico y es resuelta a través de otro cuerpo retrasado, igualmente cilíndrico, formado por columnas. Sobre él se asienta otro volumen, también cilíndrico pero de menor altura, que soporta un cono encima del cual se apoya el conjunto de elementos que finalmente rematan el campanario: una esfera, y sobre ella una veleta y una cruz de hierro (fig. 59.1).

Linterna, esfera, veleta y cruz latina constituyen los cuatro elementos del coronamiento de los campanarios que Antonio da Sangallo proyecta para San Pedro del Vaticano, que Amigó aprovecha para combinar de forma más simplificada y con una escala más adecuada en San Jaime de Ulldemolins. Y del mismo modo se sirve de estos campanarios para la composición volumétrica general, al superponer a un paralelepípedo cuadrangular, uno octogonal y uno cilíndrico. El párroco de Tivissa se fija para Ulldemolins -pero también para la Selva del Camp-, en la obra de un arquitecto romano calificada por sus mismos contemporáneos como "medievalizante". M. Fagiolo explica que en la maqueta de Sangallo se combinan de manera increíblemente casuística formas y modelos "antiguos", "góticos" y "modernos". Respecto a los campanarios, este autor afirma que no sólo hacen referencia a modelos góticos, sino que reproducen modelos románicos tanto por la profusión de impostas como por el tema de las dos torres (231). Pero esta búsqueda dentro del repertorio formal heredado de siglos anteriores, en el caso del proyecto para San Pedro del Vaticano posee un fuerte antecedente en la imagen medieval que

los ciudadanos romanos poseen del antiguo campanario de la basílica, construido en el siglo VIII por Stefano II. Ante el comienzo de las obras del nuevo templo, y por tanto ante la obligada destrucción de este signo arquitectónico omnipresente en el paisaje romano, Antonio trabaja con la idea de perpetuar esta imagen medieval, revistiéndola con un modo de hacer y con unas formas "modernas" (232).

Pero esta recuperación del mito popular, este preservar la imagen que la colectividad se ha ido formando durante siglos de los símbolos religiosos de la ciudad, ¿no es una actitud que se encuentra presente en muchas de las operaciones arquitectónicas medievales? ¿No continúan practicándola los constructores catalanes del quinientos? ¿No son precisamente los maestros de obras del Principado quienes construyen los nuevos templos parroquiales siguiendo el repertorio formal de los siglos XIII y XIV, forzados en parte por una sociedad que entiende la construcción de una iglesia como la materialización de un proyecto comunitario?

Por tanto Jaume Amigó no sólo reproduce la estructura formal de los campanarios de Sangallo, sino que también comparte su mismo espíritu. Como Antonio "il Giovane" en San Pedro, la intención del rector de Tivissa en Ulldemolins es recuperar la imagen de un elemento presente en la memoria colectiva. Porque a pesar de la novedad de algunas soluciones y de los órdenes clásicos incorporados, Amigó utiliza en la fachada esquemas compositivos existentes en la tradición local. Una tradición presente -como en el caso del ábside rectangular y del campanario-, en templos de la zona tarraconense muy próximos geográficamente. Y cuando reproduce soluciones foráneas, se fija precisamente en arquitecturas paleocristianas, románicas y góticas, y en la obra de un arquitecto florentino que estructura sus proyectos de manera "medieval". Unas formas que han de adaptarse con menos violencia en una Catalunya en la que se continúa concibiendo la arquitectura como en los siglos XIII y XIV.

A pesar de la inspiración de Amigó en un proyecto romano "medievalizante" y a pesar de su particular utilización sintáctica de los órdenes, la resolución de la fachada de Ulldemolins no deja de representar un esfuerzo compositivo que contempla todos y cada uno de los elementos que la componen. Las distintas referencias se combinan de manera que quedan consolidadas visualmente en una única entidad, en un intento de abordar la forma de manera global. El sistema de unión del remate del plano de fachada con la portada de la iglesia a través de la inclusión del frontón menor dentro del mayor, no constituye el único esfuerzo de unir "materialmente" dos partes de esta fachada dentro de un sistema que pretende ligar todos los componentes. De manera parecida, un recurso similar se utiliza al continuar la cornisa del entablamento del orden inferior y las impostas del arco de medio punto de entrada en forma de faja plana, de manera

que recorran todo el plano de fachada y se unan con el almohadillado más marcado de las esquinas. Unas franjas horizontales que igualmente ordenan los huecos rectangulares actualmente cegados que forman las ventanas de las escaleras de subida al coro y al campanario. Como también recorre la parte inferior de la fachada en forma de zócalo, la continuación de los pedestales de las columnas dóricas del cuerpo inferior. Las fajas planas que ordenan la fachada continúan horizontalmente en uno de sus lados recorriendo el paño de pared frontal del campanario. Y también invade este paño en forma de faja plana, la continuación de la cornisa del frontón de remate. De esta manera, el cuerpo cuadrangular del campanario, ligeramente retrasado respecto al plano de fachada, queda unido a él gracias a este sistema de molduras (figs. 28.10, 28.11).

Aunque exista un esfuerzo por dotar a todos los elementos de la fachada de una unión "material" entre ellos, el sistema proporcional que los regula, al igual que ocurre con las relaciones métricas que se descubren en la planta y en los alzados interiores, continúa sin establecer una correspondencia entre el todo y las partes. Se descubren determinadas proporciones predominantes, como la razón 3:2 que regula todo el plano de fachada por debajo de la cornisa del frontón, los rectángulos laterales al cuerpo superior de la portada, el rectángulo que circunscribe el total de la portada y el rectángulo central del orden inferior. Una razón que convive con la proporción áurea que regula los dos rectángulos que restan a los lados del orden inferior de la portada, que a su vez se subdividen en un cuadrado y en otro rectángulo áureo gracias a las primeras franjas horizontales que continúan las impostas del arco de medio punto. Y es un cuadrado perfecto la figura que circunscribe el orden superior de la portada (fig. 28.6). Líneas reguladoras que delimitan unas determinadas partes de la fachada, pero que no tienen relación entre sí y, como en la planta y en los alzados interiores del templo, no forman parte de un sistema de control geométrico globalizador.

Amigó utiliza un sistema de yuxtaposición de proporciones, del mismo modo que va jugando con distintas referencias formales provenientes de distintos frentes, combinándolas unas con otras del modo que mejor le parece. Una manipulación de formas y proporciones que también se produce en el tratamiento de los órdenes. El orden inferior de la portada representa de nuevo el esquema de arco de triunfo que ya hemos encontrado en el interior: un arco de medio punto, cuatro pilastras dóricas que se desdoblán a sus lados, y un entablamento igualmente dórico que se apoya sobre ellas. Un arco de triunfo que se completa con las dos hornacinas que a partir del nivel de la base, se refugian entre las pilastras; por encima de las hornacinas, separados por la continuación de las impostas del arco de medio punto, aparecen dos espacios rectangulares exentos de ornamento (figs. 28.3, 28.12). Un conjunto que también encontramos ejemplificado en el tratado de Serlio, concretamente en el Libro IV, referido al

orden dórico. Y es al comparar los ejemplos del tratado con la realidad construida por Amigó, cuando descubrimos las licencias que el rector de Tivissa se permite realizar. Licencias que van desde la manipulación de las dimensiones -como la separación menor entre los ejes de las pilastras dóricas respecto a la luz central-, hasta la eliminación o añadido de molduras en determinados puntos del conjunto. Por ejemplo, el arquitrabe del entablamento se encuentra bipartido, mientras que el correspondiente al orden dórico señalado por Serlio, está constituido por una sola pieza. Y la arquivolta y las impostas del arco de medio punto, molduradas por Amigó, son completamente planas en los ejemplos del tratado de Serlio; sin embargo, sí aparecen molduradas en uno de los ejemplos de puerta dórica que proporciona Vignola. Como igualmente están exentas de molduras, cosa que no ocurre en Ulldemolins, las ornacinas que según Serlio deben refugiarse entre las pilastras. Sin embargo, mientras este tratadista une dos a dos los astrágalos y filetes de los capiteles, Amigó opta por eliminar estos relieves en su fachada (fig. 28.15).

Si continuamos con el sistema que organiza la puerta de entrada a la iglesia -una obertura arquitrabada de orden jónico sobre la que se coloca un frontón curvado sostenido por dos ménsulas-, la manipulación que Amigó lleva a cabo con los ejemplos y tratados se hace patente en un determinado punto: mientras que en algunas puertas de este tipo, arquitectos como el mismo Antonio da Sangallo en el proyecto de San Juan de los Florentinos (fig. 57.1), o tratadistas como Serlio, colocan un óculo circular encima del frontón, Amigó, seguramente por falta de altura, no duda en interseccionar esta abertura con el frontón curvo que se encuentra sobre el hueco de entrada. Un frontón cuya curvatura aparece con esta interrupción, totalmente deformada (figs. 28.3, 28.12).

Aunque la superposición en la portada de San Jaime de un orden jónico sobre uno dórico es la correcta según los tratadistas, el fuste de las pilastras del orden superior es excesivamente bajo respecto al señalado en los libros de arquitectura. Como también es una imposición forzada por Amigó, como ya se ha señalado, la colocación de las dos pilastras tangentes al óculo apoyadas simplemente sobre el entablamento del orden inferior, sin ninguna pilastra alineada a sus ejes que las sostenga. Por tanto, el aislamiento de elementos para su manipulación y posterior combinación -presente en la composición de la planta y en los alzados interiores-, se halla igualmente en la composición de la fachada. No sólo se mezclan los órdenes establecidos por los tratadistas y se alteran sus componentes y proporciones, sino que el autor impone su criterio en aquellos puntos donde las dimensiones no le permiten la aplicación fidedigna de un esquema presente en los libros de arquitectura. El autor resuelve de forma autónoma e individualizada cada una de las partes, pero también los puntos de conexión entre ellas. Una forma de entender la arquitectura que se acerca más a la "praxis medieval" que a

una concepción teórica y abstracta de la totalidad del edificio. La comprensión de la gramática clásica resulta por tanto superficial y se aleja de la idea de unidad albertiana, donde nada puede faltar sin que se resienta el conjunto.

JAUME AMIGO Y LA CONTINUACION TIPOLOGICA: LA ERMITA DE SANTA MAGDALENA DEL MONTSANT.

El extrañamiento visual que producen las dobles pilastras del orden superior de la fachada de Ulldemolins, no se produce en la portada de una ermita construida probablemente poco después de la iglesia parroquial de San Jaime. Santa Magdalena del Montsant, un pequeño cenobio situado en medio del campo a pocos kilómetros de la población, viene resuelta igualmente con una cubierta a dos aguas que se manifiesta en fachada, pero sin ser remarcada por un frontón de remate. En ella también aparece una portada que incluye el óculo que abre al coro, y la abertura que da acceso al templo. Si el orden inferior se resuelve con el esquema de arco de triunfo, utilizando directamente el arco de medio punto como puerta de entrada, el orden superior se soluciona simplemente con dos pilastras alineadas verticalmente con las pilastras interiores del orden inferior, y un frontón recto -esta vez interrumpido en su vértice por una hornacina-, que se apoya sobre ellas (figs. 29.4, 29.9). Una portada en la que se aplica la proporción áurea tanto en el rectángulo que incluye el arco de triunfo inferior hasta el arranque del entablamento, como en el rectángulo superior que llega hasta el ámbito del tímpano del frontón (fig. 29.7). Pero a pesar de este esfuerzo parcial de dotar de una determinada razón geométrica a las dos partes que la conforman, la portada no se encuentra exenta de detalles y medidas que no se corresponden a las dictadas por los tratados. En el orden superior, por ejemplo, las pilastras carecen de base y de capitel y tienen una altura exageradamente baja. El arquitrabe y la cornisa del entablamento que se apoyan sobre ellas, quedan sesgados al llegar al final del friso, y lateralmente no se manifiesta su relieve. Y el frontón, como ya se ha mencionado, se encuentra interceptado por la hornacina que debe incorporar la figura de la santa titular. Igualmente carecen de base las pilastras del orden inferior, entregándose el fuste directamente sobre el suelo. Y la proporción hasta la altura de las impostas del arco de medio punto central que sirve de acceso a la capilla resulta también demasiado baja.

Amigó simplifica de nuevo los elementos e interpreta personalmente los tratados, adaptándolos a las necesidades del proyecto. Un proyecto que debe carecer de medios suficientes para incorporar órdenes complejos o detalles escultóricos muy elaborados. La construcción de la ermita, realizada con materiales todavía más sencillos que la iglesia de San Jaime -en

la fachada sólo son de piedra los elementos más remarcables de la portada y el almohadillado de las esquinas hasta una cierta altura-, es iniciada por un anacoreta, fra Llorenç Julià. La traza es atribuida por casi todos los historiadores a Jaume Amigó -aunque no existe ningún documento que lo confirme-, y según J. Lladonosa, es iniciada posteriormente a la parroquia de Ulldemolins. Aunque este mismo autor tiene una pequeña confusión al afirmar que este fraile es el que consigue que " mossén Ramón Amigó", párroco de Tivissa y autor asimismo de la iglesia de San Jaime, realice el diseño gratuitamente. La obra es financiada por el mismo fra Llorenç y cuesta en total 3.000 ducados. Una cantidad por la que este anacoreta no logra obtener ninguna ayuda de la población de Ulldemolins, seguramente demasiado ocupada con el sufragio de los gastos de la nueva iglesia parroquial (233). M. Carbonell intenta demostrar que la iniciativa de la construcción de la ermita debe atribuirse al sucesor de fra Llorenç Julià, fra Antoni Lladó, pues el primero muere en 1580. Y los años en los que se realizan los trabajos se sitúan, según este autor, entre 1583 y 1603 (234).

Pero lo que nos interesa de esta ermita es la insistencia de Amigó por continuar aplicando la misma tipología y los mismos recursos ya experimentados en la Selva del Camp y en San Jaime de Ulldemolins. La planta de Santa Magdalena sigue siendo un rectángulo perfecto que circunscribe las tres partes principales -atrio, nave y presbiterio- y las capillas y sacristías laterales (fig. 29.1). Como en Ulldemolins, la nave se encuentra inscrita en un rectángulo de proporción áurea. Y la misma razón geométrica se aplica en la parte interior del presbiterio y en las sacristías situadas simétricamente a ambos lados. La razón 5:2 responde al ámbito interno de las capillas laterales, mientras que la proporción 2:1 se utiliza en el atrio de entrada (fig. 29.5). Por tanto, las mismas partes constituyentes y las mismas razones geométricas que sirven de base en la composición de las plantas de San Andrés y San Jaime, son utilizadas de nuevo en la pequeña ermita del Montsant.

Como en los dos templos mencionados, el presbiterio se separa de la nave a través de un arco de triunfo cuyas pilastras y cuyas impostas son el resultado del giro que efectúan las pilastras y el entablamiento del orden inferior de los alzados laterales (figs. 29.3, 29.8). Un orden inferior que alberga tres capillas a cada lado que abren a la nave gracias a los correspondientes arcos de medio punto con arquivoltas molduradas. Unas molduras que no se corresponden con el orden dórico que resuelve las pilastras que los acompañan. Las pilastras tiene el fuste demasiado bajo, pero su medida total no resulta tan exagerada como la del orden superior que abre las tribunas a la nave. Un orden superior en el que la bóveda de cañón de cobertura no parte de un entablamiento ni de unos capiteles, sino directamente del paño de muro que resta entre los arcos de medio punto. Se eliminan así las pilastras superiores, y los lunetos que siguen el ritmo de la modulación de la nave, alcanzan una gran dimensión

y llegan casi a tocarse en el centro de la bóveda. La nave se ilumina como en Ulldemolins, con aberturas efectuadas directamente en las paredes exteriores de las tribunas superiores. Unas ventanas que como en el proyecto del templo vecino, adoptan la proporción 5:3 (figs. 29.2, 29.8). La iluminación lateral viene acompañada por la luz que entra por el óculo situado sobre el coro. Un coro que se encuentra elevado encima del atrio de entrada, y, en este caso, abierto al exterior.

La re-inventación de medidas y órdenes aparece de nuevo en Santa Magdalena del Montsant. Pero a pesar de esta voluntad de solucionar por separado cada uno de los elementos y de los nudos de conexión del proyecto, los recursos que Amigó va aplicando en todos estos edificios religiosos no varían sustancialmente. Su diseño no se depura con el tiempo, no ofrece ningún salto tipológico, ningún esfuerzo por experimentar con nuevas formas o nuevas estructuras. Una falta de experimentación que se explica desde la perfecta adecuación de la organización de la planta a los diseños tridentinos, desde la correcta respuesta funcional y representativa del edificio. Pero también desde unos hábitos mentales todavía medievales, desde la falta de una tradición arquitectónica que propicie un juego de formas suficientemente amplio. Amigó debe encontrarse con infinidad de problemas al ir experimentando sistemas de coordinación gramatical y métodos estructurales totalmente nuevos, inexistentes en la memoria arquitectónica del país. Y no se atreve o no tiene conocimientos suficientes como para ir aplicando formas y estructuras cada vez distintas. Nuevas formas que implicarían cambios tipológicos respecto a las iglesias de nave única analizadas hasta ahora, pero que también comportarían nuevos problemas a la hora de enfrentarse con unos comitentes totalmente reacios a los nuevos lenguajes. Por tanto Amigó -pero también Blai- tipifica soluciones, emplea unas bases prácticamente idénticas en todos sus proyectos. Unas bases que por otra parte son susceptibles de ser adaptadas a distintos requerimientos sin demasiadas variaciones. Y de este modo se repiten en las más grandes y ambiciosas empresas -como en San Andrés de la Selva del Camp o Santa María de Igualada-, y en las más modestas -como en San Jaime de Ulldemolins o Santa Magdalena del Montsant-.

Pero esta tipificación de soluciones, esta repetición constante de modelos que dan respuesta a idénticos requerimientos funcionales y representativos ¿no es una característica común a la mayor parte de operaciones religiosas de la Roma contrarreformista? ¿No sirven las tipologías recuperadas por Antonio "il Giovane" para la edificación de la mayor parte de iglesias romanas -e italianas- de finales del quinientos y de la primera mitad del seiscientos? ¿No intenta Carlo Borromeo en su tratado universalizar la construcción de los templos de su archidiócesis?

Las propuestas de los templos parroquiales de Amigó coinciden también con este espíritu de los "nuevos tiempos". Un nuevo ámbito histórico que privilegia la recuperación de arquitecturas poco "subjetivas", exentas de experimentalismo, y por tanto tipificables. Unas formas presentes en la tradición, que resuelven perfectamente el funcionamiento de los templos y los requerimientos de la liturgia. Unas arquitecturas que además, no incorporan ideologías neoplatónicas o connotaciones paganizantes y que no entran en contradicción con la política tridentina. Porque aunque Amigó no utilice directamente el tratado de Borromeo en el diseño de sus proyectos, sí asimila la metodología de Antonio da Sangallo, y se hace eco en Roma de las nuevas corrientes que circulan por la ciudad. Unas corrientes que utilizan el lenguaje clásico limitándolo a la esfera del "decoro" es decir, de lo más conveniente, de lo más representativo, de lo que mejor expresa significados y valores colectiva -y religiosamente- reconocidos. Una utilización de la gramática clásica que la vacía de significado, de experimentalismo formal, de subjetivismo expresivo, convirtiéndola en una guía operativa desde la que proyectar según códigos aceptados (235). Además, la utilización de las formas antiguas se da por descontado, y no se plantea en ningún momento la relación entre éstas y la totalidad del proyecto.

Esta utilización del clasicismo es la que mejor se adapta a la mentalidad y a los intereses del párroco de Tivissa. Porque aunque Amigó es un intelectual con una cultura y una formación distintas a las de la mayoría de profesionales de la construcción del país, no se puede sustraer del todo del influjo constante de la presencia medieval. Y este particular uso del clasicismo le permite utilizar estructuras compositivas diferentes, es decir, puede valerse de la tradición catalana y de las arquitecturas paleocristiana y medieval romanas, para configurar el soporte sobre el que aplicar los órdenes clásicos. El empleo de una gramática vacía de significado, le consiente articular las distintas partes del proyecto de manera "medieval", individualizándolas, manipulándolas, y coordinándolas en el conjunto con la sintaxis más conveniente. Por tanto, estos soportes tipológicos medievales, estos sistemas de composición y de manipulación de formas y gramáticas "nuevas", son los que van adaptarse mejor a la sociedad catalana del quinientos porque se encuentran presentes en la mentalidad del país, y van a ser reconocidos con más facilidad por el imaginario colectivo. De la misma forma, también son los que van a encontrar menos incompreensión por parte de unas poblaciones que de forma comunitaria van sufragar, levantar con sus propias manos, y hacer uso de estas arquitecturas.

3.3.3.

SANTA MARIA DE CORNUDELLA: ENTRE LA RAZON DE LA GEOMETRIA Y LA CONDICION DOBLEMENTE PERIFERICA.

Si entramos a analizar las influencias exteriores que condicionan formalmente las distintas partes de la nueva iglesia parroquial de Santa María de Cornudella del Montsant, vemos que como en San Andrés de la Selva del Camp y en San Jaime de Ulldemolins, los tracistas de este templo combinan soluciones formales y constructivas provenientes de distintos frentes. Una serie de ideas que en algunos aspectos constituyen una novedad respecto a la tradición gótica local, pero que siempre tienen puntos de contacto con ella y que por tanto no representan una ruptura radical con la memoria histórica del país.

En los discursos elaborados alrededor de las parroquiales de la Selva del Camp y de Ulldemolins, las referencias que Amigó y Blai aportan a estas nuevas construcciones constituyen un amalgama de formas provenientes tanto de las estancias en Roma de Amigó, como de los tratados clásicos y láminas de arquitectura que circulan por la Catalunya de finales del siglo XVI; sin olvidar el peso que los requerimientos contrarreformistas y la tipología gótica catalana ejercen sobre algunos esquemas de organización. También se ha mencionado -en el caso del origen del ábside rectangular y de la geometría ortogonal de las plantas de estos dos templos-, la posible influencia o simplemente la coincidencia con proyectos de la escuela herreriana, especialmente con una serie de iglesias que a partir de 1575 aparecen en Valladolid y sus alrededores. Pero si en la Selva del Camp y en Ulldemolins este posible contacto con las arquitecturas que realizan Juan de Herrera y sus discípulos en el centro de la península es muy difícil de demostrar, no ocurre lo mismo en Santa María de Cornudella.

Todos los datos que poseemos sobre este templo apuntan a que su traza definitiva se realiza a finales del siglo XVI y que su autor es Pere Blai, aunque también puede haber existido alguna intervención por parte de Jaume Amigó. M. Carbonell afirma que Blai realiza el diseño entre 1598 y 1599 (236), pero igualmente explica en otro escrito que en 1570 ya existe la intención de construir la iglesia. Y cita como dato una serie de escrituras que Joaquim Franquesa libra a Jaume Amigó por orden del duque de Cardona, que hacen referencia a la contribución que deben aportar los parroquianos de la villa para los gastos de la iglesia (237). J. Lladonosa atribuye la autoría de la traza a Jaume Amigó (238) y J. Piñol, en un libro repleto de errores sobre la historia de Cornudella, afirma que el autor del diseño de la nueva iglesia es Pere Blai, y que por este trabajo cobra 10.000 libras. Una cifra excesivamente alta sólo para una traza, y que por tanto también debe incluir la realización de, al menos, una parte de la obra. Sin embargo, según este autor, los constructores de la iglesia

son otros maestros de obras: el 10 de junio de 1600, los jurados de Cornudella condenan al maestro "Martín Sanbaray" (debe tratarse de Martí Samboray) a demoler lo edificado y a indemnizar los defectos causados por materiales empleados en la construcción. Por tanto, los trabajos de la nueva iglesia deben haber empezado hace algún tiempo. El encargado de continuar las obras es Joan Gispert, originario de Mora de Ebro. Un maestro que se encuentra al frente de la construcción de 1600 a 1616, año en que fallece. Prosiguen los trabajos Julià Enrich, que contrata la fachada por 115 libras barcelonesas, y Pere de Girona, residentes en Cornudella. Jaume Rochs y Joan Vazquez son los albañiles de la Selva del Camp que ultimán las obras del nuevo templo durante los últimos cuatro años. Estos son los que pactan con Gabriel Valles la cubrición del tejado de las torres el 25 de julio de 1626, por el precio de 40 libras (239).

Las fechas y los nombres aportados por J. Piñol deben ser ciertas, pero tanto en el Archivo Municipal como en el Archivo Parroquial de Cornudella no existe ningún documento que lo corrobore (240). Sin embargo, tres años después de la contratación de la cubierta de las torres, el nuevo templo ha de estar prácticamente acabado. En una de las actas del Consejo Municipal, con fecha 8 de abril de 1629, los presentes eligen a los maestros que han de realizar las puertas de la iglesia y a aquellos que deben fabricar los clavos:

"En lo present Consell fou preposat per los Sòrs jurats que la rao y causa quels an fet congregar es que Ja saben com poch dies fa mos donaren orde de que verem quins mestres farien les portes de la Yglesia y axi avem parlat ab lo mestre perello y mos a donada huna trassa y tambe avem parlat ab los mestres de Ulldemolins y tambe mos an donat huna trasa mirarla an la huna y l'altra y pedran la que V. ms. voldran lo dels claus Jusep box a fet hun clau y lo savate de prades ne adonat hun altre mirarlos an y pendran lo quels agradaran.

Y per lo dit Consell hoyda dita preposesio per los Sòrs Jurats feta en la determinatio vistes les trases y los claus ques prengue la trasa de mestre perello y lo del clau ques prengue lo de Jusep box y que los Sòrs Jurats parlen ab los Sòrs mestres tambe de fero com de fusta y veure quiu fara mes barato sols offaserbe y quels o donen afer/ y lo clau ques done de promte al savater al preu que a promes o fara" (241).

Dos hechos expuestos también en el "Llibre de Determinacions", demuestran que hacia 1629, la nueva iglesia se encuentra casi totalmente concluida. El 19 de septiembre de este año, un particular, Pere Miquel Aragonés, lega en su testamento una cantidad destinada a realizar un "pallis" para el altar mayor, y una imagen -o una escultura- de San Pedro (242). Y poco después, el 2 de febrero de 1631, Pere Vidal de Montblanch cede todos sus bienes a la villa, actuando de "maressor" el rector de la parroquia, con el fin de que se fabrique una custodia para el

Santísimo Sacramento (243). Si estos dos personajes emplean sus bienes en la construcción de objetos sagrados o elementos ornamentales, es que la fábrica del nuevo templo debe estar acabada.

EL VIAJE DE PERE BLAI A MADRID Y LA FACHADA DE SANTA MARIA DE CORNUDELLA.

Pere Blai parece limitarse a realizar la traza del templo y a no intervenir en el control del desarrollo de las obras. Una actitud bastante distinta a su intervención en los trabajos del vecino templo de la Selva del Camp, donde permanece constantemente a pie de obra. El motivo de esta falta de participación en la materialización del diseño, puede deberse a su constante ocupación en la dirección de la ampliación del Palacio de la Generalitat, un proyecto que en 1597 le obliga a desplazarse a Madrid. Pere Blai, acompañado por el canónigo de la catedral de Lérida Joan Sentís, parte hacia la capital el 23 de abril de 1597 y llega a principios de mayo del mismo año. El motivo del viaje es mostrar a Felipe II la traza que se ha confeccionado para el Palacio de la Diputación del General. El rey ha escrito un mes antes a los diputados, expresando su deseo de supervisar las nuevas obras, y ordenando su detención (244).

En su visita al monarca, Pere Blai no es recibido directamente por Felipe II. Debe esperar en una antesala y ponerse en contacto con él a través del arquitecto Francisco de Mora. Este es el encargado de ir entrando y saliendo de la estancia donde se encuentra el soberano, y comunicar a Blai sus opiniones del proyecto. Unas opiniones que finalmente resultan favorables, pues Felipe II concede la licencia para que la obra siga adelante. Pero como demuestra J.M. Rovira, Pere Blai no regresa a Barcelona hasta diciembre de 1597. Una estancia de 7 meses en la capital del reino, que debe ser aprovechada por el maestro de obras catalán para visitar las últimas construcciones que en Madrid y en sus alrededores se están realizando. Construcciones entre las que se encuentra el monasterio de San Lorenzo del Escorial, del que Blai, influenciado probablemente por Francisco de Mora y por Felipe II, copia la solución de las bóvedas planas de piedra del sotacoro de la iglesia, aplicándolas al vestíbulo del Palacio de la Generalitat. Este cambio sustancial en el sistema de cobertura se produce precisamente durante este viaje, ya que antes de 1597, esta estancia se pretende cubrir con bóvedas de arista realizadas con ladrillo y yeso (245).

Otra de las construcciones que Blai visita con toda seguridad en los alrededores de Madrid, es la iglesia de San Bernabé del Escorial. Un templo que probablemente le es mostrado por su mismo tracista, Francisco de Mora, un arquitecto con el que Blai debe

entablar una buena relación a raíz de su intervención como intermediario en sus contactos con el rey. Según L. Cervera Vera, las obras de esta iglesia empiezan el 1 de enero de 1594. El 30 de octubre del año anterior, Felipe II ha dado su permiso a través de una Real Cédula para que los vecinos empiecen a construir el templo a sus expensas, según la traza realizada por Francisco de Mora en 1589. Los trabajos avanzan con gran rapidez, pues en abril de 1595 la nueva iglesia ya está terminada, y en septiembre del mismo año se procede a su bendición (246). Por tanto en 1597, Blai puede visitar la obra totalmente finalizada, acompañando a su tracista. De Mora sigue desplazándose a la población del Escorial para supervisar la pintura del altar de San Bernabé, diseñado por él y concluido el mismo año 1597 (247).

La influencia de este templo escurialense de clara inspiración herreriana y palladiana (248) sobre el diseño de Santa María de Cornudella, trazada según todos los indicios por Pere Blai justo después de su regreso de Madrid, es obvia en muchas de sus partes. Las medidas generales de la planta de ambos templos son prácticamente iguales: 44,5 m. de largo por 22,5 m. de ancho en San Bernabé, y 42 m. de largo por 22 m. de ancho en Cornudella (figs. 36.1, 62.1). E igualmente coincide la altura total de las dos iglesias, hasta llegar al arranque de la cubierta de los campanarios: 24 m. en San Bernabé, y 24,5 m. en Santa María (figs. 36.2, 62.2). La fábrica de Cornudella, como la del templo escurialense, se realiza totalmente de piedra, un sistema constructivo muy poco utilizado en las iglesias catalanas del quinientos. Pocos años antes, tampoco se emplea la cantería en la Selva del Camp, a pesar de ser recomendada por Juan del Castillo de Montalbán (249).

Pero es especialmente en la fachada de Santa María donde el influjo que ejerce sobre Blai su estancia en la corte se hace más evidente. En San Bernabé del Escorial, Francisco de Mora utiliza dos campanarios iguales para enmarcar simétricamente el cuerpo central del plano principal del templo. Un cuerpo rematado por un frontón recto, que contiene la puerta de entrada -de gran sencillez compositiva, a base de jambas y dintel- y la ventana rectangular que ilumina el coro. Un cuerpo que, por otra parte, se retrasa ligeramente respecto a las dos torres que lo enmarcan. Estas torres simétricas, de planta cuadrada, están formadas por tres cuerpos unidos a la parte central de la fachada por medio de bandas horizontales en forma de fajas planas de piedra. El cuerpo superior, provisto de aberturas de medio punto, es el que contiene las campanas, y está cubierto por chapiteles de pizarra de gran altura, coronados por una bola de cobre y por una aguja. Los dos cuerpos inferiores contienen aberturas rectangulares enmarcadas asimismo por sus correspondientes fajas planas (fig. 62.4).

El mismo recurso compositivo es el utilizado por Pere Blai en Santa María de Cornudella. La fachada principal del templo, con una clara voluntad de ser resuelta íntegramente y de enlazar

todos los elementos que la componen, consta igualmente de un cuerpo central rematado por un frontón recto, enmarcado por dos torres simétricas unidas a él por medio de impostas pétreas sin moldurar. La dos torres, de planta cuadrada, se adelantan ligeramente respecto al plano central, y a su vez se dividen en tres cuerpos. El superior, que contiene las campanas, posee unas aberturas alargadas en forma de arco de medio punto y está cubierto por chapiteles de teja, no tan pronunciados ni de tanta altura como los de la iglesia de Francisco de Mora. En los dos cuerpos inferiores se abren ventanas rectangulares y cuadradas enmarcadas por fajas planas de piedra. El cuerpo central de la fachada de Santa María, como el de San Bernabé, contiene la puerta de entrada y el rosetón que ilumina el coro. El hueco de acceso está en este caso más historiado que el del templo escurialense, pues lo enmarcan dos pilastras dóricas sobre pedestal, un entablamiento y un frontón recto en cuyos vértices se apoyan acróteras con bolas de piedra. Y el óculo circular de Santa María es obviamente distinto de la ventana rectangular diseñada por de Mora para iluminar la nave (figs. 36.3, 36.10).

Si en la resolución general de la fachada y en el diseño particular de algunos elementos, Pere Blai se inspira muy probablemente en el templo de Francisco de Mora, al analizar los trazados reguladores de ambas iglesias esta teoría se confirma plenamente. El aprendizaje que del arquitecto real y de su obra realiza Blai durante su estancia en el centro del país se hace más patente al comprobar cómo en la fachada de Santa María de Cornudella -al igual que en la planta y en los alzados interiores-, se aplica un sistema proporcional que controla de manera bastante generalizada todos y cada uno de los elementos que la componen. Un sistema de control geométrico que, a diferencia del aplicado en la Selva del Camp y Ulldemolins, relaciona las distintas partes con el todo, y que apenas entremezcla proporciones distintas. El cuadrado o razón 1:1, y la proporción irracional raíz de 2, derivada de abatir la diagonal de este cuadrado, son las únicas aplicadas en la fachada del templo diseñado por Blai. Y a diferencia de la iglesia de Francisco de Mora, el maestro barcelonés no emplea la proporción áurea. Como en San Bernabé del Escorial, un gran cuadrado es el que regula la altura del plano de fachada hasta el arranque de las cubiertas de los campanarios. La diagonal de esta figura controla también el cuerpo superior de las torres, igualmente cuadrado. También es cuadrado el cuerpo intermedio de estas torres laterales, pero a diferencia de San Bernabé, esta figura incluye también la franja que lo separa del paralelepípedo superior. Finalmente, el cuerpo inferior de los campanarios está regulado por la relación raíz de 2 en ambos templos. Un rectángulo raíz de 2, en cuyo centro Blai sitúa una ventana cuadrada, y en el que igualmente coloca una ventana rectangular que se apoya en la línea imaginaria que resulta de aplicar la diagonal de un cuadrado dentro de este mismo rectángulo. Una línea imaginaria que se prolonga de los campanarios hacia el cuerpo central de la fachada, en la que también se apoya el

frontón situado sobre la puerta de entrada. Esta misma línea imaginaria marca igualmente el límite superior del rectángulo que rige la geometría de esta parte de pared, dotado de la proporción raíz de 2. Un paño de pared que resulta ser cuadrado en su totalidad, y que contiene hasta la primera imposta horizontal, todo el conjunto que conforma la entrada al edificio, incluyendo el frontón recto. Sobre él, después de la faja de piedra, otro rectángulo raíz de 2 llega hasta la cornisa del frontón de remate. Un frontón igualmente recto, que sigue las pendientes de la cubierta de la nave y cuyo vértice marca a su vez una línea imaginaria que constituye otro cuadrado perfecto. Finalmente, la línea que marca el gran cuadrado que circunscribe el plano principal de la fachada, forma con el comienzo de la cornisa horizontal del frontón, otro rectángulo de proporción raíz de 2 (fig. 36.7).

Por tanto, cuadrados y rectángulos raíz de 2 aparecen constantemente aplicados e interrelacionados en la fachada de la iglesia de Cornudella, formando una trama casi perfecta inscrita en un gran contenedor planimétrico, igualmente cuadrado. Las diagonales de estas figuras van marcando los puntos de partida o de llegada de los distintos componentes. Este sistema global de control geométrico, Blai lo aprende a buen seguro de Francisco de Mora, o lo copia directamente de algunos de los elementos de la fachada de San Bernabé. Aunque en este edificio, el cuerpo central viene regulado a través de tres rectángulos de proporción áurea en vez de dos cuadrados, y en la totalidad del plano no se encuentra aplicada tan radicalmente la idea de la trama (fig. 62.4). Por otra parte, la proporción cuadrada y la proporción raíz de 2 ya se han visto aplicadas en las iglesias de la Selva del Camp y de Ulldemolins, y por tanto Blai y Amigó ya las conocen antes de la construcción de Cornudella. Pero en estos dos templos citados, se limitan a adaptarlas de manera parcial tan sólo en algunos elementos, y en ellos no existe un entramado general que las relacione.

El análisis proporcional que se ha realizado de la fachada de Santa María de Cornudella, se ha llevado a cabo a partir de la cota del pavimento interior de la iglesia, y no se ha tenido en cuenta el alto zócalo sobre el cual se eleva el edificio. Un zócalo que según J. Piñol, aparece al nivelar el terreno con motivo de la construcción del camino de Reus a Prades. Aunque este autor no menciona la fecha exacta en la que se construye este camino, en su libro se intuye que ésta se realiza posteriormente a 1516 (250). Por tanto, es posible que Blai ya tuviera que enfrentarse con la diferencia de cota entre la calle y el pavimento de la iglesia a la hora de diseñar el nuevo templo. La solución que adopta para acceder al nivel de la puerta principal, se aleja de la aplicación de una escalinata frontal que resolvería el problema de manera inmediata. En vez de esto, Blai coloca simétricamente dos escaleras paralelas al plano de la fachada, que van a parar a un amplio rellano desde el cual se accede al edificio. Una doble escalinata apoyada en un plano

pétreo que actúa de barandilla, siguiendo la inclinación de las pendientes (figs. 36.3, 36.10). Una solución que difícilmente se encuentra en la tradición arquitectónica local, pero que Jaume Amigó ha podido ver con toda probabilidad en la iglesia de San Pedro in Montorio de Roma, un templo que resuelve el desnivel de la entrada respecto a la cota de la calle de igual manera. Un templo que por otra parte ya ha sido mencionado como posible referencia cuando se ha analizado la fachada de San Jaime de Ulldemolins, ya que remata el plano principal del edificio con un gran frontón recto que sigue las pendientes de la cubierta.

Uno de los alzados laterales de Santa María que puede ser contemplado íntegramente, al igual que sus homólogos de San Bernabé del Escorial, posee un paño ciego que coincide con la altura de las capillas laterales. Sobre él se manifiestan exteriormente los contrafuertes, al no existir tribunas superiores. Una imagen que por otra parte resulta muy similar a la de tantos otros templos catalanes contemporáneos y de siglos anteriores que ya han sido mencionados en este estudio. A diferencia de ellos, y emulando la obra de Francisco de Mora, Blai coloca sobre estos contrafuertes una pequeña cubierta de teja a dos aguas cuya función es más decorativa que funcional, pues la superficie a desaguar es mínima. Y también de forma sorprendente, se horadan con arcos de medio punto estos contrafuertes exteriores, dejando un paso de comunicación entre ellos. Un paso que tendría sentido si uniera interiormente unas tribunas superiores, como ocurre en las iglesias de la Selva del Camp y Ulldemolins.

LA PLANTA Y EL INTERIOR DE SANTA MARIA: UNA COMBINACION DE DISTINTAS REFERENCIAS.

Pere Blai no se sustrae de la experiencia romana del párroco de Tivissa a la hora de solucionar algunas partes concretas del proyecto de Cornudella. Una experiencia que antes de 1593 o 1594 le es transmitida directamente por Amigó, y que después de su muerte, puede permanecer en forma de apuntes o dibujos que pueden haberle sido cedidos. Pero esta influencia romana, en el caso de la nueva parroquia de Cornudella, se combina con el fuerte impacto que a Blai le causa la obra escurialense de Francisco de Mora. Pere Blai se fija en las formas, pero también aprende bien el control geométrico que le proporcionan las arquitecturas del centro del país, pues en Santa María no se limita a aplicar un sistema regulador únicamente en la fachada. Un sistema geométrico parecido le sirve también para controlar las distintas partes y la totalidad de la planta, del mismo modo que aplica trazados reguladores en los alzados interiores de la iglesia.

La planta de Santa María, como la de San Bernabé y como la de tantas otras iglesias góticas catalanas, consta de una sola nave con capillas alojadas entre los contrafuertes. Capillas comunicadas entre sí, como en algunos templos locales de siglos anteriores, y como en las parroquiales de la Selva del Camp y Ulldemolins. Sin embargo este mecanismo de paso no existe en San Bernabé del Escorial. Sí es exactamente igual al templo escurialense la solución en planta que resuelve el cuerpo de entrada a la iglesia. Dos torres de planta cuadrada delimitan lateralmente y de forma simétrica el atrio de acceso sobre el que se sitúa el coro, y forman un cuerpo autónomo que se separa de la nave por medio de un gran arco de medio punto (figs. 36.1, 62.1). Un recurso compositivo que Amigó ya ha aplicado en San Jaime de Ulldemolins, pero que no ha llevado al límite al colocar solamente un campanario en uno de los lados del atrio de entrada (fig. 28.1).

La nave de Santa María consta de cuatro tramos, mientras que la nave del templo de Francisco de Mora contiene un tramo más. Un tramo que viene compensado en Cornudella por un nuevo elemento en la composición de la planta: a diferencia de San Bernabé, la iglesia de Blai posee un ábside semicircular que se añade al cuerpo rectangular que contiene lateralmente las dos sacristías. En el caso del templo escurialense, este cuerpo es cuadrado, alberga el altar, y cierra la cabecera de la iglesia de modo semejante a San Andrés de la Selva del Camp y a San Jaime de Ulldemolins. En Cornudella por tanto, no encontramos una planta circunscrita por un rectángulo perfecto, sino que de ella sobresale el ábside. La cabecera del templo se convierte en una entidad más compleja, pues se suaviza el paso de la nave al lugar del altar a través de este cuerpo rectangular intermedio, que a su vez se separa del lugar de los feligreses mediante otro gran arco de medio punto (figs. 36.1, 62.1). Este recurso compositivo que adopta la cabecera del templo de Santa María se encuentra en las primeras iglesias romanas contrarreformistas de nave única, que con toda probabilidad han podido ser contempladas por Amigó durante sus estancias en la ciudad santa. En el Gesù de Vignola, comenzado en 1568, -precisamente un año antes del último viaje de Amigó a Roma-, aparece un cuerpo rectangular antes del ábside semicircular, que alberga lateralmente dos sacristías. Aunque en la gran iglesia de los jesuitas, existe además otro gran cuerpo de separación entre la nave y el lugar del altar, sobre el cual se coloca una cúpula. La iglesia de la comunidad catalana de Roma, Santa María de Montserrat, posee también un mecanismo similar de paso entre la nave y el presbiterio semicircular, aunque en este caso este cuerpo rectangular no está lateralmente flanqueado por dos sacristías (fig. 56.1). Y también utiliza el mismo recurso el templo romano de San Marcelo al Corso (58.1). Estas dos construcciones de nave única con capillas laterales entre los contrafuertes, responden a los proyectos realizados en 1518 y 1519 respectivamente, por Antonio da Sangallo "il Giovane". Dos iglesias cuyo diseño se anticipa al trazado de un gran número de templos contrarreformistas, y que son estudiadas

por Jaume Amigó durante sus estancias en la Ciudad Santa. Por tanto, el párroco de Tivissa puede haber intervenido directamente en el diseño de la parroquial de Cornudella, tal como insinúan J. Lladonosa y M. Carbonell, o por lo menos, indirectamente, puede haber transmitido a Blai sus apuntes sobre las arquitecturas romanas que más interés le han producido. Unos apuntes que le sirven al maestro barcelonés para resolver la cabecera de la iglesia, o como ya se ha visto, la doble escalinata de acceso.

Además de la resolución adoptada en el ábside y del número de tramos de la nave, hay otro elemento que diferencia las plantas de San Bernabé y Santa María. De manera parecida a las parroquiales de la Selva del Camp y Ulldemolins -aunque en esta última no llegan a ser construidas-, Blai diseña dos tribunas de prédica que sitúa en plena nave. Pero a diferencia de estos dos templos, las tribunas de Cornudella no quedan embebidas por el grueso de los contrafuertes, sino que se recurre a doblar estos elementos estructurales para poder albergarlas. Y naturalmente, también se doblan las pilastras adosadas a ellos y los arcos fajones que impostan sobre los capiteles de estas pilastras. El número par de tramos de la nave -4 en el caso de Ulldemolins y Cornudella, y 6 en la Selva del Camp-, facilita que estos lugares de prédica típicamente contrarreformistas, queden albergados justo en los contrafuertes centrales. Una premisa que debe tener en cuenta Pere Blai, ya que no adopta el número impar de 5 de tramos que de Mora aplica en San Bernabé del Escorial. De este modo, la nave queda dividida longitudinalmente por un eje de simetría, y por otra parte se resuelve una cuestión funcional: el mensaje del oficiante llega con la misma intensidad a los feligreses de las primeras filas y a los de las últimas. Aunque el precio que se debe pagar para conseguir una buena audición, resulta quizás demasiado alto: el ritmo queda distorsionado en el centro de la nave tanto por los dobles contrafuertes como por la duplicidad de los arcos fajones (figs. 36.1, 36.2).

Si en el estudio formal de los elementos que componen la planta de Cornudella conviven influencias romanas, influencias escurialenses, y siguen permanenciando estructuras heredadas de la tradición local, en el análisis proporcional de los mismos se encuentra de nuevo un riguroso control geométrico que Blai sólo ha podido aprender durante los meses de estancia en el centro del país. El rectángulo total que circunscribe la planta de Santa María, incluyendo el ábside semicircular -exteriormente acabado en forma de semi-exágono-, es de proporción 2:1 (fig. 36.4). La misma proporción que incluye la totalidad de la planta de San Bernabé del Escorial (fig. 62.3), pero también la misma razón que relaciona los lados del rectángulo exterior de la planta de la Selva del Camp (fig. 27.4). Por tanto, Blai y Amigó ya han aplicado el doble cuadrado en una planta anterior, y el primero lo volverá a utilizar pocos años después -entre 1601 y 1602- en la planimetría rectangular que envuelve la nueva parroquial de Igualada (fig. 37.4)). Pero mientras que en el templo de Francisco de Mora la línea reguladora que divide el doble

cuadrado coincide exactamente con el centro de la nave, en Santa María, la geometría no se afina tanto en este punto, y la misma línea se desplaza medio módulo coincidiendo con el centro del segundo tramo. Como en San Bernabé, los dos campanarios de Cornudella son de planta cuadrada, y la proporción del ábside de entrada es muy parecida a la templo que le sirve de constante referencia. Pero en otros elementos de la planta, los trazados reguladores aplicados por Blai no coinciden con los de la iglesia de Francisco de Mora. Parece como si en el maestro catalán existiera la voluntad de llevar al límite los conocimientos adquiridos en Madrid y en el Escorial respecto a las múltiples posibilidades que conlleva el juego de proporciones. Por ello, en la planta de Santa María, el doble cuadrado que la engloba se subdivide en una trama casi perfecta de figuras igualmente cuadradas que van marcando la situación de los elementos y van pautando sus medidas. Cuadrados cuya diagonal abatida nos proporciona el rectángulo raíz de 2, una figura que también aparece en los trazados que regulan algunas partes de esta planta. Son cuadrados los módulos que albergan las capillas laterales, incluyendo el grueso de la pared exterior; son cuadrados los campanarios y sus escaleras interiores; y es un doble cuadrado el rectángulo que conforma cada tramo de la nave y la figura imaginaria que circunscribe exteriormente las paredes del ábside. El ámbito interior del atrio de entrada está formado por dos rectángulos raíz de 2, y abatiendo las diagonales de los dos cuadrados que forman los tramos centrales de la nave, obtenemos el grueso del contrafuerte que alberga las tronas de prédica. Una trama y un juego proporcional a base de cuadrados y rectángulos raíz de 2 que Francisco de Mora no lleva tan al límite en la traza de su iglesia. Aunque en ella son perfectamente cuadrados el ábside, las sacristías laterales, los campanarios y sus escaleras interiores; y la parte interior de los tramos de la nave está formada por un triple cuadrado o rectángulo de proporción 3:1 (figs. 36.4, 36.5, 62.3).

Esta combinación de figuras ortogonales que tienen el cuadrado como base aplicadas en la fachada y en la planta de Cornudella, vuelve a aparecer en la modulación de sus alzados interiores. A diferencia de los templos anteriormente estudiados de Blai y Amigó, Santa María no soluciona los alzados laterales de la nave a través de la superposición de un cuerpo inferior que contiene las capillas laterales y uno superior que alberga las tribunas. Como en el templo de Francisco de Mora, Blai modula los tramos de la nave a través de un sólo orden de pilastras dóricas que prolongan sus capiteles en forma de faja plana que recorre todo el perímetro interior del templo. Entre las pilastras, arcos de medio punto con impostas igualmente dóricas abren las capillas laterales a la nave. Sobre los capiteles de las pilastras no existe entablamiento, y por tanto, como en San Bernabé, pero también como en la basílica de San Lorenzo del Escorial, de ellos parten directamente los arcos fajones de medio punto que van arriostrando transversalmente la bóveda que cubre la nave (figs. 36.2, 36.8, 62.2). Una solución para los alzados interiores que

Blai ha podido ver durante su estancia en Madrid, pero que también existe en iglesias locales comenzadas anteriormente que combinan alzados clásicos con bóvedas de crucería, como Santa María de Martorell, Santa Eulalia de Esparraguera, San Pedro de Monistrol de Montserrat o Santa María de Olesa de Montserrat; y también encontramos el mismo mecanismo en el vecino templo de la Asunción de Alcover, comenzado en 1578, en cuya construcción participa el mismo Pere Blai (251).

Si representa sin embargo una novedad respecto a la tradición local el sistema de cubrición de Santa María. La bóveda de cañón con lunetos -interrumpida por arcos fajones- se aplica en este templo con más fortuna que en las parroquiales antes estudiadas, pues a Pere Blai en la Selva del Camp y a Jaume Amigó en Ulldemolins, se les agrieta este mismo sistema de cubrición al cabo de un tiempo de ser realizado. Los lunetos de la bóveda se entregan contra el plano vertical exterior en forma de arcos de medio punto, y libran un paño de pared suficiente para albergar ventanas laterales que iluminan la nave (figs. 36.2, 36.9). Blai se inclina en este caso por la solución tradicional, y no reproduce las ventanas termales que Francisco de Mora diseña para estos paños de pared en su templo escurialense (fig. 62.2). Pero las soluciones utilizadas en el sistema de cobertura, en los alzados laterales y en las ventanas -rectangulares, con el dintel en forma de arco rebajado, y apoyadas directamente sobre la imposta que recorre la nave-, son también muy parecidas a las aplicadas en Santa María de Montserrat de Roma. En este templo, cubierto con bóveda de cañón con lunetos -interrumpida por arcos fajones-, los alzados son resueltos igualmente con un sólo orden de pilastras, en este caso compuesto. Y las ventanas, rectangulares y con dintel en forma de arco rebajado, se apoyan directamente en la cornisa del orden lateral de la nave (figs. 56.2, 56.3).

El módulo rectangular que forma parte de la cabecera del templo y que da paso al ábside semicircular, se cubre igualmente con bóveda de cañón pero en él se prescinde de los lunetos. La cobertura del ábside se soluciona con un cuarto de esfera -como en Santa María de Montserrat y San Marcelo al Corso-, y el coro se sostiene igualmente sobre una bóveda de cañón (figs. 36.2, 36.8, 56.2, 58.2).

A diferencia de San Bernabé, pero también de la Selva del Camp y de Ulldemolins, la nave de Cornudella no posee un elemento que filtra su paso al ábside, pues en ella no aparece el gran arco de triunfo que en las iglesias citadas separa con más rotundidad ambas partes. De forma más parecida al templo de Antonio da Sangallo para la comunidad catalana de Roma, un arco de medio punto que imposta en los capiteles de las pilastras laterales que han girado, resuelve el paso entre la parte central y la cabecera del templo. Un gran arco no mucho más grueso que los arcos fajones que modulan la nave, que se repite como en un espejo a los pies del templo, esta vez interrumpido por el forjado del coro (figs. 36.3, 36.8).

La razón entre la luz de la nave y la altura total de la bóveda de cañón es en este caso 3:2 (fig. 36.7). La misma proporción la encontramos en sentido horizontal en el rectángulo inscrito en el interior de la nave, esta vez relacionando la longitud y la altura del templo. Y también tiene proporción 3:2 el rectángulo interior que engloba los elementos que componen la cabecera de la iglesia. Sin embargo, si entramos a analizar los módulos que conforman los alzados laterales, vemos que de nuevo Blai aplica el juego de cuadrados para resolverlos. Un doble cuadrado es el que se aplica en el rectángulo interior limitado por las pilastras, el pavimento y las impostas que recorren horizontalmente toda la iglesia. Y de nuevo es un cuadrado el que resulta de realizar la proyección de la altura total de la bóveda sobre el plano de pared lateral, a partir del límite superior de estas fajas horizontales (fig. 36.6).

A pesar de la influencia que el viaje a Madrid y los conocimientos de la arquitectura de Herrera y sus discípulos ejercen sobre Blai, la presencia de Jaume Amigó y su aprendizaje romano se hace patente también en Cornudella del Montsant. Aunque no puede demostrarse que el párroco de Tivissa siga vivo durante los años en que se traza la iglesia, algunos de sus elementos no se explican sin este influjo. La cercanía geográfica entre Ulldemolins y Cornudella puede proporcionar a los jurados de esta población la idea de acudir al mismo tracista para su nueva parroquial. De hecho, en el documento transcrito con fecha 8 de abril de 1629, el gobierno municipal se interesa por los maestros de Ulldemolins para fabricar la puerta. Igualmente, la dependencia de ambas poblaciones del ducado de Prades y la relación que entre estos nobles y Jaume Amigó parece existir (252), puede ser otro punto de conexión. La influencia que la parroquia de Ulldemolins ejerce sobre la reforma de Santa María de Prades, por ejemplo, es obvia. Santa María, como San Jaime, añade un cuerpo octogonal al paralelepípedo de planta cuadrada del campanario, y remata el plano principal de la fachada con un frontón recto. Y también existen una serie de contactos entre el párroco de Tivissa y el prior de Scala Dei, un monasterio muy próximo a todas estas poblaciones.

Si por mediación de los señores de Prades -que son precisamente los duques de Cardona-, o del prior de Scala Dei, los consejeros de Cornudella deciden encargarse a Jaume Amigó, es una hipótesis que no se puede descartar. Y ante la extrema vejez de Amigó, o ante su muerte, el gobierno municipal se decanta por traspasar el proyecto a un maestro de obras muy directamente relacionado con él, y deudor de sus conocimientos: Pere Blai. J.M. Rovira afirma que el rector de Tivissa se encuentra detrás de muchas soluciones adoptadas durante estos años por el maestro barcelonés en el Palacio de la Generalitat. A pesar de que en este edificio, Blai también manifiesta la fuerte influencia de la escuela herreriana, aunque

en el trazado de las proporciones no la lleva tan al límite como en Cornudella (253).

Por tanto, si la trilogía de iglesias estudiadas se distingue del resto de la producción catalana de finales del quinientos, es gracias al conocimiento del oficio de Pere Blai y a su capacidad de asimilación de novedades formales distintas a las presentes en la tradición medieval. Pero sobre todo, la cultura, la curiosidad, los intereses, los apuntes, y la gran intuición de Jaume Amigó, deben influir definitivamente en la adopción de muchas las "innovadoras" soluciones. A pesar de sus limitaciones y de su particular utilización de la gramática clásica, su visión del arte y de la arquitectura consigue transformar -aunque sólo sea en determinados aspectos-, la manera de realizar unas pocas iglesias post-tridentinas del Principado. Unas obras que manifiestan un esfuerzo compositivo excepcional respecto al resto de construcciones del país, que se erigen de forma prácticamente aislada en el espacio y en el tiempo, y que no van a tener continuidad hasta bien entrado el siglo XVII.

CAPITULO 3, 2A. PARTE. NOTAS.

INTRODUCCION

- (1) E. DURAN: "Pensament, art i cultura (s. XVI-XVII)". Manuscrito destinado a la colección "Història de Barcelona". Edicions 62 (en prensa); págs. 5-10.
- (2) R. GARCIA CARCEL: Historia de Cataluña, siglos XVI-XVII. Barcelona, 1985. Vol. I, pág. 450.
M. CARBONELL: L'arquitectura classicista a Catalunya (1545-1659). Tesis doctoral, Universidad de Barcelona, 1989. Vol. I, pág. 37.
- (3) E. DURAN, obr. cit. pág. 30.
M. CARBONELL, 1989. Obr. cit. Vol. I, págs. 49-51.
- (4) E. DURAN, obr. cit. págs. 10-11.
- (5) J. TOLDRA: "El gran renacentista español Don Antonio Agustín y Albanell, uno de los principales filólogos del siglo XVI". Boletín Arqueológico de Tarragona. Enero-Diciembre 1945, pág. 5.
- (6) J. BADA: Situació religiosa de Barcelona en el segle XVI. Barcelona, 1970, pág. 164.
Joan Jubí financia también la pequeña capilla del "Peu de la Creu", anexa a la iglesia del convento de los Angeles de Barcelona. Una obra resuelta con lenguaje clásico -excepto en el sistema de cobertura-, y con un trabajo escultórico de gran calidad.
E. DURAN, obr. cit. págs. 11-14.
- (7) M. CARBONELL: L'Escola del Camp de Tarragona en l'Arquitectura del segle XVI a Catalunya. Tarragona, 1986, pág. 38.
E. DURAN, obr. cit. págs. 11-14.
- (8) R. GARCIA CARCEL, 1985. obr. cit. pág. 449.
- (9) M. BATLLORI: Humanismo y Renacimiento. Estudios hispano-europeos. Barcelona, 1978.
R. GARCIA CARCEL, 1985. Obr. cit. págs 433-451.
M. CARBONELL, 1989. Obr. cit. Vol I, pág. 35-38.
- (10) E. DURAN, obr. cit. págs. completar!
- (11) V. CORDOBA-FERNANDEZ: "Antonio Agustín y el Derecho Romano". Boletín Arqueológico de Tarragona, 1964-1965, págs. 72-77.
F. DE ZULUETA: "Extracto de una conferencia sobre Antonio Agustín". Boletín Arqueológico de Tarragona, 34. Abril-Junio 1951, pág. 59.
J. TOLDRA, 1945. Obr. cit, pág. 5
- (12) R. GARCIA CARCEL, 1985. Obr. cit. págs. 440-441 y pág. 450.
M. CARBONELL, 1986. Obr. cit. pág. 39.
- (13) E. SERRES: "Historia de los edificios y Seminario Conciliar de Tarragona". Boletín Arqueológico de Tarragona, 1951, págs. 21-75.
ESPAÑA SAGRADA. Tratado LXXXV, Capítulo IV.

- R. GARCIA CARCEL, 1985. Obr. cit. pàg. 437.
M. CARBONELL, 1986. Obr. cit. pàg. 34.
- (14) J. GOMIS, A. MALTAS, J. SANDOVAL: Antonio Agustí y el Estudio General de Tarragona. Inédito, 1986, pàgs. 6-9.
J.M. SABATE: "De cómo era la Universidad de Tarragona que encontró don Antonio Agustín: algunos aspectos". Jornades d'Història: Antonio Agustín (1517-1586) i el seu temps. Tarragona, 1986/Barcelona, 1990, pàgs. 453-466.
- (15) A. FOLCH: Les universitats de Catalunya al tombant del segle XVII. Barcelona, 1980.
J. GOMIS, A. MALTAS, J. SANDOVAL, 1986. Obr. cit. pàgs. 13-14.
J.M. SABATE: "Los Estatutos de la Universidad de Tarragona y Antonio Agustín". Jornades d'Història, 1986/1990. Obr. cit. pàgs. 245-267.
J.B. TORROELLA: "Els Estatuts de la Universitat tarragonina". Boletín Arqueológico de Tarragona no. 9, 1902. Reproducido en:
Jornades d'Història, 1986/1990. Obr. cit. pàgs. 269-286.
- (16) M. SALES: Història de Catalunya. Vol. IV: Els segles de la decadència, s. XVI-XVII. Barcelona, 1989, pàgs 125-126.
- (17) E. DURAN, obr. cit. pàgs. 14-15.
- (18) H. KAMEN: Una sociedad conflictiva: España 1469-1714. Barcelona, 1984, pàgs. 199-200 y pàgs. 305-313.
R. GARCIA CARCEL, 1985. Obr. cit. pàgs. 390-396.
- (19) R. GARCIA CARCEL, 1985. Obr. cit. pàgs. 389-390.
J. GARRIGA: Història de l'art català. Vol. IV: L'època del renaixement, s. XVI. Barcelona, 1986, pàgs. 14-16.
- (20) M. SALES, 1989. Obr. cit. pàgs. 65-67.
J. BADA, 1970. Obr. cit. pàg. 36.
R. GARCIA CARCEL, 1985. Obr. cit. pàgs. 92-98.
J. GARRIGA: "L'art cinccentista català i l'època del Renaixement: una reflexió". Revista de Catalunya no. 13. Novembre de 1987, pàgs. 117-144.
- (21) E. DURAN, obr. cit. pàgs. 39-43.
J. AMELANG: La formació de una clase dirigente: Barcelona 1490-1714. Barcelona, 1986, pàgs. 182-187.
- (22) J. AMELANG, 1986. Obr. cit. pàgs. 156-162.
- (23) R. GARCIA CARCEL, 1985. Obr. cit. pàg. 388.
- (24) R. GARCIA CARCEL, 1985. Obr. cit. pàgs. 388-389.
J. AMELANG, 1986. Obr. cit. pàgs. 128-132 y pàgs. 199-203.
E. DURAN, obr. cit. pàgs. 27-29.
- (25) J. GARRIGA, 1986. Obr. cit. pàgs. 25-29 y pàgs. 31-34.
- (26) M. CARBONELL, 1989. Obr. cit. Vol. I, pàgs. 38-40, pàgs. 48-49, y notas 77-90. En ellas se nombran un gran número de bibliotecas privadas con un número considerable de volúmenes.
- (27) M. CARBONELL, 1989. Obr. cit. Vol. I, pàgs. 43-47.
- (28) R. GARCIA CARCEL, 1985. Obr. cit. pàg. 390.
- (29) M. SALES, 1989. Obr. cit. pàgs. 241-248.

- (30) E. DURAN, obr. cit. pàgs. 17-48.
A. ALCOBERRÓ: "La pagesia en l'obra de Jeroni Pujades".
L'Avenç no. 115, 1988, pàgs. 18-25.
- (31) J. TOLDRA, 1945. Obr. cit. pàg. 12.
- (33) M. CARBONELL, 1986. Obr. cit. pàgs. 45-48, pàgs. 50-70 y
pàgs. 173-174.
J. GARRIGA, 1986. Obr. cit. pàgs. 180-181.
J. ADSERA: "El arzobispo Antonio Agustín y el Hospital de
San Pablo y Santa Tecla de Tarragona". Jornades
d'Història, 1986/1990. Obr. cit. pàgs. 1-33.
- (34) J. PIE: "Anals inèdits de la vila de la Selva del Camp de
Tarragona". Revista de la Associació Artístico-
Arqueològica Barcelonesa. Barcelona, 1908-1910 /
Tarragona, 1984, pàg. 514.
J.F. RAFOLS: Pere Blay i l'arquitectura del Renaixement a
Catalunya. Barcelona, 1934, pàg. 32.
M. CARBONELL, 1986. Obr. cit. pàg. 89.
- (35) E. FORT: "El santuari de la Mare de Déu de Paret Delgada,
a la Selva del Camp de Tarragona". Analecta Selvatana I.
La Selva del Camp, 1947, pàg. 79.
J. GARRIGA, 1986. Obr. cit. pàg. 180.
M. CARBONELL, 1986. Obr. cit. pàgs. 45-46.
Estos tres autores afirman que Rafael-Joan Gili viaja a
Roma en 1546. J. Garriga afirma que su hermano Antoni
muere en esta ciudad en 1599. Nuestra documentación nos
confirma diversas estancias de Rafael-Joan Gili en Roma,
concretamente durante 1548, 1549, 1552 y 1554.
Ver capítulo 3.2.1.
- (36) J.M. ROVIRA: Renacimiento y arquitectura: El palacio de la
Generalitat de Catalunya (1590-1630). Inédito, 1991, pàg.
270.
- (37) Este mismo dato lo aporta:
M. CARBONELL, 1986. Obr. cit. pàg. 41.
- (38) J.M. ROVIRA, 1991. Obr. cit. pàgs. 267-269:
"... la primera cinta de los arcos era a la Dorica, que
era la parte baxa y mas llana y la segunda era Ionica la
tercera que era la mas pulida era la Corinthia y la
cuarta llamava Toscana o mezclada, en la cual eran las
columnas quadradas y no redondas...".
- (39) J.M. ROVIRA, 1991. Obr. cit. pàg. 270.
- (40) J.M. ROVIRA, 1991. Obr. cit. pàg. 271.
- (41) F. MATEU: "Un inventari numismàtic del s. XVI. Suma de les
monedes trobades a la llibreria de l'Arquebisbe de
Tarragona Antoni Agustín". Boletín Arqueológico de
Tarragona, no. 40, 1924-1932, pàgs. 77-78.
- (42) J. SANCHEZ REAL: "El museo arqueológico de don Antonio
Agustín". Jornades d'Història: Antoni Agustí (1517-1586) i
el seu temps. Tarragona, 1, 2, 3 de maig de 1986, pàgs.
101-102.
"El museo arqueológico de Antonio
Agustín". Jornades d'Història, 1986/1990. Obr. cit.
pàgs. 495-506.

- En este último artículo el autor afirma que de las 46 piezas coleccionadas por el arzobispo, 13 se conservan actualmente en el Museo Arqueológico de Tarragona, 9 están insertadas en el muro del Palacio Arzobispal, 1 se halla en Gran Bretaña, y el resto se encuentra en paradero desconocido o tiene una localización dudosa.
- (43) Agustín se encuentra en los estados italianos varias veces, por motivos de estudios, diplomáticos y eclesiásticos. En algunas de éstas estancias, se instala en la ciudad de Roma:
- De 1541 a 1544 viaja por toda la península después de doctorarse en Bolonia en derecho civil y canónico.
 - En 1544 es nombrado auditor de la Sacra Rota Romana por el Papa Paulo III, cargo que desempeña hasta 1555. Es precisamente en este período en el que participa en la famosa tertulia académica.
 - Su constante relación con el Papado hace que en 1556 el Papa Paulo IV le reclame de nuevo para desempeñar el mismo cargo en la Sacra Rota. Durante estos años va publicando diversas obras en Venecia y Roma.
 - En 1557 es nombrado obispo de Alife.
 - En 1558 realiza la visita pastoral de la diócesis y en verano se encuentra en Nápoles.
 - En otoño de 1560 viaja de Nápoles a Roma.
 - De 1561 a 1564 asiste al Concilio de Trento. Y no es descartable que se desplace alguna vez a la Ciudad Eterna.
 - En 1573 es declarado ciudadano romano por su obra "De familiis romanorum", publicada en Roma cuatro años más tarde por Fulvio Orsini.
- (44) G. MAYANS: La vida de Don Antonio Agustín, arzobispo de Tarragona. Madrid, 1734, pág. 102.
- F. DE ZULUETA, 1951. Obr. cit. págs. 55-56.
- M. CARBONELL: "Antoni Agustí i l'Escola del Camp de Tarragona; un cas de mecenatge o de clientela artística". Jornades d'Història: Antoni Agustí (1517-1586) i el seu temps. Tarragona, 1, 2, 3 de maig de 1986, págs. 109-111.
- "Antoni Agustín i l'Escola del Camp" de Tarragona. Jornades d'Història, 1986/1990. Obr. cit. págs. 127-142.
- (45) O. PANVINIO: Di F. Onofrio Panvinio Veronese Augustiniano Le Sette chiese Principale de Roma, tradotte di M. Marco Antonio Lanfranchi. Roma, 1570, págs. 6-7.
- Párrafo traducido en:
Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos. Introducción, traducción y notas de Blumaro Reyes Coria. México, 1985, pág. 49.
- (46) P. CATANEO: L'Architettura, di Pietro Cataneo Senese. Venezia, 1567, pág. 74.
- (47) Carlo Borromeo, como buen ejecutor de los designios contrarreformistas, visita todos los lugares religiosos de su archidiócesis y se encuentra con un panorama desolador: además de la falta de iglesias,

- muchas ellas se hallan en muy mal estado. Y como resultado de las múltiples instrucciones que debe dictar en estos desplazamientos, decide escribir un tratado para guiar a todos aquellos que deben reformar o construir de nuevo sus templos. De aquí surge su libro: "Instrucciones fabricae et supellectilis ecclesiasticae", que se publica por vez primera en 1577. Ver también capítulo 1.
San Carlo Borromeo. Arte Sacra: "De fabrica ecclesiae". Milano, 1952.
- (48) C. BORROMEIO: Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos. Milano, 1577/México 1985. Introducción, traducción y notas de B. Reyes Coria. Nota preliminar de E.I. Estrada de Gerlero, págs. XXIV-XXV. Libro I, V: "Del techo", págs. 9-10.
- (49) C. BORROMEIO, 1577/1985. Obr. cit. Libro I, VIII: "De las ventanas", págs. 13-14.
- (50) C. BORROMEIO, 1577/1985. Obr. cit. Libro I, XXVI: "De la torre del campanario y de las campanas": "Del fastigio", pág. 71.
- (51) Sobre la correspondencia de Antonio Agustín ver: Epistolario de Antonio Agustín. C. Flores Sellés. Salamanca, 1980. Sobre algunas cartas enviadas a Onofrio Panvinio ver:
J. CLOSA: "El legado de Inglaterra en la obra de Don Antonio Agustín". Jornades d'Història, 1986/1990, págs. 151-169. Sobre la correspondencia entre Antonio Agustín y Fulvio Orsini ver:
B. QUEROL/G. RODRIGUEZ-ARNAIZ: "El ambiente cultural de Antonio Agustín a través de su correspondencia". Jornades d'Història, 1986/1990. Obr. cit. págs. 427-442.
- (52) V. CORDOBA-FERNANDEZ, 1964-1965. Obr. cit. pág. 81. B. QUEROL/G. RODRIGUEZ-ARNAIZ, 1986/1990. Obr. cit. págs. 427-442.
- (53) J. TOLDRA, 1945. Obr. cit. pág. 12. V. CORDOBA-FERNANDEZ, 1964-1965. Obr. cit. págs. 70-71 y págs. 80-107.
- (54) M.A. ALOQUIN: Jaume Amigó y el Renacimiento en el Camp de Tarragona. Tesis de licenciatura. Universidad de Barcelona, 1975, pág. 59.
- (55) F. MATEU, 1924-1932. Obr. cit. págs. 77-78. F. DE ZULUETA, 1951. Obr. cit. pág. 59. J.M. ESCOLA: "Aspectes filològics d'Antoni Agustín". Jornades d'Història, 1986/1990. Obr.cit. págs. 301-308.
- (56) M. CARBONELL, 1986. Obr. cit. pág. 37.
- (57) J.M. ROVIRA, 1991. Obr. cit. pág. 267.

- (58) M.A. ALOQUIN, 1975. Obr. cit. pàgs. 62-63.
F. DE ZULUETA, 1951. Obr. cit. pàg. 59.
B. QUEROL-G. RODRIGUEZ-ARNAIZ, 1986/1990. Obr. cit.
pàgs. 427-442.
Epistolario de Antonio Agustín. Obr. cit. 1980.
- (59) E. DURAN: "Antoni Agustí i els cercles humanistes catalans". Jornades d'Història: Antoni Agustí i el seu temps. Tarragona, 1, 2, 3 de maig de 1986, pàg. 117.
- (60) E. DURAN, 1986. Obr. cit. pàg. 117.
M. CARBONELL, 1986. Obr. cit. pàgs. 37-39.
- (61) N. SALES, 1989. Obr. cit. pàgs. 247-248.
- (62) Sobre Antonio Agustín y el Concilio de Trento:
J. TOLDRA, 1945. Obr. cit. pàg. 5.
J. BADA: "Aportacions d'Antoni Agustí a la tercera etapa tridentina". Jornades d'Història: Antoni Agustí (1517-1586) i el seu temps. Tarragona, 1, 2, 3 de maig de 1986, pàgs. 77-78.
- (63) M. CARBONELL, 1986. Obr. cit. pàgs. 42-45.
M. CARBONELL, 1986/1990. Obr. cit. pàgs. 127-142.

3.2.1. SAN ANDRES DE LA SELVA DEL CAMP

- (64) J. PIE, 1908-1910/1984. Obr. cit. pág. 514.
J. F. RAFOLS, 1934. Obr. cit. pág. 32.
- (65) J. GARRIGA, 1986. Obr. cit. pág. 180.
- (66) E. Fort, J. Garriga y M. Carbonell afirman que Rafael Joan Gili se encuentra en Roma en 1546:
E. FORT, 1947. Obr. cit, pág. 79.
M. CARBONELL, 1986. Obr. cit. pág. 46.
J. GARRIGA, 1986. Obr. cit. pág. 180.
Pero la documentación consultada en el archivo de la Biblioteca de la Iglesia Nacional Española de Roma aporta datos más precisos:
-El 1 de enero de 1548, Rafael Joan Gili aparece documentado participando en la reunión de la congregación catalana de Roma, una asamblea en la que también se encuentra Jaume Amigó:
BINER: Libros de Actas de la Congregación de Montserrat. Vol. P-IV-1467. Años 1542-1545/1547-1554, fol. 62.
-Rafael Joan Gili pasa entonces una larga temporada en la comunidad romana de Santa Maria di Monserrato, pues vuelve a aparecer documentado como uno de los "guardiani anni putis" de la congregación el 9 de noviembre de 1548 y el 1 de enero de 1549:
BINER: Libros de Actas de la Congregación de Montserrat. Vol. P-IV-1467. Años 1542-1545/1547-1554, fol. 64 y fol. 72.
Vol. P-IV-1465. Años 1547-1556, fol. 11.
-Ya no se encuentra como participante en la siguiente reunión celebrada el 25 de agosto del mismo año, pero tres años más tarde, el 18 de enero de 1552 vuelve a aparecer en los libros de la comunidad catalana de Roma:
BINER: Libros de Actas de la Congregación de Montserrat. Vol. P-IV-1467. Años 1542-1545/1547-1554, fol. 4.
Vol. P-IV-1465. Años 1547-1556, fol. 28.
-Rafael Joan Gili "canonicus tarraconensis" está documentado por última vez el 11 de febrero de 1554. A partir de esta fecha no va a constar más en las listas de la congregación de Montserrat:
BINER: Libros de Actas de la Congregación de Montserrat. Vol. P-IV-1467. Años 1542-1545/1547-1554, fol. 26.
Vol. P-IV-1465. Años 1547-1556, fol. 51.
- (67) E. FORT, 1947. Obr. cit. pág. 79.
- (68) En 1582, Jaume Amigó es un tracista conocido en Tarragona:
-En 1561 se le encarga la adaptación del nuevo órgano de la catedral.
-En 1571 visura las obras de la nueva parroquial de San Juan de Valls.
-En 1575 recibe el encargo de realizar el sepulcro del arzobispo Gaspar Cervantes de Gaeta.

- En 1580 empieza a trazar la capilla del Santísimo de la catedral de Tarragona, y también le es confiada la capilla de San Francisco en la misma Sede.
Ver también capítulo 3.2.2.
- (69) M. CARBONELL, 1986. Obr. cit. pág. 61 y notas 99-104.
J. GARRIGA, 1986. Obr. cit. págs. 181-182.
- (70) J. PIE, 1908-1910/1984. Obr. cit. pág. 515.
J.F. RAFOLS, 1934. Obr. cit. pág. 32.
- (71) J. PIE, 1908-1910/1984. Obr. cit. pág. 526.
- (72) Ver capítulo 1.
- (73) Las dimensiones de la planta del templo parroquial de Santa Eulalia de Esparraguera vienen reproducidas en la licencia concedida por el obispado el 12 de diciembre de 1587. Unas dimensiones supervisadas por el visitador episcopal Joan Matoses, rector de la parroquial de Piera.
Ver cap. 3.1.2.
Por expreso deseo de uno de los benefactores del nuevo templo, don Pedro de Franquesa la traza de Santa María de Igualada encargada a Pere Blai a finales de 1601, es confirmada "in situ" en 1602 por este maestro de obras, en presencia del entonces abad de Montserrat, Lorenzo Nieto.
Ver cap. 3.1.3.
- (74) J. IGLESIES: Perennitat de la Selva del Camp. La Selva del Camp, 1956, pág. 75.
J. FUGUET: "Una casa del arquitecto Pere Blai en Alcover". Centre d'Estudis Alcoverencs no. 10. Abril-Juny 1980, pág. 13.
N. SALES, 1989. Obr. cit. pág. 252.
- (75) J. PIE, 1908-1910/1984. Obr. cit. págs. 482, 484, 486 y 512.
- (76) J. PIE, 1908-1910/1984. Obr. cit. pág. 513.
- (77) J. PIE, 1908-1910/1984. Obr. cit. pág. 513.
- (78) En el obispado de Barcelona, por ejemplo el visitador pastoral ordena el 7 de mayo de 1574 a los jurados de Teià que empiecen a reconstruir la iglesia en un plazo de seis meses, bajo pena de 6 libras:
ADB: Visitaciones pastorales 1574 & 1581. Vol. 44, fol. 46.
-El 15 de octubre de 1578, el mismo obispado ordena a los habitantes de Sant Celoni que deben relizar un nuevo templo durante los siguientes diez años, bajo pena de 10 libras, un mandato que se ratifica tres años después, el 25 de octubre de 1581, con la imposición de la misma multa:
ADB: Visitaciones pastorales. Vol. 45, fol. 68 y fol. 123.
-El 12 de diciembre de 1580 se ordena por segunda vez la construcción de San Martín de Cerdanyola en el sitio designado, bajo pena de 10 libras:
ADB: Visitaciones pastorales. Vol. 45, fol. 25.
-El 13 de noviembre de 1581 el obispo de Barcelona amenaza a los obreros de Santa María de Miralles con la cantidad de 20 libras, si no reparan la parroquia:
ADB: Visitaciones pastorales. Vol. 45, fol. 296.

- La misma pena es impuesta a 23 de diciembre de 1581 por el visitador pastoral barcelonés a los jurados de Piera, si no comienzan los trabajos de reparación de la iglesia de Santa María en un plazo de cuatro meses. Como el mandato no ha sido cumplido, en la visita del 19 de febrero de 1585, la pena por incumplimiento se eleva a 30 libras:
- ADB: Visitaciones pastorales. Vol. 45, fol. 330 y fol. 364.
- (79) J. TOLDRA, 1945. Obr. cit. pág. 5.
J. BADA, 1986. Obr. cit. págs. 77-78.
Ver también capítulo 1.
- (80) J.D. COSTA I BORRAS: Obras. Tomo V: Constitutionum Provincialium Tarraconensium. Barcelona, 1866. Liber primus, Tit. XII: "De officio ordinarii"; Cap. III: "Quis ordo servandus in visitatione", págs. 125-127.
Ver también capítulo 1.
- (81) Antonio Agustín tiene problemas en la diócesis de Lérida por la extrema rigidez con la que aplica los decretos tridentinos. El cabildo catedralicio de la ciudad envía en 1565 una carta al entonces arzobispo de Tarragona, rogándole que controle el impulso reformador de Agustín y su estricta política religiosa.
J. VILLANUEVA: Viaje literario a las iglesias de España. Madrid, 1851. Vol. XVII, págs. 62-71.
M. CARBONELL, 1986. Obr. cit. págs. 35-36.
- (82) J. PIE, 1908-1910/1984. Obr. cit. pág. 513.
- (83) Rafael Joan Gili es nombrado administrador del Seminario Conciliar de Tarragona en 1577, junto al mismo Antonio Agustín y a Francesc Cistarer, cónsul primero de la ciudad. Ver:
J.M. SABATE, 1986/1990. Obr. cit. págs. 245-267.
Sobre la actividad constructiva de Jaume Amigó en la catedral de Tarragona ver los capítulos 3.2.0 y 3.2.2 de esta tesis.
La duquesa de Cardona es hermana de Antonio Agustín.
Ver:
M. CARBONELL, 1986. Obr. cit. págs. 51-52.
- (84) J. PIE, 1908-1910/1984. Obr. cit. pág. 513-514 y pág. 527.
- (85) J. PIE, 1908-1910/1984. Obr. cit. pág. 515.
J.F. RAFOLS, 1934. Obr. cit. pág. 33.
- (86) N. SALES, 1989. Obr. cit. pág. 253.
M. CARBONELL, 1989. Vol. II, págs. 641-642.
Ver también capítulo 3.1.1.
- (87) J. PIE, 1908-1910/1984. Obr. cit. pág. 515.
J.F. RAFOLS, 1934. Obr. cit. pág. 33.
- (88) O. VON SIMSON: La catedral gótica. Nueva York, 1956/
Madrid, 1988, págs. 20-21.
- (89) Las proporciones numéricas simples aparecen citadas en:
-M. VITRUVIO: De Architectura. Libro III.
1a. edición en castellano:
D. de SAGREDO: Las Medidas del Romano. Toledo, 1526.

- Edición utilizada:
M. VITRUVIO: Los Diez Libros de Arquitectura. Barcelona, 1980. Libro III. Cap. I, págs. 67-70. Cap. III, 72-76.
-L.B. ALBERTI: De re aedificatoria. Firenze, 1485.
1a. edición en castellano:
Los diez libros de Architectura... Traducidos de latin en romance por Francisco Lozano. Madrid, 1582.
- Edición utilizada:
L.B. ALBERTI: L'architettura (de re aedificatoria). Milano, 1966. Tomo II, Libro IX, págs. 778-867.
Se incluye una lista de proporciones ideales para las estancias:
1:1, 2:3, 3:4, para estancias cortas;
2:1, 4:9, 9:16, para estancias medianas;
3:1, 3:8, 4:1, para estancias largas.
-A. PALLADIO: I quattro libri dell'architettura. Venezia, 1570.
- Edición utilizada:
A. PALLADIO: I quattro libri dell'architettura. Milano, 1980. Libro primo, cap. XXI, pág. 52:
Entre sus proporciones favoritas para la planta de las salas, se encuentran tres razones numéricas simples: 1:1, 2:3 y 2:1. Las demás son razones irracionales: "Le più belle e proportionale maniere di stanze, e che riescono meglio sono sette: percioche ò si faranno ritonde, e queste di rado; ò quadrate (1:1); ò la lunghezza loro farà per linea del quadrato della larghezza (raíz de 2); ò d'un quadro & un terzo (3:4); ò d'un quadro e mezo (2:3); ò d'un quadro, e due terzi (3:5); ò di due quadri (2:1)."
- (90) Las plantas y las referencias a los autores de estas iglesias castellanas se encuentran, entre otros escritos en:
Herrera y el clasicismo. Ensayos, catálogo y dibujos en torno a la arquitectura en clave clasicista. Valladolid, 1986, págs. 288-331.
A. RODRIGUEZ G. de CEBALLOS, S.I.: "Juan de Herrera y los jesuitas. Villalpando, Valeriani, Ruiz, Tolosa". Archivum Historicum Societatis Iesu. Extractum e vol. XXXV. Roma, 1966, págs. 1-37.
- (91) La relación de Antonio Agustín con Felipe II viene descrita en los siguientes escritos:
F. DE ZULUETA, 1951. Obr. cit. págs. 55-59.
V. CORDOBA-FERNANDEZ, 1964-1965. Obr. cit. págs. 72-77.
M.A. ALOGUIN, 1975. Obr. cit. págs. 57-66.
- (92) Ver capítulo 3.2.3.
- (93) M. CARBONELL, 1986. Obr. cit. pág. 241.
- (94) J.F. RAFOLS, 1934. Obr. cit. pág. 22.
J. GARRIGA, 1986. Obr. cit. págs. 183-184.
- (95) J. GARRIGA, 1986. Obr. cit. págs. 105-106 y págs. 178-179.
- (96) G. FURLONG, S.I.: "Algunos planos de iglesias y colegios de la Compañía de Jesús en España". Archivum Historicum Societatis Iesu. Extractum e vol. XXVIII. Roma, 1959, págs. 205-206 y fig. 4.

- (97) J. GARRIGA, 1986. Obr. cit. págs. 105-106 y págs. 178-180.
C. BARRAQUER Y ROVIRALTA: Las casas de religiosos en Cataluña durante el primer tercio del siglo XIX. Barcelona, 1906. Tomo II, cap. 13 págs. 277-304 y 308-311.
- (98) J. PIE, 1908-1910/1984. Obr. cit. pág. 520.
- (99) J. PIE, 1908-1910/1984. Obr. cit. pág. 521.
- (100) Ver capítulo 3.1. Introducción.
- (101) La razón 5:3 forma parte de la serie de razones que se aproximan al número de oro "0" o proporción áurea. Esta razón la citan:
-M. VITRUVIO, .../1980: Obr. cit. Libro VI, cap. IV, pág. 147:
"Hay tres clases de vestíbulos, cuyas diferencias dependen de la proporción que se les quiera dar en longitud y en anchura. La primera clase la forman aquellos en cuyo trazado se ha dividido la longitud en cinco partes; tres de ellas se han dado a la anchura..."
-L.B. ALBERTI, 1485/1966: Obr. cit. Tomo II. Libro IX, cap. III, pág. 796:
"Secondo una diffusa e tradizionale consuetudine della antichità la larghezza dell'atrio deve corrispondere ai due terzi della lunghezza, o questa a cinque terzi di quella, o ancora la lunghezza ai sette quinti della larghezza."
-L. PACIOLI: De Divina Proportione. Venezia, 1509.
Ediciones utilizadas:
L. PACIOLI: De Divina Proportione. Como, 1967
La Divina Proporción. Buenos Aires, 1946.
Cap. 5-23, 24-31.
-A. PALLADIO, 1570/1980: Obr. cit. Libro primo, cap. XXI, pág. 52. Ver nota 67a.
- (102) A. PALLADIO, 1570/1980. Obr. cit. Libro primo, cap. XXIII, pág. 53:
"...Conosciuto quanti piedi sia larga la stanza, e quanti lunga; troveremo un numero c'habbia quella proportione alla larghezza, che la lunghezza haverà à lui: e lo ritroveremo multiplicando il minore estremo co'l maggiore: perche la radice quadrata di quello che procederà da detta multiplicatione farà l'altezza che cerchiamo..."
- (103) J.M. ROVIRA: Renacimiento y Arquitectura: El palacio de la Generalitat de Catalunya (1590-1630). Inédito, 1991, pág. 383.
- (104) J.F. RAFOLS, 1934. Obr. cit. pág. 22.
J. GARRIGA, 1986. Obr. cit. págs. 183-184.
- (105) M. CARBONELL, 1986. Obr. cit. págs. 239-240.
- (106) BINER: Libros de Actas de la Congregación de Montserrat. Vol. P-IV-1467. Años 1542-1545/1547-1554, fol. 62.
Vol. P-IV-1465. Años 1547-1556, fol. 6.
- (107) M.A. ALOGUIN, 1975. Obr. cit. págs. 110-111 y "Extracto del Libro de Actas del Consejo de Ulldemolins", Apéndice documental, pág. 34.

- (108) BNER: Libro de Decretos. Vol. 1467, fol. 72. 28 de junio de 1551.
- (109) BNER: Libros de Actas de la Congregación de Montserrat. Vol. N-V-1211. Años 1561-1565, fol. 1-4. 1 de enero de 1561.
Vol. N-V-1211. Años 1561-1565, fol. 7. 20 de abril de 1561.
- (110) BNER: Libros de Actas de la Congregación de Montserrat. Vol. O-I-1213. Años 1568-1571, fol. 3.
- (111) BNER: Catalunya. Número de los pobres peregrinos son vinguts aquest any sant del Regne de Catalunya desde el primer de Janer 1600. Vol. U-II-2003.
En las listas de este manuscrito aparecen documentados un promedio de 30 peregrinos catalanes por mes, provenientes de todas partes del Principado. Un total por tanto de 360 catalanes que visitan esta ciudad durante el Año Santo de 1.600 y se alojan en la iglesia de Santa Maria di Monserrato, frente al millón y medio de peregrinos que llegan a la ciudad de todas partes del mundo.
Sobre los orígenes y la fundación de Santa Maria di Monserrato de Roma existen, entre otros, los siguientes textos:
R. de SANTA MARIA: Archivo de los Establecimientos Españoles en Roma. BNER, pág. 73.
M. ARMELLINI: Le chiese di Roma (dal secolo IV al XIX). Roma, 1941. Vol. I, págs. 505-510?.
V. MONACHINO: La carità cristiana in Roma. Bologna, 1968, págs. 165-176.
Sobre los peregrinos desplazados a Roma durante los Años Santos existen, entre otros, los siguientes escritos:
L. VON PASTOR: Storia dei Papi. Vol. I, Roma, 1931, págs. 249-264. Vol. III, Roma, 1932, págs. 32-56. Vol. IX, pág. 144.
- (112) BNER: Libros de Actas de la Congregación de Montserrat. Vol. P-IV-1467, fol. 58.
- (113) E. LLAGUNO: Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración. Adiciones de Cean Bermúdez. Madrid, 1829. Tomo II, pág. 93.
- (114) Entre los representantes de las principales familias de religiosos tarraconenses que se encuentran en Santa Maria di Monserrato, aparece el 6 de enero de 1544 Mateu Llorens "canonicus tarraconensi", hermano o pariente de Rafael Llorenç, arcediano de la iglesia de Sant Llorenç e impulsor de la renovación arquitectónica de este templo y de la fundación del convento de carmelitas descalzos de Tarragona:
BNER: Libros de Actas de la Congregación de Montserrat. Vol. P-IV-1467. Años 1542-1545/1547-1554, fol. 54.
-El 17 de julio de 1552 encontramos a Pau Doms, pariente de Rafael Doms, canónigo de la catedral de Tarragona aficionado a la pintura y a la escultura:
BNER: Libros de Actas de la Congregación de Montserrat. Vol. P-IV-1465. Años 1547-1556, fol. 30.

-Alexandre de Icart "canonicus ecclesie terraconesi" y posible familiar de Lluís Pons d'Icart, coincide en la reunión de la comunidad romana del 1 de enero de 1561 con Jaume Amigó "rector ecclesie parrochialis de Tivica".
 BENER: Libros de Actas de la Congregación de Montserrat. Vol. N-V-1211. Años 1561-1565, fol. 14.

-Un posible pariente de Jaume Amigó, Miquel Amigó, es miembro permanente de la congregación de Santa Maria di Monserrato de 1549 a 1554:
 BENER: Libros de Actas de la Congregación de Montserrat. "Michael Amigo anno puti guardiani" aparece documentado en Santa Maria di Monserrato el 1 de enero de 1549:
 Vol. P-IV-1467, fol. 72.

Igualmente va apareciendo durante varios años, sin que se especifique ningún cargo concreto:
 Vol. P-IV-1465, fol. 21. 28 de junio de 1551.
 " " , fol. 24. 3 de enero de 1552.
 " " , fol. 26. 10 de enero de 1552.
 Vol. P-IV-1467, fol. 4. 18 de enero de 1552.
 " " , fol. 5. 24 de enero de 1552.
 " " , fol. 7. 18 de agosto de 1552.
 " " , fol. 26. 11 de febrero de 1554.
 " " , fol. 28. 29 de marzo de 1554.

-Pero la familia de eclesiásticos tarraconenses que más representantes permanentes tiene en esta comunidad romana es la familia Robuster. Francisc Robuster "informatius canonicus tarraconensi" aparece documentado en casi todas las reuniones desde 1543 hasta 1569, coincidiendo con Jaume Amigó durante las fechas en las que el rector de Tivissa se encuentra en Roma:
 BENER: Libros de Actas de la Congregación de Montserrat. "Franciscus Robuster Informatius Canonicus Tarraconensi" o "Informatius Ecclesie Tarraconensi" aparece documentado en las reuniones de las siguientes fechas:
 Vol. P-IV-1467, fol. 50. 15 de abril de 1543.
 " " , fol. 52. 13 de agosto de 1543.
 " " , fol. 54. 6 de enero de 1544.
 " " , fol. 56. 4 de enero de 1545.
 " " , fol. 62. 1 de enero de 1548.
 " " , fol. 26. 11 de febrero de 1554.
 " " , fol. 28. 29 de marzo de 1554.
 Vol. N-V-1211, fol. 15. 1 de enero de 1562.
 " " , fol. 30. 1 de enero de 1563.
 Vol. O-I-1213, fol. 3 y fol. 12. 1 de enero de 1569.

-También coincide con Amigó en 1561 y 1569 Gabriel Robuster y Nebot, residente en la congregación de via Giulia de 1561 a 1577, siendo algunos años prior de la comunidad:
 BENER: Libros de Actas de la Congregación de Montserrat. "Gabriel Robuster" aparece documentado en las reuniones siguientes:
 Vol. N-V-1211, fol. 1. 1 de enero de 1561.
 " " , fol. 15. 1 de enero de 1562.
 " " , fol. 30. 1 de enero de 1563.

"Gabriel Robuster ats Nebot" aparece documentado en:

Vol. O-I-1213, fol. 12. Enero de 1569.

" " " , fol. 21. Enero de 1570.

" " " , fol. 38. Enero de 1571.

Vol. I-II-667, fol. 11. 1 de enero de 1573.

" " " , fol. 15. 3 de enero de 1574.

" " " , fol. 21. 1 de enero de 1575.

"Rdus. D. Gabriel Robuster Prior" aparece documentado en las siguientes reuniones:

Vol. I-II-667, fol. 1. 1 de enero de 1572.

" " " , fol. 33. 1 de enero de 1577.

-M. CARBONELL afirma que Gabriel Robuster es arcediano de San Fructuoso de 1558 a 1583, un cargo que debe compaginar con sus estancias en Roma a pesar de las prohibiciones trentinas de acaparar plazas, con el fin de impedir el absentismo. Un hermano de Gabriel, Lluís Gabriel Robuster y Nebot, canónigo de la catedral de Tarragona, encarga la dirección de la construcción de la capilla de San Francisco de la misma Sede a Jaume Amigó hacia 1584:

M. CARBONELL, 1986. Obr. cit. pág. 42 y pág. 47.

-De manera puntual también se encuentran en Santa Maria di Monserrato otros miembros de esta importante familia de religiosos, originaria de Reus:

-Joan Robuster aparece documentado en 1548:

BINER: Libros de Actas de la Congregación de Montserrat.

Vol. P-IV-1467. Años 1542-1545/1547-1554, fol. 62.

-Tomàs Fort Robuster "archidiaconus" se halla en la comunidad en 1554:

BINER: Libros de Actas de la Congregación de Montserrat.

Vol. P-IV-1467. Años 1542-1545/1547-1554, fol. 26.

Vol. P-IV-1465. Años 1547-1556, fol. 51.

-Cristòfol Robuster "canonicus tarraconensi" aparece en 1554, 1561 y 1569, y en los dos últimos años coincide con Jaume Amigó:

BINER: Libros de Actas de la Congregación de Montserrat.

Vol. P-IV-1467. Años 1542-1545/1547-1554, fol. 26.

Vol. P-IV-1465. Años 1547-1556, fol. 51.

Vol. N-V-1211. Años 1561-1565, fol. 1.

Vol. O-I-1213. Años 1568-1571, fol. 3.

-Pere Robuster se encuentra documentado en 1587:

BINER: Libros de Actas de la Congregación de Montserrat.

Vol. N-V-1207. Años 1581-1587/1587-1595, fol. 1.

(115) M. FAGIOLLO: "La Basilica Vaticana come tempio-mausoleo "inter duas metas". Le idee e i progetti di Alberti, Filarete, Bramante, Peruzzi, Sangallo, Michelangelo". Dentro de: Antoni da Sangallo il Giovane. La vita e l'opera. Roma, 1986, págs. 187-215.

Actualmente, la gran maqueta de San Pedro del Vaticano diseñada por Antonio da Sangallo está expuesta en el Palacio Grassi de Venecia hasta el 6 de noviembre del presente año. También se pueden contemplar las fotografías de su interior en el catálogo de la exposición:

- The Renaissance from Brunelleschi to Michelangelo.
The representation of architecture. London, 1994/
Milano, 1994.
- Los artículos dedicados a la gran maqueta son los siguientes:
- H.A. MILLON: "Models in Renaissance Architecture", págs. 18-73.
- S. BENEDETTI: "The Model of St. Peter's", págs. 631-633.
- C. THOENEN: "St. Peter's 1534-46: Projects by Antonio da Sangallo the younger for Pope Paul III", págs. 634-648.
- (116) G. GIOVANNONI: Antonio da Sangallo il Giovane. Volume Primo. Roma, 1959, págs. 25, 104 y 144.
- (117) M. FACIOLO, 1986. Obr. cit. Nota de Pier Luigi Silvan, págs. 209-210.
- (118) G. VASARI: Le opere di Giorgio Vasari. Vol. V, 1568. Firenze, 1906/1981, págs. 467-468.
En la edición de 1906, una nota afirma que la gran maqueta de madera se conserva en el "ottagono di San Gregorio", situado en la parte superior de la basílica de San Pietro. Actualmente se encuentra expuesta en el Palazzo Grassi de Venezia.
- (119) Debo agradecer a J.M. ROVIRA el haberme proporcionado esta referencia, la cual me ha llevado a ir descubriendo más aspectos de la obra de Antonio da Sangallo en los que Amigó se inspira, para aplicarlos a sus propios trabajos.
- (120) G. GIOVANNONI, 1959. Obr. cit. pág. 110.
- (121) G.P. TESEI: Le chiese di Roma. Roma, 1986, págs. 210-211.
- (122) A. BRUSCHI: "Religious Architecture in Renaissance Italy from Brunelleschi to Michelangelo". Dentro de: The Renaissance from Brunelleschi to Michelangelo. Obr. cit. 1994, págs. 122-181.
- (123) G. GIOVANNONI, 1959. Obr. cit. pág. 59 y págs. 226-230.
G. LERZA: "I progetti di Antonio da Sangallo il Giovane per la chiesa di Santa Maria di Monserrato". Dentro de: Antonio da Sangallo il Giovane. La vita e l'opera. Roma, 1986, págs. 119-129.
- (124) Ver cap. 3.2.2.
- (125) J. PIE, 1908-1910/1984. Obr. cit. pág. 521.
- (126) Ver capítulo 3.1.2.
- (127) M. CARBONELL, 1986. Obr. cit. pág. 103 y 226.
- (128) M. CARBONELL, 1989. Obr. cit. Vol. I, pág. 134.
- (129) Joan Blai se encuentra igualmente documentado en Vallmoll entre 1595 y 1610.
J. PIE, 1908-1910/1984. Obr. cit. págs. 523-524.
M. CARBONELL, 1986. Obr. cit. págs. 58-59.
- (130) F.X. ALTÉS: L'església nova de Montserrat (1560-1592-1992). Barcelona, 1992, págs. 27-42.
- (131) J. PIE, 1908-1910/1984. Obr. cit. págs. 527-528.
- (132) F. X. ALTÉS, 1992. Obr. cit. págs. 44-45.
- (133) F. X. ALTÉS, 1992. Obr. cit. lám. 17 y lám. 19.

- (134) J. VILLANUEVA, 1851. Obr. cit. Vol. XIX, págs. 109-111.
 J.F. RAFOLS, 1934. Obr. cit. pág. 17.
 S. CAPDEVILA: La Seu de Tarragona. Barcelona, 1935, pág. 59.
 M. CARBONELL, 1986. Obr. cit. pág. 61 y págs. 76-77.
 J. GARRIGA, 1986. Obr. cit. pág. ?
- (135) Las bibliografías de Pere Blai que más datos y mejor documentación aportan se encuentran en los dos textos de M. Carbonell:
 M. CARBONELL, 1986. Obr. cit. págs. 56-75.
 M. CARBONELL, 1989. Obr. cit. Vol. I, págs. 134-137.
- (136) M. CARBONELL, 1986. Obr. cit. págs. 69-70.
- (137) M. CARBONELL, 1989. Obr. cit. Vol. I, págs. 134-137.
- (138) Ver capítulo 3.1. Introducción.
- (139) J. PIE, 1908-1910/1984. Obr. cit. pág. 523.
- (140) AHAT: Llibre de Baptismes de la Selva del Camp. Any 1583. "Beneta Eleonor Eularia Blaii. 13 febrer".
- (141) AHAT: Llibre de Baptismes de la Selva del Camp. Any 1585. "Elisabet Blaii. 4 juny".
- (142) Ver capítulo 2.
- (143) J. PIE, 1908-1910/1984. Obr. cit. pág. 523 y págs. 527-528.
- (144) J. PIE, 1908-1910/1984. Obr. cit. pág. 525 y pág. 523:
 "...lo dit mestre Pere Blay, per via de materials no done sino la pedra, provehintse ell mateix de tota fusta pera les bastides y syndries, cabassos, cordes y claus y altres instruments necessaris per dita obra..."
- (145) AMSC: Actes del Consell Municipal de la Selva del Camp. Lligalls anys 1586-1606. "Diumenge a 31 de maig de 1587".
- (146) J. PIE, 1908-1910/1984. Obr. cit. págs. 529-531.
- (147) E. LLAGUNO, 1829. Obr. cit. Vol. III. Sección documentos. No. IX: Documentos relativos á Pedro Blay sacados del Archivo de la Villa de la Selva. No. II, págs. 230-232:
 "Parecer de los maestros que examinaron y juzgaron la obra que Pedro Blay habia construido en la iglesia de la Selva".
- (148) E. LLAGUNO, 1829. Obr. cit. Vol. III, págs. 230-232.
- (149) J. PIE, 1908-1910/1984. Obr. cit. pág. 532.
- (150) J. PIE, 1908-1910/1984. Obr. cit. pág. 518.
- (151) J. GARRIGA, 1986. Obr. cit. págs. 183-184.
- (152) J. PIE, 1908-1910/1984. Obr. cit. pág. 519.
- (153) M. TAFURI: Venezia e il Rinascimento. Torino, 1985, pág. 89.
 Tafuri, refiriéndose a la solución adoptada por Jacopo Sansovino para San Francesco della Vigna de un arco semicircular en el que se inscribe un círculo tangente al vértice del mismo, afirma que se trata de un "stilema bramantesco". Un estilema que según este autor aparece por vez primera en la tribuna de Santa Maria delle Grazie de Milán; después se encuentra de nuevo coronando las

- serlianas en el Ninfeo di Genazzano y finalmente aparece en los diseños de un proyecto para San Pedro de Roma. Según Tafuri, esta última obra probablemente la estudia atentamente Sansovino, y quizás también Jaime Amigó.
- A. BRUSCHI: Bramante. Roma, 1973.
- Fig. 3, 4 y 5: grabado de B. Prevedari.
- Fig. 12, 13 y 14: duomo de Pavia.
- Fig. 19 y 20: Santa maria delle Grazie.
- (154) J. PIE, 1908-1910/1984. Obr. cit. págs. 518-519.
- (155) S. SERLIO: Tercero y Cuarto Libro de Arquitectura. Traducción de Francisco de Villapando. Toledo, 1552/ Barcelona, 1990. Libro Tercero: "De las Antigüedades", lám. XXIII y XXV.
- A. PALLADIO: I quattro libri dell'Architettura. Venezia, 1570/Milano, 1980. Libro cuarto, págs. 64, 65, 66.
- (156) J. PIE, 1908-1910/1984. Obr. cit. págs. 521-522.
- (157) J. PIE, 1908-1910/1984. Obr. cit. pág. 534.
- (158) AMSC: Actas del Consell Municipal de la Selva del Camp. Lligalls anys 1586-1606. "Diumenge a 30 de abril de 1606". Ver también capítulo 2.
- (159) J. PIE, 1908-1910/1984. Obr. cit. págs. 534-540.
- (160) J.F. RAFOLS, 1934. Obr. cit. pág. 47, fig. 19.
- J. PIE, 1908-1910/1984. Obr. cit. pág. 540.
- (161) M. CARBONELL, 1986. Obr. cit. págs. 244-245.
- (162) J. PIE, 1908-1910/1984. Obr. cit. pág. 523.
- (163) G. VASARI, 1568/1906/1981. Obr. cit. Vol. V, págs. 467-468.
- (164) S. BENEDETTI: "Il modelo per il S. Pietro Vaticano di Antonio da Sangallo il Giovane". Antonio da Sangallo il Giovane. La vita e l'opera. Roma, 1986, págs. 157-174.
- (165) Ver capítulo 1 y capítulo 3.2. Introducción.

3.2.2. SAN JAIME DE ULLDEMOLINS

- (166) M.A. ALOGUIN, 1975. Obr. cit. Apéndice documental: Transcripció del "Llibre d'Actes del Consell d'Ulldemolins". Tomo II. Año 1978, fol. 23.
- (167) Idem.
- (168) M.A. ALOGUIN, 1975. Obr. cit. Apéndice documental no. 6, pág. 170.
- (169) Ver cap. 3.2.2.
- (170) J.M. ROVIRA, 1991. Obr. cit. págs. 429-431.
- (171) A. BRUSCHI: "Identità di Antonio da Sangallo il Giovane dall'Umanesimo alla Controriforma". Dentro de: Antonio da Sangallo il Giovane. La vita e l'opera. Roma, 1986, págs. 21-34.
R. BONELLI: "Un metodo per comprendere Antonio da Sangallo il Giovane". Dentro de: Antonio da Sangallo il Giovane. Obr. cit. 1986, págs. 407-414.
- (172) M.A. ALOGUIN, 1975. Obr. cit. Apéndice documental no. 3, pág. 143.
M. CARBONELL, 1986. Obr. cit. Document VII, pág. 255.
- (173) M.A. ALOGUIN, 1975. Obr. cit. Apéndice documental no. 3, pág. 146.
M. CARBONELL, 1986. Obr. cit. Document VII, pág. 256.
- (174) J. PIE, 1908-1910/1984. Obr. cit. pág. 517 y pág. 522.
Contrato del 1 de agosto de 1582:
"Primerament dit mestre Blay, convé y en bona fé promet obrar, fabricar y fer conforme á regla de bona architectura la part del presbiteri de dita Iglesia..."
"Item tota esta obra ha de esser feta á mesura de palm de cana de Barcelona, y que dit mestre Blay l'age de fer conforme á regles de architectura..."
- (175) M.A. ALOGUIN, 1975. Obr. cit. Apéndice documental no. 3, pág. 143.
M. CARBONELL, 1986. Obr. cit. Document VII, pág. 255.
- (176) M.A. ALOGUIN, 1975. Obr. cit. Apéndice documental no. 3, pág. 139.
M. CARBONELL, 1986. Obr. cit. Document VII, pág. 253.
- (177) M.A. ALOGUIN, 1975. Obr. cit. Apéndice documental no. 3, pág. 139.
M. CARBONELL, 1986. Obr. cit. Document VII, pág. 253.
- (178) Ver cap. 3.2.2, pág. ? y notas (104), (105) y (106).
- (179) M.A. ALOGUIN, 1975. Obr. cit. Apéndice documental no. 3, pág. 144.
M. CARBONELL, 1986. Obr. cit. Document VII, pág. 255.
- (180) M.A. ALOGUIN, 1975. Obr. cit. Apéndice documental no. 3, pág. 140.
M. CARBONELL, 1986. Obr. cit. Document VII, pág. 254:
"Les voltes de la capella mayor y les dos del cor la damunt y ladevall siran a aresta..."
- (181) M.A. ALOGUIN, 1975. Obr. cit. En los distintos apartados del Apéndice documental no. 1, esta autora proporciona las distintas capitulaciones que deben firmar estos maestros

- "... biscains, Architectors de la vila de Aytona..." y sus fiadores o "fermances", con los representantes de la universidad de Ulldemolins. En ellas aparecen sus nombres su origen.
- Ap. doc. no. 1-A. 21 de mayo de 1583, págs. 125-126.
- Ap. doc. no. 1-B. 9 de octubre de 1583, págs. 127-128.
- Ap. doc. no. 1-C. 13 de octubre de 1583, págs. 129-130.
- (182) M.A. ALOGUIN, 1975. Obr. cit. Apéndice documental no. 6, pág. 170. En esta transcripción del libro de Actas del Ayuntamiento de Ulldemolins, el 17 de abril de 1583 aparece el precio estipulado para la construcción de la iglesia:
- "S'hacorda un contracta entre els Mestres de l'obra de l'Esglesia per 6.225 lliures".
- (183) M.A. ALOGUIN, 1975. Obr. cit. Apéndice documental no. 3, pág. 152-153.
- M. CARBONELL, 1986. Obr. cit. Document VII, pág. 258.
- M.A. ALOGUIN, 1975. Obr. cit. Apéndice documental no. 4, págs. 156-158. Acuerdos entre los constructores de la iglesia y la villa de Ulldemolins. 7 de diciembre de 1584:
- "Item que la vila done a dits mestres lo forn y la llenya y la pedra que tenen preparat per a fer la cals".
- (184) M.A. ALOGUIN, 1975. Obr. cit. Apéndice documental no. 6, pág. 174.
- (185) M.A. ALOGUIN, 1975. Obr. cit. Apéndice documental no. 6, pág. 176:
- "El Consell, acorda envia un home al Rectò de Tivisa sobre algunes modificacions que fan al'Esglesia los Mestres".
- (186) M.A. ALOGUIN, 1975. Obr. cit. Apéndice documental no. 6, pág. 180:
- "S'acorda que por el diumenge pro vinent se solem-nissi amb gran Feste l'acabament de l'Edificació de l'Esglesia".
- (187) M.A. ALOGUIN, 1975. Obr. cit. Apéndice documental no. 6, pág. 180.
- (188) M.A. ALOGUIN, 1975. Obr. cit. Apéndice documental no. 6, págs. 180-181.
- (189) M.A. ALOGUIN, 1975. Obr. cit. Apéndice documental no. 6, pág. 181. 1 de septiembre de 1591:
- "En Pere Amigó de la Saltadora, a anat a Tivisa per fer venir lo Sr. Rectò de Tivisa, i are vol, que se li paguin les dietes i la dispese que li feren, s'acorda que se li doni 20 sous".
- (190) En la transcripción de los libros de reuniones del "Consell d'Ulldemolins" que nos proporciona M.A. Aloguin, van apareciendo durante la segunda mitad del siglo XVI varios miembros de la familia Amigó ocupando diversos cargos en la còpula del municipio:
- el 30 de agosto de 1556 es jurado Joan Amigó.
 - el 1 de noviembre del mismo año, un hijo suyo es elegido mayoral.
 - el 1 de junio de 1558 uno de los consejeros es Joan Amigó "de la Saltadora".

- el 8 de abril de 1563 son elegidos jurado principal Pere Amigó "del racó", jurado medio Miquel Amigó, y "mostassars" Joan Amigó "de la Saltadora" y Mateu Amigó "de Giró".
- en junio del mismo año es elegido Joan Amigó Teixidor para los cargos de "Botiguer del Milenar" y "Albaci dels pobres".
- el 18 de abril de 1565, Pere Amigó "del racó" es enviado como mensajero al duque de Prades para ofrecerle un presente de parte de la villa.
- M.A. ALOGUIN, 1975. Obr. cit. Apéndice documental. Transcripción del "Llibre d'Actes del Concell d'Ulldemolins". Años 1556-1571, págs. 1, 5, 8, 9 y 10.
- (191) M.A. ALOGUIN, 1975. Obr. cit. Apéndice documental. Transcripción del "Llibre d'Actes del Concell d'Ulldemolins". Años 1571-1583, pág. 23.
- (192) M.A. ALOGUIN, 1975. Obr. cit. Apéndice documental no. 2, pág. 134. 23 de mayo de 1583.
- (193) M.A. ALOGUIN, 1975. Obr. cit. Apéndice documental no. 4, pág. 160. Firmado el 7 de diciembre de 1584.
- (194) J. LLADONOSA: Ulldemolins. Història, costums i tradició. Santes Creus, 1981, pág. 45.
- M.A. ALOGUIN, 1975. Obr. cit. Apéndice documental. Transcripción del "Llibre d'Actes del Concell d'Ulldemolins". Años 1556-1571, pág. 2.
- (195) M.A. ALOGUIN, 1975. Obr. cit. pág. 109.
- (196) M.A. ALOGUIN, 1975. Obr. cit. Apéndice documental no. 1, págs. 125-126. 21 de mayo de 1583.
- (197) M.A. ALOGUIN, 1975. Obr. cit. Apéndice documental no. 3, pág. 155.
- (198) M.A. ALOGUIN, 1975. Obr. cit. Apéndice documental. Transcripción del "Llibre d'Actes del Concell d'Ulldemolins". Tomo II bis. Años 1583-1591, pág. 31.
- (199) M.A. ALOGUIN, 1975. Obr. cit. Apéndice documental no. 2, pág. 131.
- (200) M.A. ALOGUIN, 1975. Obr. cit. Apéndice documental no. 5, págs. 161-167. Ver también capítulo 1.
- (201) E. LLAGUNO-C. BERMUDEZ, 1829. Obr. cit. Tomo II, pág. 93. Acta capitular del 23 de junio de 1584.
- (202) E. LLAGUNO-C. BERMUDEZ, 1829. Obr. cit. Tomo II, pág. 93. Acta capitular del 23 de diciembre de 1561. Ver también capítulo 3.2.2. pág. ? y nota (82a).
- (203) M. CARBONELL, 1986. Obr. cit. pág. 51.
- (204) E. LLAGUNO-C. BERMUDEZ, 1829. Obr. cit. Tomo II, pág. 93.
- (205) J. GARRIGA, 1986. Obr. cit. págs. 125-128 y págs. 145-148.
- (206) Ver cap. 3.1.1.
- (207) Ver cap. 3.2.2. En él se ofrece la relación de los distintos eclesiásticos tarraconenses que se alojan en la comunidad catalana de Santa Maria di Monserrato.
- (208) M. CARBONELL, 1986. Obr. cit. pág. 52.
- (209) S. CAPDEVILA: La Seu de Tarragona. Barcelona, 1935, pág. 45.
- M. CARBONELL, 1986. Obr. cit. pág. 52.

- (210) E. LLAGUNO-C. BERMUDEZ, 1829. Obr. cit. Tomo II, págs. 92-93. Acta capitular de julio de 1577.
- (211) J. VILLANUEVA, 1851. Obr. cit. Vol. XX pág. 31.
M. CARBONELL, 1986. Obr. cit. pág. 61.
- (212) E. LLAGUNO-C. BERMUDEZ, 1829. Obr. cit. Tomo II, pág. 93. Acta capitular del 23 de junio de 1584.
- (213) Ver cap. 3.2.2.
- (214) M. CARBONELL, 1986. Obr. cit. pág. 53.
- (215) F.M. BRU: Fulls d'història de la vila de Tivissa i del seu territori antic. Tarragona, 1955, pág. 158.
- (216) M.A. ALOGUIN, 1975. Obr. cit. Apéndice documental, págs. 184-190. 8 de abril de 1547. Concesión de honores a Jaume Amigó.
- (217) M. CARBONELL, 1986. Obr. cit. pág. 114.
- (218) J. LLADONOSA, 1981. Obr. cit. págs. ?
- (219) M.A. ALOGUIN, 1975. Obr. cit. Apéndice documental no. 6, pág. 168. 9 de enero de 1583.
- (220) M.A. ALOGUIN, 1975. Obr. cit. Apéndice documental no. 6, págs. 168-169. 26 de enero de 1583.
- (221) M.A. ALOGUIN, 1975. Obr. cit. Apéndice documental no. 6, pág. 169. 28 de enero de 1583.
- (222) M.A. ALOGUIN, 1975. Obr. cit. Apéndice documental no. 6, pág. 171. 27 de junio de 1583:
"Van a Lleida representants de Ulldemolins per parlar amb els consellers i Lloc-Tinents del Duc de Prades".
J. LLADONOSA, 1981. Obr. cit. pág. 47.
- (223) Ver capítulo 1.
- (224) M.A. ALOGUIN, 1975. Obr. cit. Apéndice documental no. 6, pág. 172. 25 de marzo de 1584:
"Es demana al Sr. Arquebisbe que es possi la primera pedra a la Esglesia".
La ceremonia tiene lugar el 3 de abril de 1584 y no consta la presencia del arzobispo.
- (225) Ver capítulo 2.
- (226) G. GIOVANNONI, 1959. Obr. cit. figuras 122, 175, 210, 221, 222, 223, 224.
- (227) G. GIOVANNONI, 1959. Obr. cit. pág. 109.
- (228) G. TESEI, 1986. Obr. cit. págs. 170-171.
Para estudiar la relación entre Jacopo Sansovino y Antonio da Sangallo il Giovane en las iglesias de San Juan de los Florentinos y de San Marcelo al Corso de Roma, ver:
M. TAFURI: "Antonio da Sangallo il Giovane e Jacopo Sansovino: un conflitto professionale nella Roma Medicea". Dentro de: Antonio da Sangallo il Giovane, 1986. Obr. cit. págs. 79-99.
- (229) M.A. ALOGUIN, 1975. Obr. cit. Apéndice documental no. 3, págs. 148-149.
M. CARBONELL, 1986. Obr. cit. Document VII, págs. 256-257.
- (230) M. CARBONELL, 1986. Obr. cit. pág. 132.
- (231) M. FAGIOLLO: "La basilica vaticana come tempio-mausoleo "inter duas metas". Le idee e i progetti di Alberti, Filarete, Bramante, Peruzzi, Sangallo, Michelangelo".

- Antonio da Sangallo il Giovane. La vita e l'opera.
Roma, 1986, págs. 187-215.
- (232) S. BENEDETTI: "Il modelo per il S. Pietro Vaticano di
Antonio da Sangallo il Giovane".
Antonio da Sangallo il Giovane. La vita e l'opera.
Roma, 1986, págs. 157-174.
- (233) J. LLADONOSA, 1981. Obr. cit. 1981, págs. 58-62.
- (234) M. CARBONELL, 1986. Obr. cit. pág. 178.
- (235) A. BRUSCHI, 1986. Obr. cit. págs. 21-34.

3.2.3. SANTA MARIA DE CORNUDELLA

- (236) M. CARBONELL, 1989. Obr. cit. Tomo II, pág. 568.
- (237) M. CARBONELL, 1986. Obr. cit. pág. 189.
- (238) J. LLADONOSA, 1981. Obr. cit. pág. 60.
- (239) J. PIÑOL: Notas para la historia de Cornudella. Barcelona, 1969, pág. 76.
- (240) En el AMC, los libros de las Actas del Consejo Municipal que concuerdan con las fechas en que se traza y se construye la nueva iglesia, fueron destruidos durante la última Guerra Civil. Los documentos existentes que cronológicamente se acercan más a las fechas de edificación mencionadas por algunos historiadores terminan en 1523. Y las siguientes "determinaciones" no comienzan hasta 1627.
- (241) AMC: Llibre de les Determinacions (1627-1633). Vol. XXI-I, fol. 39-40.
- (242) AMC: Llibre de les Determinacions (1627-1633). Vol. XXI-I, fol. 45.
- (243) AMC: Llibre de les Determinacions (1627-1633). Vol. XXI-I, fol. 81.
- (244) J.M. ROVIRA, 1991. Obr. cit. págs. 148-178. La estancia de Pere Blai en Madrid es anunciada también por otros autores:
J. GARRIGA, 1986. Obr. cit. pág. 192.
M. CARBONELL, 1986. Obr. cit. págs. 65-66.
M. CARBONELL, 1989. Obr. cit. Vol. II, pág. 568 y págs. 721-722.
- (245) J.M. ROVIRA, 1991. Obr. cit. págs. 148-178.
- (246) L. CERVERA VERA: "La iglesia parroquial de San Bernabé del Escorial, obra de Francisco de Mora". Archivo Español de Arte no. 60. Madrid, 1943, págs. 363-367.
- (247) J.M. ROVIRA, 1991. Obr. cit. pág. 179.
- (248) L. CERVERA VERA, 1943. Obr. cit. pág. 369 y 375.
- (249) Ver capítulo 3.2.1.
- (250) J. PIÑOL, 1969. Obr. cit. pág. 28.
- (251) M. CARBONELL, 1986. Obr. cit. págs. 203-205.
M. CARBONELL, 1989. Obr. cit. Tomo II, págs. 543-546.
- (252) La relación de Jaume Amigó con los duques de Cardona y con la cartuja de Scala Dei, es nombrada en las siguientes obras:
M. CARBONELL, 1986. Obr. cit. págs. 51-52, 55 y 189.
M. CARBONELL, 1989. Obr. cit. Vol. I, pág. 164.
M. Carbonell, en su escrito de 1986, afirma que el 30 de agosto de 1570, Joaquim Franquesa cede a Jaume Amigó una serie de escrituras, por orden del duque de Cardona. Entre ellas se encuentra una sentencia arbitral entre los parroquianos de Cornudella y la contribución de los gastos de la iglesia del lugar. Por tanto, en 1570, ya debía existir la intención de renovar la parroquia. Y no resulta desestimable pensar que el tracista elegido por fuera Jaume Amigó.
- (253) J.M. ROVIRA, 1991. Obr. cit. págs. 423-424.