

## De Marc Safont a Antoni Carbonell: la pervivencia de la arquitectura gótica en Cataluña

MARIÀ CARBONELL I BUADES\*

### Resumen

*La inercia historiográfica ha hecho desaparecer casi por completo la arquitectura catalana posterior a Marc Safont. Sin embargo, pese a la difícil coyuntura política y económica del país, que culminó en una guerra civil de diez años de duración, se observan signos de recuperación del ritmo constructivo y la aparición de alternativas creativas y originales. Por ello, se hace urgente la revisión del panorama arquitectónico de la segunda mitad del siglo XV en Cataluña y el estudio de la producción de maestros de casas injustamente poco conocidos (Pi, Mas, Alfons, Llopis, Barça, Bell-lloc, Otger, etc.), que hicieron posible la pervivencia del paradigma gótico hasta la aparición de Antoni Carbonell y del lenguaje renacentista.*

*Historiographical inertia made disappear the Catalan architecture posterior to Marc Safont almost completely. Nevertheless, in spite of the country's difficult political and economic conjuncture, which culminated in a ten year long civil war, we observe signs of recovery of the constructive cadence and the appearance of creative and original alternatives. For this reason, it becomes urgent to revise the architectonic panorama of the second half of the 15th century in Catalonia, and to study the production of unjustly little known master masons —maestros de casas— (Pi, Mas, Alfons, Llopis, Barça, Bell-lloc, Otger, etc.), who made the survival of the gothic paradigm possible until the appearance of Antoni Carbonell and of the Renaissance language.*

\* \* \* \* \*

Si nos atenemos a la historiografía artística, tanto la clásica como la más reciente, salvo escasísimas y casi preceptivas excepciones, deberemos convenir que no se construyó prácticamente nada a lo largo de la segunda mitad del siglo XV en Cataluña, que el ritmo de la construcción experimentó un colapso de proporciones casi catastróficas, que el país quedó al margen de los cambios experimentados por la arquitectura del resto de la Corona de Aragón y, en general, de las zonas limítrofes de la geografía mediterránea. Esto es, en efecto, lo que se puede deducir de publicaciones, redactadas siempre bajo la fórmula de las grandes síntesis, que consideramos fundacionales de nuestra historiografía artística, como la obra colectiva *L'architecture gothique civile en Catalogne* editada el 1935 en

---

\* Universitat Autònoma de Barcelona. Dirección de correo electrónico: mariano.carbonell@uab.cat.

París —con la participación de Riccardo Filangieri, Adolf Florensa, Guillem Forteza, Cèsar Martinell, Josep Puig i Cadafalch i Jordi Rubió—<sup>1</sup> o el más divulgado *L'Art català* (1957), dirigido por Joaquim Folch i Torres —con artículos dedicados a la arquitectura gótica escritos por Frederic Pau Verrié y Adolf Florensa<sup>2</sup>—. Algo más generoso se mostraba P. Lavedan, quien en su monografía del año 1935 recogía algunos ejemplos de edificios religiosos del siglo XVI que mantienen características tecnológicas, espaciales y estilísticas góticas.<sup>3</sup> En general, de acuerdo con esta bibliografía, la arquitectura cuatrocentista del Principado se agota con Marc Safont, precipitándose después en un gran agujero negro que se prolonga durante toda la segunda mitad de la centuria. Sin que se quiera poner aquí en duda su rigor y su utilidad, no añaden novedades sobre el tema específico que nos ocupa otras obras de carácter general más recientes, como el volumen correspondiente a los siglos XIV y XV de la *Història de l'art català*<sup>4</sup> (1983), los dos tomos que analizan la arquitectura medieval de la colección *Art a Catalunya* (1998-1999), dirigida por X. Barral,<sup>5</sup> la monografía sobre *El gòtic català* (2002) de Francesca Español<sup>6</sup> o los ambiciosos volúmenes dedicados a la arquitectura del *L'art gòtic a Catalunya* (2002-2003), dirigidos por Antoni Pladevall.<sup>7</sup> Esta última obra, aunque señala un punto de inflexión historiográfico y se erige en la más actualizada referencia bibliográfica sobre el gótico catalán, organiza los capítulos por tipologías y no incluye ni facilita una perspectiva diacrónica de las vicisitudes constructivas. Como es lógico, entre las exigencias de los trabajos de síntesis se halla la necesidad de renunciar al análisis de los episodios que se consideran menos relevantes y, quizás por el comportamiento inercial de una parte de la historiografía, la arquitectura tardo-gótica se ha llevado la peor parte. Tampoco los valiosos trabajos que recientemente se han centrado en el apasionante mundo de la estereotomía gótica se han ocupado en demasía del caso catalán.

<sup>1</sup> AA. VV., *L'architecture gothique civile en Catalogne*, París, 1935.

<sup>2</sup> FOLCH I TORRES, J. (dir.), *L'Art català*, Barcelona, 1957, vol. I.

<sup>3</sup> LAVEDAN, P., *L'Architecture Gothique religieuse en Catalogne, Valence et Baléares*, París, 1935.

<sup>4</sup> DE DALMASES, N. y JOSÉ I PITARCH, A., *L'art gòtic s. XIV-XV, Història de l'Art Català*, vol. 3, Barcelona, 1983.

<sup>5</sup> DE DALMASES, N., «Arquitectura gòtica civil», y PERELLÓ, A. M., «Renaixement i Barroc. Arquitectura civil i urbanisme», en Barral, X. (dir.), *Urbanisme, arquitectura civil i industrial*, col. Art a Catalunya, vol. 3, Barcelona, 1988; BRACONS, J., «Els segles del gòtic», en Barral, X. (dir.), *Arquitectura religiosa antiga i medieval*, col. Art a Catalunya, vol. 4, Barcelona, 1999, pp. 131-276. Este último autor, Josep Bracons, es quizás el que demuestra mayor interés por la arquitectura catalana de la segunda mitad del siglo XV, aunque el espacio disponible en este tipo de publicación impide, tanto a él como al resto de los historiadores citados, un tratamiento monográfico de la cuestión.

<sup>6</sup> ESPAÑOL, F., *El gòtic català*, Barcelona, 2002.

<sup>7</sup> PLADEVALL, A. (dir.), *L'art gòtic a Catalunya. Arquitectura*, 3 vols., Barcelona, 2002-2003. La colección consta de diez volúmenes en total, tres de los cuales se dedican a la arquitectura.

Por todo ello, al menos para la arquitectura gótica tardía o *gótico moderno*, como lo llamara T. H. Cocke,<sup>8</sup> o *gótico de los tiempos modernos*, como prefiere bautizarlo Hélène Rousteau-Chambon,<sup>9</sup> ninguna de las intervenciones mencionadas —de indudable importancia por otros motivos— ha superado la aportación de Alexandre Cirici Pellicer, expuesta en su *L'art gòtic català, segles XV i XVI*,<sup>10</sup> del que ahora se cumplen treinta años, aún tratándose de una obra de síntesis divulgativa. El brillante y a menudo polémico A. Cirici no sólo ofreció un panorama global del período, que el llamaba gótico corporativo y epigonal, sino también un intento de teorización o, cuando menos, de interpretación en clave eminentemente sociológica de aquella producción —por ejemplo, defiende que la arquitectura flamígera constituye en Cataluña un estilo estrictamente civil, pero no religioso—, aunque actualmente se nos haga difícil compartir algunos de sus juicios de valor o de gusto, que por otra parte siempre se expresan en rica prosa (como calificar el período de *momento brillantísimo de romanticismo patético*), o prefiramos eludir sus razonamientos de orden antropológico, los cuales, como ha expuesto J. J. Lahuerta, tienen un cierto paralelismo con Chueca Goitia y sus *invariantes castizos*.<sup>11</sup>

Existen razones históricas objetivas que justifican sobradamente una lectura pesimista del período. La bibliografía es abundante y bien conocida, lo que nos exime de entrar en detalles. Recordemos al menos que los hechos son tozudos: el absentismo de Alfonso el Magnánimo, el acusado descenso demográfico, el desplazamiento de los circuitos comerciales hacia territorio valenciano, los problemas estructurales de la economía que subyacen al conflicto *remensa* y al enfrentamiento entre los partidos de la Busca y la Biga por hacerse con el control del poder municipal en Barcelona, la falta de entendimiento entre Juan II y las instituciones políticas locales —en particular, la Generalitat— sobre el papel de la monarquía y la validez del sistema pactista, la trágica aventura de Carlos de Viana, etc.; en definitiva un cúmulo de factores desgraciados que desem-

---

<sup>8</sup> COCKE, T. H., «Gothique moderne. The use of Gothic in Seventeenth Century France», en Crossley, P. y Fernie, E., *Medieval Architecture and its intellectual context: Studies in Honour of Peter Kidson*, Londres-Ronceverte, 1990, pp. 249-257.

<sup>9</sup> ROUSTEAU-CHAMBON, H., *Le gothique des Temps modernes. Architecture religieuse en milieu urbain*, París, 2003. El prefacio a la edición de esta tesis doctoral ha sido escrito por J.-M. Pérouse-de-Montcelos.

<sup>10</sup> CIRICI, A., *L'art gòtic català. L'arquitectura als segles XV i XVI*, Barcelona, 1979. En un primer tomo, el autor revisaba la arquitectura catalana de los siglos XIII y XIV. Ambos volúmenes fueron ilustrados con numerosas fotografías de Jordi Gumí. Un anticipo muy resumido de esta publicación, con fotografías de Oriol Maspons, es la del mismo CIRICI, A., *Arquitectura gòtica catalana*, Barcelona, 1973.

<sup>11</sup> SELLES, N., *Alexandre Cirici Pellicer*, Catarroja-Barcelona, 2007.

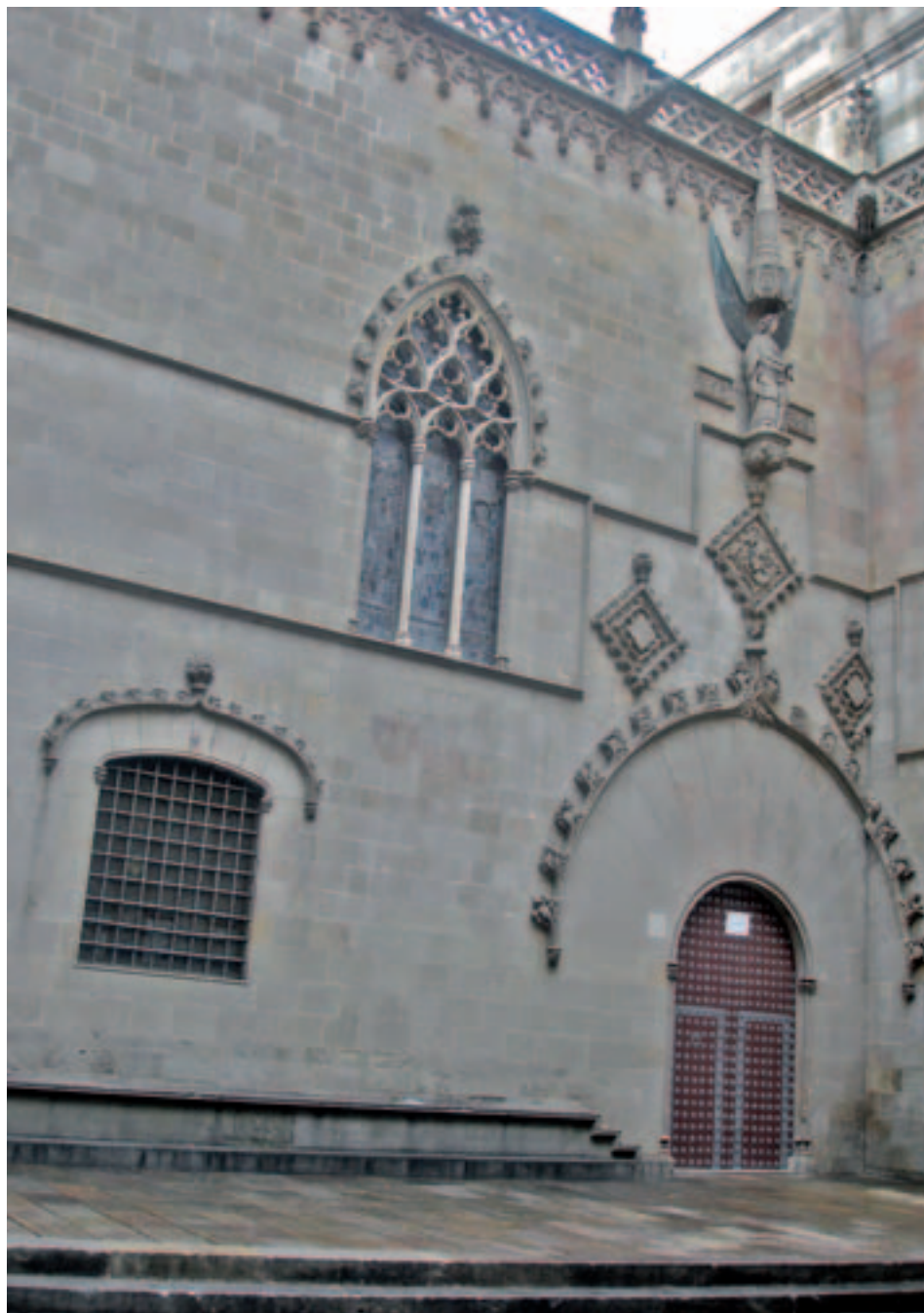
bocan en una guerra civil de diez años de duración (1462-1472), guerra que por si fuera poco tuvo como coda una segunda guerra *remensa* y diversos episodios de peste. La interpretación de esta coyuntura no puede ser positiva en ningún caso, aunque estén permitidos los matices. Por ejemplo, M. J. Peláez<sup>12</sup> ha demostrado que los primeros síntomas de recuperación —es decir, el proceso de reconstrucción económica y política que la tradición identifica con el *redreç* de Fernando el Católico— aparecen durante los últimos años del reinado de Juan II, de quien el autor hace una valoración más ponderada que la de los analistas clásicos, como J. Vicens Vives.<sup>13</sup> Así pues, los datos expuestos, a los que habría que añadir las sistemáticas destrucciones de nuestro patrimonio (a cien años vista de la *Setmana Tràgica* de 1909 será oportuno recordar que en Barcelona se incendiaron nada menos que ochenta edificios religiosos), parecen avalar el desinterés de la historiografía por un territorio, la arquitectura de la segunda mitad del siglo XV, que se halla casi sin explorar. Tampoco puede extrañar que por mimetismo o por inercia nuestra pionera historiografía artística se haya dejado contaminar por las interpretaciones históricas más conocidas, asumiendo quizás involuntariamente un componente determinista.

En cambio, el panorama de las artes figurativas, sobre todo el de la pintura, se ha librado de estas constricciones historiográficas, al tener que justificar la arrolladora personalidad de Jaume Huguet y sus seguidores. Por otra parte, no podemos obviar que las grandes infraestructuras arquitectónicas, tanto civiles como religiosas, se habían completado en una etapa anterior, sobre todo durante los reinados de Pedro el Ceremonioso y Martín el Humano, a pesar de que algunas de las grandes fábricas catedralicias —Girona y Tortosa, sobre todo— se hallaban todavía en una fase muy atrasada de construcción. En definitiva, con estos antecedentes, con el deslavazado bagaje documental publicado hasta el presente y con la inexistencia de renovados trabajos de campo, poco se puede ofrecer de nuevo, más allá de la presentación de los datos conocidos más relevantes, de reseñar algunas novedades de orden técnico, de recuperar algunos nombres propios que han pasado desapercibidos y de indicar algunas líneas de investigación que permitan, en el futuro, reconstruir con mayor fiabilidad aquel paisaje arquitectónico. Por el contrario, habrá que

---

<sup>12</sup> PELÁEZ, M. J., *Catalunya després de la guerra civil del segle XV*, Barcelona, 1981. Véase también, entre otros, J. Sobrequés, *La guerra civil catalana del segle XV. Estudis sobre la crisi social i econòmica de la baixa edat mitjana*, 2 vols., Barcelona, 1973.

<sup>13</sup> VICENS VIVES, J., *Juan II de Aragón (1398-1479): monarquía y revolución en la España del siglo XV*, Barcelona, 1953 (reed. Pamplona, 2003). La crisis catalana del siglo XV es todavía objeto de un intenso debate entre los historiadores, que aquí habrá que obviar.



*Fig. 1. Arnau Bargués. Fachada gótica del Ayuntamiento de Barcelona (1399-1402).*

dejar de lado una revisión por tipologías y cualquier alusión a las vicisitudes gremiales. Por supuesto, es imposible pretender la exhaustividad.

Quizá no sea del todo inútil recordar los antecedentes, insistir al menos en que todos los constructores de la primera mitad del siglo XV, y aún después, actúan a la sombra pronunciada de la obra, original y versátil, de Arnau Bargués, fallecido en 1413. Entre sus decisivas aportaciones habrá que señalar al menos dos. En primer lugar, la introducción de un nuevo tipo de fachada en la arquitectura civil (Ayuntamiento de Barcelona [fig. 1], palacio real de Poblet), que en anteriores ocasiones he bautizado como fachada *de tracerías* para distinguirla de la más tradicional fachada *de coronelles* o de ajimeces, en paralelo y quizá con independencia de algunos constructores de los Países Bajos, siempre a partir de modelos de la arquitectura religiosa. Su otra gran aportación es la traza y construcción de la antigua sala capitular de la catedral de Barcelona (con antecedentes múltiples: capilla del palacio episcopal de Tortosa, capilla *dels sastres* de la catedral de Tarragona, aula capitular de la catedral de Valencia, etc.), un espacio de planta rectangular que a nivel de bóveda se transforma en octogonal, gracias a trompas angulares nervadas o terceletes, y que se cubre con una magnífica bóveda de ocho puntas. Este esquema precede, como han puesto de manifiesto otros investigadores —recientemente, Amadeo Serra—, la solución sagreriana de la gran sala de Castelnuovo. En realidad, como ha explicado su restaurador, la bóveda de la actual capilla del Cristo de Lepanto, más que una bóveda estrellada, es una bóveda de devanadera, porque las ligaduras no se interrumpen después de su encuentro con los terceletes, sino que continúan hasta entregarse en los muros.<sup>14</sup>

### **Bóvedas estrelladas**

A primera vista, la bóveda estrellada es excepcional en la arquitectura catalana, aunque una catalogación paciente ha de permitir matizar esta falsa impresión. Es significativo que Javier Gómez Martínez, en su conocida monografía dedicada a las bóvedas de crucería,<sup>15</sup> sólo cite dos ejemplos catalanes, el lavabo claustral de la catedral de Barcelona y la iglesia de Vilalba dels Arcs, muy tardía. Pero, sin ánimo de exhaustividad, conviene aducir otros casos, que han de permitir acabar con el prejuicio

---

<sup>14</sup> BASSEGODA NONELL, B., *La catedral de Barcelona. Su restauración (1968-1972)*, Barcelona, 1973. Del mismo autor, *Els treballs i les hores a la catedral de Barcelona*, Barcelona, 1995.

<sup>15</sup> GÓMEZ MARTÍNEZ, J., *El gótico español de la edad moderna. Bóvedas de crucería*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico, Universidad de Valladolid, 1998.





Fig. 2. *Catedral de Barcelona.*  
Bóveda de la capilla de acceso al claustro  
(finales del siglo XIV).



Fig. 3. *Bartomeu Gual.* Bóveda de la capilla  
de los santos Felipe y Jaime el Menor del  
claustro de la catedral de Barcelona (1431).

de que la bóveda estrellada era casi desconocida en Cataluña. Es cierto, en cualquier caso, que no se prodigó como en otros territorios hispanos y europeos y que su traza no alcanzó la compleja vistosidad de algunas bóvedas forasteras. De momento, la simple acumulación de datos deberá substituir el estudio individualizado de cada solución y la posterior interpretación del fenómeno.

Por ejemplo, fácilmente se descubren otros cinco casos en la misma catedral barcelonesa. Las más antiguas son las bóvedas que cobijan las capillas correspondientes a las dos puertas laterales del templo, la de san Ivo en el lado del Evangelio y la de acceso al claustro en el lado opuesto [fig. 2], que además coinciden con la base de los dos campanarios; esto parece indicar una datación prematura, hacia finales del siglo XIV.<sup>16</sup> Poco conocida es la que cierra la antigua capilla de los Santos Felipe y Jaime el Menor [fig. 3], también en el claustro y por entonces, quizá no casualmente, sede del gremio de maestros albañiles y canteros; es una obra acabada en 1431 por Bartomeu Gual, sucesor de Bargués en el taller catedralicio. Algo más tardía es la bóveda que cubre el templete del lavabo claustral, con decoración escultórica de Antoni Claperós y de su

<sup>16</sup> CARRERAS CANDI, F., «Les obres de la Catedral de Barcelona», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 7, 1913. Los dos campanarios se empezaron hacia 1386, aunque el de las campanas se acabó en el siglo XVI. La escalera de caracol de éste último está fechada en mayo del mismo 1386; intervino en la decoración de los capiteles el alemán Francesc Mulner. La torre del reloj, sobre la puerta de San Ivo, tiene un colosal caracol construido hacia 1387-1389; la clave de su bóveda y los parteluces de las ventanas son obra de Pere Viader, quien debió dirigir la construcción, con ayuda de Jaume Solà y Francesc Mulner. De datación similar son las dos últimas capillas del lado de la Epístola de la catedral de Tarragona, cubiertas con bóveda estrellada, aún por estudiar en detalle: la de San Miguel estaba en construcción en 1379, mientras que la del Baptisterio se debe a la fundación del obispo Arnau Sescomes, fallecido en 1346 (aunque no se tienen datos fiables del proceso constructivo).

hijo Joan Claperós (1448-1449); como ha señalado el citado Javier Gómez, presenta despiece romboidal de la plementería. La quinta es la que cubre el zaguán del portal de santa Eulalia, muy rebajada. En la clave central muestra las armas del obispo Francesc Climent Sapera, fallecido en 1430; sin embargo, su construcción debe relacionarse con la del resto de la puerta, hacia 1431-1432.<sup>17</sup> Es un tipo que se repetirá en fechas posteriores; por citar sólo un par de ejemplos de la primera mitad del siglo XVI, recordemos la cubierta de la sala capitular de la colegiata de Àger, subvencionada por el abad Llorenç Peris, obispo auxiliar de la mitra tarraconense —en este caso plementería y nervios son de piedra caliza, mientras que las claves son de yeso<sup>18</sup>— y las que cierran la sacristía y la sala capitular del convento de franciscanos de Bellpuig d'Urgell, edificio del que volveremos a hablar. Al mismo Antoni Claperós se atribuye la delicada bóveda de la capilla de la casa Boixadors en la barcelonesa calle Montcada —más conocida como palacio Dalmases—, igualmente estrellada y con intradós muy esculturado. Sin duda, ha gozado de mayor predicamento la bóveda estrellada, con terceletes y cadenas, de la capilla de San Jorge del palacio de la Generalitat, obra documentada de Marc Safont, acabada en 1434.

Quizá no sea casual que las cuatro que por entonces se fabricaron en la catedral de Girona se deban atribuir a Berenguer Cervià, maestro mayor de la catedral entre 1434 y 1470 y consuegro del mismo Antoni Claperós: la que cierra la capilla del obispo Bernat de Pau, la de capilla de los santos Dalmacio y Jorge, y las adjuntas a las las puertas laterales, es decir, la de los Apóstoles y la de San Miguel —para la cual se contabilizan pagos entre 1444 y 1451, aunque la decoración de la cara exterior de esta puerta no se empezó hasta 1519, bajo la dirección de Gabriel Cabot— Las dos últimas son de traza regular y simétrica, de cuatro puntas sobre planta rectangular, mientras que las otras dos son estrelladas truncadas. En conjunto, pueden fecharse entre 1440 y 1460, aproximadamente. La debilidad de Cervià por este tipo de bóveda ha sido puesta de manifiesto recientemente por Joan Molina.<sup>19</sup>

<sup>17</sup> VALERO, J., «Acotacions cronològiques i nous mestres a l'obra del claustre de la catedral», *D'Art*, 19, 1993, pp. 29-41.

<sup>18</sup> FITÉ, F., «Llorenç Peris (1503-1542) i el seu mecenatge artístic en la col·legiata de Sant Pere d'Àger», *I Congrés d'Història de l'Església Catalana des dels orígens fins ara*, Solsona, 1993, vol. 2, pp. 697-710; FITÉ, F., «Llorenç Peris, un abat humanista a la Col·legiata de Sant Pere d'Àger», *Miscel·lània. De les terres de Lleida al segle XVI*, Lleida, 1995, pp. 243-296.

<sup>19</sup> MOLINA, J., «L'horitzó estètic d'un humanista català: Joan Margarit i el triomf dels models septentrionals a la Girona del Quatre-cents», en *El Cardenal Margarit i l'Europa quatrecentista. Actes del Simposi Internacional (Girona, 2006)*, Roma, 2008, pp. 35-60.



Se pueden citar otras de la misma época, más o menos conocidas, como la que cierra la capilla erigida dentro del recinto de Poblet por voluntad de Alfonso el Magnánimo, de la que volveremos a hablar, pero aún son más abundantes los ejemplos tardíos. Se trata, por tanto, de una solución estructural que se incorpora con facilidad a los pertrechos técnicos de nuestros arquitectos. En el siglo XVI no es infrecuente descubrirlas en sotacoros (como el de la parroquia de Horta de Sant Joan), ermitas (Abellera en Prades, Santa Madrona en Corbera d'Ebre, Consolació en Gratallops, etc.) y capillas laterales (iglesias de Cabassers y Vimbodí en tierras tarraconenses, por ejemplo), pero son más significativas, por su complejidad y sus dimensiones, las bóvedas estrelladas que cubren toda una nave. En Barcelona se fabricaron esporádicamente, como las que Andreu Matxí usó para enmascarar la primitiva cubierta de la capilla del Palau Reial Menor para los Zúñiga-Requesens, entre 1542 y 1547. Había sido capilla de los templarios; de hecho, el arquitecto pudo aprovechar los arcos diafragmáticos, originales, aunque mutilando su extradós. Recientemente se ha descubierto que conservan pinturas al fresco.<sup>20</sup> Naturalmente, el despiece es falso, con la habitual imitación de aparejo de sillería, ya que se trata de bóvedas tabicadas. El templo ya era alabado por un contemporáneo, el militar sardo Antonio Lo Frasso en su obra *Los diez libros de fortuna d'amor* (Barcelona, 1573), dedicada al catalán conde de Quirra.<sup>21</sup>

En todo caso, estas estructuras son más frecuentes en comarcas bien relacionadas con Aragón (Urgel y Segarra, por un lado; el Matarraña, por otro) o con Valencia (Montsià, Ribera d'Ebre, Terra Alta). En territorio leridano sorprende Santa María de Balaguer [fig. 4], una iglesia de ritmo constructivo pausado, iniciada en la segunda mitad del siglo XIV y consagrada en 1558, con una gran dilatación espacial de la nave que se consigue abrazando con una sola bóveda dos tramos, lo que no deja de ser implícitamente un alegato del espacio cúbico. Tanto el ancho como la altura de la nave alcanzan unos veinticinco metros. En este caso, las bóvedas estrelladas que cubren los tres tramos son de perfil muy rebajado y de cinco claves, e impostan sobre pilastras con base y molduraje góticos —pilastras que desaparecen de la articulación del ábside—. La parroquial

<sup>20</sup> FUGUET, J., «La casa del Palau del Temple de Barcelona», *Locus Amoenus*, 7, 2004, pp. 99-109.

<sup>21</sup> (...) un sumptuoso y moderno templo (...) y vieron que el altar mayor tenía un rico retablo y altar muy devoto, y desde que uvieron adorado miraron el templo que estava muy adornado con un alto zimborio, fabricado de finísimas piedras blancas y roxas, donde havia muy ricas vidrieras alrededor (...) [ROCA MUSSONS, M. A., *Antonio Lo Frasso, militar de l'Alguer*, Cagliari, 1992, p. 232]. El retablo citado contenía las pinturas desaparecidas de Isaac Hermes, un pintor holandés formado en Italia, y la superviviente Virgen con el Niño del escultor Martín Díaz de Liatzasolo.



Fig. 4. Iglesia de Santa María de Balaguer, consagrada en 1558. Vista del interior, hacia los pies.

de Bellpuig de Urgel se construyó en lo esencial entre 1568 y 1574, bajo la dirección de Tomàs Gener, de Cervera, ayudado por su sobrino Melcior Gener, aunque ya en 1561 los jurados de la villa habían aprobado un proyecto de un enigmático *mestre Andreu*.<sup>22</sup> En todo caso, el alzado ya presenta una articulación vertical con pilastras de vocación clasicista, mientras que los contrafuertes se perforan para crear una circulación perimetral, como es frecuente en Cataluña. Las bóvedas actuales, de plementería tabicada, fueron rehechas después de la última guerra civil. Poco después, el mismo Melcior Gener trazó una réplica, a escala menor, en Torà (Segarra). La puerta occidental del templo, que lleva fecha de 1567 y la firma de *mestre Francesc*, se debe a una anterior campaña de obras efectuada en la iglesia primitiva. La

reciente restauración del templo ha permitido redescubrir la cubierta medieval, con frescos del siglo XIV. Es evidente, por tanto, que se trata de bóvedas más bien ligeras, que pueden esconder otras más antiguas, sin dañarlas en esencia. Hacia el sur, en la comarca del Matarranya destaca la iglesia de Cretes, perteneciente a la diócesis de Tortosa. Gracias a una monografía reciente publicada en 2008 conocemos mejor su historia constructiva.<sup>23</sup> Fue totalmente edificada con sillería regular, algo más bien excepcional en fechas tan tardías, pues data de los años 1564-1568. Además, los arcos de medio punto de las capillas laterales y el orden de semicolumnas que articula el alzado, con fuste estriado y capitel dórico, aunque de proporciones llamativamente estilizadas, tienen pocos paralelos en la arquitectura catalana contemporánea. Su autor ha sido identi-

<sup>22</sup> BACH, A., *Bellpuig i la seva antiga baronia*, Barcelona, 1972; YEGUAS, J., «El patrimonio artístico», en AA. VV., *Llibre de Bellpuig. Una història gràfica*, Bellpuig, 2007, pp. 80-125.

<sup>23</sup> CAMPS, J. L., MUÑOZ, J. H. y YEGUAS, J., *A costa de Cretas... La iglesia parroquial y la ermita. Dos joyas de la Corona de Aragón*, Tortosa, 2008.

ficado con Sebastián de Xado, quizá pariente de los hermanos del mismo nombre, de origen cántabro, que a finales del mismo siglo contrataron el monasterio del Puig de Valencia, o de un cantero homónimo documentado en tierras turolenses hacia mitad de la centuria. Es un edificio prácticamente clónico de la iglesia de la Asunción de Jorcas, no muy lejana, integrada en el arzobispado de Zaragoza, que parece algo posterior.

Los ejemplos más tardíos que conocemos en territorio leridano son la basílica de Tremp, contratada en 1638 por Claudi Casals II —quien en cambio utiliza bóvedas renacentistas en la capilla del hospital de Solsona—, y la más modesta parroquia de Claravalls (Urgell). La profundidad de los lunetos de las bóvedas de Tremp recuerda el sistema utilizado a finales del siglo XVI en la iglesia de los trinitarios de Vilafranca del Penedés, construida a partir de 1582, aproximadamente. Como ya ha sido observado, en estos casos tardíos, a partir del último cuarto del siglo XVI, tanto en Valencia como en Cataluña, los refuerzos con terceletes en los lados cortos de estos tramos rectangulares o perlongos es una solución equivalente y alternativa a la bóveda de cañón o de cañón con lunetos que demandarían los correspondientes alzados de articulación renacentista. Por ello, no es ajeno el fenómeno progresivo de la sustitución de los arcos fajones de perfil apuntado por los de medio punto o los rebajados. O, dicho de otra forma, la sustitución del rampante llano o empino horizontal por el rampante redondo, en definitiva por el avance hacia la geometría de la esfera. La relación de Lérida con Aragón también se hace evidente en las trazas dibujadas hacia 1630 por Juan de Zamudio, cantero de Monzón, para la catedral de Lleida: una bóveda estrellada para el nártex, en lugar de la cúpula propuesta por el maestro mayor Bernardí Plantanida, y un proyecto de sacristía, con alzado clásico y abovedamientos góticos.<sup>24</sup>

Hacia el sur del Principado, habrá que recordar las iglesias de Alcanar, del último tercio del siglo XVI, aunque el crucero es moderno, y la cabecera de la de Ascó, obrada por Domènec y Joan Vilabona, padre e hijo, entre 1576 y 1582.<sup>25</sup> Pero sobre todo debe citarse un grupo bastante

---

<sup>24</sup> BERNABÉ, C. y CARRERO, E., «Dibuixos de la Seu Vella. Traces i projectes del segle XVII per a una arquitectura imaginada», *Seu Vella*, 1, 1999, pp. 217-227.

<sup>25</sup> MUÑOZ, J. H., *La capçalera de l'església parroquial de Sant Joan Baptista d'Ascó (1576-1582)*, Ascó, 2008; MUÑOZ, J. H., «L'arquitecte Joan de Vilabona i les obres de l'església parroquial d'Ascó (Ribera d'Ebre)», *Actes del I, II i III Col·loqui sobre art i cultura a l'època del Renaixement a la Corona d'Aragó (Tortosa, 1996-1999)*, Tortosa, 2000, pp. 355-366. Los Vilabona residían en Cretes, donde Domènec había construido la ermita de la Misericordia —que firmó en la segunda clave de bóveda—, de manera que conocían de primera mano las soluciones constructivas usadas en aquella parroquia, que ya se ha citado.



Fig. 5. Iglesia parroquial de La Pobla de Massaluca, bendecida en 1608.  
Detalle de las bóvedas de la nave.

homogéneo de templos de la comarca de la Terra Alta, ya del primer tercio del siglo XVII.<sup>26</sup> El más antiguo es el de Vilalba dels Arcs, una iglesia iniciada en 1580 y acabada en lo esencial en 1601, que tuvo su réplica en La Pobla de Massaluca [fig. 5], bendecida en 1608. Las articulaciones de los alzados son renacentistas, mientras que las bóvedas son de nuevo muy rebajadas. Se trata de bóvedas de crucería estrellada con terceletes en los cuatro flancos de cada tramo y con cinco claves, que el citado Javier Gómez relaciona con el uso integral de la sillería, aunque la hipótesis es discutible; los terceletes sirven de apoyo para colocar las dovelas de la plementería de forma adintelada, evitando la más difícil técnica del *clavage*.

Lo mismo cabe decir de las iglesias de la Fatarella, cuyas bóvedas fueron construidas por Pere Julià entre 1628 y 1631, y de Flix, que en 1628 dirigía este mismo Julià, hermano y colaborador d'Enric Julià, maestro mayor de la catedral de Lleida. Debido a su pertenencia al obispado tortosino, habrá que suponer en estos templos alguna intervención del maestro mayor de la diócesis; entre 1581 y 1615 detentaba el cargo Martín García de Mendoza.<sup>27</sup> Por otra parte, es lógico establecer un vínculo con

<sup>26</sup> MUÑOZ, J. H. y YEGUAS, J., *Arquitectura Religiosa i Renaixentista a la Terra alta: Esglésies i Portalades*, Batea, 2007.

<sup>27</sup> GARCÍA HINAREJOS, D., «Martín García de Mendoza y la arquitectura del Renacimiento en la diócesis de Tortosa (1581-1615)», *Recerca*, 4, 2000, pp. 7-51.

las iglesias del Baix Maestrat, comarca del reino de Valencia, aunque bajo control eclesiástico de la mitra de Tortosa. Tres ejemplos similares a los catalanes se hallan en las iglesias de Vistabella, La Jana y Vinaròs. No desentona de este esquema híbrido gótico-renacentista, con alzado de pilas-tras dóricas y bóvedas estrelladas, la parroquia de Riudoms (Baix Camp), en la que intervino Pere Blai y que puede fecharse entre 1599 y 1617, aproximadamente. Los años indican la colocación de la primera piedra y la bendición; la clave de bóveda del ábside está fechada en 1610. Al menos hacia el final, dirigió las obras Joan Mas, el mismo arquitecto que por entonces, junto con Antoni Pujades, añadía una fachada renacentista al edificio gótico del Ayuntamiento de Reus (aunque la traza debe atribuirse a Joan Munter, vinculado a Pere Blai). Cinco de sus capillas laterales presentan asimismo bóvedas estrelladas, con variada complejidad de nervaduras.

### Arquitectura post-barguesiana

Volviendo al siglo XV, habrá que recordar que a la muerte de Bargués, las obras barcelonesas más importantes quedaron en manos de dos arquitectos todavía poco estudiados, Bartomeu Gual, que falleció en enero de 1442, y Guillem Abiell, muerto en el año 1420 en Sicilia, donde había sido reclamado por el rey para trabajar en alguna obra desconocida. Con los datos disponibles es aventurado avanzar hipótesis interpretativas sobre la aportación de Gual a la arquitectura post-barguesiana, pero no parece haber sido demasiado trascendente. El *affaire* del inacabado cimborrio de la catedral dice poco a favor suyo, mientras que la correcta portada de la iglesia barcelonesa de trinitarios calzados —ahora parroquia de Sant Jaume— es insuficiente para evaluar el alcance de su competencia.

En cambio, el otro arquitecto, Guillem Abiell, que concentró en sus manos la dirección de las obras de dos parroquias (Santa María del Pi y Sant Jaume), de dos conventos (Carme y Montsió), del Palau Reial Major y del hospital de la Santa Creu, entre otras, es una figura de mayor trascendencia por su aportación a la historia de la tecnología constructiva local, habiéndose especializado en el uso de las bóvedas tabicadas. Son muy representativas las de crucería del hospital de la Santa Creu [fig. 6], tanto las de las dependencias de la planta baja como las de las galerías claustrales —aunque estas galerías, con los ejes desplazados de las bóvedas, contradicen la pericia constructiva del arquitecto—. La primera piedra del edificio se colocó en 1401, en presencia del rey Martín el Humano,



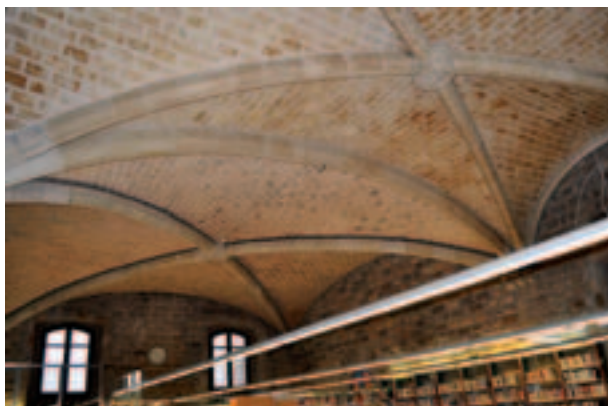


Fig. 6. Guillem Abiell. Bóvedas tabicadas del ala norte del antiguo Hospital de la Santa Creu de Barcelona.



Fig. 7. Guillem Abiell. Sala capitular del monasterio de Pedralbes. Detalle del arranque de la bóveda (ca. 1415-1420).

mientras que el claustro se contrató en 1406.<sup>28</sup> Las bóvedas de las salas inferiores son muy rebajadas, casi planas, lo que supone, según A. Cirici, una gran precisión estereotómica. Sin embargo, sólo los nervios son de piedra, ya que la plementería es de *rajol de pla* o *maó de pla*, es decir, nos hallamos ante las bóvedas tabicadas de este tipo más antiguas que por ahora se han podido documentar en el Principado. Esto vale para la crujía oriental y un sector de la septentrional, ya que el resto parece producto de una reforma del siglo XVII, lo que alteró también el perfil de las bóvedas, cuyos arcos formeros fueron ligeramente peraltados. Es aproximadamente contemporánea, de hacia 1415-1420, la airosa bóveda de la sala capitular de Pedralbes [fig. 7], cuya técnica constructiva nos es bien conocida gracias a la restauración emprendida por Joan Bassegoda Nonell.<sup>29</sup>

<sup>28</sup> VILARRUBIAS, F. A., *Noticia histórico-arquitectónica de los edificios del antiguo Hospital de la Santa Cruz y Casa de Convalecencia de San Pablo de la ciudad de Barcelona (1401-1928)*, Barcelona, 1969; DANON, J., *Visió històrica de l'hospital de la Santa Creu de Barcelona*, Barcelona, 1978. Se documentan pagos por materiales de construcción (piedra, yeso, ladrillo y teja) y por obras desde 1402, aunque Abiell sólo aparece en 1406, contratando el claustro. Las precoces referencias documentales a Arnau Bargués (1405-1406), que debía supervisar la calidad de los materiales, puede indicar una intervención suya más decisiva de lo que se suele mantener. Para una interpretación actualizada del edificio, véase CONEJO, A., «Assistència i hospitalitat a l'edat mitjana. L'arquitectura dels hospitals catalans: del gòtic al primer renaixement», Tesis doctoral (inédita), Universitat de Barcelona, 2002.

<sup>29</sup> BASSEGODA NONELL, J., «La sala capitular del Monestir de Santa Maria de Pedralbes», *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, 18, 2004, pp. 91-102. Alguno de los ayudantes de Abiell, como Berenguer Samunta, también trabajan en la catedral y en el hospital de la Santa Creu. En julio de 1420 el pintor Pere Saclosa, socio de Abiell, cobra la policromía de la clave de bóveda.



Los nervios y la clave de bóveda son de piedra granítica, mientras que la plementería es tabicada, de unos once centímetros de grosor. El tercio inferior de los témpanos es asimismo de piedra, lo que sugiere un cambio de proyecto o cierta desconfianza por parte del constructor. Ahora bien, la bóveda del semisótano es del mismo tipo, de *maó de pla*.

El debate sobre la invención y difusión de la llamada *volta catalana* está lejos de haber concluido, a pesar de disponer de estudios muy precisos, como los de Mercedes Gómez Ferrer<sup>30</sup> y A. Zaragoza y F. Iborra<sup>31</sup> para el área valenciana, donde se han localizado los ejemplos más antiguos de la Corona de Aragón, la bóveda usada por Joan Franch en la capilla de los Jofre del claustro de los dominicos en 1382. Sin embargo, no hay razones para aceptar algunas reservas expuestas al uso temprano de la bóveda tabicada en Barcelona, como se ha visto en el hospital de la Santa Creu y la sala capitular de Pedralbes, aún cuando en el primer caso sólo se conserva una parte de las estructuras originales. Ni puede dejarse de lado el carácter monumental de ambos monumentos. Incluso el famoso documento de 1407 en que el rey Martín el Humano sugiere la conveniencia de construir por encima de la capilla del palacio real una bóveda *de rajol*, en lugar de la pétreo que aconsejaba Arnau Bargués, parece aludir al tipo tabicado, ya que menciona *tres rajols*, lo que puede interpretarse como una triple rasilla de ladrillos dispuestos *de pla*. Por otra parte, todos los indicios —es decir, tanto los arquitectos como las obras— apuntan al círculo cortesano de Martín el Humano. Tampoco es necesario negar la precedencia valenciana, más bien al contrario. Lo confirmaría un documento publicado por A. Rubió i Lluch en 1921 y recientemente reutilizado por Philippe Araguas en su monografía sobre la arquitectura del ladrillo en la España medieval.<sup>32</sup> Se trata de una carta escrita desde Algeciras por Pedro el Ceremonioso al Merino de Zaragoza y, casualmente o no, está fechado en 1382: *Fem-vos saber que nós havem començat de fer obrar lo Real de València e havem trobada una obra de guix e de rejola fort profitosa, fort espeegada e de pochà meció, per que us manam que façats venir*

---

<sup>30</sup> GÓMEZ-FERRER, M., «Las bóvedas tabicadas en la arquitectura valenciana durante los siglos XIV, XV y XVI», en Mira, E. y Zaragoza Catalán, A. (comis.), *Una arquitectura gòtica mediterrànea*, Valencia, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura i Educació, Subsecretaria de Promoció Cultural, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Museu de Belles Arts de València, Corts Valencianes, 2003, vol. II, pp. 133-156.

<sup>31</sup> ZARAGOZÀ, A. e IBORRA, F., «Otros góticos: bóvedas de crucería con nervios de ladrillo aplanillado y de yeso, nervios curvos, claves de bayoneta, plementerías tabicadas, cubiertas planas y cubiertas inclinadas», en *Historia de la ciudad. IV Memoria urbana*, Valencia, 2005.

<sup>32</sup> ARAGUAS, PH., *Brique et architecture dans l'Espagne médiévale (XIIe-XVe siècle)*, Madrid, 2003 ; ARAGUAS, PH., «L'acte de naissance de la *bóveda tabicada* ou certificat de naturalisation de la *voûte catalane*», *Bulletin monumental*, 156/2, 1998, pp. 129-136.



Fig. 8. Fray Juan de Nea. Primer claustro de la cartuja de Montalegre. Detalle de las bóvedas (ca. 1433-1448).

*Farayg e un dels millors maestres que y sien per tal que vegem aquesta obra com se fa e que semblant la puscats fer aquí, e si vós voliets e podiets venir ab ells per regonèxer la dita obra e veure-la a ull, fariets-nos en gran plaer e servey.* No se habla de abovedamientos, pero la referencia a una obra de yeso y ladrillo podría interpretarse en ese sentido. El aludido Farayg es naturalmente Farach Allabar, maestro mayor de la Alfajería de Zaragoza.

No podemos alargarnos sobre esta cuestión, pero debemos insistir en el uso continuado de la bóveda tabicada en el Principado desde la primera mitad del siglo XV y a menudo con vocación monumental.

No son, pues, tan excepcionales como se suele repetir los abovedamientos de las galerías del primer claustro de la cartuja de Montalegre [fig. 8], en el Maresme, fundada en 1415. Las obras se iniciaron hacia 1433, cuando Eugenio IV confirmó la bula fundacional de Benedicto XIII —aunque diez esclavos ya se dedicaban a la cocción de ladrillos desde tres años antes—, y estaba acabado en 1448. En una segunda fase, entre 1448 y 1463, se levantaron la iglesia, el refectorio y la sala capitular. El responsable de las obras es anónimo, pero la crónica conventual atribuye la dirección a fray Juan de Nea, procedente de Porta Coeli y fallecido en 1459.<sup>33</sup> Era persona cultivada y de prestigio, de probable origen aragonés, paje de Fernando I y del príncipe Alfonso, embajador de María de Castilla, amigo del futuro papa Nicolás V.<sup>34</sup> Si bien consta sólo como procurador del monasterio, es el mejor candidato para resolver el problema atributivo. A su muerte dirigió las obras Genís Palou, porque en las capitulaciones matrimoniales que estipuló en 1461 se proclama maestro mayor de las obras de Montalegre.<sup>35</sup> En cualquier caso, el magnífico claustro presenta sólo galerías bajas, cubiertas por bóvedas aristadas de ladrillo, dos por cada uno de los módulos compositivos de la panda exterior —tres arcos apuntados cobijados por un arco escarzano, que se suele aso-

<sup>33</sup> RIBAS MASSANA, F., «La Cartoixa de Montalegre al segle XV. Assaig d'història econòmico-financiera de la formació del patrimoni i dels treballs de construcció», *Studia monastica*, 18/2, 1976, pp. 379-432.

<sup>34</sup> FUSTER, F., *Cartuja de Portaceli. Historia, vida, arquitectura y arte*, Valencia, 2003, pp. 131-132 y 167-171.

<sup>35</sup> Arxiu Històric de Protocols de Barcelona [A.H.P.B.], Fichas Madurell.

ciar a modelos italianos, aunque sigue una tradición bien consolidada desde las fundaciones cistercienses— La piedra procede de una cantera propia de Montjuïc, aunque las bases y capiteles de las columnas se importaron de Girona. Al margen del sistema constructivo de las bóvedas, lo que más sorprende es el uso sistemático del ladrillo como material preferente de todo el edificio. En definitiva, es la continuidad que se puede constatar a lo largo del siglo XV, la consolidación de esta tradición constructiva, lo que permite explicar el enorme éxito de la bóveda tabicada, *de maó de pla*, en Cataluña durante los siglos posteriores.

Y, sin embargo, no deja de resultar paradójico, como ha visto el citado Ph. Araguas, que un territorio que ha dado nombre, *volta catalana*, a una técnica constructiva específica del ladrillo sea, en realidad, un país de piedra. Este hecho es explícitamente reconocido por los viajeros de la época.<sup>36</sup> Así, por ejemplo, en 1466 el noble Leon de Rosmithal, cuñado del rey de Bohemia, en un relato firmado por su secretario Shasdrek, además de sorprenderse por el elevado número de castillos existentes en la región, asegura que Barcelona *es una ciudad grande y hermosa, y sus plazas tan limpias, que aunque llueva mucho no se ensucian los pies en el lodo, porque todas están empedradas, y la lluvia arrastra las inmundicias y las lleva al mar* (p. 274). Treinta años más tarde, en 1494, el alemán Hieronimus Münzer, geógrafo y astrónomo, alababa la muralla *magníficamente construida con piedra de sillería, y dotada de fuertes y torres para su defensa* y las alcantarillas (semejantes, dice, a las de Nápoles, Pavía y Valencia, ciudad ésta última que califica de principal población de España), aunque no dejaba de hacer constar que era prácticamente una ciudad muerta si se comparaba con épocas anteriores. Y Antonio de Lalaing, chambelán de Felipe el Hermoso y de Carlos V, nos recuerda que *la ciudad es muy manufacturera, bien pavimentada; sus calles son estrechas; las casas, hermosas y altas, todas de piedra y llenas de mujeres muy ostentosas y compuestas (...)*.

Las canteras eran abundantes y en muchos casos cercanas a los principales núcleos urbanos. Un caso paradigmático es el de Barcelona, que se abastecía de las canteras de Montjuïc, donde se obtenía una piedra compacta y resistente, pero fácil de trabajar, de coloraciones variadas. Se explotaban desde época romana. Las cita elogiosamente el jesuita Pere Gil, hacia 1600: *la montanya de Mont Juich junt a Barcelona és de consideració per averse edificada d'ella tota Barcelona. Diuen que la pedra creyx en ella; y que se a treta més pedra d'ella que no pujaria tota la dita montanya. Les moles*

---

<sup>36</sup> GARCÍA MERCADAL, J., *Viajes de extranjeros por España y Portugal. Vol. I. Desde los tiempos más remotos hasta comienzos del siglo XX*, Valladolid, 1999.

*d'ella van per tot lo món*. La producción de *moles* (muelas de molino) era tan notable —se comportaban mejor que las de material más duro, como el granito, por su rugosidad— que acabó por dar nombre a todos los talladores de piedra (*molers*); por esta razón, el gremio barcelonés de trabajadores de la piedra integraba a *mestres de cases i molers*. Pero también era famosa la caliza de Tarragona llamada *llisós*, como la que Pere Blai importó hacia 1600 para construir el cuerpo nuevo del Palau de la Generalitat de Barcelona. Al igual que la variedad llamada *de Santa Tecla*, era más apreciada que el *sauló* o *soldó*, una calcárea más blanda y de tonalidad dorada —sin embargo, la más usada en los edificios de la antigua *Tarraco*—. La cantera más famosa de la zona es la de El Mèdol, situada a unos seis kilómetros de distancia. Si a inicios del siglo XVII algunas iglesias mantienen todavía las bóvedas de piedra, en lugar de la más usual *volta grassa*, es probablemente por la facilidad de localizar canteras muy próximas (Flix, Fatarella, Ascó, etc.), lo cual no excluye que el uso de la piedra pueda deberse ocasionalmente a otros parámetros (prestigio, durabilidad, etc.) Otras piedras más duras se reservaban para los elementos decorativos: los jaspes de Tortosa y el alabastro de Sarral, por ejemplo. Para elementos estructurales de dimensiones modestas tenía especial demanda la muy prestigiosa caliza nummulítica de Girona, usada para fabricar columnillas, basas o capiteles; se trata de una calcárea con numerosos fósiles o nummulites que con el pulido proporcionan una textura pigmentada de blancos. Las canteras se hallan en los alrededores de la ciudad.

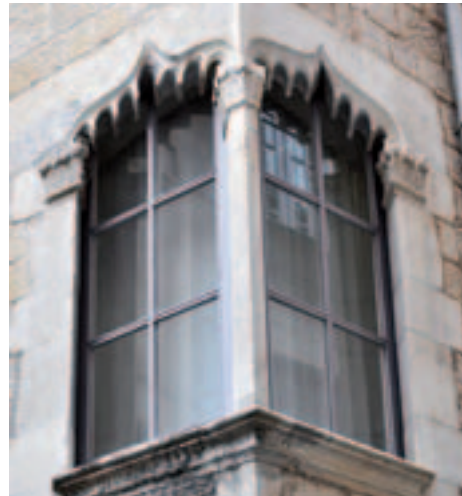
Por tanto, el uso de la piedra estaba prácticamente generalizado en todo el país. Y, aunque los estudios sobre el arte del corte de piedra o estereotomía en Cataluña van con retraso en relación a otras regiones, como Valencia y Mallorca, debemos suponer que los conocimientos de nuestros *mestres de cases* no eran inferiores a los de las zonas limítrofes, por el norte y por el sur. Quizá no poseyeran el virtuosismo de algunos contemporáneos franceses, mallorquines o valencianos, pero los picapedreros catalanes también fabricaban arcos en esviaje (se descubren fácilmente en la catedral de Barcelona, la catedral de Girona, el hospital de la Santa Creu, etc.), caracoles a la manera de Mallorca y de nabo, arcos rampantes, pilares helicoidales o *entorxats*, capiteles pinjantes, etc., es decir, comparten un similar repertorio de soluciones formales y constructivas de gran originalidad, participan de la *koiné* empírica y matemática de sus colegas tardomedievales [figs. 9, 10 y 11]. Por citar sólo un ejemplo poco conocido de hacia mitad del siglo XV, es notable la sala capitular de la colegiata de Santa Ana de Barcelona, construida por el prior Mateu Ferrando (1422-1465), que se hizo enterrar a los pies del presbiterio [fig. 12]. Es de planta cuadrada y se cubre con bóveda de cru-



*Fig. 9. Patio de la casa Castellarnau de Tarragona.  
Arcos rampantes de la escalera principal (inicios del siglo XVI).*



*Fig. 10. Berenguer Cervià (?). Catedral de Girona. Paso en esviaje junto al portal de San Miguel (ca. mediados del siglo XV).*



*Fig. 11. Girona. Casa Forn. Ventana esquinera en doble esviaje (inicios del siglo XVI).*





Fig. 12. Colegiata de Santa Ana de Barcelona. Detalle de la bóveda de la sala capitular (ca. mediados del siglo XV).



Fig. 13. Josep Ribes, Llibre de trasses de viaix y muntea (1708). Traza de una bóveda de doce claves. Biblioteca de Catalunya.

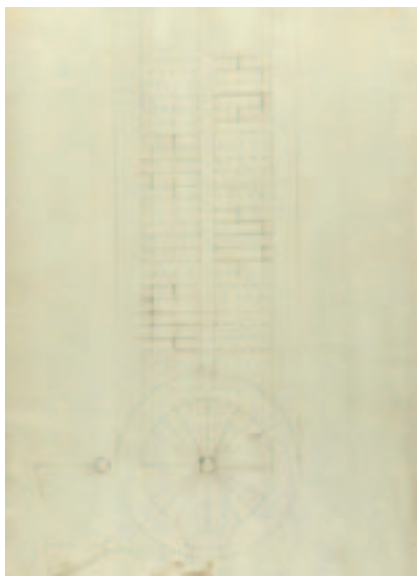


Fig. 14. Josep Ribes, Llibre de trasses de viaix y muntea (1708). Traza de escalera de caracol. Biblioteca de Catalunya.

cería ochavada, imitando una bóveda estrellada por la incorporación de cuatro claves de bóveda secundarias, que son en realidad innecesarias.

Que esta tradición del trabajo de la piedra se perpetuó lo demuestra también un texto muy poco conocido —sin duda porque, siendo hasta hace poco de propiedad particular, se ha mantenido inédito—, comparable al tratado de estereotomía del mallorquín Josep Gelabert, aunque cincuenta años más tardío. Se trata del *Llibre de trasses de viaix y muntea* (es decir, de trazas de esviaje y monte) de Josep Ribes, fechado en 1708 [figs. 13 y 14], que incorpora dos centenares de dibujos para definir un centenar de diferentes elementos arquitect-



tónicos: arcos, puertas, puentes, bóvedas —de hasta onces claves—, escaleras —incluyendo un caracol—, etc. Contiene, además, recetas para fabricar mortero, dorar claves de bóveda y enlucir la piedra.<sup>37</sup> El autor, de biografía poco conocida, era el abuelo de un homónimo más famoso, el constructor del palacio Sessa-Larrard de Barcelona. El tratado de Ribes descubre la permanencia todavía a inicios del siglo XVIII de una cultura que se manifiesta en su época por la gran afición a los capiteles colgantes o por la abundancia de arcos rampantes, soluciones que no necesariamente o no exclusivamente dependen de tratados más eruditos, como los de Caramuel o Tosca, por citar los españoles más divulgados, sino de la misma tradición local. En este sentido se pueden invocar otras pruebas, como por ejemplo las bibliotecas de algunos *mestres de cases*. La de Joan Fiter (1720), un prolífico constructor que trabajó en la Ciutadella y en las iglesias de Sant Sever de Barcelona y Caldes de Montbui también contenía un manuscrito *de biaix y montea*. Como ya señalara en su día Manuel Arranz, la biblioteca de Fiter anticipa el tipo de biblioteca de muchos arquitectos y *mestres de cases* barceloneses de mediados y de finales del siglo XVIII: dominio francés, cuando se trata de la técnica, numerosa presencia de tratados italianos, a menudo en ediciones francesas; y una gran preocupación por la estereotomía, ya sea con ejemplares impresos, ya sea con copias o traducciones manuscritas sobre el tema.<sup>38</sup>

### Marc Safont y epígonos

Volviendo a la evolución de nuestra arquitectura cuatrocentista, es evidente que muchas novedades, al menos en cuanto a la asimilación de nuevos sistemas compositivos y a la difusión de repertorios morfológicos y ornamentales inéditos —dejando de lado que a menudo se superponen a soluciones estructurales ancladas en una sólida tradición local—, debían llegar por otras vías, desde el exterior. Es el caso de los hermanos Carlí y Rotlí Vautier, oriundos de Normandía. El primero es seguramente el maestro que pasó a dirigir las obras de la catedral de Sevilla (1435-1447). Es famoso por su traza del frustrado proyecto de fachada para la catedral de Barcelona (1408). Es un diseño de inusual estilización compositiva,

<sup>37</sup> PERELLÓ, A. M., *L'arquitectura civil del segle XVII a Barcelona*, Abadía de Montserrat, 1996, pp. 49-50.

<sup>38</sup> ARRANZ, M., *Mestres d'obres i fusters. La construcció a Barcelona en el segle XVIII*, Barcelona, 1991, pp. 178-179. Del mismo autor, *La menestralia de Barcelona al segle XVIII. Els gremis de la construcció*, Barcelona, 2001. En esta última obra, Arranz recuerda que también en la biblioteca del albañil Francesc Martí (1686) había un libro de montea manuscrito (p. 89).

que acentúan el insólito gablete, de dimensiones casi colosales —decorado además con tracerías que se repiten en los tímpanos de la puerta— y esbeltas pilastras en forma de aguja del marco. Interpreta de manera original propuestas de la arquitectura contemporánea de la arquitectura centro-europea y francesa, en particular de la normanda —a la manera de la fachada del crucero meridional de la catedral de Rouen—, con la inclusión de tracerías de caligrafía compleja, el aumento de la imagine-ría (se dibujan más de un centenar de esculturas) y la introducción de un renovado juego de volúmenes (por un lado, la puerta; por el otro, el gablete, los pináculos-contrafuertes y el coronamiento del rosetón). Carlí residió en Lleida entre 1410 y 1427, dedicándose sobre todo al cierre del piso superior del campanario de la catedral. Un documento que le implica en una riña que tuvo lugar en 1413, y que le dejó herido, certifica que era natural de Rouen. Su hermano, Rotlí o Rotlino o Raoul, tuvo un recorrido profesional menos lineal. Desde hace tiempo se sabe que colaboró con Guillem Sagrera en Perpiñán (en 1411 se le califica de maestro de obras de las tierras de Normandía), antes de establecerse en Barcelona, donde dictó testamento en 1435, y en Lérida, donde residió entre 1436 y el año de su muerte, que tuvo lugar en 1441. Además, entre 1427 y 1430 dirigió las obras de la catedral de Girona. En su nombramiento como maestro mayor de esta catedral se alude a su procedencia, de la *diocesis Berodunensis*, es decir, Virodunensis o de Verdun, en la Lorena. Esto parece contradecir el presunto origen normando, aunque puede simplemente indicar el lugar de procedencia inmediato. En cambio, lo confirmaría su participación en abril de 1392, junto a otros siete *maçons* —cuatro de los cuales pertenecientes a la saga Le Treuvé— en las obras de rehabilitación del castillo de Vire, en la Baja Normandía, para el entonces vizconde Jean Boureau, dato que hasta ahora ha pasado desapercibido.<sup>39</sup> En cualquier caso, su obra conocida no es especialmente relevante, más allá de su eficiencia técnica: ni los tres arcos apuntados del patio del Palau de les Corts de Perpiñán (1424-1427), ni la continuación del campanario de la catedral leridana ni el sepulcro del arcediano Berenguer de Barutell en el mismo templo, a pesar de algunos alardes flamígeros, por citar sólo lo más importante.<sup>40</sup>

<sup>39</sup> MIROT, L., «Paiements et Quittances de travaux exécutés sous le Règne de Charles VI (1380-1422)», *Bibliothèque de l'École de Chartes*, 81, 1920, pp. 183-305.

<sup>40</sup> ALONSO, G., *Los maestros de La Seu Vella de Lleida y sus colaboradores*, Lleida, 1976, pp. 102-113; FITÉ, F., «L'alberg i l'inventari patrimonial de Rotlí Gaultier, escultor i Mestre d'obra de la Seu de Lleida (1442)», *Seu Vella*, 3, 2001, pp. 123-148; TERÉS, M. R., «Art i arquitectura a la Seu Vella de Lleida en temps d'alfons el Magnànim», *Seu Vella*, 3, 2001, pp. 55-122; FITÉ, F., «Els mestres d'obra d'època medieval (segles XIII-XV)», *Seu Vella. L'esplendor retrobada*, Lleida, 2003, pp. 51-64.



*Fig. 15. Marc Safont. Palacio de la Generalitat de Catalunya. Detalle de la galería superior del patio gótico (ca. 1410-1425).*

A la muerte de Abiell se impone en Barcelona la figura de Marc Safont, activo entre 1406 y 1458.<sup>41</sup> Safont se formó en un ambiente impregnado de la autoridad profesional de Bargués y puntualmente enriquecido con aportaciones de maestros forasteros, como el citado Carlí Vautier. Pudo desarrollar una carrera sin rivalidades aparentes ni competidores importantes, y monopolizó los grandes encargos de su época. Su liderazgo coincide con un desplazamiento del centro de interés arquitectónico hacia la edilicia civil, tanto en Barcelona como en el resto de la Corona de Aragón. Su obra maestra es el palacio de la Generalitat en Barcelona, construido entre 1410 y 1425 [fig. 15], incluida la escalera principal (1424-1425) y la decoración escultórica, pero no la capilla, que data de los años 1432-1434. Es cierto, como se ha dicho, que el edificio traduce el prototipo de casa señorial catalana a escala monumental, pero esta verdad no hace justicia a la originalidad de la traza ni a la capacidad inventiva del arquitecto. Porque el edificio, aun partiendo de un patrón

<sup>41</sup> CARBONELL, M., «Marc Safont (ca. 1385-1458) en l'arquitectura barcelonina del segle XV. Documents per a un esbós biogràfic», *Estudis Històrics i Documents dels Arxius de Protocols*, XXI, 2003, pp. 181-225; CONEJO, A., «Marc Safont», en Garofalo, E. y Nobile, M. R. (a cura di), *Gli ultimi indipendenti. Architetti del gotico nel Mediterraneo tra XV e XVI secolo*, Palermo, Caracol, 2007, pp. 95-113.

codificado en sus aspectos esenciales en el siglo XIV, incorpora elementos distintivos, sobre todo en el patio —como la cuádruple galería ojival, un segundo piso de arcos rebajados, la abundante ornamentación—, que lo alejan del arquetipo trecentista y al mismo tiempo lo sitúan en el punto de partida de construcciones posteriores, ya sea a través de hibridaciones gótico-renacentistas (Casa Gralla, Ayuntamiento de Barcelona), ya sea en interpretaciones de vocación renacentista más manifiesta, como el Palau del Lloctinent. La galería de arcos apuntados que se despliega en torno al patio es la única conocida, al menos la única conservada, que permite una circulación continua, sin interrupción, a la manera de los claustros monásticos, en los que probablemente se inspira. Pero también conviene destacar otros elementos de interés, como el formidable arco escarzano de la crujía oriental, sobre el cual descansa la galería correspondiente. La abundante decoración escultórica tiene valor emblemático, sugiriendo al visitante su valor institucional. La delicada capilla —que en origen se ubicaba en la planta baja— ha sido siempre considerada el ejemplo más delicado de la moda flamígera en el Principado [fig. 16]. Desaparecidas otras obras de Safont, como la reforma que dirigió en la Lonja de Barcelona, nos queda también la antigua casa de la Generalitat en Perpiñán (1448-1458). El interior se halla muy modificado, pero la fachada conserva en buena parte su aspecto original, que se inspira, simplificándola, en la antigua fachada principal del palacio barcelonés, abierta a la calle de Sant Honorat, más bien arcaica si se compara con modelos barguesianos. El material de construcción es piedra de Montjuïc, que se enviaba por transporte marítimo.

La muerte de Safont coincide con el inicio de la guerra contra Juan II, lo que provoca la paralización o el retraso de muchas obras. Para la siguiente generación, de acuerdo con los datos hasta ahora publicados, debemos destacar la importancia de tres arquitectos, siempre que queramos personalizar y sintetizar la situación de la arquitectura catalana de aquel período: Andreu Pi, Bartomeu Mas —ambos de Barcelona— y el todavía enigmático Jaume Alfons o Alfonso. Otros maestros, como Jordi Safont —antiguo esclavo de Marc Safont— y Bertran de la Borda, que trabajan en Lleida, destacan más bien como imagineros. En Girona sobresale, como hemos visto, Berenguer Cervià; sus sucesores en la catedral prosiguieron la fábrica de la gran nave con parsimonia, eficiencia y nula originalidad. En Tortosa, pero ya a finales de la centuria, se impone la personalidad de Pere Comte, aunque dirige las obras de la catedral a distancia.

Andreu Pi se había formado en el taller del de la catedral de Barcelona, trabajando en el claustro. En 1443 era ya un personaje respetado, pues consta como *prohom* del gremio. En 1454 aún trabaja en la capital,





*Fig. 16. Marc Safont. Palacio de la Generalitat de Catalunya.  
Fachada de la capilla de San Jorge (1432-1434).*



Fig. 17. Andreu Pi. Exterior de la capilla de San Jorge del monasterio de Poblet (ca. 1452-1457).

ya que este año, junto a Bartomeu Olivar y Ferrando Gomis, reedifica la casa del ciudadano Guillem Colom, obra que fue inspeccionada por Marc Safont y Andreu Escuder, entonces maestro mayor de la catedral. Debido a su ausencia, a finales del mismo año firma los recibos su mujer.<sup>42</sup> En 1457 es llamado para dirigir el hospital de Santa María de Lleida. Entonces procedía de Poblet, donde había erigido la capilla de San Jorge —en realidad, dedicada a la Virgen y a los santos Jorge y Miguel—, una modesta pero interesante obra que Alfonso el Magnánimo había ordenado como exvoto por la conquista napolitana [fig. 17].<sup>43</sup> La cronología de la fábrica está poco definida. Parece que el rey manifestó su intención fundadora en 1443, pero

las obras han de ser posteriores al mes de agosto de 1452, cuando consigna tres mil florines al abad, mil de les cuales debían dedicarse a la construcción, mientras que el resto debía invertirse en renta segura para asegurar la supervivencia de los ritos litúrgicos.<sup>44</sup> Así, pues, podemos inferir que la obra se hizo entre 1452 y 1457, aproximadamente. Es una pequeña nave de planta rectangular, de cinco por nueve metros, y cabecera octogonal. Cubre la nave con crucería estrellada y el ábside con bóveda de nervios radiales en octógono. De acuerdo con las leyes de la estática más elemental para estas bóvedas, se levantaron contrafuertes bisectrices en los cuatro ángulos exteriores, además de otros más delgados en la intersección del ábside con la nave, todos desmochados. La puerta es un arco de medio punto con guardapolvo flamígero acabado en florón y enmarcado por pináculos erizados de frondas; los escudos

<sup>42</sup> A.H.P.B., 177/1, Miquel Ferran, 1444-1445; 177/8, Miquel Ferran, 1453-1455.

<sup>43</sup> DOMÈNECH Y MONTANER, L., *Historia y arquitectura del monasterio de Poblet*, Barcelona, 1927; VILARRUBIAS, F. A., «Piedras históricas de la Corona de Aragón. La capilla de San Jorge del Monasterio de Poblet», *San Jorge*, 10, 1953, pp. 48-54.

<sup>44</sup> Arxiu de la Corona d'Aragó [A.C.A.], Cancelleria, Reg. 2.721, Alfons el Magnànim, Peccunie (1451-1458); 1452, 23 agost.



aluden al rey y al abad Cunill. Como remate, un friso de tracerías dibujadas a compás, una potente cornisa y una espadaña reconstruida. Todo el material es de piedra caliza de sillería.

El hospital leridano ha sido estudiado detalladamente por A. Conejo.<sup>45</sup> Andreu Pi es el primer arquitecto conocido del edificio y probablemente su tracista, aunque sólo pudo dirigir el ala septentrional y parte de la oriental, antes de que la obra se paralizase debido a la guerra civil y no se volviera a reemprender hasta 1506. No obstante esta discontinuidad, nos hallamos ante una obra homogénea: de planta cuadrada, se organiza alrededor de un patio central y en alzados de tres pisos. Las crujías inferiores se cubren con bóvedas de crucería muy rebajadas, con plementería tabicada. En cambio, las cubiertas de los pisos superiores son de envigado. La escalera principal alcanza una galería, sobria y elegante, de columnas prismáticas que sostienen arcos apuntados. Sorprende que todos los elementos importantes se presenten en voladizo. Así, los arcos y la bóveda de la escalera se alzan sobre modillones y la galería colgante imposta sobre inusuales pilares de sección cuadrada. Un precedente prestigioso es la escalera del palacio real de Santes Creus.

Como ha sintetizado J. A. Adell, los hospitales urbanos del Gótico catalán se pueden dividir en dos tipologías básicas<sup>46</sup>: el edificio de grandes naves cubiertas con envigado sobre arcos diafragmáticos, a veces reducidos a una sola nave, y el que adopta forma de casa señorial, organizándose alrededor de un patio, con notable compartimentación interior y salas de techos relativamente bajos y de envigado. Este segundo modelo es más reciente, típico del siglo XV, mientras que el otro esquema es anterior (el de Vic, por ejemplo, de mitad del siglo XIV), aunque se mantiene en el hospital barcelonés de la Santa Creu. La evolución responde a una evolución de la ciencia médica, como supone Adell, pero también a la necesidad de racionalizar la asistencia a los enfermos —una función asumida por instituciones municipales y eclesiásticas—, y no necesariamente a principios puramente arquitectónicos. Del segundo tipo hemos conservado edificios de interés considerable, como el hospital de Santa Tecla de Tarragona, reformado por el arzobispo Pedro de Urrea a partir de 1464 (después radicalmente transformado y ahora restaurado sin que se haya podido recuperar el aspecto primitivo en su totalidad). Del mismo

---

<sup>45</sup> CONEJO, A., «Dades sobre la construcció de l'antic Hospital de Santa Maria de Lleida a través dels seus mestres d'obra (1454-1519)», *L'artista-artesà medieval a la Corona d'Aragó*, Lleida, 1999, pp. 487-511; CONEJO, A., *L'antic hospital de Santa Maria. Seu de l'Institut d'Estudis Ilerdencs*, Lleida, 2002.

<sup>46</sup> ADELL, J. A., «Els hospitals urbans», en Pladevall, A. (dir), *L'art gòtic a Catalunya. Arquitectura*, op. cit., vol. 3; CONEJO, A., «Assistència i hospitalitat...», op. cit.



*Fig. 18. Patio del Hospital de Santa Magdalena de Montblanc (antes de 1535).*

tipo aunque menos conocido es el hospital de Santa Magdalena de Montblanc [fig. 18], reconstruido antes de 1535, que presenta un pequeño claustro de tipo conventual, de planta rectangular y alzado de tres pisos, con galerías ojivales en el piso inferior y arcos rebajados en el superior. Estos impostan sobre columnas a primera vista de fuste *entorxat*, aunque en realidad se trata de pilares prismáticos decorados con aristas dibujadas en espiral, lo que supone un esfuerzo añadido, tanto en la traza como en la ejecución. La escalera, detalle insólito, se levanta en el vestíbulo principal. En la fachada principal destacan las ventanas semicruzadas, con montante central que enlaza con un travesaño a media ventana, ambos de piedra, muy infrecuentes, que hay que interpretar como una simplificación de la más usual ventana cruzada, de probable origen francés. Del mismo tipo, pero más simple, es el hospital de pobres de Espluga de Francolí, edificado entre 1480 y 1528, no obstante integrar elementos más antiguos. La última restauración no ha permitido recuperar la distribución original.

Entre 1457 y 1461 Andreu Pi ocupa el cargo de maestro mayor de la catedral de Lleida, sin que se tengan noticias suyas posteriores. Es el responsable de diversas dependencias del ala norte del claustro de la Seu *vella*, como la sala capitular, la biblioteca y el portal de la Almoina, todo

muy modificado.<sup>47</sup> Se trata del mismo maestro que en 1449 colocaba a su hijo como aprendiz de Antoni Dalmau, junto con un Pere Gironès, el picapedrero que los colegas valencianos han identificado con Pere Comte. En el futuro, estos intercambios entre el Principado y el reino de Valencia deberán ser estudiados con más detenimiento.

El segundo arquitecto que por entonces destaca en Barcelona es Bartomeu Mas. Era sobrino de Andreu Escuder, a quien sucedió en 1463 como maestro mayor de la catedral de Barcelona, cargo que retuvo hasta su tardía muerte, en 1497. Tío y sobrino habían participado en 1459 en la reconstrucción del rosetón de la fachada principal de Santa Maria del Mar, de caligrafía flamígera, después que el primero fuese destruido por el terremoto de 1428. Contrataron la obra, junto con Pere Joan y Bernat Nadal, por 550 libras. En 1463 Mas traza el remate del campanario de la parroquia de Santa María del Pi y cinco años más tarde empieza la fábrica de la capilla del capítulo de la misma iglesia —ahora capilla de la Sangre—, una modesta nave de dos tramos (17,50 x 8,50 metros, y 11 metros de altura), que corre paralela al eje principal de la iglesia. Adopta planta rectangular y se cubre con bóvedas de crucería simple muy rebajadas —las actuales son fruto de una reconstrucción posterior a la última guerra civil—. Son conocidos los nombres de algunos ayudantes de Mas (Joan Borgonyó, Pere Tolosa, Alexandri, Pere Desvalls, Joan Prats). En 1480 aparece en la documentación un maestro Alfons, sin duda el citado Jaume Alfons, quien debió acabar la obra en 1486. La capilla tiene coro elevado a los pies, como es habitual en Cataluña, aunque el actual se debe a una reforma de 1830<sup>48</sup>.

La obra más ambiciosa de Mas era el monasterio de monjas franciscanas de Jerusalem de la misma ciudad [fig. 19]. Se fundó por bula papal en 1453, a instancias de Alfonso el Magnánimo. La iglesia se debía a la generosidad de Juana Enríquez y de su hija Juana de Nápoles. La contrató Mas en 1460, junto con Bernat Nadal y el napolitano Francesco da Cosenza. La iglesia se acabó pronto, pero el resto de la obra se paralizó a raíz de la guerra contra Juan II. En 1468, año de la muerte de la benefactora, el arquitecto firmó una nueva capitulación para levantar el claustro, junto con Gaspar Montmany, aunque no se completó hasta época de los reyes Católicos, como acusa el perfil rebajado de las galerías superior-

---

<sup>47</sup> LORÉS, I. y GIL, I., «L'antiga canonja de la Seu Vella de Lleida: noves aportacions a l'evolució arquitectònica del conjunt dels seus edificis», *Seu Vella*, 1, 1999, pp. 15-93; CONEJO, A., «L'almoïna del claustre de la Seu Vella de Lleida», *Seu Vella*, 1, 1999, pp. 103-146.

<sup>48</sup> VERGES, T., *Santa Maria del Pi i la seva història*, Barcelona, 1992. Sin embargo, la información que este autor proporciona sobre Mas es confusa.



*Fig. 19. Bartomeu Mas. Claustro del monasterio de Jerusalén de Barcelona (1468), parcialmente reconstruido en el colegio de San Miguel de Barcelona.*

res. El Consell de Cent concedía la piedra necesaria en 1475 y 1479. El mismo Mas todavía trabajaba en el conjunto en 1494, junto con otros maestros, como Joan Burgada,<sup>49</sup> y quizá Pere Oliba y Jaume Ferrer.<sup>50</sup> Sólo los recibos localizados de 1492 ascienden a 2.000 libras.<sup>51</sup> Algunos escudos en los ángulos de las galerías y emblemas heráldicos de los capiteles inferiores del claustro aluden a los Cardona-Enríquez. Cabe suponer que pueden referirse al mecenazgo de los duques de Cardona (Joan Ramon Folc IV de Cardona y Aldonza Enríquez, hermanastra de la reina Juana) o de su hija sor Teresa de Cardona, que residió en el monasterio después de su efímero compromiso con el futuro duque de Urbino, hasta que fuera elegida abadesa de Pedralbes en 1521. El convento, que fue demolido en 1868, ocupaba el solar de la actual plaza Garduña, detrás

del mercado de la Boquería. El P. Menni, restaurador de los Hermanos de San Juan de Dios, y la familia Plandolit salvaron tres pandas del claustro; después de reconstruir la primera, las obras continuaron gracias a los Misioneros del Sagrado Corazón de Jesús, que montaron las alas este y oeste. Aún así, sufrió nuevos desperfectos durante la Semana Trágica y la Guerra civil. Actualmente se encuentra integrado en el colegio de San Miguel, en el Eixample barcelonés.<sup>52</sup> El ritmo compositivo de un arco en el piso bajo por dos en el alto se repetirá con frecuencia en el siglo XVI.

<sup>49</sup> A.H.P.B., Fitxes Madurell.

<sup>50</sup> MADURELL, J. M., «Los contratos de obras en los protocolos notariales y su aportación a la arquitectura (siglos XIV-XVI)», *Estudios Históricos y Documentos de los Archivos de Protocolos*, 1, 1948, pp. 105-199.

<sup>51</sup> A.H.P.B., 191/12, Pere Pasqual (1492-1493): recibos por obras en enero y febrero de 1492 firmados por Mas a sor Antònia Pisana.

<sup>52</sup> PAULÍ, A., *El Reial Monestir de Santa Maria de Jerusalem de Barcelona*, Barcelona, 1970; BADA, *Monestir de Santa Maria de Jerusalem (1494-1994)*, Barcelona, 1993.

En el último tercio del siglo XV el más prestigioso constructor de claustros es Jaume Alfons, de origen desconocido, que a menudo trabaja asociado con Pere Basset. No muestra preferencia por un modelo determinado, entre las dos categorías que, según A. Cirici, se construyen en la época —aunque con pocas variaciones respecto a tipos similares más antiguos—. La primera variante sería el claustro de tradición cisterciense, con cubiertas abovedadas en las galerías inferiores, como el ya citado de Montalegre. O como el todavía anónimo claustro principal de Sant Agustí Vell [fig. 20], que sólo se conserva en parte. Cada panda presenta dos arcos sobre columna central por cada tramo, siguiendo el esquema de las galerías inferiores del desaparecido claustro barcelonés de los dominicos. Presenta óculos de tracería flamígera en las enjutas. Un escudo recuerda el mecenazgo de Roderic de Borja i Escrivà, cuñado de Calixto III y obispo de Barcelona entre 1472 y 1478, mientras que otro escudo parece aludir a una familia Corretger. Las alas desaparecidas databan ya del siglo XVI, dirigidas por Andreu Matxí i, a su muerte en 1554, por Bartomeu Roig.<sup>53</sup> Las galerías se cubren con bóvedas de crucería sobre arcos de perfil agudo. A pesar de la simplicidad compositiva, y en parte por ello, era un claustro de traza refinada y original.

El otro tipo de claustro es el que Cirici llamaba *de mur prim* (de muro delgado), más propio de órdenes mendicantes, con galerías cubiertas de envigado de madera, como ocurría en el convento del Carmen y como ocurre en el de Pedralbes y en el de Sant Joan de les Abadesses (éste último contratado en 1442 por Joan de Bar y Joan Girart). Ejemplos de este tipo, siempre en Barcelona, son los de Santa Ana, Montsió (trasladado a Esplugues) y Jonqueres (trasladado a la parroquia de la Concepción del Eixample), todos de la primera mitad del siglo XV. Más tardío, como hemos visto, es el de Jerusalem, de Bartomeu Mas. De los maestros Alfons y Basset conservamos un ejemplo de cada clase. De un tercer claustro de la pareja, el de los jerónimos de la Vall d'Hebron, contratado en 1467, no queda ni rastro. Del primer tipo es el de Sant Jeroni de la Murtra [fig. 21], en buena parte subvencionado por Juan II y su hijo Fernando II (éste, por ejemplo, levantó una parte de la galería claustral de poniente). El cenobio había sido fundado en 1416 por el mercader Bertran Nicolau. La cronología del claustro es confusa y no se puede asegurar que Alfons y Basset sean los tracistas, aunque es lo más probable. Como ya se ha dicho, la obra se acabó tarde; en 1491 la dirigía Joan Font,

---

<sup>53</sup> CARBONELL, M., «Obres a Sant Agustí Vell de Barcelona, segles XVI-XVII», *Locus Amoenus*, 1, 1995, pp. 127-138.





*Fig. 20. Claustro del convento de San Agustín vell de Barcelona (ca. 1472-1478).*



*Fig. 21. Jaume Alfons y Pere Basset. Refectorio de San Jerónimo de la Murtra.  
Detalle de las bóvedas tabicadas, con heráldica de Juan II (1458-1479).*

por entonces maestro mayor de la catedral.<sup>54</sup> Las bóvedas de las galerías bajas y las del refectorio son tabicadas. En el claustro destacan los poderosos contrafuertes y las pesadas claves esculpidas. De hecho, sorprende la abundancia de escultura, al mismo tiempo que resulta frustrante su mala calidad. Falta la galería oriental, que desapareció cuando la iglesia fue incendiada en 1835. El refectorio dispone de tres tramos cuadrados con bóvedas sobre arcos de medio punto y nervios delgadísimos, con clave de bóveda que muestra las armas de Juan II.

La iglesia era algo posterior, levantada por un especialista en este tipo de construcciones, Tomàs

Barça, de origen francés, documentado en Barcelona al menos desde el 1514 hasta su fallecimiento en 1547. Es el constructor del Estudi General y de la galería de solana de la Pia Almoina, y uno de los autores de la ampliación del Pati dels Tarongers de la Generalitat. A mi modo de ver, este Tomàs Barça es el *Tomàs Larsan* de Barcelona —mal transcrito, desde luego— que, junto con Joan Prats de Palamós, contrata en febrero de 1521 la finalización de Santa María de Palamós —iglesia y campanario, en parte subvencionados por los condes de Palamós<sup>55</sup> [fig. 22]—. La construcción es convencional, reservándose los detalles ornamentales flamígeros para la sorprendente puerta del lado Este.

El otro claustro del tándem Alfons-Basset es el inacabado de Montserrat, patrocinado por el cardenal Giuliano della Rovere, abad comendatario entre 1472 y 1483 [fig. 23]. La obra fue contratada en 1476. No debe confundirse esta obra con el ambicioso y de momento frustrado proyecto de reforma —religiosa y arquitectónica—, auspiciado por Fer-



Fig. 22. Tomàs Barça. Iglesia parroquial de Palamós, acabada a partir de 1521. Vista de la puerta oriental en 1913. Fons Fotogràfic Salvany, Biblioteca de Catalunya.

<sup>54</sup> A.H.P.B., 238/2; 1491, 7 julio: Joan Torner de Cornudella de Montsant se coloca por dos años y medio con Joan Font *mestre de cases* de Barcelona para aprender el oficio, a cambio de comida, vestido y un sueldo de 25 florines con la condición de obrar para Sant Jeroni de la Murtra dos hornadas de *rajola, teula* con conocimiento del prior.

<sup>55</sup> TRIJUEQUE, P., *La parroquia de Santa Maria de Palamós*, Palamós, 2003.



Fig. 23. Jaume Alfons y Pere Basset. Claustro inacabado del monasterio de Montserrat (1476).

nando el Católico a finales de siglo.<sup>56</sup> Entonces, la dirección de la fábrica, que suponía la reconstrucción de todo el monasterio, se concedió al ya citado Joan Font, maestro mayor de la catedral, que hay que identificar con el nieto homónimo de Marc Safont. Este Font era personaje de prestigio: acudió a Córdoba para evacuar consultas con el rey y a Zaragoza, reclamado para que diese su opinión acerca de las obras de la Seo. En cuanto al claustro de Montserrat, se levantaron dos alas de dos pisos, superponiendo arcos ojivales y rebajados, que impostan sobre delgadas columnas de piedra. Como en Sant Agustí Vell se insertan óculos de tracería calada o rosetones, aquí en el antepecho del piso alto. Las galerías se cubren con techo plano de madera.

Este tipo de claustro no tiene continuidad en el siglo siguiente, a pesar de la pervivencia de soluciones híbridas, como se advierte en el uso habitual de columnas de tenue vocación clásica combinadas con bóvedas de crucería. Recordemos, sin embargo, que el mismo esquema compositivo no es del todo infrecuente en edificios civiles, como algunos hospi-

<sup>56</sup> ALBAREDA, A., «Intervenció de l'abat Joan de Peralta i dels Reis Catòlics en la reforma de Montserrat (1479-1493)», *Analecta Montserratensia*, VIII, 1954-1955, pp. 5-90.



*Fig. 24. Antoni Carbonell y otros. Primer tramo del patio dels Tarongers del Palau de la Generalitat de Catalunya (ca. 1526-1545).*

tales (recordemos el de Montblanc). Asimismo, obras tardías respetuosas con un antiguo diseño gótico son el patio del Ayuntamiento de Barcelona, con una galería gótica que se suele fechar a inicios del siglo XVI (algún día habrá que afinar la cronología: primer patio, con escalera, acabado en 1391; patio actual acabado en 1577, reutilizando fragmentos de la obra anterior; amputado por Josep Mas en 1847, que elimina dos arcos por lado y la escalera) y el primer tramo del Pati dels Tarongers del palacio de la Generalitat.<sup>57</sup> [fig. 24] Éste último está relacionado con la necesidad de ampliar el edificio, cuya primera fase incluye el aludido patio y la Cambra Daurada, además del traslado de la capilla de Safont, piedra a piedra, desde la planta baja hasta el piso superior, en la desembocadura de la escalera principal (1545).<sup>58</sup> Dirigieron la obra, que se desarrolló entre 1526 y 1545, el arquitecto Mateu Capdevila y el *fuster* Antoni Carbonell menor. Capde-

<sup>57</sup> AINAUD, J., *El Palau de la Generalitat de Catalunya*, Barcelona, 1988; CARBONELL, M., *El Palau de la Generalitat, del Gòtic al primer Renaixement*, Barcelona, 2003; CARBONELL, M. y GARRIGA, J., *El Palau de la Generalitat a l'època del Renaixement*, Barcelona, 2004; CARBONELL, M., *El Palau de la Generalitat de Catalunya. 600 anys. Art i arquitectura*, Barcelona, 2005.

<sup>58</sup> CARBONELL, M., «L'insòlit trasllat de la capella de Sant Jordi del Palau de la Generalitat de Barcelona a mitjan segle XVI», *Butlletí del MNAC*, 6, 2002, pp. 97-107.



vila es uno de los primeros constructores locales, sino el primero, que incorpora, ya en 1517, un repertorio de motivos ornamentales renacentistas a unas estructuras que continúan siendo góticas. Fue también maestro mayor de la catedral. Las novedades escultóricas se deben al francés Joan de Tours, activo en Cataluña desde 1509, como mínimo.

A la muerte de Capdevila en 1529 fueron nombrados dos maestros oficiales de la Generalitat, compartiendo salario, Gabriel Pellicer y Pau Mateu, que solían trabajar asociados. Quince años antes, por ejemplo, junto con el escultor francés René Ducloux, natural de Tours, habían erigido la portada de la iglesia de San Miguel de Barcelona —ahora trasladada a una fachada lateral de la basílica de la Mercè—, un ejemplo precoz de hibridación gótico-renacentista, subvencionada por Jeroni Descoll, vicecanciller de Nápoles. Son también los autores de la desaparecida iglesia de Sant Martí de Provençals. Ya que Pellicer asumió otros trabajos en solitario (en particular, acabar la torre de las campanas de la catedral), la obra de la Generalitat fue dirigida por Mateu hasta su muerte en 1537 —aunque esto no le impidió dirigir la construcción de la iglesia de Arenys de Munt— y, entre 1537 y 1547, por el citado Tomàs Barça. Con todo, el verdadero director y proyectista de estos trabajos era Carbonell, un personaje que supone un punto de inflexión en la historia de la arquitectura local, tanto por la incorporación de métodos de proyección y sistemas compositivos renacentistas como por su actitud profesional. Las columnas y capiteles de volutas invertidas de este primitivo Pati dels Taroners fueron trabajados por Gil de Medina, que una tradición sin verificar pone en relación con Damián Forment.

Este esquema compositivo híbrido cuenta con un ilustre precedente, el patio de la desaparecida casa Gralla, construida aproximadamente entre 1504 y 1536 y donde no por casualidad están documentados Antoni Carbonell y Gabriel Pellicer, a quien se puede atribuir la construcción de este patio, al menos provisionalmente. Sorprende la escalera exenta, pero está justificada por las pequeñas dimensiones del patio. En este caso, las columnas son de proporciones demasiado esbeltas, sobre todo si se comparan con las de la Generalitat. La muerte en 1520 de un escultor castellano, Pedro Fernández, en una habitación de la casa, aún en obras, obliga a conjeturar su participación en labores de orden decorativo. Después de muchas peripecias, el claustro se reconstruyó en el año 1996 en Hospitalet de Llobregat.<sup>59</sup>

---

<sup>59</sup> GARRIGA, J., «La peripècia de la casa Gralla i un quadern d'Elies Rogent de 1856», *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, 18, 2004, pp. 211-232.



Entre los claustros monásticos que perseveran en la tradición gótica el más conocido y sugestivo es sin duda el de los franciscanos de Bellpuig d'Urgell [fig. 25], una fundación de Ramón de Cardona-Anglesola, decisivo colaborador en la política italiana de Fernando el Católico, virrey de Sicilia y de Nápoles, e hijo suyo según las malas lenguas.<sup>60</sup> El monasterio tenía finalidad funeraria, pues a su iglesia iba destinado el magnífico sepulcro que realizó el napolitano Giovanni Merliano da Nola en 1524 por encargo de Isabel de Requesens, viuda del barón, a quien M. P. Fritz ha identificado con la dama retratada en 1518 por Giulio Romano y Rafael del Louvre.<sup>61</sup> El sepulcro desmontado en piezas fue trasladado por mar. Desde Salou hasta su lugar de destino fue transportado, y después vuelto a montar, por Joan Lopis o Llopis, el maestro que dirigía las obras del monasterio y la reforma del castillo condal sito en la misma población (y del que se conservan apenas los cimientos, además de una traza de inicios del siglo XVI). En 1841 el monumento fue trasladado a su emplazamiento actual, en la iglesia parroquial. El memorial que el virrey hizo llegar a los responsables de las obras de su castillo es una preciosa demostración del gusto ecléctico de los clientes de la época —un factor que parece más relevante que la formación de los *mestres de cases*—, gusto que se traduce en un claro relativismo estilístico. Se alude a modelos heterogéneos para resolver los detalles decorativos: *el patín (patio chico) ha de ser de canto de rajola y los frisos de piedra como la plaza de Verona (...). Las crestas de arriba de los tejados han de ser verdes como la Lonja de Barcelona, y las chimeneas como las lleva maese Juan debuxadas, que son como las de Ferrara (...) Dize maese Juan que los corredores (...) que han de ser los pilares redondos y la basa de la manera que está aquí, y el capitel como los que él ha visto en Pozo Real (...).*<sup>62</sup>

En una primera fase, entre 1507 y 1513, dirigió la fábrica Antoni Queralt, colaborador de Pere Comte y maestro mayor de las catedrales de Lleida y Tortosa. De este momento sobrevive aparentemente la planta baja del primer claustro. El resto de dependencias y el claustro principal datan de 1533-1535 y debe atribuirse a Joan Lopis. De este enigmático maestro no se sabe prácticamente nada, pero podría tratarse de un hijo

<sup>60</sup> BACH, A., *Història del monestir de Sant Bartomeu de Bellpuig i el seu mausoleu*, Solsona, 1990; CARBONELL, M., *Convent de Sant Bartomeu de Bellpuig. Guia històrica i arquitectònica*, Barcelona, 1994; YEGUAS, J. (ed.), *Llibre Ver del Convent de Bellpuig*, Tàrraga, 2003.

<sup>61</sup> FRITZ, M. P., *Giulio Romano et Raphael. La vice-reine de Naples*, París, 1997.

<sup>62</sup> AINAUD, J., «Documents de Nàpols i Bellpuig sobre el Renaixement i Catalunya», *D'Art*, 20, 1994, pp. 267-280; TORRAS, S., «La casa dels barons de Bellpuig o l'ascendència d'Itàlia en l'art i la societat catalana dels segles XVI i XVII», *Miscel·lània d'estudis, Quaderns de El Pregoner d'Urgell*, 12, 1999, pp. 75-102.



Fig. 25. Joan Llopis. Claustro principal del convento de franciscanos de Bellpuig de Urgel. Detalle de las galerías superiores (1533-1535, la galería gótica; siglo XVII, la del segundo piso).

o nieto homónimo de otro Joan Llopis, *mestre de cases* de Barcelona, que testó y falleció en 1478.<sup>63</sup> Se ha especulado con la presencia de otros picapedreros conocidos, como el valenciano Miquel de Maganya o de Vidanya, que en la segunda década del Quinientos fabrica columnas entorchadas para el Hospital General de Valencia, pero que sea el mismo maestro que aparece en Bellpuig en 1515 no es seguro y, en todo caso, no queda huella aparente de su trabajo, a menos que se le puedan atribuir los arcos góticos del claustro pequeño, como quiere Joan Yeguas.<sup>64</sup> El elemento más singular del claustro principal es la galería de ventanas de la planta noble, con un trazo helicoidal del fuste de las columnas y del intradós de los arcos rebajados [fig. 26]. El trabajo de este *entorxat* es peculiar, similar al del Hospital de Montblanc pero más delicado. Más que una obra de picapedrero, trazada con plantilla, tal como la explica por ejem-

<sup>63</sup> A.H.P.B., 216/66, Guillem Jordà menor (1460-1485).

<sup>64</sup> YEGUAS, J., «Obres al convent de Bellpuig (1507-1535), *Urtx*, 17, 2004, pp. 127-160.



Fig. 26. Joan Llopis. Claustro principal del convento de franciscanos de Bellpuig de Urgel. Detalle de la galería gótica (1533-1535).



Fig. 27. Giuliano di Nofri. Pila bautismal de la catedral de Barcelona (1433).

plo Josep Gelabert en su tratado de estereotomía, se trata de una obra de talla escultórica, integrando tres bocetes que ascienden en espiral con un fuste de sección prismática en el que además se insinúan aristas vivas en diagonal.

Puestos a buscar precedentes en Cataluña del *entorxat* no estará de más recordar una pieza muy poco reproducida. Me refiero a la pila bautismal de la catedral de Barcelona, labrada en dos piezas de mármol de Carrara, en forma de copa con estrías de aristas vivas [fig. 27]. La documentación asigna la pieza a Onofre Julià, es decir, el florentino y ghibertiano Giuliano di Nofri, que la labró en 1433 por 200 florines.<sup>65</sup> Cabe preguntarse si es sólo una casualidad que en este momento la documentación catedralicia documente trabajando en el claustro a un Guillem Sagra, aunque no está asegurada su identificación con el homónimo constructor de la Lonja de Palma. Por otra parte, algunos documentos insisten en el interés de nuestros maestros por el motivo del *entorxat* a inicios del Quinientos. Así, el maestro barcelonés Jaume Serra conservaba, a su muerte en 1508, *quatre pessés entorxadés* destina-

<sup>65</sup> VALERO, J., «Julià Nofre y la escultura del gótico internacional florentino en la Corona de Aragón», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM)*, XI, 1999, pp. 59-76; FRANCI, A., «Giuliano di Nofri scultore fiorentino», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XLV, 2001, pp. 431-467.

das a la sepultura del conde de Palamós, mientras que Pedro Fernández, el escultor de Santa María de Nieva que murió en el desván de la casa Gralla, poseía dos libros *de baixo del Romano e de trassa abtes per al offici de imaginayre*—lo que parece indicar alguna debilidad por el nuevo repertorio renacentista—, pero también, entre otros dibujos, una *mos-tra de pilar entorxat e una altra de smortit*, sobre pergamino.<sup>66</sup>

### Maestros franceses

Durante el reinado de Fernando el Católico y los primeros años del de Carlos V se advierten en la arquitectura catalana dos fenómenos paralelos e independientes, aunque pueden confluír ocasionalmente. Por un lado, la proliferación de maestros franceses, además de unos pocos castellanos y, excepcionalmente, un florentino; por otro, una importante campaña de obras civiles privadas —sobre todo, pero no exclusivamente, en Barcelona—, que supuso la remodelación y en menor medida la construcción *ex novo* de muchas residencias particulares.

La presencia de picapedreros franceses en el Principado —más frecuentes los del sur, pero también presentes los auverneses del Macizo Central— es un fenómeno bien conocido, gracias a Jordi Nadal y Emili Giral.<sup>67</sup> El flujo migratorio se incrementa después de la Peste Negra, con retraso respecto a otras zonas peninsulares, y aumenta espectacularmente en los dos siglos siguientes, ya desde el reinado de Fernando el Católico. En cualquier caso, es necesario discriminar entre peones poco especializados —de hecho, la mayoría de inmigrantes se dedicaban a la agricultura y a la industria textil— y canteros con suficientes conocimientos en estructuras constructivas y diseño arquitectónico, que debían ser una minoría. Algunos ejemplos dispares servirán para confirmar que el origen francés no implica necesariamente romper con la tradición local. Un caso es el del magnífico castillo de Montrodon (Osona), que más bien hay que identificar con un tipo de edificio que en la Baja Edad Media y en la Cataluña Vieja suele llamarse *casa forta*, a medio camino entre la masía y el castillo, entre la fortaleza y la casa rural residencial. En este caso la *domus* aparece documentada ya a mitad del siglo XII, pero fue totalmente reformada entre 1447 y 1452 por dos franceses que residían

<sup>66</sup> MADURELL, J. M., «Escultores renacentistas en Cataluña», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 5, 1947, pp. 205-339.

<sup>67</sup> NADAL, J. y GIRALT, E., *Immigració i redreç demogràfic. Els francesos a la Catalunya dels segles XVI i XVII*, Barcelona, 2000, (París, 1960).

en Vic, Joan Lafont i maestro Gerald, el primero de los cuales al menos procedía de la parroquia de Bar, en la Champaña. Es un edificio muy interesante por el estado de conservación, pero su diseño —magnífico, por otra parte— debe más a la tradición local y a las exigencias de los clientes que a la creatividad de sus constructores<sup>68</sup>. Tampoco se observan novedades en las dos capillas del lado norte a los pies de la Seo de Manresa contratadas por los auverneses Arnau de la Blatte y Esteve Bruel en 1480 por cien florines de oro, aunque en este caso la obra preexistente limitaba su trabajo. Ni es excepcional para la fecha el ventanal de tracería del Ayuntamiento de Vic —un edificio de finales del siglo XIV—, que contrató en 1509 el picapedrero provenzal Jaume Cavallers para iluminar la sala del Consell, aunque sea de gran belleza. En algunas ocasiones, el alcance menor de la obra contratada o su desaparición impiden analizar con detalle la obra de estos extranjeros: obras en la casa barcelonesa de Bernat Turell por los franceses Antoni Sudria i Guillem Argesso, de la diócesis de Limoges; reformas en el priorato de Sant Miquel del Fai por el provenzal Llätzer Hullat, de la diócesis de Tolón;<sup>69</sup> primitivo campanario de Sant Boi de Lluçanès por Pierre Rubi, de la diócesis de Sarlat;<sup>70</sup> etc. En cambio, en otros casos la aportación de los franceses debió ser más decisiva.

Estos maestros no sólo abundan, sino que se desplazan por todo el territorio. Son los autores de algunos de los edificios más representativos del gótico del siglo XVI. El núcleo de Barcelona se extiende hacia el Maresme, la comarca donde se levantan las iglesias más interesantes del primer tercio de siglo, aunque no difieran del prototipo cuatrocentista más que en algunos detalles: el ya citado Tomàs Barça construye la parroquial de Dosrius; Miquel Canut y Perris Absolut, de Orleans, la de Argenton (1514-1521); Bartomeu Rossí y Pere Capvern, las de Lloret de Mar (1509) y Vilassar de Dalt (1511-1518, desaparecida en 1936). Sin embargo, el edificio de culto más ambicioso y paradigmático del momento es la prioral de Reus, iniciada en 1512 por Benet Otger (Benoît Augier), de Lyon, fallecido hacia 1537.<sup>71</sup> [fig. 28] El esquema es el tradicional: tipo-

<sup>68</sup> PLADEVALL, A., *Mont-rodon. Passat i present d'un llinatge i d'un casal osonenc*, Vic, 2001; PLADEVALL, A., «La casa forta de Mont-rodon», en Pladevall, A. (dir.), *L'art gòtic a Catalunya. Arquitectura*, op. cit., vol. III, pp. 272-273. Habría que preguntarse si los constructores de este castillo, Joan Lafont de la parroquia de Bar y un maestro Gerald, no son los mismos que en 1442 contrataron el claustro del monasterio de Sant Joan de les Abadesses, Joan de Bar y Joan Girart. La homonimia, la geografía y la cronología son cuando menos sospechosas.

<sup>69</sup> MADURELL, J. M., «Los contratos de obras...», op. cit.

<sup>70</sup> NADAL, J. y GIRALT, E., *Immigració i redreç...*, op. cit., p. 205.

<sup>71</sup> LIAÑO, E., *La prioral de Sant Pere de Reus. El último gótico ante la llegada del Renacimiento*, Tarragona, 1992; GORT, E., *Sant Pere i el campanar. La construcció i les transformacions de l'edifici de la Prioral*





Fig. 28. Benet Otger. Iglesia prioral de Reus. Iniciada en 1512. Detalle de un ventanal con tracería gótica.

logía secular de nave única, sin transepto y con capillas laterales cobijadas entre los contrafuertes; cabecera poligonal —en Reus, de siete lados, con capillas radiales que después desaparecen de la arquitectura local—; nave de seis tramos de crucería simple, campanario hexagonal a los pies, arcos de perfil apuntado, sistema reductivo del diseño general del alzado; uso sistemático de piedra tallada de Vila-seca y Salou, aunque ya por entonces se prefieren los alzados de mampostería y la *volta grassa* o bóveda tabicada *de rajol de pla* con mampostería y mortero de cal. La iglesia de Reus, que se consagraba en 1543 y se daba por acabada en 1566, después del colapso de la primera bóveda, que abrazaba dos tramos), no difiere de modelos anteriores,

ni siquiera en el tipo de molduraje. En el futuro habrá que precisar mejor el papel desempeñado por el maestro Joan Font de Barcelona, que en marzo de 1512 era requerido para aconsejar sobre la conveniencia de mantener en pie la iglesia vieja y sobre la localización del campanario, y que parece tener precedencia sobre Otger. Después de éste, la obra contó con la colaboración de los tortosinos Joan Mas, Antoni Arbell y Bartomeu Joan, y de los tarraconenses Antoni Font y Peris Besac —éste último, de origen francés—. El campanario fue rematado por otro constructor, Domingo Sarobé, cuyo apellido tiene igualmente resonancias francesas.

En la arquitectura catalana del siglo XV, en especial para la religiosa, marcar un corte en 1550 resulta artificioso, porque al menos hasta el último tercio de siglo se hace evidente la continuidad de soluciones góticas en la planimetría, en la organización de los alzados, en las tipologías,

---

*reusenca*, Reus, 2008. Sobre el arquitecto lionés, véase TOLLON, B., «L'escalier de Toulouse ou la vis des archives revisitée», *Memoires de la Société Archéologique du Midi de la France*, LII, 1992, pp. 97-106; GÓMEZ-FERRER, M., «La estereotomía. Relaciones entre Valencia y Francia durante los siglos XV y XVI», (en prensa). Augier compaginaba la obra de Reus con la construcción de la iglesia parroquial d'Ontinyent. En 1431 se hallaba en Toulouse trazando la desaparecida y original escalera del Capitole, en *vis de Saint Gilles*.



Figs. 29 y 30. Antoni de Bell-lloc. Capillas del arzobispo Cardona en la catedral de Tarragona. Bóvedas y detalle del alzado de la capilla de la Anunciación (ca. segundo cuarto del siglo XVI).

en la solución técnica de la cubierta y en los rasgos morfológicos. Esto era lógico en edificios ya empezados, como las catedrales, pero también sucede en muchas iglesias de nueva planta. En todo caso, el ritmo en la introducción de elementos renacentistas es más vivo cuando afecta a la morfología del molduraje o al repertorio ornamental aplicado a las superficies murales. Para conocer con detalle esta secuenciación en el Quinientos remitimos a los trabajos de J. Garriga.<sup>72</sup> De lo que ya no cabe duda es de la considerable actividad constructiva, en particular en iglesias parroquiales, que se desarrolla a lo largo del siglo XVI, debido a una mejora sustancial de la coyuntura económica, al notable crecimiento demográfico del país y, sin duda, de los efectos dinamizadores del concilio de Trento.

Volviendo a los maestros franceses, quisiera insistir en otros casos menos conocidos, pero muy representativos de la capacidad creativa de sus artífices, por desgracia aún poco estudiados. Por ejemplo, es de justicia señalar la calidad de las capillas gemelas encargadas, entre 1520 y 1525, por el cultivado arzobispo Pere de Cardona en la catedral de Tarragona.<sup>73</sup> [figs. 29 y 30] Es conocida su faceta política, como canciller de

<sup>72</sup> GARRIGA, J., *L'època del Renaixement, s. XVI, Història de l'Art Català*, vol. IV, Barcelona, 1986. En especial, del mismo autor, GARRIGA, J., «L'arquitectura religiosa gòtica del segle XVI», en Pladevall, A., *L'art gòtic català. Arquitectura, op. cit.*, vol. II, pp. 262-287.

<sup>73</sup> RUBIÓ I BALAGUER, J., *Els Cardona i les lletres*, Barcelona, 1957.

Fernando II y Carlos V, presidente de la Generalitat (1485-1488) y lugarteniente general del Principado (1521-1523). Después de formarse con los benedictinos, fue abad de Santa María de Lavaix y de Sant Benet de Bages, antes de ser nombrado obispo de Urgel (1472-1515) y arzobispo de Tarragona (1515-1530). Disponía de una admirada biblioteca, cuidada por su bibliotecario, el erasmista Vicenç Navarra, y fue buen protector de la cultura; encargó el *Messale urgellense* (Venecia, 1509), el Breviario de Tarragona (Barcelona, 1528) y el *Ordinarium Sacramentorum* de Tarragona (Barcelona, 1530); protegió a literatos (Martín Ivarra, el gran difusor de Nebrija en Cataluña, le dedicó su libro de epigramas y fue el impulsor de la reedición de 1505 de los *Usatges de Catalunya* comentados por Jaume Marquilles). Era famosa su casa de la calle Ample de Barcelona —en el solar del actual palacio Sessa-Larrard— y su huerto de naranjos en el Raval, donde dio alojamiento al cardenal Salviati y a Francisco I de Francia, entre otros. La residencia urbana —que acogió a Fernando II, a Carlos V, al duque de Bourbon, etc.— fue reformada a finales del siglo XV, porque en 1499 el dominico fray Jorge de Talavera obraba las ventanas de los *estudis*, inmediatamente imitadas en la casa del noble Joan Lull por el mismo constructor eclesiástico, natural de Ciudad Rodrigo, y del *mestre de cases* Joan Petit.<sup>74</sup> Al mismo tiempo, un enigmático Rodrigo de Bielsa o de Valdevels, pintor *de domo* del obispo de Urgell —lo que debe interpretarse como su pintor de cámara— decoraba los siete *estudis* nuevos, un elevado número de habitaciones que sólo se justifica si tenían que contener la biblioteca del propietario. El contrato lo suscribió el secretario del obispo, Antoni Ça Ferrera. Además, en 1496 encargó la sillería del coro de la colegiata de Solsona al fustero Joan Puigvert, residente en Barcelona.<sup>75</sup> Aún hoy impresionan los restos de la *Obra de Fluvià*, en el municipio de Guissona, un inacabado proyecto de residencia de verano para los obispos de Urgell, que Cardona había impulsado cuando regía la diócesis [fig. 31]. Se han documentado obras entre 1505 y 1515. Se trata de un edificio de planta cuadrangular, cuyas habitaciones se articulan alrededor de un patio central. Debía tener planta baja y dos pisos, a los que se podría acceder por una escalera monumental. A la derecha de la puerta principal, con forma de arco de medio punto de grandes dove-

<sup>74</sup> MADURELL, J. M., «El arte en la comarca alta de Urgel», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, IV, 1946, doc. 28; MADURELL, J. M., «Escultores renacientes...», *op. cit.*, p. 271, doc. n.º 1.

<sup>75</sup> MADURELL, J. M., «El arte en la comarca alta de Urgel», *op. cit.*, pp. 110-111. El autor insinuaba la hipótesis de que este Rodrigo Valdevels pudiera ser el Maestro de la Seu d'Urgell. La información más actualizada se halla en YEGUAS, J., *L'escultor Damià Forment a Catalunya*, Lleida, 1999, pp. 127-145.

las, se localizan los restos de la capilla. El conjunto sirvió de fortificación de los franceses durante la Guerra de la Independencia y poco después fue parcialmente volado.<sup>76</sup> Tanto los elementos estructurales como las morfologías son de tradición gótica. En cambio, la Torre Vella de Salou, una potente torre de planta rectangular y base ataludada que el mismo eclesiástico mandó levantar en 1530 como defensa contra las incursiones piratas, pretende traducir tímidamente los principios compositivos renacentistas, aunque las ventanas conopiales de los dos pisos inferiores continúan siendo fieles a las formas góticas.

Las dos capillas de la catedral tarraconense tenían función funeraria, pues contienen el sepulcro del arzobispo Cardona, además de servir como cenotafio de sus tíos el cardenal Jaume de Cardona y sor Timbor de Cardona. Está ubicado en un paso de comunicación perforado entre ambas, cubierto con crucería y enmarcado por arcos elípticos o a vuelta de cordel. Este esquema, de dos capillas gemelas con arco de enlace para contener un sepulcro, tendrá continuidad en la misma catedral con los monumentos funerarios del cardenal Cervantes y del arzobispo Terés. El sepulcro de los Cardona está definitivamente atribuido a Damián Forment, que fue ayudado por Enric de Borgoña. Las capillas están construidas con mármoles y alabastros de Gerona. En este sentido, hay que señalar que el encargado de controlar las obras era Francesc de Soldevila, canónigo de Tarragona, abad de Sant Feliu de Girona y, desde 1516, vicario general del arzobispo Cardona. Probablemente, es el responsable de la elección del arquitecto, que, como veremos, procedía de Girona. Las dos capillas tienen planta rectangular y se cubren con dos tramos de crucería: cuatripartita en el primero y radial en el otro, ya que en alzado se organiza un ábside de cinco lados gracias a trompas o terceletes angulares de tres nervios, un sistema más bien arcaico. No parece que los pri-



*Fig. 31. Obra de Fluvià (Guissona) [1505-1515]. Estado de las ruinas en 1918. Fons Fotogràfic Salvany, Biblioteca de Catalunya.*

<sup>76</sup> CAMPS, E., «Notas históricas de Guissona. L'Obra de Fluvià», *Ilerda*, 14, 1952, pp. 155-193.



Fig. 32. Capillas del canónigo Barceló en el transepto sur de la catedral de Tarragona (primer cuarto del siglo XVI).

meros constructores documentados, los hermanos Miró, obraron nada más que los cimientos, hacia 1522. El proyecto definitivo debe atribuirse a Antoni de Bell-lloc (a veces transcrito Bell-joch), natural de Arles, que en 1524 hacía importar alabastro gerundense. Los trabajos estructurales se acabaron al año siguiente. Colaboraron con el arquitecto su hermano Guido y su cuñado Joan de Frexenes, éste último natural de Limoges.

Es razonable conjeturar si los Bell-lloc tuvieron algo que ver con la Obra de Fluvià.<sup>77</sup> Y cabe preguntarse si los mismos maestros pudieron intervenir en las tres capillas erigidas en el transepto sur del mismo templo por voluntad del canónigo Joan Barceló (fallecido en 1508, de peste), obra que ha pasado demasiado desapercibida [fig. 32]. El arranque de los arcos laterales inacabados indican que el proyecto era más ambicioso del que se llevó a cabo, aunque su finalidad es difícil de interpretar; se intuye, sin embargo, que se pretendía una reforma completa del transepto sur. De momento, su cronología es un misterio. Son curiosos los finísimos pináculos de desarrollo helicoidal, rematados con florón, que enmarcan los arcos flamígeros, así como el remate de tracería cuadrada calada. El mismo benefactor pagó otras dos capillas menores, en el flanco norte del coro, que se abren a la nave a través de arcos muy rebajados con guardapolvo conopial y que alojan un grupo en piedra del Santo Sepulcro fechado en 1494, aunque reaprovecha un sarcófago del siglo IV.

El tercero de los hermanos Bell-lloc se llamaba Juan y dirigió en Gerona las obras de la catedral (ca. 1525-1539) y del campanario de Sant Feliu (1532-1539). En su testamento, todavía inédito, dictado el 2 de abril de 1530, se autoproclama discípulo de un Luis de Albi.<sup>78</sup> Por entonces ya había fallecido su hermano Antoni. Al hermano superviviente, Guido, le legaba los compases, las trazas y *libres del meu art*, es decir, de geometría. En el documento se citan las *mostres* —es decir, las trazas— de Sant Feliu,

<sup>77</sup> Es seguro, en cambio, que Guido de Bell-lloc había trabajado una capilla de la antigua iglesia parroquial de Borges Blanques, porque en 1527 daba poderes a su cuñado Joan de Frexenes para cobrar el correspondiente crédito.

<sup>78</sup> Agradezco esta información a Gemma Domènech, que da la referencia de archivo en su libro *Els oficis de la construcció a Girona. 1419-1833. Ofici i confraria. Mestres de cases, picapedrers, fusters i escultors a Girona*, Girona, 2001, p. 230.



y la *gran mostra* de Tortosa, lo que deja entrever una relación personal con la catedral tortosina, que en el futuro habrá que dilucidar. En este sentido, como ha sugerido Jacobo Vidal,<sup>79</sup> quizá debamos buscar una atribución alternativa al cancel de alabastro de la capilla de los Boteller (posterior al 1499, cuando Antoni Boteller consigue del capítulo permiso de sepultura en la capilla), que nuestros colegas valencianos han vinculado a Pere Comte y Antoni Queralt —a quienes sí que han asignado sin discusión las bóvedas de las capillas del canónigo Joan Girona.<sup>80</sup> El cancel, insólito en territorio catalán, recuerda, salvando todas las distancias, que no son pocas, el *jubé* tan característico de las iglesias francesas. Pero la alternativa francesa puede tener otra clave interpretativa, ya que entre 1514 y 1520, aproximadamente, rige el oficio de maestro mayor de la catedral tortosina un parisino, Joan Petit Sarnoto, que por cierto mantenía vínculos con Valencia, donde dictó un testamento en 1520.<sup>81</sup>

El caso es que Joan de Bell-lloc fue el encargado de levantar a partir de un cuerpo inferior de finales del siglo XIV el poderoso campanario de Sant Feliu de Girona,<sup>82</sup> de peculiar coronamiento piramidal, que



Fig. 33. Joan de Bell-lloc. Cuerpo superior del campanario de la colegiata de Sant Feliu de Girona (1532-1539).

<sup>79</sup> VIDAL, J., «Pere Compte, Mestre major de l'obra de la Seu de Tortosa», *Anuario de Estudios Medievales*, 35/1, 2005, pp. 403-434; VIDAL, J., «Assaig de panorama de les arts a la Tortosa del Renaixement», en Querol, E. y Vidal, J., *Cultura i art a la Tortosa del Renaixement*, Tortosa, 2005, pp. 125-269. Véase, además, ALMUNÍ, V., *La catedral de Tortosa als segles del gòtic*, 2 vols., Barcelona, 2007.

<sup>80</sup> ZARAGOZA, A. y GÓMEZ-FERRER, M., *Pere Compte Arquitecte*, Valencia, 2007.

<sup>81</sup> VIDAL, J., «Assaig de panorama...», *op. cit.*, pp. 133-134.

<sup>82</sup> A la desaparición de Bell-lloc continuaron la obra Enric Gelabert (1540-1551) y el francés

se convirtió en modelo preferente, por no decir único, de los campanarios posteriores en las comarcas vecinas<sup>83</sup> [fig. 33]: Riudellots de la Selva, Fornells de la Selva,<sup>84</sup> Cassà de la Selva, Sant Martí Vell, La Pera (acabado a finales del siglo XVII por el francés Joan Pagès), Bordils,<sup>85</sup> etc.

Esto nos conduce a plantear el tema de la emulación, de la fascinación por un determinado modelo, que puede deberse a razones muy variadas. Se pueden copiar campanarios, como hemos visto y como podríamos ejemplificar con otros casos (el de Calella de Pere Suaris en 1539 debía reproducir el de Arenys de Munt, de 1514-1518, de Pere d'Arquier; el de Cardedeu se inspiraba en el de Argentona, del 1559, de Bertran Felip; etc.), pero también portadas (la de Sant Joan de Mataró, desaparecida, imitaba la de la sala capitular de la catedral de Barcelona; la del ábside de Santa Maria del Mar, de Bernat Salvador, de 1542-1546 todavía reproduce la de Santa Eulalia de la catedral, con el tímpano de la de Sant Agustí vell; la de Dosrius copiaba la de Argentona; etc.). Finalmente, la emulación puede ser integral: la iglesia de Sant Andreu de Llavaneres, de Pere Blai padre (1561-1574, pero iniciada en 1508, ahora iglesia del cementerio) debía reproducir la parroquia de Sant Martí d'Arenys; la iglesia del convento femenino *dels Angels*, de Bartomeu Roig padre (1562-1566) fue el modelo de las iglesias de Teià (1577) y Canet de Mar (1579); la gran iglesia de Valls (Bartomeu Roig, 1570-1583) se inspiró en Sant Agustí Vell de Barcelona; etc. Y se pueden imitar edificios civiles. Citemos únicamente la Lonja de Perpiñán, erigida gracias a un privilegio del rey Martín en 1397 (arcos apuntados en el piso bajo y ventanas cruzadas en el piso superior), que fue agrandada en 1540 con dos arcos idénticos a los antiguos; para la reforma de la planta noble, sede del Consolat de Mar, el constructor buscó inspiración en Pere Comte y en el *Consolat* valenciano.

---

Pere Boris (1571). Sin embargo, se mantuvo la traza original de Bell-lloc, después de las recomendaciones en este sentido de Pau Mateu y Antoni Carbonell, en 1536, y de Joan Llopis, que se proclama maestro de las obras del castillo de Bellpuig, en 1538. Véanse CLARA, J., «La construcción del campanario de Sant Feliu durant el segle XVI», *Revista de Girona*, 104, 1913, pp. 189-197; CHAMORRO, M. A., «El campanario de San Félix, una obra del siglo XVI», *Actas del II Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, A Coruña, 1998, pp. 99-105; CHAMORRO, M. A., «La construcción de l'església de Sant Feliu de Girona al segle XV. Els llibres d'obra», tesis doctoral (inèdita, accesible por Internet), Girona, 2004.

<sup>83</sup> CHAMORRO, M. A. y LLORENS, F., *Els campanars gòtics a les comarques gironines*, Girona, 1993.

<sup>84</sup> La iglesia fue reformada a partir del 1578 por Pere Boris i Pere Busquets. El primero había sido el encargado de completar el campanario de Sant Feliu. El de Fornells se daba por acabado en 1610.

<sup>85</sup> Se ha publicado que la iglesia de Bordils, con una fachada insólita que evoca la de la catedral de Albi, fue contratada por Pere Borjac y Jaume Busquets, pero me pregunto si no habrá un error de transcripción de la documentación original. Sin contar con que Jaume Busquets pudiera ser pariente del citado Pere Busquets, parece razonable identificar el desconocido Pere Borjac con el también citado Pere Boris. Una inscripción en la portada declara que las obras se iniciaron en septiembre de 1561.

## Arquitectura civil privada

Como ya se ha dicho, hacia 1500 se produce una profunda remodelación de muchas residencias particulares, sobre todo en Barcelona. Es excepcional la construcción de nueva planta. Destacan las casas de la nobleza y de los altos funcionarios vinculados a Fernando el Católico, primero, y a Carlos V, algo más tarde. Se mantiene la tipología básica de la casa señorial catalana de los siglos anteriores, sin modificaciones esenciales en cuanto a la distribución de las habitaciones y a su articulación en torno al patio central ni en cuanto a los sistemas horizontales y verticales de circulación. No obstante, tampoco hay estudios específicos sobre las posibles mutaciones del arquetipo, en parte debido a la desaparición o a la profunda transformación de los inmuebles. Sin embargo, se advierten algunas novedades importantes en las fachadas: un claro intento de ordenación de los vanos, aunque sin la presencia de elementos básicos de articulación (moldurajes o líneas de imposta y, mucho menos, órdenes clásicos); la sustitución de las antiguas ventanas bíforas o coronelles y las de arco conopial por aberturas adinteladas y de forma cuadrada (que en épocas posteriores se suelen transformar en ventanas-balcón y, después, en balcones), un aumento muy considerable de la escultura (en especial, el escudo de armas sobre la puerta, que tiene forma de arco de medio punto con grandes dovelas, y los ricos guardapolvos de las ventanas); la aparición ya sistemática del desván, multifuncional, que se abre al exterior a través de una arquería rebajada. Estas innovaciones suelen tener traducción en el patio, que debe entenderse como una prolongación de la calle —la casa está siempre abierta hasta el anochecer; es un espacio semipúblico y la privacidad comienza en la escalera). Lo más significativo es la exuberante decoración de las puertas de acceso a los *estudis* [fig. 34], un espacio de dimensiones variables y función variada (lugar de trabajo intelectual o contable del señor; dormitorio del primogénito o del mismo propietario; residencia del capellán; etc.). En la segunda mitad del siglo XVI estos espacios pueden contener una parte importante de la *colección* de obras de arte de la casa. Es una versión modesta, muy doméstica, del *studiolo* italiano, con menos *pedigree* cultural.

Aunque son más conocidas algunas casas de la calle Montcada, sobre todo el llamado Palau Berenguer d'Aguilar —uno de los cinco edificios históricos, drásticamente restaurados, que integran el Museu Picasso—, me parecen más significativos de este momento la sede del Museu d'Història de la Ciutat y el mal llamado Palau Centelles (en Cataluña no existían más palacios que las sedes del poder civil y eclesiástico; el resto eran



*Fig. 34. Palacio Berenguer de Aguilar de Barcelona. Puerta de los estudios (finales del siglo XV).*



*Fig. 35. Patio de la casa Hostabric-Sabastida, trasladada y convertida en sede del Museo de Historia de la Ciudad de Barcelona (inicios del siglo XVI).*



*Fig. 36. Palacio Centelles de Barcelona. Detalle de la escalera principal (1517-1529).*



*Fig. 37. René Ducloux. Escudo sostenido por salvajes, sobre la puerta de los estudios del Palacio Centelles de Barcelona (ca. 1519).*

casas). En el primer caso se trata de una reforma importante de un edificio del siglo XIV, que antes de la abertura de la Vía Layetana se ubicaba en la calle Mercaders<sup>86</sup>. También se conoce como Casa Clariana-Padellàs, pero en realidad era la Casa Hostalric-Sabastida [fig. 35], ya que fue remodelada por voluntad de Joan Hostalric-Sabastida, gobernador del Rosellón y camarlengo del rey Católico, fallecido en 1520. Era suegro del vizconde de Canet y de Francesc Gralla Desplà, la nieta del cual, Mencía de Requesens, vendió la casa. Y asimismo era cuñado y vecino de Guillem de Santcliment, quien por las mismas fechas contrataba obras en su casa con Jaume Serra, el mismo maestro que labraba el sepulcro del conde de Palamós con piezas entorchadas, como hemos visto. Por el inventario del gobernador sabemos que algunos detalles constructivos estaban sin acabar. Tres documentos notariales, de los que sólo se conserva el encabezamiento, ponen en relación al promotor con el *mestre de cases* francés Joan de Limoges en los años 1508, 1525 y 1528,<sup>87</sup> lo que permite una atribución provisional de la reforma de la Casa Hostalric-Sabastida: ¿puede tratarse del lemosín Joan de Frexenes, cuñado de los provenzales Bellloc?

Aún más interesante es el caso del Palau Centelles [fig. 36], porque es un edificio muy unitario, a pesar de las reformas que ha experimentado, ya que se construyó de nueva planta en una única campaña de obras, entre 1517 y 1529. La construyó Lluís de Centelles, quizá pensando en su hijo, que en 1512 había heredado el condado de Quirra en Cerdeña.<sup>88</sup> Los constructores son anónimos, aunque los detalles decorativos de filiación renacentista han de atribuirse a René Ducloux, quien era acreedor del barón de acuerdo con su testamento de 1519 [fig. 37]. Es el mismo escultor de Tours que trabajaba en el portal de la vecina iglesia de Sant Miquel. Ahora también sabemos que era primo, y en 1517 legatario del citado Joan Sarnoto, maestro mayor de la catedral de Tortosa; de acuerdo con un primer testamento, redactado en Tortosa, debía recibir los compases y las trazas. Como se ha dicho, Sarnoto se trasladó a Valencia poco después. En un segundo testamento dejaba a su discípulo Antoni Albert un libro *del meu art de Iometria*, un detalle que confirma, como ha señalado J. Bérchez, la vigencia de una manera empírica y científica de entender la traza arquitectónica, con independencia de adscripciones estilísti-

---

<sup>86</sup> UDINA, F., «Orígenes de la casa Padellàs, sede central del Museo y sucesivos poseedores», *Cuadernos de arqueología e historia de la ciudad*, I, 1960, pp. 107-133.

<sup>87</sup> A.H.P.B., Fitxes Madurell.

<sup>88</sup> DE FLUVIÀ, A., GONZÁLEZ, I. y VIVAS, P., *El Palau Centelles. Seu del Consell Consultiu de la Generalitat de Catalunya*, Barcelona, 2002.



cas, formas ornamentales e incluso concepciones compositivas.<sup>89</sup> Además, estos ejemplos demuestran la facilidad de circulación de los *mestres de cases* y, en general de los trabajadores de la piedra, sobre todo de los procedentes de Francia, por todo el territorio catalán y las fluidas relaciones que continuaban manteniendo con el territorio valenciano durante el primer cuarto del siglo XVI.

---

<sup>89</sup> BÉRCHEZ, J., *Arquitectura renacentista valenciana (1500-1570)*, Valencia, 1994. El testamento valenciano de Sarnoto fue localizado por FALOMIR, M., *Arte en Valencia, 1472-1522*, Valencia, 1996, p. 208. Para una visión de conjunto de esta cultura arquitectónica, véase MIRA, E., «Una arquitectura gótica mediterránea. Estilos, maneras e ideologías», en E. Mira y A. Zaragoza (comis.), *Una arquitectura gótica mediterránea...*, *op. cit.*, vol. I, pp. 25-103; ZARAGOZÁ, A., «El arte de corte de piedras en la arquitectura valenciana del Cuatrocientos: un estado de la cuestión», *Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Archivo de Arte Valenciano*, LXXXIX, Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2008, pp. 331-355.