

# TESIS DOCTORALES

MARÍA PILAR FALCÓN PÉREZ

## *Estudio histórico-artístico de los manuscritos iluminados de La Seo de Tarazona (Zaragoza). Aportación a su análisis y catalogación*

Noviembre de 1991 (Dra. Lacarra Ducay)

### **Objetivo inicial**

El título del trabajo, «Estudio histórico-artístico de los manuscritos iluminados de la Seo de Tarazona (Zaragoza). Aportación a su análisis y catalogación», ilustra sobre su objetivo fundamental: *analizar y catalogar científicamente la decoración existente en los 168 libros manuscritos que integran la biblioteca catedralicia de Tarazona.*

### **Información previa y fuentes**

El trabajo se ha desarrollado a lo largo de cuatro años, durante los que se han llevado a término las campañas «in situ», realizadas en los veranos de 1988, 1989, 1990 y 1991 y en las navidades de 1989 y 1990. Se disponía como instrumento inicial de trabajo del Catálogo de la Biblioteca, publicado recientemente<sup>1</sup>, y nuestra búsqueda bibliográfica en torno a la Biblioteca puso de manifiesto el interés existente entre los estudiosos por el contenido de los manuscritos allí conservados. Sin embargo, la información que pudimos hallar sobre sus miniaturas

---

<sup>1</sup> RUIZ IZQUIERDO, J., MOSQUERA, J. A., SEVILLANO RUIZ, J.: *Biblioteca de la Iglesia Catedral de Tarazona. Catálogo de libros manuscritos, incunables y de música*. Institución «Fernando el Católico», CSIC. Zaragoza, 1984.

y decoración era escasa, limitándose a las breves noticias proporcionadas por el Catálogo citado y a las indicaciones que sobre el valor de la decoración de determinados manuscritos obtuvimos en publicaciones de expertos en la materia, como Juan Domínguez Bordona y Pere Bohigas, así como la procedente del breve folleto publicado a raíz de una exposición de manuscritos de la propia Biblioteca, efectuada en la misma ciudad de Tarazona, en diciembre de 1982, que reproducía textualmente la del Catálogo. Faltaba, evidentemente, una publicación que abordase de modo global y específico este tema.

Si bien el objeto primordial del estudio han sido los propios manuscritos, se han utilizado también los fondos de los archivos eclesiásticos de Tarazona, en especial el fondo medieval del Archivo Capitular, al que está ligada la Biblioteca, y en menor medida el Archivo Diocesano. Se ha revisado exhaustivamente el contenido de los legajos, documentos todos ellos de la Baja Edad Media, de donde proceden algunos de los documentos inéditos que se publican en el Apéndice documental.

## **Estructura de la tesis**

### **Capítulo primero: *Directrices de la investigación y justificación del método***

Una primera observación de los códices puso de manifiesto la falta de unidad de la colección, si nos atenemos a su cronología, temática, estilos decorativos, etc.; pero también evidenció la abundante riqueza decorativa que encerraban, la cual rebasaba con mucho lo que las mencionadas noticias podían hacer sospechar. Otro resultado de este primer contacto fue constatar que la mayoría de ellos, aún los que carecían de cualquier forma de decoración pintada, poseían, por lo menos, algún elemento decorativo estimable que merecía nuestra atención. Al propio tiempo, otro aspecto se hizo evidente: como fruto del paso del tiempo y de acciones vandálicas, y pese a los desvelos de los archiveros y bibliotecarios, los manuscritos habían sufrido deterioros y sido objeto de numerosas mutilaciones.

Todas estas constataciones nos condujeron a la idea de que se hacía necesaria una catalogación minuciosa de los códices, prestando especial atención a todo lo que pudiera ser considerado como iluminación o decoración. El trabajo obligó, por otra parte, a completar aspectos no abordados por el catálogo existente, como es la atención al contenido preciso de los libros, elemento imprescindible en una correcta descripción y valoración de la decoración de los códices me-

dievales. Finalmente, el mismo trabajo de catalogación planteó la necesidad de establecer las relaciones iconográficas y estilísticas con otros manuscritos coetáneos, para así englobarlos en las grandes corrientes del Arte de la Edad Media y poder más adecuadamente calibrar su importancia relativa. El estudio «in situ» de los manuscritos se completó con una amplia labor fotográfica, que se ha traducido en más de 800 fotografías de las cuales algunas entran a formar parte del Catálogo.

### **Capítulo segundo: *La Biblioteca de Tarazona***

La búsqueda, —iniciada en un primer momento con carácter auxiliar—, de todo tipo de monografías que se ocupasen de los manuscritos objeto de estudio, atrajo pronto nuestro interés hacia la Biblioteca como conjunto, y el considerarla y valorarla como unidad, nos indujo también a establecer relaciones y comparaciones con otras Bibliotecas eclesiásticas españolas de características semejantes, mediante la confrontación de catálogos publicados (para ello ha sido de gran utilidad la obra de Julián MARTÍN ABAD, *Manuscritos de España. Guía de Catálogos impresos*, Arco/Libro, Madrid, 1989, publicación del Centro del Patrimonio Bibliográfico de la Biblioteca Nacional), de los que se ha realizado una consulta muy completa, exceptuando algunos de imposible localización.

### **Capítulo tercero: *El mecenazgo eclesiástico en la Biblioteca de Tarazona***

El estudio de la Biblioteca en su estado actual no podía hacernos olvidar su origen medieval y así, con el auxilio de trabajos ya publicados, como el de Tomás Marín, Francisco Solá y Donald Yates, y con el examen de los archivos eclesiásticos de Tarazona, se ha prestado una especial atención al proceso de formación de la Biblioteca. Esta investigación ha puesto de manifiesto que la procedencia de muchos de los manuscritos estaba ligada a personajes históricos relacionados con la sede episcopal de Tarazona, en especial sus prelados, debiendo citar en primer lugar a los hermanos Pedro (1354-1391) y Fernando (1391-1404) Pérez Calvillo, particularmente el segundo, que fue doctor en Decretos por la Universidad de Bolonia y persona de confianza de don Pedro de Luna, a quien acompañó en numerosas empresas de carácter diplomático, conservando la fidelidad a su persona aún en los tiempos difíciles del asedio del palacio papal de Aviñón, en cuya defensa tuvo nuestro prelado una participación destacada. En compensación, Benedicto XIII le colmó de honores, otorgándole en 1397 el capelo carde-

nalicio. Su amistad con el Papa le permitió relacionarse con personas que desempeñaron papeles destacados en la vida cultural de la Corte papal, como Martín de Alpartil, bibliotecario y cronista de Benedicto XIII, y sobrino además del ilustre fray Martín de Alpartil, famoso mecenas zaragozano de finales del siglo XIV. Durante su vida viajera, don Fernando adquirió numerosos manuscritos, de escuelas artísticas diversas, principalmente franco-gótica y Boloñesa, los cuales, en el transcurso de los años, pasaron en su mayor parte a la Catedral, constituyendo, según creemos, el núcleo fundamental de la Biblioteca medieval.

Muchos fueron los prelados del siglo XV que merecerían ser aquí destacados, como don Martín Cerdán (1435-1442), o don Jorge Bardají (1442-1464), ambos personas cultas y generosas, que embellecieron la Catedral y enriquecieron la Biblioteca, en consonancia con lo realizado por otros prelados de su tiempo, como don Hugo de Urriés, obispo de Huesca, o don Dalmau del Mur (1431-56), arzobispo de Zaragoza, contemporáneos del primero, para los que trabajó el escultor Pere Johan. Sin embargo, entre todas estas personalidades, brilla con luz propia la figura del ilustre obispo y cardenal don Pedro Ferriz, que como don Fernando Pérez Calvillo ocupó elevados cargos en la Curia pontificia y llevó a cabo diversas misiones diplomáticas encomendadas por los papas, sin dejar, ni por un momento, de ser un gran bibliófilo. Don Pedro poseyó un magnífico palacio en Roma, el palacio Farnesio, aunque es muy probable que no lo llegase a habitar; gozó de la amistad de personas como Doménico della Róvere, que fue gran príncipe de la Iglesia, a la par que poderoso mecenas del Renacimiento italiano; reunió una magnífica biblioteca dispersa hoy entre la Biblioteca Vaticana, la Nacional de París, la British Library y, naturalmente, la Capitular de Tarazona, a la que han llegado, seguramente por vía de su sobrino y heredero Andrés Martínez, además de varios incunables, el famoso misal romano manuscrito 98, indiscutible joya de la Biblioteca.

#### **Capítulo cuarto: *La decoración de los manuscritos medievales***

El análisis de los códices desde la perspectiva artística hizo necesaria una previa definición de aquellos aspectos y elementos que debían ser analizados, de su correspondiente articulación, y de la terminología a emplear para referirnos a ellos. Esto último resultaba ser una cuestión particularmente problemática, dada la inexistencia de un vocabulario único y bien fijado entre los estudiosos. Para clarificar este punto, se ha contado con el auxilio de trabajos y estudios autorizados, en especial el «Vocabulaire Codicologique» de Denis Muzerelle.

## Catálogo

Finalizados estos capítulos previos, se inicia el CATALOGO propiamente dicho al que precede una justificación de la ficha descriptiva que en él se utiliza.

Para esta labor, se ha completado su descripción externa e interna, con numerosos detalles no contemplados en las fichas del Catálogo actualmente existente; se han hecho múltiples aclaraciones sobre el contenido de los libros así como sobre sus autores; se ha fijado una cronología para cada manuscrito, lo más precisa posible, en función tanto de los datos históricos exhumados como del análisis de la decoración; se han recopilado numerosas noticias bibliográficas sobre los códices, hasta hoy dispersas y a veces en fondos de difícil acceso, y se han recogido minuciosamente todos los elementos decorativos, describiéndolos de acuerdo con un léxico que hemos fijado de antemano, basado en la consideración del concepto de «decoración» según un criterio amplio. Con ello hemos completado los escasos datos proporcionados por el catálogo actual.

La catalogación se ha realizado agrupando los manuscritos con criterios temáticos en Litúrgicos, Bíblicos, Jurídicos, Teológicos y Filosóficos. Cada uno de estos grupos ha sido a su vez subdividido, ateniéndonos para ello a métodos de clasificación universalmente aceptados. Todos ellos van precedidos de una introducción donde se consigna el número total de códices adscribibles al tema a catalogar, indicando separadamente, por su título y número de catálogo, aquéllos que tienen decoración significativa y los que no la tienen. A continuación se hace una valoración del contenido temático del grupo en estudio, indicando la importancia relativa de las obras a inventariar. Posteriormente se hace una síntesis de la procedencia de los libros. Por último se pasa revista a la calidad artística del grupo, señalando la presencia de cuantas escuelas artísticas intervienen en su decoración.

## Apéndice documental, bibliografía e índices

Para terminar, ofrecemos como APENDICE DOCUMENTAL una serie de documentos relacionados con la Biblioteca: inventarios de visitas Pastorales, fragmentos de testamentos, etc... Todos ellos, excepto dos, son inéditos. Pensamos con esta aportación documental contribuir al esclarecimiento de la trayectoria histórica seguida por una gran parte de los manuscritos de la Catedral de Tarazona. Completa el trabajo la Bibliografía y la sección de INDICES de antropónimos y topónimos.

## Conclusiones

Si bien el resultado fundamental del trabajo de análisis artístico e histórico consiste en la misma catalogación de los manuscritos y en los estudios complementarios sobre el conjunto de la Biblioteca y, en especial, su formación, sí pueden destacarse algunas conclusiones generales y en especial aquéllas que se refieren a las características artísticas de los manuscritos y a sus relaciones estilísticas.

El conjunto de la Biblioteca capitular de Tarazona, por el número, contenido y calidad decorativa de sus manuscritos, *ocupa un lugar destacado entre las bibliotecas catedralicias peninsulares, parangonable a las de Tortosa, Valencia, Córdoba y la vecina Burgo de Osma*, y se la puede considerar un paradigma de lo que debieron ser estas Instituciones culturales en los siglos bajo-medievales, ya que abarca de modo equilibrado aquellos temas que, en términos generales, parecen concernir a todas las Bibliotecas catedralicias (Liturgia, Derecho, Sagrada Biblia, Teología y Filosofía). Tan sólo se hallan ausentes los libros de autores clásicos, —si se exceptúa un breve tratado de Ética de Aristóteles que incluimos entre los textos filosóficos—, y obras de autores italianos del Trecento y el Quattrocento, que existen en otras Bibliotecas hispanas de origen medieval, como por ejemplo en la Biblioteca Capitular de Toledo, aunque, realmente, las circunstancias de formación de esta Biblioteca sean excepcionales respecto a la mayoría de las eclesiásticas existentes en la Península Ibérica.

*En el proceso de formación de la Biblioteca medieval, resalta el papel desempeñado por los prelados como mecenas* que tan determinante fue en la formación de la Biblioteca. Así lo pone de manifiesto la historia medieval de la diócesis de Tarazona a través de sus representantes, sus donaciones a la Biblioteca y que, en numerosos casos, ha permitido establecer los lugares y las vías de adquisición de los manuscritos. Con ello se ha puesto de relieve, no sólo la gran importancia política y estratégica de esa ciudad, dentro de la Corona de Aragón, durante la Edad Media, sino también el gran prestigio personal de la mayoría de los prelados que regentaron su Sede así como su constante preocupación por hacer de la Catedral un reconocido santuario de todas las ciencias y artes.

*El conjunto de códices de la catedral de Tarazona supera, desde el punto de vista artístico, a los de la mayor parte de las bibliotecas catedralicias hispanas de las que hemos recabado información*, y esto se debe tanto al elevado número de manuscritos en ella contenidos (de los cuales, casi dos tercios, es decir, un centenar, están dotados de miniaturas o iniciales decoradas), como a la múltiple y variada muestra que ofrece acerca de

los distintos procedimientos y estilos de decoración de los libros medievales, y ello a pesar de que no hay manuscritos de época mozárabe o prerrománica y son muy pocos los que poseen decoración románica, como consecuencia de las vicisitudes históricas sufridas tanto por la Catedral como por la propia ciudad de Tarazona, durante épocas posteriores.

Es, por el contrario, muy nutrida y valiosa la serie de códices iluminados según las características estilísticas del gótico, tanto en su modalidad francesa (franco-gótico), como italiana, debido a la voluntad de los prelados que rigieron la sede tarazonense durante la Baja Edad Media y el Renacimiento por hacerse con una importante colección de libros.

Hasta el presente, prácticamente no se podía hablar de análisis artístico ni de intentos de filiación estilística respecto a los manuscritos de Tarazona; tras el estudio realizado, y pese al carácter a veces provisional de las afirmaciones, *se han establecido las filiaciones estilísticas de los manuscritos y se ha logrado en ocasiones relacionar los códices de Tarazona con talleres o personalidades artísticas importantes.*

Así, dentro del ámbito de los *manuscritos litúrgicos*, debemos señalar la atribución de los misales números 149 y 150 a *talleres aviñoneses*; el Pontifical número 96 y el misal 32 a la *escuela valenciana*; el misal 135 a un *taller aragonés*, y, sobre todo, la identificación del misal número 98 como *obra de Jean Percenaul*, un artista de origen francés, perteneciente a la escuela miniaturística romana de finales del siglo XV. Tampoco debe olvidarse la atribución del misal 133 a la *escuela franco-flamenca*.

Entre los *manuscritos bíblicos* es destacable la atribución del número 81 a «*Magister Nicolaus*», un *miniaturista romano*, activo durante el tercer cuarto del siglo XIII. También debe tenerse en consideración la relación del manuscrito 132 con *talleres del Cister*, y el parentesco de los manuscritos 1, 8, 142, 145 y 100 con *talleres franceses de los siglos XIII y XIV*.

Respecto a los *códices de contenido jurídico*, el grupo franco-gótico está ampliamente representado por el manuscrito 86, del que se ha establecido su *origen lionés*, así como por los manuscritos 94, 19, 105 y 119. Pese a su calidad y belleza, este conjunto no es comparable cuantitativa ni cualitativamente a los numerosos y ricos códices de *origen italiano*, más concretamente *boloñeses*, en cuya elaboración se han reconocido las manos de *miniaturistas famosos de las primeras décadas del siglo XIV*, como «*L'illustratore*» y el «*Maestro de 1328*» (mss. 115, 117 o 127), o bien Jacopino di Reggio, de finales del siglo XIII (ms. 113).

La obra se presenta en cuatro volúmenes de texto distribuidos en uno de estudio y tres de catalogación, con las conclusiones pertinentes en el último, y uno de fotografías.

# *Los castillos catalanes del siglo X: circunstancias históricas y problemas arqueológicos<sup>1</sup>*

Septiembre de 1992 (Dr. Galtier Martí)

## **I. Las primeras defensas de los reinos cristianos**

Los primeros núcleos de resistencia en la Península Ibérica al nuevo poder islámico tuvieron un carácter muy local y aprovechaban la protección que les ofrecían los ríos, los entrantes de mar, las cordilleras montañosas con sus espesos bosques y sus acantilados inaccesibles. Al principio las defensas construidas contra el Islam no pasaban de ser rudimentarios taludes de tierra, empalizadas y fosos provisionales. Como es lógico las cuevas y las galerías naturales fueron utilizadas igualmente como refugio desde los primeros momentos.

Los primeros esfuerzos encaminados a la construcción de castillos partieron del aprovechamiento y transformación de grutas naturales, algunas de las cuales presentaban ya condiciones extraordinariamente propicias para la defensa o el control de los caminos como sucede en dos cuevas sitas en el congosto de La Corba situadas en un estrechamiento del río Freser y que defienden las puertas del Ripollés con la Cerdanya. Algunos autores como R. d'ABADAL han supuesto que fue allí donde el conde Sunifredo derrotó el año 842 al ejército de Abd al Wahid b. Yazid; si esto es únicamente probable, lo que sí es seguro es que en 1342 estas cuevas todavía se utilizaban como castillos, pues en esta fecha Pedro IV el Ceremonioso atacó con sus tropas «*la fortaleza de les coves*».

No es éste sin embargo el único ejemplo conocido en los condados catalanes de la transformación de grupos de cuevas en fortificaciones, ya que el 23 de diciembre del año 1.000 el conde Ermengol I de Urgell

---

<sup>1</sup> El autor de esta Tesis Doctoral prepara en la actualidad la publicación de dicho estudio, que se espera sea editado por la «Institución Fernando el Católico» de Zaragoza.



recibió de un personaje llamado Guitart a cambio del «*casthelo de Pinell*» diez onzas de oro y la fortaleza de las cuevas de Canalda (Solsonés) con su *fevum* («*ipsa speluncha de Chanauda cum suum fevum*»); del hecho de que las cuevas fueran vendidas con su propio fevum se colige que estas grutas naturales poseían una condición económica semejante a los *castra*. En un documento similar redactado el año 1.080 fueron vendidas con su propio *fevum* las cuevas de Susterris (Pallars Jussà), comprometiéndose en el documento de venta Guillem Folcho, entre otras personas a «*guardare omni tempore de die et de nocte ipsas unas spelunchas de Sotsterras*».

Entre las fortalezas construidas en el siglo noveno y en los primeros años del siglo décimo, las mejor conocidas, a falta de excavaciones arqueológicas, son aquéllas levantadas fundamentalmente con madera sobre soportes rocosos. El más claro testimonio de esta arquitectura en madera de los condados catalanes se encuentra en la fortaleza lúnea del Castellot de Viver de Serrateix (Berguedà), excavada en los años 1.960 y 1.961 por A. del CASTILLO y M. RIU RIU. Este hábitat fortificado realizado en madera pudo ser construido en torno al año 900, confirmandose esta cronología por su sustitución mediante la construcción de edificios en piedra en torno al año 975. En las partidas del Serrat y el Castellot estos autores localizaron en la parte alta de las plataformas rocosas grupos de hoyos circulares, de 20 a 40 cm. de ancho y de 15 cm. de profundidad, dispuestos en forma de circunferencia, de 6 a 8 m. de diámetro, con un orificio central que parece haber correspondido a un poste de mayores proporciones. Estos orificios corresponden al menos a veinte torres dispuestas en siete morros distintos que estaban unidas entre sí con empalizadas que bordeaban la plataforma superior. En las paredes laterales de la roca se conservan igualmente agujeros correspondientes a estructuras lúneas rectangulares que se apoyaban en ella. Estas construcciones se cubrían con techumbres a doble vertiente que se empotraban mediante una profunda incisión en la roca con el fin de salvaguardarlas de las humedades. El conjunto lúneo de Viver de Serrateix se completa con escaleras talladas en la roca, aljibes circulares de pequeño tamaño a cielo abierto con sus correspondientes canalizaciones y cubetas para potabilizar el agua, y una necrópolis.

Al analizar el fenómeno de la reutilización en los siglos VIII, IX y X de las ciudades y fortalezas ibero-romanas, el primer hecho sobre el que hay que incidir es que los condes y los obispos se sirvieron de estas localidades y de la estructura urbana que conformaban en la Antigüedad Tardía para reconstruir y establecer la nueva organización política y religiosa. Así, a medida que las ciudades fueron conquistadas al poder islámico, se establecieron los principales centros políticos, restituyendo las antiguas diócesis episcopales. Este fenómeno de continuidad topo-

gráfica conllevó junto a la reutilización de ciertos monumentos públicos, la revitalización de las antiguas murallas.

La ciudad de Olèrdola (Alt Penedès) es el ejemplo más evidente e importante de reocupación de un amurallamiento romano en el siglo décimo. Fue en el año 929 cuando el conde Sunyer I de Barcelona mandó la construcción de un castillo aprovechando las ruinas de la ciudad de Olèrdola, al tiempo que mandó erigir en este lugar una iglesia dedicada a Sant Miquel Arcàngel y Sant Pere. Las murallas de Olèrdola aparecen mencionadas en numerosos documentos del siglo X, así un diploma de gran interés datado en el año 987 describe el aspecto francamente urbano de la más próspera ciudad de la marca del Penedès, aludiendo a los silos y a la cisterna romanos que estaban siendo igualmente reutilizados en el siglo décimo. También determinadas torres y mausoleos romanos que presentaban ciertas aptitudes para la defensa fueron transformados en torres militares. Este debió ser el caso del mausoleo existente en Les Gunyoles (Alt Penedès), lugar que aparece documentado en varias ocasiones durante el siglo décimo dentro del *castrum* de Olèrdola.

## II. Evolución de la planta del castillo

Debió ser por una servidumbre técnica por lo que las primeras torres circulares de madera y tapial construidas en el Castellot de Viver de Serrateix, fueron sustituidas por torres cuadrangulares en La Torre del Cargol (Noguera) construida con tapial y el castillo de Tona (Osona) levantado con un encofrado.

Durante décadas estas torres erigidas para el refugio de los repobladores o para la protección de los monasterios tuvieron una planta cuadrangular. Así los castillos de Peracamps y Ardèvol (ambos en el Solsonès), todavía desarrollaban una planta rectangular, si bien es preciso reconocer que se trataba ya de torres bien concebidas desde el punto de vista técnico y con un notable desarrollo en altura.

Es en los condados catalanes donde mejor se documentan las experiencias previas que posibilitaron la consecución de la torre circular. Las torres redondas presentan notables ventajas para la defensa, puesto que resisten mucho mejor el impacto de los proyectiles enemigos que los ángulos y las superficies rectas. A esto hay que añadir que el volumen de obra para obtener una misma superficie es inferior en una torre circular que en una rectangular y que un cuerpo cilíndrico permite una mayor visibilidad del enemigo. Por contra, la construcción de una torre redonda es más difícil que la de una cuadrada; y además la vida

en una torre circular es notablemente más incómoda que en una cuadrangular.

El primer estadio de estas investigaciones comenzó por redondear los ángulos de las torres que seguían siendo fundamentalmente cuadrangulares (*aula* de Gelida, Alt Penedès; Castellví de Rosanés, Baix Llobregat; Montbui, Anoia; y Lloberola, Segarra).

El castillo de Subirats (Alt Penedès) representa un segundo estadio evolutivo respecto al que se acaba de comentar, ya que a la torre cuadrangular que constituye el núcleo primitivo se le añadieron en sus extremos dos estructuras arquitectónicas en forma de triángulo que generaban en conjunto una forma geométrica que se aproximaba groseramente a un hexágono. Cada uno de estos dos extremos es bastante semejante a la torre del castillo de Santa Perpètua de Gaià (Conca de Barberà) que en vez de ser de planta hexagonal es de planta triangular, lo que se explica por el hecho de que únicamente podía ser hostigada por el frente donde se encuentra el vértice más agudo. El castillo de Mallabecs (Noguera) tiene forma de heptágono, si bien dos de los lados son mucho más cortos, razón por la cual su aspecto externo y su espacio interno tienen la forma de un hexágono de tendencia elipsoidal; esta torre que presenta grandes semejanzas con Subirats fue construida sin embargo en una sola vez.

A un tercer estadio evolutivo corresponde la torre del recinto de Gelida, de planta semielipsoidal al exterior y cuadrangular al interior.

Las primeras torres completamente circulares construidas en torno al año 970 eran muy irregulares y su superficie en planta era reducida. Estas imperfecciones habían sido ya corregidas en la primera torre levantada en Vallferosa (Segarra) en torno al año 970, cuyo diámetro es de 3,84 m. en las direcciones este-oeste y norte-sur, mientras que en Coaner (Bages) el diámetro máximo en la dirección este-oeste es de 3,28 m. siendo el diámetro mínimo en sentido norte-sur de 2,96 m. Por otra parte la primera torre levantada en Vallferosa era más alta que la de Coaner —23 m. frente a 19,3 m.— y poseía una mayor superficie interna —11,58 m<sup>2</sup> frente a 7,62 m<sup>2</sup>—.

Frente al modelo de torre defensiva circular que presentaba escasas posibilidades de habitabilidad, se creó en los condados catalanes en las últimas décadas del siglo X un nuevo prototipo de torre que se aproximaba a la idea de un *domicilium*. Es decir, un modelo de castillo que, conservando todavía algunos elementos propios de la arquitectura militar, pudiera ser habitado de una manera continuada, propósito este último que requería la existencia de ciertas comodidades ausentes en las torres refugio. Pueden considerarse afines a esta idea constructiva las *aulæ* de los castillos de Montbui y Artés (Bages), levantadas a ins-

tancias de los obispos de Vic, y las de los castillos de Gelida y Castellví de Rosanés que han llegado en un estado de severa ruina.

En algunas ocasiones el *aula*, debido a sus escasas posibilidades defensivas, no se presentaba de manera exenta sino dentro de un conjunto fortificado más amplio. Así, el castillo de Gelida está conformado por tres elementos claramente diferenciados: En primer lugar la iglesia de Sant Pere; en segundo lugar un edificio fortificado en forma de *aula*, situado inmediatamente al Sureste de la iglesia mencionada, del que uno de sus lados se prolonga con un muro que cerraba el acceso a la parte superior del castillo; y en tercer lugar un núcleo fortificado independiente de estos dos edificios que se sitúa en el extremo meridional del espolón rocoso. Igualmente en Castellví de Rosanés se construyó en torno al año 1.000 junto al *domicilium* una torre circular de defensa en buena sillería.

En la primera mitad del siglo XI se realizaron en el condado de Barcelona dos intentos arquitectónicos de conjugar la torre de planta circular de tipo refugio con la de planta rectangular en forma de *domicilium*, con el fin de crear un tipo de torre que conservando sus aptitudes defensivas presentara ciertas posibilidades como vivienda habitual. Estos dos intentos fueron llevados a cabo en la torre del lugar del Papiol y en la conocida con el nombre del Can Pascol, ambas en el Alt Penedès. Estas torres se caracterizan por presentar una planta rectangular tanto al interior como al exterior con los lados largos rectilíneos y los extremos triangulares y semicirculares respectivamente.

De los palacios conservados destaca el de Sant Feliu de Guíxols (Baix Empordà), que estaba integrado por un recinto cuadrangular cuyos lados largos contaban con cubos angulares y mediales al menos en número de tres. La torre rectangular de vivienda pudo encontrarse exenta en el interior del recinto descrito o inserta en uno de los lados largos. Es sin duda en este prototipo donde hay que buscar los precedentes del castillo de «torre del homenaje» y recinto, tan habitual durante la Baja Edad Media.

Por último se definieron también en este siglo los principales modelos de recinto, entre los que destaca aquél en el que una torre principal se acompaña de un encintado con pequeños cubos macizos (Claramunt, Anoia), aquel otro en el que el *aula*, la iglesia y el recinto principal constituyen edificios independientes dentro del castillo (Gelida), y por último aquél en el que la fortaleza está constituida por un único recinto, de proporciones inusuales, que carece de torre (Miralles, Anoia).

### III. Evolución de los elementos morfológicos del castillo

La evolución de la torre fue acompañada de la adecuación de los distintos elementos morfológicos del castillo, entre los que destaca principalmente la sustitución de los cadalsos individuales de Vallferosa por el cadalso corrido de Gósol (Berguedà); cadalso este muy primitivo que quedaba abierto por su parte superior en una disposición semejante a la reproducida en una miniatura del fl. 16 r. del «Génesis» de Viena (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. theol. graec. 31). También en el siglo X se construyó una escalera intramural en la cara norte de la planta baja del castillo de Peracamps, así como sendas letrinas en las torres de Vallferosa y Santa Perpètua de Gaià; estas letrinas están ubicadas en lo que estructuralmente son vanos derramados al interior.

Las primeras bóvedas eran de planta rectangular (Tona); la construcción de torres de planta circular interrumpió momentáneamente por causas técnicas la construcción de bóvedas en los condados catalanes, dificultades estas que fueron vencidas en la última década del primer milenio al voltearse las primeras bóvedas cupulares de piedra en lugares como Puigbò (Ripollès).

Los castillos más primitivos como el de Tona carecían propiamente de puerta, accediéndose por la terraza. Los primeros vanos de entrada eran de jambas rectas en planta y salientes en alzado; la hoja de madera se apoyaba en la solera y en el dintel —primero de madera y luego de piedra—. Los siguientes pasos en la evolución de las puertas fueron la adopción de jambas articuladas, la utilización de goznes en vez de una serie de trancas dispuestas horizontal y verticalmente, y la sustitución de la forma de falsa herradura que se daba a los arcos de jambas salientes por arcos de verdadera herradura con dintel (Sant Pere de Ribes, Garraf). Estos avances se verán continuados por la desaparición del dintel, la construcción con una cimbra independiente del pequeño zaguán alojado en la entrada del castillo y la adopción de la tranca de cavidad intramural.

El número de ventanas es en general escaso. Los tipos más habituales son por un lado pequeñas aspilleras cuadradas al exterior y muy derramadas al interior, y por el otro pequeños vanos rectangulares tanto al interior como al exterior.

#### IV. Evolución de las técnicas constructivas

Lentamente, el tapial y la tierra apisonada sustituyó a la madera. Se ha conservado una torre casi completa construida en este material en La Torre del Cargol salvaguardada por otra posterior del siglo XI que la envolvió por sus cuatro caras.

En Enciso (La Rioja), existe otro interesante conjunto construido en torno al año 940 con tierra apisonada que se compone de una torre rectangular, y otra elipsoidal al exterior y cuadrada al interior, que están protegidas por un recinto donde es utilizado como en las torres principales el tapial sobre un basamento macizo de mampostería. Para la construcción de la única torre cuadrangular conservada de esta muralla exterior se levantaron primero pilares angulares de tierra apisonada, enmarcados por piedras dispuestas verticalmente; y fue posteriormente tras la construcción de estos pilares cuando se levantaron las paredes correspondientes. Esta técnica constructiva viene impuesta por la necesidad de salvaguardar las esquinas que son el punto más vulnerable del castillo.

En una fecha que podría ser incluso más antigua que la del castillo de Enciso se empleó una técnica constructiva bastante semejante en La Torraza de Valtierra (Navarra). Esta torre, probablemente islámica, es igualmente de tapial pero los pilares angulares —que son lo primero que se construyó— están realizados con un encofrado de piedra y argamasa. El zócalo está formado por sillares de gran tamaño bien desbastados y escuadrados.

El uso de estos sistemas constructivos explica que los primeros edificios cuadrangulares levantados enteramente con encofrados de piedra y argamasa —la iglesia de Santa Lucía de Peralta (Navarra) y el castillo de Tona construidos hacia 930— utilicen todavía este sistema de pilares angulares —propio de las técnicas del tapial— que ya no tenía ninguna razón de ser en este nuevo procedimiento arquitectónico.

Tras estos primeros balbuceos, la técnica de la construcción con encofrado alcanzó un cierto desarrollo. Estos encofrados todavía rectos utilizados en castillos cuadrangulares —como Peracamps— fueron adquiriendo formas progresivamente más curvas (Lloberola) hasta la adquisición de una técnica suficiente que permitiera erigir monumentos de planta circular, lo que se convirtió en realidad en la torre de Vallferosa.

Los primeros monumentos construidos en sillarejo combinaban esta técnica con la del encofrado. Fue hacia 1.015 cuando en los condados catalanes los artistas vieron con toda claridad que el sillarejo

empleado era ya de suficiente calidad como para poder fraguar por sí mismo y no necesitar de un encofrado simultáneo.

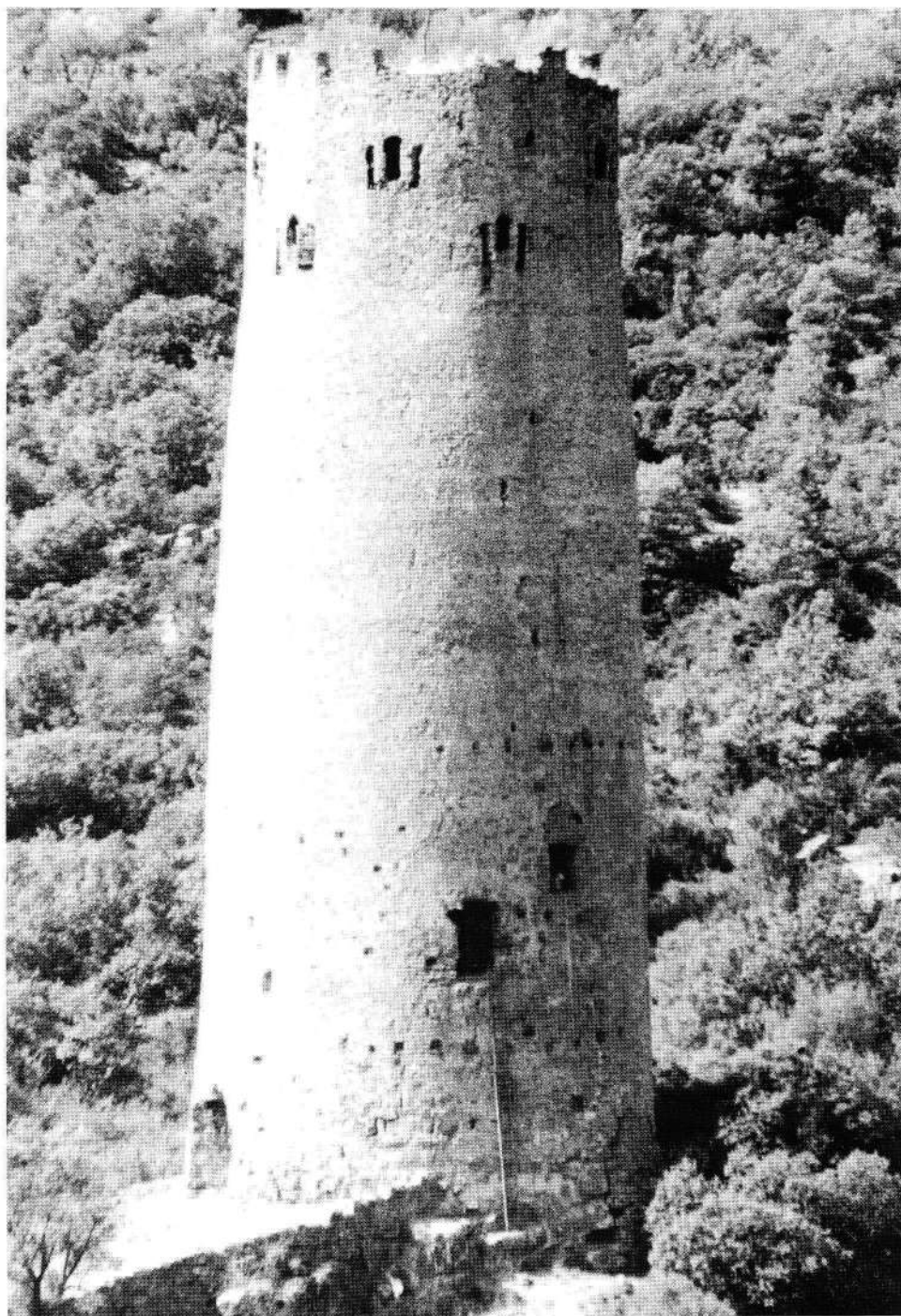
Las primeras muestras de las investigaciones dirigidas a la consecución de la sillería en los condados catalanes discurren en dos direcciones diferentes. La primera de ellas se caracteriza por la utilización de grandes bloques de piedra sin apenas desbastar (Biosca, Segarra). La segunda presenta una talla más esmerada y se caracteriza por la utilización de grandes losas de piedra (basamento de la Torre del Corn de Sant Feliu de Guíxols, basamento de Vallferosa).

De estas dos tradiciones, la que mayor éxito tuvo fue la primera, ya que en los recintos de las fortalezas de Puigterrà (Manresa, Bages), La Torre del Cargol y Viver de Serrateix construidos en torno al año 975, se empleó una sillería de proporciones semejantes a la del castillo de Biosca pero con un trabajo de talla mucho más esmerado, lo que se advierte en el hecho de que los sillares están mucho mejor escuadrados y desbastados.

En la última década del siglo X existe una segunda generación de paramentos integrados por la torre mayor del castillo de Claramunt, la torre de Ponts (Noguera), la torre del castillo de Jorba (Anoia) y la torre circular de Castellví de Rosanés. Se puede hablar por último de una tercera generación dentro de este tipo de sillería, que estaría formada por los paramentos de la segunda fase de los castillos de Santa Perpètua de Gaià y Ardèvol, y los de la torre de Castellfollit del Boix (Bages). Estas obras debieron ser construidas entre los años 1.000 y 1.015, siendo la de Castellfollit del Boix la más moderna de las tres.

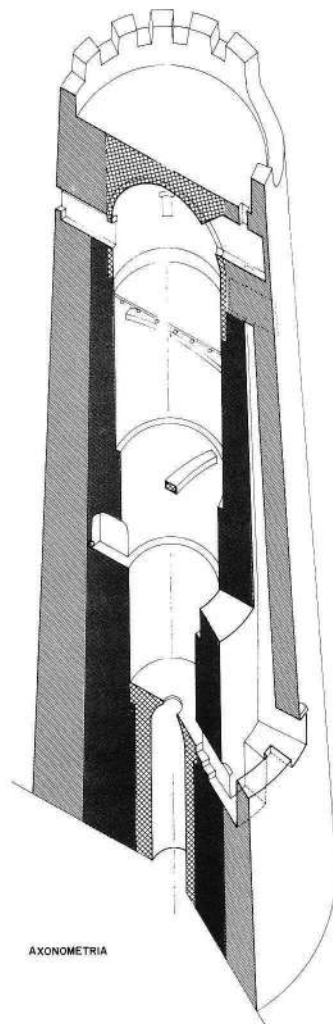
## V. Conclusión

En definitiva hay que terminar concluyendo que los reinos peninsulares fueron pioneros en Europa durante el siglo décimo en sus investigaciones sobre los distintos aspectos del castillo y que crearon en esta centuria todos los principales prototipos de los que se sirvió en los siglos siguientes la arquitectura militar medieval. Así los maestros lombardos construyeron en Abizanda (Huesca) una torre rectangular con un recinto de cubos macizos que recuerda los modelos de Ardèvol y Claramunt, en Fantova (Huesca) una torre refugio como la de Vallferosa, en Llordà (Pallars Jussà) un *domicilium* según el modelo de Montbui, y en Loarre (Huesca) un recinto con elementos desintegrados como en Gelida.



*Fig. 1. Vallferosa (Segarra). Castillo. Torre. Exterior. Lado este. Fotografía de Javier Paricio Royo.*





*Fig. 2. Vallferosa (Segarra). Castillo. Torre. Axonometría, según B. Cabañero Subiza.  
Dibujo del arquitecto José Javier Aguirre Estop.*

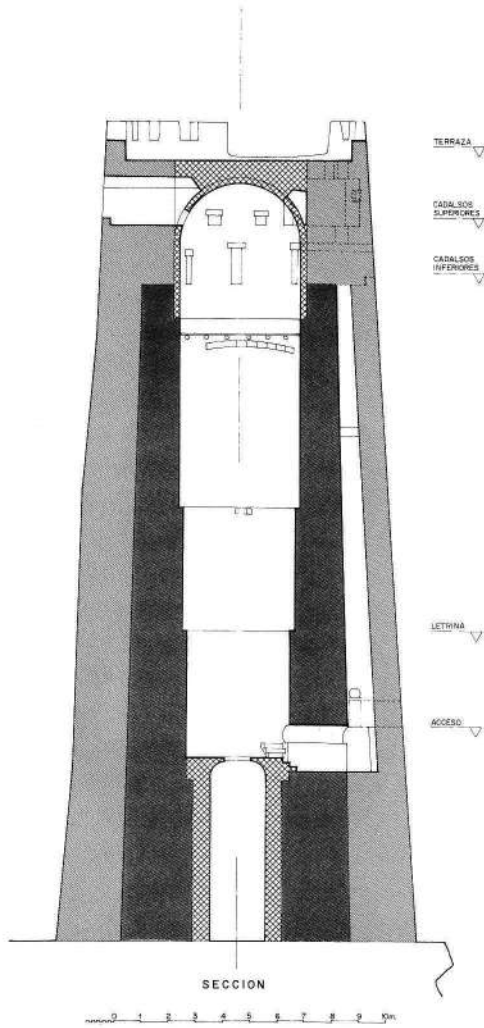


Fig. 3. Vallferosa (Segarra). Castillo. Torre. Sección en la que se indican las tres fases constructivas, según B. Cabañero Subiza. Dibujo del arquitecto José Javier Aguirre Estop.

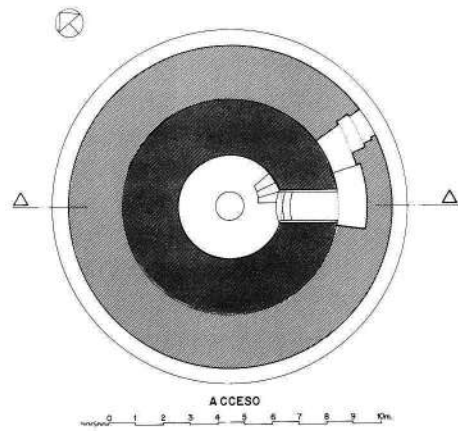
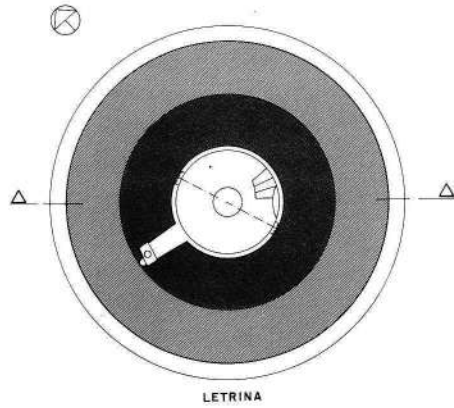
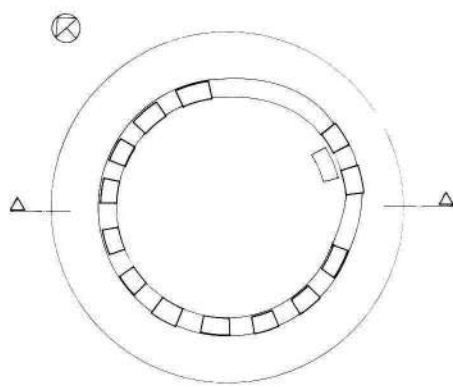
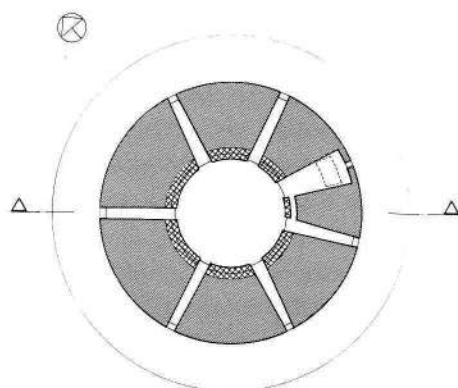


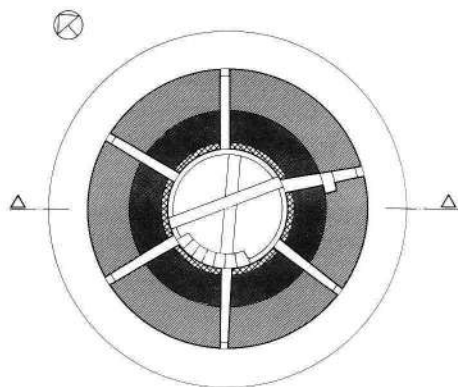
Fig. 4. Vallferosa (Segarra). Castillo. Torre. Plantas de la sección en la que se indican las tres fases constructivas, según B. Cabañero Subiza. Dibujos del arquitecto José Javier Aguirre Estop.



TERRAZA



CADALSOS SUPERIORES



CADALSOS INFERIORES

Fig. 5. Vallferosa (Segarra). Castillo. Torre. Plantas de la sección en la que se indican las tres fases constructivas, según B. Cabañero Subiza. Dibujos del arquitecto José Javier Aguirre Estop.

## *Las exequias reales de la Casa de Austria en España, Italia e Hispanoamérica*

Septiembre de 1992 (Dr. Alfonso Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos)

El tema de investigación abordado en esta tesis doctoral se encuentra enmarcado dentro de una de las ceremonias más singulares y destacadas para el desarrollo del Arte Efímero, las exequias reales, cuya celebración en el ámbito de la Monarquía Hispánica durante el gobierno de la Casa de Austria tuvo una importancia decisiva en el contexto internacional europeo.

La práctica de introducir la iconografía secular de la apoteosis en el funeral de un monarca trajo consigo la realización de unos deslumbrantes decorados funerales en los que la arquitectura provisional y las artes figurativas sirvieron para satisfacer claras y evidentes necesidades de propaganda política; el antiguo capelardente de tradición medieval pronto se vio desplazado por monumentales túmulos arquitectónicos con pretensiones de emular los más destacados mausoleos de la Antigüedad Clásica o incluso las piras funerarias romanas, apareciendo ornados con multitud de esculturas alegóricas y variopintos jeroglíficos portadores de destacados mensajes de exaltación monárquica.

Las primeras experiencias de este género tuvieron como marco celebrativo las exequias organizadas por Carlos V a su abuelo Fernando el Católico en Bruselas (1516) con motivo de su advenimiento a la corona española. Sin embargo, el radio de acción de estas nuevas decoraciones tuvo unas dimensiones más amplias en las exequias encargadas por Felipe II a su padre el emperador Carlos V (1558), apareciendo en las ciudades más importantes de toda la Monarquía Hispánica. Siguiendo el ejemplo de la corona española, el resto de las cortes europeas terminaron introduciendo este tipo de decoraciones fúnebres en la celebración de sus exequias reales.

El propósito fundamental de esta tesis doctoral se ha fijado en

estudiar el desarrollo histórico y artístico que experimentaron las decoraciones funerales de las exequias celebradas en honor de los miembros de la Casa de Austria (1558-1700) dentro del marco ceremonial en el que surgieron y al que nutrieron, centrando nuestros objetivos prioritarios en la arquitectura provisional reflejada en los túmulos construidos y en los programas iconográficos elaborados en los mismos.

El ámbito geográfico de este estudio ha quedado centrado prioritariamente en España, reuniendo un completo panorama evolutivo de estos aparatos fúnebres en centros como la Corte, la Villa de Madrid, Toledo, Salamanca, Sevilla, Granada, Murcia, Zaragoza, Barcelona, Valencia y Palma de Mallorca entre otros. También ha sido incluido el estudio de los construidos en las capitales de los virreinos hispanoamericanos —Méjico y Lima—, cuyo análisis arquitectónico e iconográfico ha revelado muy frecuentemente su deuda hacia los túmulos y jeroglíficos realizados en las principales ciudades españolas. Finalmente, la referencia a los aparatos fúnebres erigidos en las posesiones italianas de la Monarquía Hispana —Milán, Roma, Nápoles y Sicilia— ha resultado esclarecedora en multitud de ocasiones; el estudio sincrónico de las exequias celebradas en el siglo XVI ha permitido fijar definitivamente el origen de las primeras formulaciones arquitectónicas en España y no en Italia, como se mantenía hasta el momento; por otra parte, la influencia ejercida por los aparatos fúnebres italianos en los españoles e hispanoamericanos en el último tercio del siglo XVII también ha podido ser desvelada.

El marco cronológico de este estudio parte de las exequias de los Reyes Católicos (1504-1516) con objeto de presentar el reflejo de los aparatos fúnebres de tradición medieval. Su evolución a lo largo de los siglos XVI y XVII ha permitido diferenciar con bastante precisión las transformaciones que experimentaron durante el Renacimiento y el Barroco a través de las exequias de los diferentes miembros de la Casa de Austria. Nuestro estudio finaliza en las exequias reales del último monarca de esta dinastía, el rey Carlos II (1700), en las que se aprecian cambios sustantivos tanto en el orden artístico como en el ceremonial, destinados a configurar la evolución de las exequias reales de la siguiente Casa Real, la Casa de Borbón, cuyos parámetros ideológicos y culturales se distanciaron notablemente de la antigua dinastía extinta.

Conscientes de la individualidad de cada ceremonia ha sido llevado a cabo un estudio histórico-artístico pormenorizado de todas y cada una de las más de 250 exequias reales reunidas en esta tesis, el cual se ofrece ordenado, siguiendo un criterio cronológico, en el epígrafe *Análisis histórico-artístico*. Este análisis sistemático y puntual ha servido finalmente para configurar un marco general de conclusiones en el que

ha sido posible desarrollar una visión de conjunto y una valoración de los aspectos más singulares y representativos de los aparatos fúnebres analizados, el cual se presenta al inicio de este trabajo en el epígrafe *Exequias de la Casa de Austria en España, Italia e Hispanoamérica*.

Nuestras conclusiones han quedado articuladas en torno a siete capítulos bien diferenciados cuyos contenidos básicos son los siguientes:

— En el primero, destinado al *Ceremonial funerario de la Casa de Austria*, figuran descritas y analizadas las diferentes fases del protocolo ceremonial funerario de los reyes de España, así como la evolución histórica de que fueron objeto a lo largo de los diferentes reinados hasta llegar a su completa regulación y definitiva codificación con Felipe IV.

— El segundo capítulo ha servido para determinar el *Marco legal de las exequias reales*, ya que es dentro de este contexto donde encuentran explicación y respuesta dos cuestiones esenciales que incidieron de una forma directa y sustancial sobre las decoraciones fúnebres realizadas: por una parte, el ámbito ceremonial de las mismas y, por otro, su categoría celebrativa.

— En el tercer capítulo aparece configurado el *Marco institucional de las exequias reales*, y en él han quedado reflejadas nuestras conclusiones en lo relativo a los sistemas de planificación, organización administrativa y recursos financieros de las exequias analizadas, concediendo una particular atención a las necesidades derivadas del montaje y construcción del gran aparato funeral, diferenciando la sistemática operada en la Corte de la seguida por ciudades, villas u otras instituciones. Las competencias y atribuciones de sus patrocinadores han quedado bien delimitadas, así como la tramitación y el proceso seguido en su organización. El análisis del sistema financiero utilizado para costearlas ha permitido determinar la procedencia de los fondos económicos empleados y establecer una cuantificación y evaluación del gasto originado en las mismas.

— Nuestra atención e interés por los problemas relativos al *Libro de exequias* han permitido conformar un cuarto capítulo sobre aspectos relacionados con su configuración y evolución a lo largo de la cronología estudiada, su función y destino; el proceso del encargo, redacción y edición de estas obras; y, finalmente, el análisis de la producción editorial acometida, prestando una atención especial al libro de exequias ilustrado.

— El importante conjunto documental de carácter archivístico reunido en esta tesis, relacionado con el *Proceso de creación y ejecución artística* de los aparatos fúnebres construidos, ha posibilitado establecer

un quinto capítulo de conclusiones referidas a la traza de los túmulos funerarios y al proceso de contratación y manufactura de los mismos, concluyéndolo con una valoración de la producción artística realizada, de la que se desprende la enorme rentabilidad económica que estas tareas artísticas reportaron para sus distintos responsables en la época analizada.

— Los análisis arquitectónicos de los túmulos construidos durante este tiempo han permitido configurar el sexto capítulo de nuestras conclusiones, destinado a la *Arquitectura provisional*. En él aparecen diferenciadas cuatro tipologías o modelos arquitectónicos y su evolución artística a lo largo del Renacimiento y el Barroco, con sus principales manifestaciones y el área de su influencia:

a) El primero de todos ellos constituye la derivación arquitectónica inmediata del antiguo capelardente de tradición medieval, cuya reconversión se llevó a cabo a través de la incorporación en su estructura de la gramática arquitectónica clásica, siendo su responsable Pedro Machuca. La ocasión tuvo por escenario la ciudad de Granada en 1539 con motivo del entierro de la emperatriz Isabel de Portugal en la Capilla Real, razón que sitúa a España como el país donde tuvo lugar la primera experiencia arquitectónica en los túmulos erigidos para exequias reales.

b) El segundo modelo corresponde al túmulo de origen flamenco, cuya construcción quedó adscrita a las exequias reales celebradas por la Corte española hasta 1578, momento a partir del cual sufrió una profunda transformación como resultado lógico de la influencia ejercida por el tipo de túmulo más característico de todos los realizados en España —el turriforme— y de la peculiar evolución que éste había adoptado en aquellos momentos. Su configuración apareció perfectamente definida en el trazado por Francisco de Mora para las exequias cortesanas de Felipe II, siendo mantenido sin cambios sustanciales por su sobrino, Juan Gómez de Mora, a través de todas las exequias cortesanas celebradas hasta 1644.

c) El tercer modelo corresponde al túmulo de tipo gradería, que, a pesar de no ofrecer una entidad puramente arquitectónica, constituyó otro recurso constructivo más cuya riqueza ornamental y artística alcanzó cotas destacadas en el Barroco.

d) El cuarto y último modelo corresponde al túmulo de tipo turriforme, cuya fortuna en España e Hispanoamérica fue enorme, surgiendo sus primeras formulaciones en Sevilla en las exequias reales celebradas en 1545. Este tipo de túmulo ofreció una serie de variantes arquitectónicas cuya aparente diversidad fue producto de la influencia ejercida por las exigencias dimanadas de los propios cambios estéticos.



Su relación formal y su devenir estilístico transcurrió paralelo al experimentado por el tabernáculo y determinadas custodias procesionales, por tratarse igualmente de estructuras dotadas de un simbolismo funerario de carácter triunfal.

— Finalmente, el análisis iconográfico desarrollado en esta tesis ha permitido compilar un considerable número de «motivos» y «asuntos» iconográficos que no agotan el tema relacionado con la *Imagen y propaganda...* Por el momento queda determinada y justificada la introducción de las primeras representaciones iconográficas en los aparatos fúnebres para exequias reales y los responsables de la misma, así como la desigual recepción que los centros estudiados hicieron del denominado, con las oportunas salvedades, «jeroglífico».

Igualmente figuran recogidos y documentados los mentores de los programas iconográficos estudiados, de quienes resulta poderosamente llamativa su elevada calidad erudita y la escasa estima económica que mereció este género de servicios durante la época estudiada, cifrada con respecto a otras necesidades celebrativas de estas ceremonias en unas cotas similares a las percibidas por los predicadores de los sermones fúnebres y ligeramente superior a la derivada del propio diseño arquitectónico.

Los objetivos prioritarios perseguidos a través de estos programas terminaron por condicionar la presencia de unos temas iconográficos concretos, centrados fundamentalmente en torno a la Muerte y la Vanitas y a la Imagen del Rey, cuyas principales variantes y tratamiento a lo largo de la cronología estudiada se ofrece de forma sintetizada.

Por último, también hemos podido reunir un importante repertorio de las obras utilizadas como fuentes de inspiración iconográfica en este tipo de composiciones, y diferenciar cuatro técnicas o recursos empleados habitualmente en la época para sistematizar y organizar estos espléndidos conjuntos de imágenes simbólicas que, con entera justicia, pueden ser denominados «programas» iconográficos.

# *Arqueología industrial en Aragón: Arte, Industria y Sociedad (1850-1936)*

Diciembre de 1992 (Dr. García Guatas)

La valoración del patrimonio industrial ofrece, en el ámbito europeo actual, un desarrollo desigual según hagamos referencia a naciones centroeuropeas o mediterráneas, en parte debido a las notables diferencias habidas en sus respectivos procesos de industrialización.

Esa misma diferencia la encontramos en España entre las comunidades autónomas. De esa manera encontramos algunas, como el País Vasco y Cataluña, pioneras de la industrialización en nuestro país, que ya hace algunos años que iniciaron el camino de una seria valoración de su patrimonio industrial, organizando asociaciones y reuniones de estudio, promoviendo museos, publicaciones, etc.

En Aragón aunque el interés por el patrimonio industrial es creciente, todavía es escaso y marginal, y ni desde la administración ni por parte de instituciones existen proyectos globales que aborden de forma sistemática y coordinada la investigación, estudio, clasificación y conservación del patrimonio industrial, técnico, tecnológico o de obras públicas. Hasta el momento la valoración y actuación sobre este tipo de patrimonio en Aragón se lleva a cabo de una forma puntual —pero de indudable valor— y descoordinada, hecho grave si tenemos en cuenta la rapidez con que se está produciendo su desaparición, fruto, en parte, de la expansión urbana que está teniendo lugar en las últimas décadas.

Tal situación justifica este estudio que busca un conocimiento general del nacimiento y primer desarrollo de la industria en Aragón entre 1850-1936 y se ha realizado desde tres puntos de vista: 1) geográfico, 2) por sectores o grupos productivos, y 3) el reflejo de lo industrial en una serie de medios.

1) En relación al aspecto GEOGRAFICO se recopilaron datos sobre industria o producción en un ámbito MUNICIPAL. Para ello consultamos, en primer lugar, fuentes CARTOGRAFICAS, principalmente las hojas del Mapa Topográfico Nacional a escala 1:50.000 correspondientes a los términos municipales aragoneses, planeamiento urbanístico (Planes Generales de Ordenación Urbana, 1950-1960) y otra cartografía urbana de diversa cronología. Mediante estas fuentes cartográficas hemos localizado abundantes elementos constructivos o arquitectónicos de carácter industrial o productivo, así como recogido topónimos locales referentes a dichos elementos.

Además se utilizaron los datos de la MEMORIA DE LA EMPRESA de Antonio Averly titulada «Nomenclatura de las principales instalaciones construidas en los talleres de fundición y construcción de máquinas de Hijos de Antonio Averly, ingenieros», Zaragoza, 1911, que recoge los encargos más importantes de abundantes empresas aragonesas y del resto de España desde 1860; las CONCESIONES DE AGUA del Canal Imperial de Aragón y los datos sobre actividades productivas artesanales e industriales que ofrece el DICCIONARIO de PASCUAL MADDOZ, valorándose en esta última fuente documental más los aspectos cualitativos —véase, por ejemplo, las interesantes descripciones de fábricas harineras y otras, que pueden considerarse uno de los primeros relatos sobre arquitectura industrial en Aragón— que los cuantitativos.

A partir, básicamente, de la documentación citada hasta aquí se elaboró un CATALOGO DE ARQUITECTURA INDUSTRIAL donde se dedica a cada municipio una ficha con tres apartados: 1.º) TIPOS PRODUCTIVOS (apartado donde, mediante abreviaturas, se mencionan los tipos de producción que ha tenido el municipio y que llevan o pueden llevar asociada una construcción o edificación, con referencia en nota a las fuentes que los documentan); 2.º) FUENTES DOCUMENTALES (con cita literal o parafraseada de las mismas que permite conocer aspectos asociados como son cursos fluviales, ubicación, topónimos, referencias cualitativas y cuantitativas a maquinaria, etc.); 3.º) ELEMENTOS (se comentan aquellos monumentos de carácter productivo industrial que se estudiaron en las visitas a municipios, aspecto que citaremos más adelante).

Por lo que se refiere a los TIPOS PRODUCTIVOS, el catálogo de arquitectura industrial los recoge reunidos en una serie de sectores o grupos productivos:

- \* INDUSTRIAS DE TRANSFORMACION AGRICOLA Y GANADERA (16 tipos productivos).
- \* PRODUCCION DE ENERGIA (1).

- \* TINTURAS Y TEÑIDO (3).
- \* CURTIDOS Y CALZADOS (2).
- \* FABRICACION MATERIALES CONSTRUCCION (9).
- \* TRANSFORMADOS METALICOS (5).
- \* MINERIA Y TRANSFORMADOS (11).
- \* TEXTILES (2).
- \* PAPEL Y ARTES GRAFICAS (5).
- \* PRODUCTOS QUIMICOS (13).
- \* MADERA Y TRANSFORMADOS (4).

La relación entre POBLACION/NUMERO DE TIPOS PRODUCTIVOS revela —en traducción directa de la estructura económica de Aragón en el período estudiado— un muy desigual reparto de éstos por poblaciones concentrándose la variedad de tipos en muy pocas poblaciones:

#### HUESCA (total 193 poblaciones)

N.º POBLACIONES	%	N.º TIPOS PRODUCTIVOS
117	60 %	1
51	26 %	2
13	6,7%	3
6	3 %	4
2	1 %	5
1	—	6
2	1 %	9
1	—	11

#### TERUEL (total 156 poblaciones)

N.º POBLACIONES	%	N.º TIPOS PRODUCTIVOS
87	55 %	1
34	21 %	2
16	10 %	3
11	7 %	4
2	1 %	5
2	1 %	6
1	—	9
1	—	10
1	—	12

ZARAGOZA (total 209 poblaciones)

N.º POBLACIONES	%	N.º TIPOS PRODUCTIVOS
74	35 %	1
62	29 %	2
30	14 %	3
21	10 %	4
10	4,7 %	5
3	1,4 %	6
2	—	7
2	—	9
1	—	15
1	—	44

A partir de los datos y tipos establecidos, el CATALOGO DE ARQUITECTURA INDUSTRIAL se completó con una serie de VISITAS A MUNICIPIOS a fin de recabar, «in situ», datos y fotografías sobre edificaciones, instalaciones y todo tipo de restos de interés para conocer el pasado de nuestra industria. Los datos de la visita quedan recogidos, como ya se ha dicho anteriormente, en el apartado ELEMENTOS. En síntesis el CATALOGO DE ARQUITECTURA INDUSTRIAL EN ARAGON recoge fichas de un total de 558 poblaciones repartidas en las tres provincias (HUESCA: 193 poblaciones, TERUEL: 156 poblaciones y ZARAGOZA: 209 poblaciones), realizándose visitas a una serie de 58 municipios que mencionamos a continuación:

HUESCA: Barbastro, Fraga, Huesca, Jaca, Monzón, Quicena, Sabiñánigo, Siétamo.

TERUEL: Alcañiz, Calamocha, Santa Eulalia del Campo, Fuentes Claras, Híjar, La Puebla de Híjar, Teruel.

ZARAGOZA: Alagón, Alhama de Aragón, La Almunia, Ariza, Atea, Biota, Borja, Brea, Bujaraloz, Cadrete, Calatayud, Calatorao, Cariñena, Caspe, Cuarte, Chiprana, Daroca, Ejea de los Caballeros, Epila, Escatrón, Fuentes de Ebro, Gallur, Gelsa, Illueca, Luceni, Magallón, Mequinenza, Mezalocha, Morata de Jalón, Morés, Muel, Pedrola, Pinseque, Quinto de Ebro, Remolinos, Ricla, San Mateo de Gállego, Sástago, Tarazona, Tauste, Terrer, Villanueva de Gállego, Zaragoza (y barrios de Alfocea, Monzalbarba, Uteba, Casetas, Juslibol).

Este CATALOGO DE ARQUITECTURA INDUSTRIAL EN ARAGON pretende ser una aportación cara a realizar una auténtica y más

profunda catalogación e inventario del patrimonio industrial aragonés, un punto de partida para realizar a fondo la investigación, estudio, clasificación y conservación de dicho patrimonio, una verdadera Arqueología e Historia Industriales.

2) En relación al punto de vista de los SECTORES O GRUPOS PRODUCTIVOS, se estudia la industria aragonesa en dos bloques: A) Relativo a la evolución de cada sector productivo; B) De análisis, por una parte, de la fábrica y sus elementos constitutivos, y por otra de los arquitectos e ingenieros que intervienen en la proyección de edificaciones y espacios industriales.

A) La evolución de los sectores productivos se estudió con datos extraídos de una serie de fuentes documentales entre las que destacaremos las relativas a PUBLICACIONES PERIODICAS de ámbito regional, comarcal y local, obteniendo abundante e interesante información de anuncios de palabras e ilustrados, así como artículos, reportajes, fotografías y grabados. En no pocos casos los anuncios aportan los únicos datos que poseemos de una empresa o nos permiten conocer artistas diseñadores de anuncios comerciales, tipos de productos, escaparates, la influencia de agencias de publicidad nacionales y extranjeras, la arquitectura y el paisaje de la industria local y multitud de aspectos de no breve enumeración.

De gran interés por los datos que aporta acerca de las materias primas, la técnica productiva y los tipos de productos, además de datos cuantitativos, etc., de toda una serie de ramas productivas y para los años previos al período 1850-1936, son el «INTERROGATORIO SOBRE EL NUMERO Y ESTADO DE LAS FABRICAS DE TODA CLASE DE LA CIUDAD DE ZARAGOZA» (1824), así como el titulado «ESTADO DE LAS FABRICAS DE TODAS ESPECIES Y NUEVAS INDUSTRIAS QUE EXISTEN EN ESTA CAPITAL» (1848), ambos localizados en el Archivo Municipal de Zaragoza.

Se estudiaron además las LICENCIAS DE OBRAS de los archivos municipales de Zaragoza y Huesca, de forma exhaustiva en el período que se estudia. Ello nos ha permitido conocer en detalle las formas arquitectónicas de las fábricas y talleres en las mencionadas localidades, así como una larga nómina de ingenieros y arquitectos y su actividad profesional en el campo de la arquitectura fabril.

De cada tipo productivo —YESO, CEMENTO, CERAMICOS, MADERA, MUEBLES, ESPEJOS, MAQUINARIA, FUNDICION, HIERRO ESMALTADO, MATERIAL ELECTRICO, ELECTROQUIMICA, ELEC-

TROMETALURGICA, PRECISION, MATERIAL MOVIL, CURTIDOS, CALZADOS, TEXTILES, QUIMICOS, QUIMICO-FARMACEUTICOS, FERTILIZANTES, GAS, PAPEL, NAYPES, LITOGRAFIA, FOTOGRAFIA, HARINERA, PASTAS, AZUCARERAS, ACEITES, JABONES, VINOS, ALCOHOLES, AGUARDIENTES, LICORES, CERVEZA, CHOCOLATE, CONSERVAS Y REGALIZ —se muestran los rasgos, evolución y desarrollo de la temática contenida en el siguiente esquema: DE LA MATERIA PRIMA A LA COMERCIALIZACION PASANDO POR LA TRANSFORMACION, PRODUCCION O FABRICACION. En ese sentido el mayor número de casos estudiados se refiere a la ciudad de Zaragoza, con algunas referencias a Huesca y Teruel, aportándose datos en torno a medio millar de empresas de los diferentes sectores de la producción. De esa manera —y en un esquema general que no se cubre plenamente en todos los tipos productivos a causa de lagunas documentales— se valoran desde los temas del transporte de las materias primas, procesos de fabricación, arquitectura fabril (accesos, transporte interior, conexión al transporte exterior, energía utilizada, maquinaria, almacenamiento, oficinas, vivienda patronal, directiva y obrera incluida en la fábrica, laboratorios, naves de producción, etc.) (autores de proyectos fabriles), hasta la tipología de productos, su comercialización, publicidad (tipos, diseñadores, medios, etc.), y otros.

B) Este apartado de carácter valorativo centrado en cada tipo productivo o tipo de industria en concreto se complementa con otro de síntesis referente, por un lado, al estudio de los rasgos y elementos generales de la fábrica como tipología arquitectónica de carácter productivo (industrial y/o artesanal) (definición —se utiliza «fábrica» en un sentido amplio, como «lugar de producción o transformación de materias», dado que no es posible, por lo general, separar con claridad lo industrial de lo artesanal—, funciones, tipos de ubicación, limitaciones legales, fuentes de energía y transportes en la fábrica, función productiva, función administrativa, la vivienda [patronal-directiva-obrera] en la fábrica, elementos arquitectónicos).

Por otro lado se valora el papel de arquitectos e ingenieros en la industria, como conjunto e individualizadamente. En este sentido la nómina de profesionales que han intervenido en la proyección y diseño de los edificios industriales en Huesca y Zaragoza, en el período 1850-1936, extraída del estudio de las licencias de obras de las dos ciudades —Teruel no conserva documentación similar— ha llegado casi al centenar, de los que hemos seleccionado los de más interés. A continuación puede verse la lista alfabética de éstos, señalando el nombre del maestro de obras (mo), arquitecto (a) o ingeniero (i), las fechas límite de sus

proyectos de arquitectura industrial, la ciudad de actuación (H, T, Z), la profesión y los tipos y/o ramas productivas para las que han diseñado edificios:

- \* ALBIÑANA CORRALE, F. (1911-1935) (Z), (a), textil, maquinaria, muebles, alimentación, madera, materiales construcción, garajes.
- \* ARCHANCO, C. (1914-1918) (Z), (i), espejos.
- \* ATIENZA, J. A. (1868) (Z), (a), almacén de aceite-vivienda.
- \* AVERLY, F. (1913) (Z), (i), aceite.
- \* BALET, R. (1920-1928) (Z), (i), textil.
- \* BALLESPÍN, E. (1888-1898) (Z-H), (a), alm. licores, aguardientes, granero, yeso.
- \* BARRIL, R. (1919) (Z), (i), textil.
- \* BLASCO, M. (1871-1878) (H), (m. o.), agropecuarios.
- \* BOROBIO, R. (1926) (Z), (a), almacén, vivienda y laboratorios fca. cemento.
- \* BRAVO, J. (1897-1918) (Z), (a), garaje, esmaltados, electricidad, agropecuario, chocolates, curtidos, lanas, muebles, alcoholes.
- \* BURBANO, E. (1919-1921) (Z), (i), textil, ebanistería.
- \* DESCARTÍN, J. (1934) (Z), (a), garaje.
- \* ERCILLA, A. (1917) (Z), (i), harinas.
- \* ESTEBAN Y ROMEO, P. (1863-1871) (Z), (a), fundición, curtidos.
- \* FIGUERA, L. de la (1919) (Z), (a), alimentación.
- \* FILLO, V. (1885-1898), (H), (m. o.), casa lavadero, alm. vinario.
- \* HUERTA MARÍN, A. (1921-1933) (Z), (a), alcoholes, laboratorios farm., construcción.
- \* IRANZO, F. (1899) (Z), (i), fundición.
- \* JORDÁN Y TORNER, A. (1913-1920) (Z), (a), azúcar.
- \* LUNA, F. A. (1858) (Z), ingeniero (?) (i), gas.
- \* MANTECÓN NAVASAL, M. (1929-1931) (Z), (i), cemento.
- \* MARTÍNEZ DE UBAGO, M. (1913-1927) (Z), (a), alimentación, curtidos, espejos, garajes, agropecuario.
- \* MERLO, A. (1927-1928) (Z), (a), alimentación, garaje.
- \* MIRANDA, A. (1875-1904) (Z), (m. o.), curtidos, harinas, alcoholes, taller fot.
- \* NAVARRO, F. (1897-1911) (Z), (a), agropecuario, litográfica, alcohol, carpintería, herrería, lavadero, vivienda, galletas, garajes, lejía.
- \* NAVARRO, M. A. (1912-1920) (Z), (a), curtidos, química, maderas, lejías, textil, harinera, muebles, maquinaria, electricidad, serrería, garajes, agrícola.
- \* NAVASCUÉS, L. (1915) (Z), (i), alcoholes.
- \* PALOU, J. (1924) (Z), (i), viviendas obreras en industria azúcar.



- \* PELLEGERO SOTERAS, J. (1915-1934) (Z), (i), fundición y maquinaria.
- \* PUEYO LUESMA, J. (1919-1930) (Z), (i), textil, oficinas.
- \* RAFECAS, J. (1907) (Z), (i), electromecánica.
- \* RÍOS, F. de los (1928) (Z), (i), cemento.
- \* RÍOS, T. (1913-1929) (Z), (a), fundición, comercios, galerías fot., galletas, eléctrico, garajes, regaliz, harinas, maquinaria, vivienda fabril, construcción y agropecuario.
- \* RIPOLL, F. (1917) (Z), (i), fundición y maquinaria.
- \* SÁNCHEZ Y VIDAURRETA (1913) (Z), (i), azúcar.
- \* SANCHO, M. (1915) (Z), (i), fundición y maquinaria.
- \* SECURUN, M. (1909-1934) (Z), (a), alcoholes, garajes, agropecuaria, fundición y maquinaria, petróleo, aceite, jabón, alfarería, calzado, harinas, galletas.
- \* SEGUROLA, L. (1924) (H), (a), garaje.
- \* VINCENTI, Enrique (1924-1932) (H), (a), almacén, cerámica, garajes.
- \* YARZA, José de (1903-1909) (Z), (a), electricidad, fundición.
- \* ZUERO, F. (1902-1903) (Z), (i), electricidad.

3) Por último un tercer punto de vista se ocupa del REFLEJO DE LA INDUSTRIA O DE LA IDEA DE «PROGRESO» en dos ámbitos distintos: 1) Expresiones de la industria en el ámbito de lo comercial (cartas, tarjetas, prospectos, catálogos, memorias, etiquetas, rótulos, exhibiciones, exposiciones industriales, publicaciones periódicas (anuncios, reportajes, etc.). 2) Expresión de lo industrial fuera del ámbito comercial: artes plásticas (escultura, pintura, carteles) y manifestaciones literarias.

Las expresiones de lo industrial con función comercial o publicitaria son de gran interés por la abundancia de datos que ofrecen —caso de algunas memorias y de ciertos anuncios—, sean de tipo iconográfico o textual, sobre la clientela, técnica, tecnología, el gusto del propietario, arquitectura, alegorías, tópicos locales y regionales, firmas de grabadores y dibujantes, por citar algunos de los abundantes casos que se dan. En ocasiones nos ofrecen la única imagen de un edificio fabril o las únicas referencias que poseemos de una empresa. Las fórmulas utilizadas en estas expresiones van desde la corta frase enunciativa, la comparación, exclusividad, exageración, prestigio, juego, moralidad, calidad, etc., hasta largos textos llenos de argumentaciones. Los medios evolucionan desde la utilización del texto a solas o en combinación con grabados y tipografía de diversa proporción, hasta la utilización del fotograbado a

finales del siglo XIX con firmas de Soteras y Monterde, Florenzzano, Coyne, De Oña, Ferrando, Grasa, Freudenthal. Entre los artistas que han intervenido en el diseño de estos anuncios podemos citar a T. Gascón (1899), A. Gimeno (1908), P. Rufa (1911), Aguado (1915), M. Delgado (1929), F. Gazo, Acín, Guillermo.

Por lo referente al reflejo de lo industrial o de la idea de «progreso» en las manifestaciones plásticas y literarias, podemos afirmar que este reflejo se produce en negativo, es decir, se constata una escasa utilización de los «temas de la industria» tanto si presentan una realidad concreta de la misma o bien lo hacen en clave simbólica o alegórica, si bien cuando se producen no carecen en absoluto de interés.

Las respuestas a esta ausencia habrá que buscarlas tanto en el carácter del arte y la literatura aragoneses como en la evolución de la industrialización. Tanto las técnicas como los géneros tradicionales, sean en el campo de las artes plásticas, bien en lo literario, no traducen la realidad de la industrialización —aunque ésta no fuera muy relevante—, y tan solamente la prensa periódica —tal vez por el propio dinamismo y carácter cotidiano del medio— realiza, comparativamente, esa función de reflejo de una forma plena. Y ello puede verse en distintas series de reportajes, muchas veces ilustrados con fotografías y grabados, o bien en artículos de divulgación científica, que plasman la realidad de la industrialización aragonesa, así como la recepción y difusión en Aragón de temas relacionados con avances científicos, técnicos, biografías de empresarios e investigadores, etc.

## *Manuel Viola y el informalismo en España*

21 de diciembre de 1992 (Dr. Borrás Gualis)

### **1. Apunte biográfico**

Para realizar una aproximación al perfil biográfico y artístico de Manuel Viola es preciso partir del hecho de que en la misma persona confluyen el partisano llamado Manuel, defensor en Francia —antes en España— de las libertades que tanto amó, y el artista Manuel Viola, cuya gran creatividad y vehemencia dieron lugar a una pintura entendida como forma de combate manifestada, siempre, como acción colectiva.

El análisis del contexto político y cultural en que el pintor tomó contacto con las inquietudes intelectuales, evidencia cómo las condiciones ambientales de la España republicana en los años anteriores a la guerra civil influyeron determinadamente en el desarrollo personal y su proyección literaria.

Ello estuvo determinado por una educación basada en los valores republicanos derivados luego hacia la militancia marxista, conformadores ambos de un carácter que, en contacto con personajes claves de la vanguardia literaria en Lérida —de Crous tomó el prototipo de artista integral, un modelo que no muchos años después iba a poner en práctica—, Barcelona y, particularmente, París, le dirigieron hacia el movimiento surrealista definidor de su obra escrita.

Durante los años transcurridos en Lérida y Barcelona Viola se expresó por medio del lenguaje escrito surrealista, convencido de que esta tendencia era la única indicada para dar cauce a la libertad de expresión que todo el mundo —especialmente el intelectual— debía alcanzar. En Barcelona se incorporó al movimiento vanguardista gracias a Maggí A. Cassanyes que le introduce en ADLAN y le invita a participar en la «Exposición Lógicofobista» celebrada el año 1936, con dos obras y la redacción de un texto. Es una etapa en que está manifiestamente

impregnado de la filosofía surrealista, siendo el origen de una mística personal que le hizo dirigirse hacia su interior sin aislarse del mundo. Su corto número de escritos no debe ser tomado como una producción literaria en sentido estricto, sino más bien como un hecho aislado común a los artistas de aquella época. Los escritos, en su conjunto, están muy influenciados por imágenes y recursos utilizados por autores surrealistas, aunque algunas extremadamente ingeniosas, logrando una identificación con dicha estética. La mayor trascendencia de este período radica en la asunción de unos mecanismos automáticos que trasladados a la pintura darán sus mejores resultados.

Su residencia en París, en los años inmediatos a la posguerra, justo en el momento de gestación del nuevo lenguaje informalista y en contacto directo con sus principales protagonistas, resultó fundamental para su trayectoria pictórica. Fueron años en los que contactó con los jóvenes surrealistas en torno a Paul Eluard, probablemente por mediación de Benjamín Peret, empezando de inmediato a colaborar en la revista *La main à plume*. Seguramente ahora es cuando debemos situar su ingreso en la Resistencia francesa, donde conoció a Roberto Ríos, también colaborador de la revista, quien le presentó a Pablo Picasso, que le tomó como ayudante y le protegió lo mismo que su esposa Dora Mar. Picasso y Picabia, al que conoció al finalizar la guerra, son los dos artistas más respetados por Viola y de los que extrajo las mejores consecuencias. Lo mejor de sus escritos y dibujos surrealistas los publicó en *La main à plume* y en *Cahiers de poésie* en torno a los años cuarenta, retomando la línea iniciada en la revista *Art* en Lérida.

## 2. Producción literaria

Cronológicamente coincidente con las cuatro ciudades en las que llevó a cabo su creación literaria: Lérida (1933-1934), Barcelona (1934-1936), París (1941-1943) y Madrid (1959). Su obra escrita mezcla diferentes géneros: poemas en prosa y verso, conferencias, artículos de crítica a través de los cuales conocemos sus ideas sobre arte, guiones incompletos.

Conceptualmente hablando, José Viola no es un surrealista en el estricto sentido de la palabra. Lo es más en la forma que en el concepto, pero su contacto directo con personajes claves del movimiento surrealista, en España y Francia, le transmitieron el aporte teórico y la experiencia a la vez que le daban respuestas a impulsos juveniles encauzados a desarrollar el potencial interior. José Viola adoptó gestos y actitudes aprendidas de una filosofía que le dio pautas de comportamiento man-

tenidas a lo largo de su vida, a la par que se apropiaba de imágenes y recursos propios de la estructura lingüística del Surrealismo, a través de las cuales desarrolló un lenguaje literario materializado en una producción corta en su número.

En su paulatino acercamiento a esta poética asumió las reglas del lenguaje surrealista dictadas por Bretón, sin hacer hincapié en los aspectos formales, implicándose no sólo estética sino moralmente. Viola ve en el Surrealismo, además del descubrimiento de una realidad más amplia basada en la reivindicación del subconsciente y en el mundo de los sueños, un instrumento para manifestar su posición antiacadémica y a lo establecido. Si bien en los primeros momentos su producción surrealista, en Lérida y Barcelona, se situó en la línea purista ceñido a lo estrictamente literario, más tarde, ya en París, se incorporó con acierto al lenguaje pictórico.

Viola mezcla en sus escritos la realidad con el mundo de los sueños, lo irracional y la sátira, conllevando muchas veces una crítica social y un compromiso político. Si bien encontró en el Surrealismo la posibilidad de acceder a las últimas consecuencias del subconsciente, donde el individuo guarda los pensamientos más ricos, se mantuvo al margen de ciertos juegos surrealistas practicados por Antonin Artaud o Maïakovski. El lenguaje escrito de Viola, bastante liberado de la técnica al uso, incorpora recursos clásicos de la escritura surrealista como imágenes caóticas, extrañas metáforas, deformaciones. No le preocupa el cumplimiento de las reglas ortográficas, algo común a las vanguardias y, particularmente, a los surrealistas. Sin embargo, nunca utilizó el método de la paranoia daliniano, ni realizó demasiadas alusiones a Freud, del mismo modo que no aparecen estados de ánimo pesadillescos, hasta el final de su producción francesa, aunque en *Oñiro* ya se anuncian.

### **3. Análisis de la obra**

#### **3.1. *Obra de caballete***

En cuanto al desarrollo de la obra pictórica de Manuel Viola podemos afirmar que presenta por un lado una trayectoria paralela a los artistas españoles de la «Escuela de París», fundamentalmente con imágenes y fórmulas inspiradas en Peinado, Palmeiro, incluso en Picasso. Por otro lado, está fuera de duda su identificación con los pintores que tras finalizar la contienda mundial instrumentalizaron el método automático surrealista. Por suerte, Viola se sentía más familiarizado

con los ambientes más progresistas frecuentados por Wols, Bryen, Atlan y otros pintores adeptos a la nueva Abstracción Lírica y a los surrealistas Eluard y Peret, cuya influencia, a la postre, se manifestó definitiva.

No cabe duda que el hecho de moverse alrededor de dos círculos artísticos bien diferentes del París de la postguerra, en unos años decisivos para su formación, propiciaron una producción primeriza dispersa en sus planteamientos, aunque algunos años después, en España, una de ellas, la informalista, se manifiesta definitiva.

Por otro lado, también se tuvo que enfrentar a otros estímulos formales relacionados con el cúmulo de propuestas artísticas en pleno vigor, porque al mismo tiempo que se desarrollaba la Abstracción Lírica y se gestaba lo que años más tarde Michel Tapiè denominó Arte Otro, coexistían otras manifestaciones dispuestas a no ceder terreno.

Realmente, en sus comienzos, Manuel recorrió un camino zigzagueante entre la Abstracción y la Figuración no realista propugnada por los pintores españoles. Una indecisión que no le impidió rechazar los postulados postcubistas tradicionales y equilibrados, propios de Bazaine, incorporando otros más espontáneos, en la línea propugnada por la Abstracción Lírica de finales de los años cuarenta en sus diferentes soluciones. Sin duda le atrajeron los procesos de investigación espacial y matérica experimentados por Fautrier en sus *Rehenes* (1942) o los retratos arquetípicos de Jean Dubuffet.

Como miembro del grupo de los pintores españoles en París expuso en varias ciudades de Europa su pintura de corte figurativo, cobrando especial relevancia la muestra realizada en Praga bajo el título «Arte de la España republicana». Los años 1948 y 1949 transcurrieron con la presencia del pintor en las salas de exposiciones de un París en plena efervescencia de confrontaciones y muestras de gran relevancia.

Ya en Madrid, agotada su etapa francesa, donde los motivos de inspiración fueron vitales, llevó un proceso de filtración de las imágenes acumuladas en su retina de pintor, aunándolas con las reflexiones derivadas del estudio de pintores como Zurbarán, Velázquez y Goya, concluyendo en una profundización en el ejercicio de la abstracción, pero sin abandonar la referencia al mundo exterior.

Realiza ahora una pintura cromáticamente rica y bien entonada —tierras, verdes, rojos y negros—, que evidencia un manejo casi instintivo en la aplicación y armonización de los colores y la búsqueda de rugosidades y texturas. A través de los bodegones, donde los objetos no son un fin en sí mismos sino mero pretexto para llegar a una desintegración de las formas, y de paisajes en los que planos y colores se funden, llega a la Abstracción. Sus cuadros sugieren ensoñaciones paisajísticas dictadas por la imaginación, con un recuerdo a las extrañas

sensaciones derivadas de las calcomanías surrealistas. En los cuadros realizados alrededor del año 1955 se evidencia la profundización en una abstracción surrealista, de gran capacidad lírica y subjetiva. En torno a mediados de los cincuenta, la línea que separa la abstracción, impregnada de un lirismo de componente surreal, de los ritmos informalistas, es apenas perceptible. Para el proceso de transición hacia lo monocromo y la sobriedad de las formas, iniciado con la ejecución de **La saeta** (1958), debe partirse de un dibujo fechado en 1957 en el que la materialización del nuevo lenguaje expresionista del gesto puro y negro se hace realidad, derivado directamente de Mathieu y Schneider. Es en este y otros dibujos donde comienza a articularse la idea expresionista y el impulso y el gesto en Manuel Viola.

La asunción del negro como color a su paleta, consecuencia de su estancia en París, conllevó una reflexión basada en la negación de la tela, transformada ahora en un todo oscuro, siendo su mejor materialización el cuadro **La saeta**: la obra emblemática de Manuel Viola. La personal valoración del color se asienta en una frase, a menudo repetida por el artista, en la que se recoge toda la filosofía del blanco y negro: «Para mi necesidad plástica, el color no es color, sino el testigo de la luz y las tinieblas». Teoría materializada en una producción acotada cronológicamente entre el año 1958 y 1961 en que realiza sus últimas telas negras. Telas definidas por una gran austeridad monocroma, en las que incorpora experiencias extraídas durante su estancia en París, próximas a Michaux, Schneider y Mathieu así como al grafismo de Hartung. Las estructuraciones paralelas y perpendiculares de Schneider y Mathieu se traducen en Viola en unas formas que pugnan por trascender los límites de la tela, incorporando a la vez el gesto agresivo y violento de Atlan.

A todo ello se suman los débitos zurbaranescos, cuyas formas utiliza sometiéndolas a un proceso de abstracción y los alargamientos de El Greco, así como la presencia de Goya con su preconizadora destrucción de las formas y la utilización del negro. La monumentalidad y dramatismo alcanzado en las obras de este período, donde el contraste blanco-negro se presenta fundamental, se enfatiza con el tratamiento de ritmos largos y sostenidos, alternados con otros más cortos, siguiendo trayectorias lineales y curvas.

A partir de 1961 sus obras evolucionan hacia una mayor abstracción y el color adquiere un papel indiscutible, retomando amarillos y azules de antaño, concretándose su estilo definitivo en evolución hasta 1971, fecha en el que pinta su última obra de envergadura, **Tríptico**, rotundo y enérgico y de desarrollo intenso y sostenido, directamente relacionado con la «Action Painting» americana, con la que el artista, salvo en dos o tres ejemplos, no tiene puntos en común.

### 3.2. Dibujos

Los dibujos realizados en el entorno catalán presentan coincidencias con Joan Massanet y Moreno Villa de los que toma ciertas formas redondeadas y oquedades utilizadas no sólo en los dibujos sino también en las imágenes de sus textos literarios, evidenciando la clara relación existente entre los dibujos y los escritos de la primera época. En cuanto a Lorca, tan admirado por Viola y que, indudablemente, dejó su impronta en su producción literaria, no encontramos una huella profunda.

Plenamente surrealistas son los dibujos publicados en la revista *La main á plume* y en *Cahiers de poésie*. Además realizó algunos collages con argumentaciones derivadas de sus obsesiones surrealistas ya manifestadas en sus escritos, en los que los papeles recortados suplen las formas dibujadas y coloreadas.

Alrededor de los años setenta retoma la disciplina del dibujo, olvidada desde los que acabamos de citar realizados durante los años 30 y 40, salvo algún ejemplo puntual en 1957, al propio tiempo que comienza la ejecución de litografías, siendo dignas de mención la edición especial de **Las casidas**.



# *Catalogación y estudio de los fondos de Pintura Española del Museo de Bellas Artes de Bilbao del siglo XIII al XVIII (de 1270 a 1700)*

Junio de 1993 (Dra. Lacarra Ducay)

El objeto del trabajo de investigación presentado para acceder al grado de DOCTOR es el de ofrecer una aportación al catálogo razonado de 141 obras de pintura que, formando parte de la colección permanente del Museo de Bellas Artes de Bilbao, pertenecen a la Escuela Española, y tienen una cronología que está comprendida entre el siglo XIII y el siglo XVII, ambos incluidos, aunque sus autores pueden rebasar en ocasiones el siglo XVIII, al fallecer con posterioridad al año 1700. El intervalo cronológico viene determinado porque con el cambio de siglo se produce también un cambio de mentalidad en la sociedad española, un cambio de dinastía y un cambio en el gusto artístico. Además, el 1 de noviembre de 1700 muere el Rey Carlos II, dándose fin a la Casa de Austria, cerrándose por tanto una época de la Historia de España, coincidente con el inicio de la dinastía Borbónica. Acaba el Imperio de los Austria y comienza la era de los Borbones.

El núcleo del trabajo está formado por las obras que se exhiben en la exposición permanente del Museo, y que, presumiblemente, gozan de un buen estado de conservación y tienen una calidad artística que podríamos calificar de bastante aceptable. Estas son las obras que, casi en su mayoría, han sido objeto, en algún momento, de la atención de especialistas e investigadores, aunque debemos comentar aquí que no hay un trabajo actualizado de conjunto sobre los fondos del Museo de Bellas Artes de Bilbao, y que por tanto, cuando aludimos a que han sido objeto de la atención de algunos investigadores, queremos referirnos a que su estudio está contenido en catálogos de exposiciones temporales en las que han participado de manera aislada algunas de las

pinturas, o en estudios puntuales aparecidos en publicaciones periódicas, o en obras de conjunto de la región para la que fueron creadas.

Existe en segundo lugar un grupo de obras, bastante numeroso en lo que se refiere a su cantidad, que incluye pinturas españolas, de distintas épocas y estilos, que apenas han sido estudiadas, y que presentan en la actualidad un estado de conservación que no permite su exhibición en las Salas de visita pública, por lo que de momento se guardan en la zona de Depósitos o Almacén de Obras de Arte.

A la hora de abordar nuestro trabajo nos planteamos, en un primer momento, el estudio pormenorizado de 141 pinturas de la Escuela Española con una cronología comprendida entre el siglo XIII y el XVII, ambos inclusivos, existentes en el Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Comenzamos por realizar una ficha completa con todos los datos que nos proporcionaba la contemplación de la obra, referidas a técnica, medidas, inscripciones y firmas. Después se procedió a la revisión pormenorizada del Archivo Administrativo del Museo de Bellas Artes de Bilbao, es decir, toda la correspondencia generada desde su creación en 1908 hasta el momento presente, y los Libros con las Actas de la Junta de Patronato del Museo de Bellas Artes de Bilbao y las de su Comisión Delegada Permanente. A continuación consultamos los datos referentes al Museo, pero que se encontraban en documentos conservados fuera de su recinto, es decir, en los Archivos de las Instituciones propietarias del Museo desde su creación hasta el año 1991, el Ayuntamiento de Bilbao, y de la Diputación Foral de Vizcaya<sup>1</sup>.

Las mayores dificultades a la hora de realizar este catálogo estuvieron motivadas por la escasez de fuentes documentales, y para algunos casos incluso bibliográficas, que permitieran aclarar las características peculiares de cada una de las obras incluidas en él, dado que el método que hemos utilizado ha consistido en la consulta de fuentes materiales como la propia obra, por un lado, y en la consulta de fuentes documentales como las que hemos señalado anteriormente unido a la revisión de abundantes fotografías en Archivos especializados, repertorios de grabados y abundante Bibliografía nacional e internacional.

En este sentido se consultaron los fondos bibliográficos de la Bi-

---

<sup>1</sup> Debemos hacer un inciso para apuntar en estos momentos el hecho de que en 1986 el Museo de Bellas Artes de Bilbao transforma su estatus jurídico y se convierte en una Sociedad Anónima de Gestión. Ello permitió que en 1991 se incorporara a su gestión, como miembro de pleno derecho el Gobierno Vasco, por lo que a partir de esa fecha los socios gestores pasan a ser tres y se amplía el número de sus consejeros de doce a dieciocho miembros, respetando el número de seis representantes que desde el comienzo de la Sociedad Anónima había designado cada uno de los socios gestores. Pero como es lógico la documentación que hay en el Gobierno Vasco es reciente y no corresponde a las obras que tratamos en nuestro trabajo.

biblioteca del Museo de Bellas Artes de Bilbao, especializada en temas de Arte, de la Universidad del País Vasco, de la Universidad de Deusto en Bilbao, de la Sociedad Bilbaína en Bilbao, de la Universidad de Zaragoza, del Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de Zaragoza, de la Biblioteca Nacional de Madrid, de la Biblioteca del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid, de la Biblioteca del Museo del Prado, de la Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid, de las Bibliotecas del Museo Nacional de Arte de Cataluña, y del Instituto Amatller de Arte Hispánico, en Barcelona, del Museo de La Rioja, del Museo de Bellas Artes de Valencia, del Museo de Bellas Artes de Córdoba, del Museo de Bellas Artes de Sevilla, y de la Universidad de Sevilla fundamentalmente. También se ha solicitado abundante material fotocopiado a otras Instituciones y a investigaciones particulares que, amablemente, han atendido nuestra demanda, por lo que vaya aquí nuestro más sincero agradecimiento a todos ellos.

El siguiente paso consistió en ordenar el material obtenido por estos diversos procedimientos, apuntando los datos que individualizaban cada pintura, es decir, su ficha técnica. Procedimos a continuación a relatar lo referente a su forma de ingreso y a una descripción pormenorizada de las escenas, atendiendo a los rasgos formales, iconográficos y simbólicos.

A continuación se llevó a cabo una clasificación estilística con un estudio comparativo entre las obras conservadas en el Museo de Bellas Artes de Bilbao y las realizadas en otras escuelas españolas del mismo período cronológico si ello fuera posible, o las realizadas por el mismo autor en otro momento de su producción si la pintura se adjudica a la mano de un artista concreto. También se han tenido en cuenta las relaciones entre las distintas manifestaciones artísticas con las que las pinturas objeto de este estudio podían tener relación, es decir, la escultura, el tapiz o la miniatura.

Finalmente se ofrece una datación aproximada para cada pintura y unas conclusiones acerca de su autor, si es conocido, que permiten sintetizar los hallazgos de tipo histórico-artístico que se han alcanzado.

Después se alude a su estado de conservación y las restauraciones efectuadas sobre cada pieza, para seguir con las exposiciones temporales en que ha participado y la bibliografía específica en que se menciona la pintura.

Otro problema con el que nos hemos encontrado es el que se refiere a la diversidad de escuelas y artistas representados, por lo que el conjunto no resulta homogéneo. Además, cuando hay varias obras de un mismo artista, lo que ocurre en escasas ocasiones, éstas pertenecen

a diferentes períodos artísticos dentro de su producción global por lo que ha sido necesario profundizar en todas sus etapas productivas.

Por otro lado, al existir predominio de obras que han ingresado en el Museo a través de coleccionistas particulares, concretamente hay 75 pinturas de las incluidas en este estudio que han llegado mediante esa vía, resulta muy difícil, en ocasiones, rastrear en el aspecto de su procedencia original, en la historia del objeto hasta su llegada al Museo. Es decir, en algunos casos no ha sido posible averiguar de qué iglesias o lugares proceden, puesto que los propietarios carecían de esa información, recordando, a veces, que «siempre ha pertenecido a su familia». Cuando el origen era conocido nos hemos dirigido a las correspondientes parroquias o conventos religiosos, y en este sentido debemos decir que no siempre nos han contestado, aunque, lógicamente, ha habido conventos y parroquias que sí lo han hecho, como los conventos de Recoletos de Marcilla (Navarra), el convento de Clarisas de San Juan de la Penitencia, conocido como el convento de las Juanas, de Alcalá de Henares (Madrid), el convento de Agustinas de Nuestra Señora de la Consolación o María Magdalena, de la misma localidad madrileña, y el de Serradilla (Cáceres). En el caso de las parroquias, solamente la de la Asunción de Nuestra Señora, de Arceniega (Alava), la de San Lesmes de Burgos, y la catedral de Santo Domingo de la Calzada (La Rioja).

Con todo este material lo que hemos pretendido es clasificar las obras en base a su cronología y definir su adscripción a las diferentes escuelas españolas que están representadas en la colección permanente del Museo.

Otra de nuestras intenciones ha sido dar a conocer una serie de obras que permanecen, y en algunos casos han permanecido desde el momento de su ingreso, en la zona de reserva de los fondos, es decir, en el Almacén de objetos artísticos del Museo de Bellas Artes de Bilbao, por lo que su observación para el espectador habitual y para los investigadores resulta difícil, por desconocerse en ocasiones incluso su existencia. De las ciento cuarenta y una obras estudiadas, ciento cinco se hallan expuestas, y treinta y seis permanecen en los Depósitos.

El siguiente aspecto que vamos a mencionar está relacionado con la autoría de las pinturas. En este sentido las mayores aportaciones corresponden a obras de autores poco conocidos o Anónimos, ya que en el caso de las pinturas adscritas a la producción de pintores conocidos el método de trabajo se ha planteado de diferente manera, puesto que no se trataba tanto de descubrir nada nuevo, sino de sintetizar y valorar la obra en concreto dentro del panorama general del artista. Así, podemos decir que se han revisado las atribuciones y cronología

de numerosas obras, como «San Ermengol exorcizando a un endemoniado», Anónimo Catalán del siglo XIII, que nos parece más oportuno creerla de hacia 1300-1325; «Episodio de la vida de San Sebastián», anteriormente considerada del Maestro de Morata, si bien hoy nos parece más oportuno catalogarla como Anónimo Aragonés del tercer cuarto del siglo XV; «Las Tentaciones de San Antonio Abad», anteriormente considerada del Maestro de Bonnat, calificada ahora como obra aragonesa del tercer cuarto del siglo XV; «San Joaquín y Santa Ana ante la Puerta Dorada de Jerusalén» y «Presentación de la Virgen en el templo», consideradas de Jaime Huguet y adscritas hoy a la Escuela Aragonesa del tercer cuarto del siglo XV; «Santa Catalina de Alejandría y Calvario», anteriormente considerada de Arnaut Castellnou de Navalles calificada hoy como Anónimo Aragonés del tercer cuarto del siglo XV; cuatro escenas con episodios de la vida de San Bartolomé, que se creían de Arnaut Castellnou de Navalles y se han incluido en la Escuela Aragonesa del tercer cuarto del siglo XV; las obras que representan a «San Gregorio Magno», «San Pedro» y «San Agustín», que figuraban como Anónimo del siglo XV, nos parece que deben aproximarse al estilo del pintor alcarreño, afincado en Aragón, Miguel Jiménez; «San Antonio Abad», anteriormente considerada del Maestro de Cuenca, que creemos más oportuno aproximar al círculo de Miguel Jiménez, y en todo caso obra aragonesa de fines del siglo XV; «Calvario», obra catalana del siglo XV, que creemos que puede acercarse a la producción del artista catalán Ramón Solá II; «Los Apóstoles San Pablo y San Andrés», que en algún momento se creyó obra del Maestro de Astorga y que consideramos más oportuno calificarla como Anónimo Castellano de fines del siglo XV-comienzos del siglo XVI; «La Sagrada Familia», de Francisco de Herrera «el Viejo», que se ha identificado con la obra que en el momento de su ingreso se titulaba «Virgen con el Niño», y figuraba como obra de Juan de las Roelas en el documento de compra-venta, si bien en el Inventario realizado en 1986 ya aparecía registrada como obra de Herrera, pero que nosotros hemos puesto en relación con la obra de Roelas que se daba por no localizada; «San Pedro arrepentido», que figuraba como Anónimo del siglo XVII y que la hemos aproximado al estilo de José de Ribera; «El Divino Pastor», obra incluida en el apartado de estilo de Murillo que creemos que puede aproximarse a la producción del pintor andaluz Juan Simón Gutiérrez, dejando una vía abierta a posteriores interpretaciones; «Visión de Santa Rosalía», anteriormente considerada como obra española del siglo XVII, incluida ahora en el estilo de Murillo; «Joven mendigo» que figuraba como Anónimo Español del siglo XVII, calificada hoy de estilo de Murillo; «Cabeza de San Juan Bautista», que anteriormente se consideraba de

Valdés Leal, y que hemos incluido como estilo de Sebastián de Llanos y Valdés; «Paisaje», anteriormente considerada como estilo de Murillo, e incluso por algunos como obra segura del pintor sevillano, que nos parece más oportuno incluir entre las obras de estilo de Ignacio de Iriarte; y «San José con el Niño Jesús», que llegó a ser considerada obra de Murillo y que creemos que es obra de Antonio de Pereda.

También se ha clarificado la iconografía de algunas pinturas, procediendo a algunos cambios en el título de las mismas, como en la tabla de Escuela Valenciana de hacia 1410 que representa a «San Gil», que figuraba como «Cabeza de un Santo monje»; «San Cosme o San Damián», Anónimo Aragonés del primer tercio del siglo XVI, que anteriormente figuraba como «San Fernando»; las dos obras del estilo de Vicente Carducho que representan a «Santo Tomás de Aquino» y «San Pío V», que figuraban como «San Cirilo de Constantinopla» y «San Dionisio»; «Las lágrimas de San Pedro», obra del estilo de José de Ribera, que anteriormente figuraba como «Busto de filósofo»; «Visión de Santa Rosalía», del estilo de Murillo anteriormente titulada «Santa en éxtasis»; y «El descanso en la huida a Egipto», obra del taller de Alonso Cano, que anteriormente se titulaba «La Sagrada Familia».

Nos parece también oportuno señalar que el presente trabajo ha servido para concretar algunas procedencias que permanecían todavía sin identificar, como en el caso de la tabla atribuida al Maestro de Retascón que se sabía procedía de una donación de Don Antonio Plascencia, pero no se identificaba con ninguna de las obras que figuraban en los diferentes documentos de donación del coleccionista vizcaíno, que nosotros hemos identificado con la obra titulada en la donación «El Padre Eterno», y que se creía sin localizar. También se ha clarificado la confusión existente en la forma de ingreso de las dos pinturas sobre lienzo con el tema de «La Inmaculada Concepción», firmadas por José Antolínez, que figuraban con las noticias de su ingreso confundidas. Se han confirmado las procedencias de todas las obras estudiadas, salvo en tres ocasiones que no ha sido posible encontrar el modo de su ingreso, ni la fecha del mismo. Se trata de «Predela con escenas de la vida de San Sebastián», Anónimo Español del primer tercio del siglo XVI; «Retrato femenino», Anónimo Español del siglo XVI; y «Dolorosa», copia de Bartolomé Esteban Murillo. También se han investigado las vías de ingreso, es decir, se han localizado las personas e Instituciones que donaron, legaron o vendieron las obras de pintura al Museo de Bellas Artes de Bilbao en todos los casos, salvo en estos tres anteriormente citados.

Se han repasado asimismo algunas fechas que figuran en los cuadros, como la que aparece en la pintura firmada por José de Ribera,

«San Sebastián asistido por las Santas mujeres», que venía leyéndose como 1631, y que creemos leer 1621. Y en la del lienzo firmado por Juan Carreño de Miranda, titulado «Retrato de Doña Mariana de Austria», que se venía creyendo de 1673, y en la que nosotros leemos 1678.

Pero también hemos encontrado dificultades, así, entre los problemas que hemos debido afrontar para la realización de la presente catalogación figura la numerosa y extensa bibliografía que se debía de consultar, dada la amplitud del tema elegido, sobrepasando con mucho los fondos sobre estos temas existentes en las Bibliotecas Públicas del País Vasco. Por ello ha sido necesaria la realización de numerosos viajes a otras ciudades como Madrid, Barcelona, Sevilla, Córdoba, Valencia y Zaragoza, para proceder a la revisión específica de algunos textos de consulta obligada para elaborar este estudio. Además se han efectuado viajes a otras localidades como Sitges donde se localizaron escenas pertenecientes al mismo retablo que las dos tablas custodiadas en el Museo de Bellas Artes de Bilbao debidas a la mano de Pedro Serra. E incluso hemos asistido a Jornadas de Estudio como las celebradas en Valls, en la provincia de Tarragona, en conmemoración del V centenario de la muerte del pintor Jaime Huguet, dirigidas por la Doctora Liaño.

Sucesivos viajes a esas mismas localidades nos ha permitido conocer obras de colecciones particulares, como la de las herederas del Sr. Espinal, o la de los herederos del Sr. Torelló, ambas en Barcelona, que se pueden relacionar con algunas pinturas que son objeto del presente estudio, lo que ha sido decisivo para establecer comparaciones y completar nuestra visión sobre la valoración de dichas obras.

También ha sido decisiva la consulta de los fondos fotográficos de los Archivos Mas y el Instituto Amatller de Arte Hispánico, ambos en Barcelona, fundamentales para completar la documentación gráfica que aportamos, que se complementa con la solicitada mediante correspondencia a particulares y Museos nacionales e internacionales.

Tras la elaboración del presente trabajo de investigación podemos añadir varias consideraciones a lo ya dicho hasta ahora:

1. Si analizamos las obras de Pintura Española del Museo de Bellas Artes de Bilbao anteriores a 1700 desde el punto de vista del soporte, su clasificación nos llevaría a dividir las en pintura mural trasladada a soporte móvil, pintura sobre tabla, pintura sobre sarga, pintura sobre cobre y pintura sobre lienzo. En este sentido hay una pintura mural trasladada a soporte móvil, sesenta y nueve sobre tabla, una sobre sarga, una sobre cobre y sesenta y nueve sobre lienzo.

2. Si hacemos la clasificación desde el punto de vista de la técnica nos encontramos con pinturas realizadas al temple y al óleo. En este

sentido hay treinta y una pinturas realizadas al temple, y ciento diez al óleo.

3. Si procedemos a la valoración de las obras desde el punto de vista de su autoría, cincuenta y seis están consideradas como obras debidas a la mano de un pintor todavía no identificado, por lo que se ha intentado acercarlas al estilo de una escuela o autor determinados, según la cronología a la que pertenecen. Del resto, diecinueve han llegado a nosotros firmadas, y en algunos casos, concretamente ocho, también fechadas.

4. Si procedemos a su valoración en función de su cronología hay dos pinturas del siglo XIII, seis del siglo XIV, cuarenta y tres del siglo XV, veinticinco del siglo XVI, y sesenta y cinco del siglo XVII, el más numeroso cuantitativamente hablando.

5. Si atendemos a su clasificación estilística se hace un recorrido a través de los estilos Románico, Gótico, Renacentista y Barroco. El Románico está representado por dos pinturas de la escuela catalana del último tercio del siglo XIII, «Descendimiento», y «El Arca de Noé».

6. El estilo Gótico está representado por obras como «San Ermengol exorcizando a un endemoniado», Anónimo Catalán de 1300-1325, para el período francogótico, conocido también como gótico lineal; las tablas del Maestro de Estamariu o las de Pedro Serra para el período italogótico; el «Retablo de los Gozos de la Virgen», de Pere Nicolau, o el «Salvator Mundi» del Maestro de Retascón, para el período internacional; y las tablas atribuidas al Maestro de San Nicolás, «La Flagelación de Santa Engracia», de Bartolomé Bermejo, o «La Virgen con el Niño, ángeles y familia de donantes», firmada por Berthomeu Baró, para el período hispanoseptentrional o hispanoflamenco, por sólo citar algunos ejemplos.

7. El siglo XVI está representado por obras que podrían englobarse bajo la clasificación general de renacentistas. Entre las más destacadas, de acuerdo con la cronología establecida, cabe mencionar, en primer lugar, el «Retablo de Santa Lucía, San Cosme y San Damián», del denominado Maestro de Ororbia, actualmente desmembrado y con una única tabla, con la representación de «San Cosme», en las Salas de Exposición Permanente. Seguidamente, dentro de la pintura sobre tabla, la representación del «Martirio de Santa Agueda», que lleva la firma de Gaspar de Palencia. De la segunda mitad del siglo XVI se poseen obras de grandes pintores, como el «Retrato de Doña Juana, Princesa de Portugal», de la mano de Alonso Sánchez Coello; «La Piedad» de Luis de Morales; «San Francisco en oración ante el Crucificado» y «La Anunciación», firmadas por El Greco, junto con «La Magdalena Peni-



tente», «San Francisco de Asís» (fragmento) y «El Apóstol San Simón», atribuidas al mismo pintor.

8. El siglo XVII está representado por obras que podrían englobarse bajo la clasificación de barrocas.

8a. En este apartado hay que señalar la recuperación de una serie de cuadros de Escuela Española del siglo XVII al ser adquiridos por el Museo de Bellas Artes de Bilbao en el mercado internacional, que constituyen auténticas joyas de la pintura universal. Se trata de «La Sagrada Familia», de Francisco de Herrera «el Viejo», adquirida en 1920 a una Sociedad Limitada de Londres; «San Sebastián curado por las Santas mujeres», firmada por José de Ribera, adquirida en 1924 a los Marqueses de Balleroy, en París; «Retrato de Felipe IV» (Fragmento), atribuido a Diego Velázquez, adquirido en 1927 a M. Bal, de París. A ellos se suma el lienzo de «Doña Juana, Princesa de Portugal», debido a la mano de Alonso Sánchez Coello que, aunque corresponde al siglo XVI, fue adquirido en 1990 a la Global Company, S.A. a través de Caylus Anticuuario, S.A., de Madrid.

8b. Los autores y obras más destacadas del siglo XVII español que se custodian en el Museo de Bellas Artes de Bilbao serían, atendiendo a su cronología, Juan de las Roelas con «San Pedro y San Andrés abandonan la barca para seguir a Cristo» y «Predicación de San Andrés»; Francisco de Herrera «el Viejo» con «La Sagrada Familia»; Juan Ribalta con su magnífico cobre «Adoración de los pastores», y la escena «La Predicación de San Luis Beltrán a un grupo de gentiles» grabada en la parte posterior; Pedro Orrente con «El Sacrificio de Isaac», y «Los peregrinos de Emaús»; José de Ribera con «San Sebastián asistido por las Santas mujeres», y «Magdalena penitente»; Francisco de Zurbarán, con «Santa Isabel de Turingia», «Santa Catalina de Alejandría», «La Santa Faz», y «La Virgen con el Niño y San Juan niño»; Diego Velázquez con «Retrato de Felipe IV» (Fragmento); Bartolomé Esteban Murillo con «San Lesmes»; Juan Carreño de Miranda con «La Asunción de la Virgen», «La Inmaculada Concepción», «Retrato de Doña Isabel Díaz de Morales Muñiz», y «Retrato de la Reina Doña Mariana de Austria»; José Antolínez con dos cuadros titulados «La Inmaculada Concepción», y un tercero que representa «La Venida del Espíritu Santo»; Francisco Rizi con «Un Apóstol»; y Claudio Coello con «Retrato de Doña Teresa Francisca Mudarra y Herrera», «Retrato de la Reina Doña Mariana de Neoburg», y «Retrato del Rey Carlos II».

8c. Capítulo aparte se merecen los cuadros de floreros, paisajes y bodegones de Escuela Española que enriquecen los fondos del Museo de Bellas Artes de Bilbao. Entre ellos cabe señalar el «Cesto con flores»,

firmado por Juan de Arellano, y el «Paisaje con figuras», atribuido al pintor vasco Ignacio de Iriarte. Junto a ellos los dos atractivos bodegones de Escuela Madrileña de mediados del siglo XVII, titulados «Bodegón con granadas» y «Bodegón con uvas».

Una vez llevado a cabo el estudio, el texto se presenta en tres tomos divididos en tres grandes capítulos: **La Pintura Española de los siglos XIII al XV en el Museo de Bellas Artes de Bilbao**, **La Pintura Española del Siglo XVI en el Museo de Bellas Artes de Bilbao**, y **La Pintura Española del Siglo XVII en el Museo de Bellas Artes de Bilbao**. Van precedidos estos capítulos de los correspondientes a **Introducción** e **Historia del Museo de Bellas Artes de Bilbao**, y seguidos de unas **Conclusiones**, **Apéndice**, y de una **Bibliografía** en la que aparecen relacionadas las obras consultadas para la realización de este trabajo. Se incluyen asimismo un **Índice Geográfico**, un **Índice Onomástico e Iconográfico**, y un **Índice General**.

Por último se han elaborado cuatro tomos formados por la necesaria reproducción gráfica que debe acompañar un estudio como éste, compuestos por las fotografías de conjunto de todas las pinturas que se estudian aquí, acompañadas de algunos detalles y de numerosas reproducciones de otras con las que pueden compararse, material imprescindible a la hora de enfrentarse al estudio de la obra de arte.

*Las cartujas construidas de nueva planta durante los siglos XVII y XVIII en la provincia cartujana de Cataluña: Ara Christi (Valencia), la Inmaculada Concepción (Zaragoza), Nuestra Señora de las Fuentes (Huesca) y Jesús Nazareno de Valldemosa (Mallorca)*

Septiembre de 1993 (Dra. Álvaro Zamora)

Al contemplar el conjunto de monasterios construidos en nuestro país por la Orden Cartujana y, particularmente, al estudiar, de acuerdo con un orden cronológico, la organización y distribución de sus ámbitos y dependencias, llama poderosamente la atención la gran similitud existente entre los planos de las cuatro últimas cartujas que, en el **transcurso de los siglos XVII, XVIII y primeros años del XIX**, fueron levantadas de nueva planta en suelo español, y más concretamente en la llamada **provincia cartujana de Cataluña**. La práctica ausencia de trabajos de investigación sobre estos conjuntos monásticos conocidos por los nombres de **Ara Christi (Valencia), la Inmaculada Concepción (Zaragoza), Nuestra Señora de las Fuentes (Huesca), y Jesús de Nazareno de Valldemosa (Mallorca)** y, sobre todo, la singularidad y carácter innovador de su tipo de plano, visiblemente deudor de la traza de la cartuja de Aula Dei de Zaragoza (fundada en 1563), nos llevaron a acometer la **tesis doctoral** que ahora reseñamos con un **doble objetivo**. Por una parte, realizar un **exhaustivo análisis monográfico de los cuatro monasterios**; por otra, **estudiar la peculiar tipología arquitectónica de los mismos** con el fin de definir su origen, sus características, el por

qué de sus características, su posición dentro del contexto general de la arquitectura monástica de la Orden Cartujana y su posición dentro del contexto de la arquitectura que esta congregación construyó en España.

En vías de alcanzar tales objetivos, subdividimos la tesis en **tres partes básicas**. En la **primera** se expone una **historia de la arquitectura cartujana** desde sus orígenes hasta el siglo XVIII, en la que se esbozan sus características más esenciales y sus líneas principales de evolución a lo largo del tiempo. En esta parte, además de sintetizarse toda la información generada hasta el momento sobre el tema, se realizan aportaciones personales de interpretación, fruto de la lectura de variadas fuentes como son las distintas recopilaciones y ediciones de los Estatutos de la Congregación, las Ordenaciones emitidas por los Capítulos Generales, así como variados textos, redactados bien por los mismos miembros de la Orden o bien por personas ajenas a ella, que hacen mención directa o indirecta al arte y arquitectura cartujanos. Precedida por un estado de la cuestión, se estructura en cinco capítulos, dedicados respectivamente al estudio de la historia, modo de vida y arquitectura de la Orden de cinco épocas diferentes: los orígenes, el siglo XII, los siglos XIII y XIV, los siglos XV y XVI y los siglos XVII y XVIII. Como complemento, se incluye un resumen de datos esenciales sobre todas las cartujas fundadas hasta el siglo XVIII y una recopilación de planos y alzados de las mismas.

En la **segunda parte del trabajo**, se recogen unas **breves monografías sobre los monasterios fundados por los hijos de San Bruno en territorio español, a excepción de las cuatro cartujas objeto directo de la tesis**. Las monografías que tratan sobre la historia y arquitectura de los monasterios de Scala Dei, Porta Coeli, Valldecristo, El Paular, las Cuevas, San Pol de Mar, Vallparadis, Montalegre, Aniago, Miraflores, Jerez de la Frontera, Cazalla y Granada retoman datos ya publicados y su inclusión en el trabajo únicamente obedece a que el lector pueda reconocer, por comparación, la gran innovación que en el contexto de la arquitectura cartujana española supuso el plano de la **cartuja de Aula Dei**. Sobre esta última, dada la estrecha vinculación existente entre su planta y la de las cartujas de nuestra investigación, se realiza una monografía más completa y más rica en datos inéditos y reflexiones. Complementa a esta parte una recopilación de planos y alzados, antiguos y modernos, de los citados monasterios.

La **última parte** engloba las **cuatro monografías de las cartujas de Ara Christi, la Inmaculada Concepción, Nuestra Señora de las Fuentes y Jesús Nazareno de Valldemosa en Mallorca**. Para su elaboración, aparte del preceptivo trabajo de campo y de la consulta de los fondos de

numerosas bibliotecas, recogimos información en variados archivos como el Histórico Nacional de Madrid, del Banco Hipotecario de España en Madrid, de la Corona de Aragón, Histórico Provincial de Zaragoza, de Protocolos Notariales de Zaragoza, de la cartuja de Aula Dei, Diocesano de Zaragoza, Catedralicio de Zaragoza, Municipal de Zaragoza, de la Confederación Hidrográfica del Ebro, Histórico Provincial de Huesca, Diocesano de Huesca, del Reino de Valencia, de la Catedral de Valencia, de la cartuja de Porta Coeli, del Reino de Mallorca, Municipal de Palma de Mallorca, Diocesano de Mallorca, de la celda prioral de la cartuja de Valldemosa, de la celda n.º 2 de la cartuja de Valldemosa, de la celda n.º 4 de la cartuja de Valldemosa, Municipal de Valldemosa, Municipal de Grenoble, etc. Cada monografía presenta los siguientes capítulos: estado de la cuestión, comentario de las fuentes documentales, historia de la fundación, historia constructiva del monasterio y estudio de la arquitectura del conjunto monástico (análisis, identificación y reconstrucción de las dependencias y valoración estilística); además de un apéndice documental muy extenso, un anexo fotográfico, y otro planimétrico donde se recogen tanto planos y alzados antiguos como de actual ejecución (planta general, planta-reconstrucción de una celda, planta de la iglesia, alzado de la fachada de la iglesia, y alzado de la fachada de la portería de cada monasterio). Por supuesto la tesis incluye una serie de **reflexiones de carácter general sobre la arquitectura de las cuatro cartujas estudiadas** donde, **a modo de conclusión**, se recogen aquellos aspectos que, a nuestro entender, dan respuesta a los objetivos planteados en nuestro trabajo. Asimismo puede encontrarse una extensa **recopilación bibliográfica** clasificada en diferentes apartados temáticos.

Las **conclusiones** más sobresalientes a las que hemos llegado tras la elaboración del trabajo pueden resumirse en los puntos que se exponen a continuación.

En **primer lugar**, consideramos que es necesario **reivindicar la importancia e interés de la arquitectura monástica cartujana en el contexto de la arquitectura monacal de Occidente** no sólo por presentar una originalidad tipológica y unas características propias y singulares desde sus orígenes, sino también por ofrecer unas peculiares líneas de evolución a lo largo de su historia. El monasterio cartujano desde su nacimiento en 1084 con la fundación de Chartreuse ha ido sufriendo a lo largo de los siglos un proceso de paulatina acomodación del marco arquitectónico a los sutiles cambios producidos en el modo de vida de la Orden y por el natural deseo de sus miembros de ir creando unos conjuntos monásticos cada vez más perfectos y funcionales que les llevaría a seleccionar y adoptar aquellas soluciones, fórmulas y vocabulario

formal, brindados por el ambiente artístico de cada época, que consideraron más adecuados a sus exigencias materiales y espirituales, rechazando en contrapartida todo aquello que la experiencia demostraba que no era lo más idóneo. De esta forma, la Orden Cartujana fue progresivamente abandonando con el paso del tiempo aquel monasterio, propio de sus primeras manifestaciones arquitectónicas, peculiarizado por su división en dos complejos residenciales diferentes (el de los padres y el de los hermanos), por su aspecto precario, por su pequeño tamaño, por la simplicidad de sus planteamientos, por su despreocupación por conceptos como el orden y la regularidad y por la pobreza de sus alzados, para ir adaptando una nueva concepción de cartuja, caracterizada por la integración en un único conjunto de los ámbitos de padres y hermanos, por el considerable número y variedad de sus dependencias, por su evidente monumentalidad y solidez, por su gran tamaño, por su funcionalidad, por su regularidad y ortogonalidad, por la utilización de soluciones cuidadas y armoniosas en los modos de resolver las conexiones entre sus diferentes ambientes y estancias y por la riqueza o, por lo menos, la dignidad de sus alzados.

En **segundo lugar** hemos constatado que **los monasterios construidos en España por la Orden Cartujana participan totalmente de las líneas de evolución general que acabamos de esbozar**. En este contexto destaca especialmente la **cartuja de Aula Dei** (Zaragoza), levantada básicamente en el último tercio del siglo XVI, que, a nuestro modo de ver, **marca un hito fundamental en el proceso de perfeccionamiento de la tipología del monasterio cartujano tanto a nivel nacional como internacional**. Dicho monasterio, que responde a la nueva concepción de cartuja antes mencionada, merece ser resaltado por presentar en su planta una serie de **rasgos novedosos no vistos hasta en momento en el panorama de la arquitectura general de la Orden**. Estos rasgos son los siguientes:

1. La utilización en el trazado de su ámbito estrictamente conventual del concepto de simetría. Por primera vez encontramos un conjunto arquitectónico cartujano en el que se reconoce un gran eje axial y ordenador con arreglo al cual se disponen todas las dependencias. Dicho eje coincide no sólo con el eje mayor del gran claustro de celdas, sino también con el eje mayor de la iglesia, dependencia que, de esta forma, adopta una posición realzada en el conjunto al convertirse en el núcleo mismo del monasterio.

2. La aparición de dos claustrillos conventuales a ambos lados de la iglesia y de disposición simétrica con respecto al eje del templo, en lugar de un único claustrillo como era tradicional en los conjuntos

arquitectónicos de la Orden. Dicha fórmula es, en nuestra opinión, la más acertada y avanzada solución propuesta por los hijos de San Bruno al problema de resolver la organización de toda una serie de dependencias de uso cenobítico (sala capitular de padres y de hermanos, refectorio de padres y de hermanos, cocina, capillas para la celebración de misas cotidianas, capilla de la familia, cárcel, capilla de la cárcel, archivo, etc.), cuyo número se había multiplicado a lo largo del tiempo.

3. La creación en el monasterio zaragozano de un perfecto, directo y funcional sistema de comunicación entre la zona eremítica (gran claustro con sus celdas) y la zona cenobítica del conjunto (claustrillos y dependencias en torno a los mismo), consistente en la disposición de cuatro pasillos ubicados simétricamente en relación con el eje del monasterio, de los cuales los dos más extremos son prolongaciones de las galerías del gran claustro.

Aparte de estas notas singulares, la planta de Aula Dei ofrece otras **particularidades que suponen una innovación en el panorama de la arquitectura cartujana española**. De estas resaltaremos dos:

1. La aparición de la llamada tradicionalmente «tribuna» que constituye una a modo de nave, subdividida en tramos, que se encuentra adosada a uno de los lados de la nave única de la iglesia y que se comunica con ella a través un vano abierto en el muro del transepto del templo. Dicha nave es utilizada, por una parte, como capillas (una por tramo) destinadas a la celebración de las misas particulares de los padres y, por otra, como lugar donde los seglares pueden asistir a los actos religiosos de la iglesia sin ser vistos por los cartujos.

2. Como hipótesis y mientras no se demuestre lo contrario en la medida en que se produzca un avance en las investigaciones sobre otras cartujas españolas, hemos de destacar también la creación de un nuevo tipo de capilla del sagrario caracterizada por presentarse como una entidad arquitectónica independiente y de gran desarrollo detrás del muro de cierre del presbiterio de la iglesia. La capilla del sagrario constituye un ámbito típico de las cartujas españolas (los casos en cartujas fuera del país son escasos y aislados), cuya presencia en nuestro suelo ya se documenta desde el siglo XV. No obstante, la de la cartuja de Aula Dei fue la primera que se levantó después del Concilio de Trento y bajo sus auspicios ideológico y de allí quizás sus novedosas características.

En **tercer lugar** hemos de resaltar que de nuestra tesis realiza **numerosas aportaciones inéditas relativas a la historia, historia constructiva**

(cronología, fases y autoría de su edificación) y arquitectura en general de los monasterios de Ara Christi, la Concepción, Nuestra Señora de las Fuentes y Jesús Nazareno de Valldemosa. Por los límites de esta exposición no nos es posible exponerlas todas y por ello **nos limitaremos a comentar aquellas que nos parecen más singulares por referirse al tema de sus plantas.**

Sin duda alguna, **los planos de las cartujas que han sido objeto de nuestro estudio tomaron como modelo directo o indirecto la planta de la cartuja de Aula Dei.** En unas ocasiones esta realidad se encuentra totalmente documentada como es el caso de Ara Christi y en otras parcialmente como en el caso de la Inmaculada Concepción y Valldemosa. De cualquier manera, los monumentos hablan por sí mismos y la evidencia es clara ya que todos ellos muestran en esencia los cinco rasgos que peculiarizan el novedoso plano de Aula Dei e incluso en algunas de estas cartujas, como la Concepción y las Fuentes, las similitudes llegan a alcanzar otros muchos aspectos.

El que una cartuja tome como modelo a otra a la hora de proyectar sus planos constituyó un fenómeno relativamente frecuente en la Orden de San Bruno aunque no fue tan sistemático como en el caso cisterciense. En el caso que nos ocupa, **existieron además una serie de factores que coadyuvaron a que Aula Dei tuviera un papel tan paradigmático.** Uno de los factores que determinó la expansión de la tipología de la cartuja zaragozana fue las considerables ventajas que desde el punto de vista estético y principalmente funcional reportaba la organización de este monasterio. La idoneidad de su distribución para los usos cartujanos, su armoniosa disposición e, incluso, su primacía en estos aspectos sobre las demás cartujas levantadas en nuestro país, eran conocidos y comentados por muchos cartujos españoles y así lo hemos constatado en la documentación. Por otra parte, el hecho de que las fundaciones de Ara Christi, Nuestra Señora de las Fuentes, la Inmaculada Concepción y Jesús Nazareno de Valldemosa estuviesen en la misma provincia cartujana que Aula Dei, también fue un factor que favoreció en gran medida que se adoptase como modelo a la cartuja zaragozana. Como es bien sabido, la Orden Cartujana estableció una división territorial de sus monasterios por provincias. Las cartujas que formaban parte de una misma provincia tenían estrechas relaciones entre sí no sólo por su proximidad geográfica sino también porque tenían visitantes comunes (que solían ser priores de las cartujas de esa misma provincia) y porque los priores que regían estas comunidades se elegían generalmente de entre los padres profesos de los conventos de la misma demarcación territorial. La existencia de estos nexos favoreció que los priores que gobernaron las citadas cartujas en el momento en el que



se planteó la construcción de sus monasterios tuvieran un conocimiento directo de las instalaciones de la cartuja de Aula Dei, hecho que además hemos podido comprobar documentalmente. No es extraño, por tanto, que a la hora de elaborar los proyectos, dichos priores, como principales responsables de las fábricas, tuviesen la iniciativa de elegir como modelo a aquella cartuja que la experiencia demostraba era la más perfecta de la provincia. Paralelamente, los padres visitadores por su labor de inspección periódica, también conocían perfectamente cómo eran los cenobios de su zona asignada, incluido, por supuesto, Aula Dei. Dado que tenían la misión de aconsejar a los priores en materia de construcción y la potestad de aprobar o no los proyectos que les presentaban, no debe extrañarnos que los visitadores apoyaran y aceptaran decididamente la imitación de aquella cartuja que, desde el punto de vista arquitectónico, se había manifestado como la más ventajosa; o que incluso impulsaran esta iniciativa. El último factor que ayudó a la expansión del modelo de Aula Dei fue que los responsables de la edificación de Ara Christi, la Concepción, las Fuentes y Valldemosa, eran conocedores de que las características de esta cartuja contaban con el beneplácito de las altas instancias de la Orden. Recordemos que en un momento tan clave como fue el año 1687 el Prior General dom Le Masson (1675-1703), recogiendo el sentir propio y de sus inmediatos antecesores, declaró que los monasterios de la Orden debían ser cómodos, funcionales, sólidos, regulares y con una armoniosa disposición. Recordemos asimismo que primero en 1610 y luego, ya de manera definitiva, en 1676 el Capítulo General estableció la obligatoriedad de que cualquier plano o proyecto de construcción de la Orden tuvieran la previa aprobación del padre General antes de su puesta en práctica. Ante esta situación, no es extraño que las comunidades de las cartujas mencionadas se decidiesen por aquellos proyectos que asumían los rasgos de un monasterio tan cómodo, funcional, sólido, regular y armonioso como Aula Dei, ya que, a priori, sabían que serían gustosamente aprobados por sus Superiores.

Solo nos resta comentar que, **a pesar de lo dicho, las cartujas de Ara Christi, la Concepción, Nuestra Señora de las Fuentes y Valldemosa presentan plantas con visibles diferencias con respecto a la traza de Aula Dei.** Muchas de estas diferencias estuvieron determinadas por factores tales como los lugares de ubicación, las condiciones del terreno, las necesidades específicas de cada comunidad y los recursos económicos con los que contó cada fundación. No obstante, **algunas de las variaciones observadas se deben a un deseo de mejorar y perfeccionar, tanto desde el punto de vista estético como funcional, la planta que les sirvió como modelo.** Aunque Aula Dei era la más completa de las trazas

que en su momento se habían levantado en España, no era un monasterio absolutamente perfecto y por ello era susceptible de mejora. Los documentos nos confirman que los responsables de las fábricas que nos ocupan eran conscientes de esta realidad y que por ello obraron en consecuencia. De todas las variaciones que se introdujeron en los planos de nuestras cartujas comentaremos **las dos notas más novedosas** que, a nuestro modo de ver, constituyeron un avance en el proceso de perfeccionamiento de la estructura de los monasterios cartujanos.

La primera fue la **utilización del criterio de simetría** (en Aula Dei sólo aplicado en la distribución del ámbito estrictamente conventual) **en la colocación y ordenación de las dependencias del ámbito de las obediencias y de las estancias relacionadas con el exterior (portería y hospedería)**. En los casos de las cartujas de Ara Christi, la Concepción y Nuestra Señora de las Fuentes, la portería se encuentra delante del patio de entrada al monasterio, en la misma línea del eje mayor de la iglesia y del gran claustro, subrayando de esta forma el eje axial del conjunto. Por su parte, en las cartujas de la Inmaculada Concepción y de Nuestra Señora de las Fuentes (en este último caso sólo parcialmente porque no se terminó el proyecto) la hospedería y la procura se ubican en el patio de entrada del conjunto en disposición simétrica y a ambos lados del eje axial del monasterio. Es preciso señalar que esta forma de distribuir las dependencias de obediencias, hospedería y portería ya se había dado anteriormente en la cartuja de Scala Coeli de Evora (Portugal), cuyo proyecto, realizado a imitación del de Aula Dei y posterior al mismo, se realizó a finales del siglo XVI. Asimismo destacaremos que esta peculiar disposición también constituyó una conquista de otras cartujas que se construyeron en los siglos XVII y XVIII fuera de nuestro país e, incluso, de otros monasterios de la misma época pertenecientes a diferentes órdenes religiosas.

La segunda es la **unión en un mismo trazado de las galerías del gran claustro paralelas al eje de la iglesia con las galerías extremas de los claustillos** que flanquean el templo. Esta solución, además de dar una **mayor armonía al diseño**, introduce una mejora estructural ya que proporciona **una mayor integración y directa comunicación entre las partes y dependencias del ámbito conventual**. Así lo vemos claramente en las cartujas de Ara Christi y Valldemosa y parcialmente en las de las Fuentes y la Concepción. Igualmente reseñaremos que esta idea de integración también estuvo presente en algunas cartujas europeas de los siglos XVII y XVIII e incluso en conventos construidos en las mismas centurias por otras congregaciones religiosas.