

MUSEO
DE
ZARAGOZA

BOLETIN

NUMERO 8 • 1989

**DIPUTACION GENERAL
DE ARAGON**

Departamento de Cultura
y Educación

**MUSEO DE ZARAGOZA
BOLETIN**

DIRECTOR
Miguel Beltrán

SECRETARIA
M.^a de los Angeles
Hernández Prieto

Información, intercambios
y correspondencia a:

Apartado 848
50080 Zaragoza

Este Boletín se intercambia
con publicaciones especiali-
zadas en Arqueología, Pre-
historia, Etnología, Epigra-
fía, Numismática, Historia
Antigua y otras de análogo
contenido, así como de Bellas
Artes.

I.S.S.N.: 0212-548X
Dep. L.: Z-771-83

Imprime: COMETA, S. A.
Ctra. Castellón, Km. 3,400 -- Zaragoza

MUSEO DE ZARAGOZA

BOLETIN

Indice

MARTÍN-BUENO, Manuel: Miliario y otros restos arqueológicos de Berbinzana (Navarra)	5
AMARE TAFALLA, M. ^a Teresa: Representación de Ulises en el episodio de las sirenas sobre un asa de lucerna romana	21
DÍAZ DE RÁBAGO CABEZA, Belén: El pintor Vicente Berdusán en los fondos del Museo de Zaragoza	31
LÓPEZ MURIAS, Isidro: Los cuadros de Vicente Berdusán en el Museo de Zaragoza	63
ANSÓN NAVARRO, Arturo, Un retrato del Padre Antonio Rodríguez, monje de Veruela y escritor, obra de Juan Andrés Merklein, en el Museo de Bellas Artes de Zaragoza	73

NOTICIARIO

Arqueología

MEDRANO MARQUÉS, Manuel, DÍAZ SANZ, M. ^a Antonia, TORRALBA, Javier: El yacimiento celtibérico y romano de la «Virgen de los Diegos» de Nuévalos (Zaragoza)	83
DÍAZ SANZ, M. ^a Antonia, MEDRANO, Manuel: Prospecciones arqueológicas en el término municipal de Calatorao (Zaragoza): Una hipótesis sobre la ubicación de la <i>Nertobriga</i> romana	93
MEDRANO, Manuel, DÍAZ SANZ, M. ^a Antonia: Excavaciones arqueológicas en el Alfar de Terra Sigillata Hispánica de Villarroja de la Sierra (Zaragoza). Campañas de 1988 y 1989	98
LANZAROTE SUBÍAS, M. ^a Peña: Prospecciones arqueológicas en las Cinco Villas: El Corral de Colás (Valpalmas. Zaragoza)	104
CONSEJO DE EUROPA, Comité Directivo para la conservación integrada del Patrimonio Histórico	108

Museología

GÓMEZ, Carmen, MARTÍNEZ, Concepción, PARRUCA, Pilar, ROS, Pilar, VELILLA, Elvira: Bellas Artes 83. Una exposición temporal en el Museo de Zaragoza	117
--	-----

VALENZUELA LA ROSA, José: La reorganización de las salas de la sección de pintura del Museo de Zaragoza	140
MARTÍNEZ, Conche, WAJS, Catalina: Experiencia docente. Cuadernos de Etnología del Museo de Zaragoza	146
BELTRÁN LLORIS, Miguel: Crónica del Museo de Zaragoza. Memoria del año 1989	159
Abreviaturas utilizadas en las citas bibliográficas	219

Miliario y otros restos arqueológicos de Berbinzana (Navarra)

Manuel MARTIN-BUENO
José Antonio MINGUEZ MORALES
Milagros NAVARRO CABALLERO

La localización en el curso de tareas agrícolas de un fragmento de miliario romano, la aparición de algunos materiales durante la realización de unos trabajos de construcción, así como otros hallazgos casuales efectuados con anterioridad motivan estas líneas, cuya exclusiva finalidad es la de marcar un nuevo punto en la intensa romanización de las tierras navarras ¹.

Introducción

Berbinzana, villa ribereña de Navarra perteneciente al partido judicial de Tafalla, se sitúa en la margen derecha del río Arga, sobre la carretera de Larraga a Lerín. Cuenta en la actualidad con unos 1.000 habitantes, y se localiza —en la cartografía al uso— en la hoja 173, correspondiente a Tafalla, del Instituto Geográfico y Catastral.

Los antecedentes históricos de la Villa nos dan, documentalmente, referencias en el 1052 a la existencia de un monasterio, dependiente del de Santa María de Nájera. Su denominación era la de Monasterio de Santa María de Berbinzana, con terrenos en el término de Larraga, lugar —éste último—

¹ Deseamos expresar, en primer lugar, nuestro más sincero agradecimiento a D. Pedro Guembe Elizalde, quien amablemente puso en nuestro conocimiento la existencia de los restos que presentamos a continuación.

sobre el que existen especulaciones respecto a su nombre, calificándolo como sinónimo de «abundancia de pastos», de «hierba alta» y también con carácter más anecdótico «lugar de avena local». Los pastos al parecer se repartían entre los vecinos de Larraga y el monasterio, existiendo de este modo una independencia real entre ambas comunidades, civil y religiosa. No obstante es de suponer una posible dependencia laboral, y por consiguiente económica, entre una parte de la población de este núcleo —que ya existía previamente a la fundación del monasterio a mediados del siglo XI— y los monjes de Santa María de Berbinzana ².

Durante el siglo XIII, y concretamente en 1220, ya se habla de la población de Berbinzana como perteneciente al monasterio, por decisión del rey Sancho el Fuerte, y hay noticias coetáneas que hablan de que la población servía «ora al Rey», «ora al Monasterio», que demuestran la pérdida de su independencia económica. El núcleo monástico sigue atestiguado en 1274 a juzgar por las reclamaciones que efectúa su Prior al rey Don Enrique, quien le reconoce una serie de privilegios como el de presentar una terna para que el monarca nombra alcalde de Berbinzana y otros sobre la cría de ganado.

En 1414 ya no se habla del monasterio pero sí de un molino y unas residencias, quizás pertenecientes otrora al viejo cenobio. En 1416 hay referencias a una peste que afecta profundamente a la población. Pese a estos avatares Berbinzana vuelve a renacer por ser sus parajes gratos a los monarcas, que los toman como lugar de solaz y objeto de sus excursiones cinegéticas, construyendo además alguna casa de recreo a tal efecto. En 1426, los reyes Don Juan y Doña Blanca le otorgan el título de «Villa realenga, franca y noble»; privilegio que será luego confirmado en 1459 por el príncipe D. Carlos de Viana. Con anterioridad, en 1225, ya Don Sancho la había llamado «villa» al citarla en la escritura de devolución de Berbinzada a Sta. María de Nájera ³.

Juan Labrit confirmará, de nuevo, los derechos adquiridos en 1507 y se le concederán además los de tener Ferias anuales, mercado los primeros miércoles de cada mes y un asiento en Cortes (del que hizo uso en las de Tafalla en 1508). Estos privilegios acarrearón diversos litigios pero se ratificaron siempre, otorgándose la confirmación definitiva a los mismos en Pamplona, el cinco de noviembre de 1580.

Poco explícitas son las fuentes documentales relativas a su pasado más remoto, existiendo tan sólo una referencia de Madoz ⁴ a una zona denominada

² Para todos estos datos véase: YANGUAS Y MIRANDA, J., *Diccionario de Antigüedades del reino de Navarra*. En él se afirma que la población no debía existir antes de 1052.

³ Ibid.

⁴ MADDOZ, P., (1846): *Diccionario Geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones en Ultramar*, Madrid, p. 283.

«la Serna», lugar agradable según dicho autor. Es precisamente en esta zona por donde se han localizado algunos restos objeto de estas notas —básicamente referencias a cerámicas romanas, alguna moneda, hoy día perdida, y otros datos que parecen indicar la existencia de establecimientos rurales posiblemente del tipo *villa*. Otros lugares como «la Caseta», en el propio pueblo, han sido objeto de apariciones de cerámicas romanas con restos diversos.

Altadill ⁵, en su bosquejo sobre las comunicaciones de época romana, anota el paso de una vía por Berbinzana; vía que uniría Miranda de Arga, Berbinzana y Lárrega, confluyendo allí con otro camino más transitado e importante. Igualmente este autor alude a otros «vestigios arqueológicos y numismáticos», que ni precisa ni conoció personalmente.

Pese a la vaguedad de las informaciones previas, el nivel de romanización de la zona y la aparición de nuevos restos confirman aquellas referencias.

Materiales arqueológicos

Los materiales que ahora presentamos corresponden a hallazgos efectuados en tres puntos del término, dos de ellos precisados, siendo la ubicación del tercero incierta.

I. *Miliario* (Fig. 1):

A unos 2 km. del pueblo, en la salida hacia Lerín y a la izquierda de la carretera —entre ésta y el río—, en terrenos llanos de cultivo han aparecido con cierta regularidad algunos fragmentos cerámicos y materiales de construcción muy arrasados por las labores profundas del tractor. Hace unos años se localizó en este mismo lugar un «bloque de piedra redondeado» con inscripción, lo que motivó que fuera puesto en nuestro conocimiento. Vimos que «el bloque redondeado» era la parte superior de un miliario, conteniendo, por tanto, el comienzo de la inscripción. Posteriormente fue donado al Museo de Navarra, donde se conserva en la actualidad ⁶.

⁵ ALTADILL, J., (1928): «De re geographico-historica. Vías y vestigios romanos en Navarra», *Homenaje a D. Carmelo Echegaray*, San Sebastián, pp. 465 y ss.

⁶ Esta inscripción, donada por nosotros al Museo de Navarra con reserva de publicación,



FIG. 1 Miliario de Constantino.

El estado de conservación del miliario es malo. Falta la parte inferior, y con ella el final de la inscripción, la superficie está erosionada y presenta una fractura a la altura de las líneas tercera y cuarta. La piedra con la que se realizó es arenisca local, de fácil obtención. Las medidas del fragmento conservado son: 50 cm. de altura, 41 cm. de anchura y 9 cm. de grosor. Su forma pretende ser cilíndrica, aunque la realización es tosca.

El campo epigráfico ocupa una parte del perímetro, la cual fue anteriormente alisada y rebajada sin mucha pericia. Su forma es pues irregular. Podemos redondear sus medidas en 40 cm. por 26 cm. La inscripción conservada se desarrolla en 6 líneas, pudiéndose ver restos de una séptima a través de los rasgos superiores de una letra.

Apenas si se realizó una *ordinatio* previa. La ejecución fue rápida y hecha con poca habilidad. Las letras son irregulares, profundamente incisas en la piedra. Altura y anchura varían en una misma línea. Sus tipos no siguen cánones concretos (la O por ejemplo, compárese la vertical, desigual de la segunda línea como con la de la tercera, más pequeña que el resto de las letras de la misma línea, de forma muy redondeada, o también con la de la línea 4, muy estrecha, diferente también a la de la línea 5). La letra A de la primera línea es un ejemplo de mala realización, con trazos completamente desiguales, incluso curvilíneos. El módulo obtenido con todas las medidas de las letras es de 5 cm., existiendo letras de 2,5 cm. A pesar de todo, hay cierto intento de decorativismo en el ensayo de apéndices. Se intenta representar los apéndices, propios de las buenas capitales; como la realización no es la misma se recurre a una línea incisa recta sobre los vértices de las letras.

En resumen: mala realización producida por la rapidez de ejecución y por la escasa preparación de los lapicidas —probablemente individuos locales—, y sobre todo por hacerse en una época tardía, en la cual el buen hacer epigráfico, en buena medida, se ha perdido. Esta impresión paleográfica se confirme con el análisis del texto.

D N FLA
VIO VAL
CONSTAN
TINO P F
INVICTO
[a]VG P M
[---] C [---]

fue dada a conocer sin nuestro conocimiento ni autorización por CASTILLO, C., GÓMEZ, J., MAULEÓN, M. D., (1981): *Inscripciones romanas del Museo de Navarra*, Pamplona, (núm. 14, p. 38, lám. XIV).

D(omino) n(ostri) Fla-
 vio Val(erio)
 Costan-
 tino, p(io), f(elici),
 invicto
 [A]ug(usto), p(ontifici) m(aximo)
 [---] c [---]

Lo conservado permite obtener una relativamente abundante información:

Marcus Flavius Constantinus es la denominación del emperador conocido como Constantino I Magno, el cual reinó entre el 306 y el 337.

La pérdida del final de la inscripción nos impide fechar con toda exactitud el miliario. Sin embargo existen algunos datos para este fin: la mención *P(ontifex) M(aximus)* se le otorga en el año 306, siendo por tanto la inscripción posterior a dicha fecha ⁷. Lo mismo sucede con el título de Augusto, que le es concedido en el año 307, tal vez el 31 de marzo. La ausencia en lo conservado de *tribuniciae* o consulados impide pormenorizar. El apelativo *Maximus* (Constantino *Maximus Augustus*), que le fue concedido el 29 de octubre del año 312 puede reducirnos al margen cronológico inferior, puesto que no aparece en nuestra inscripción. Si tomamos este último dato como fecha «ante quem» el miliario pudo ser realizado entre el 307 y el 312. De todos modos se conservan inscripciones de este emperador posteriores a la fecha del 312 que no incluyen el último título comentado, tal vez por falta de información, sobre todo en medios locales como en el que este miliario se encuentra. Pensamos, en cualquier caso, que las anteriores fechas son bastante aproximativas. Considerando pues el intervalo 307-312, podemos intentar interpretar la línea 7, perdida. Si lo que parece una C nos indica la mención al consulado, se referiría al primer consulado de Constantino o bien al segundo que le es concedido precisamente en el 312. La primera *tribunica potestatis* la ostenta en el año 306, en el 307 recibe dos (la segunda el 11 de noviembre); por tanto hasta el 312 el número de *tribuniciae* recibidas era de VIII. En función de estos datos podemos imaginar la línea séptima: [t(ribunica) p(otestatis) II] c(onsuli) [I]; naturalmente ésto no es sino una mera suposición, fruto de conjugar las fechas y el resto conservado de la letra C.

La denominación del emperador es típica de esta época. La fórmula comienza por *d(omino) n(ostri)*, apelación habitual del emperador a partir de Diocleciano, aunque podamos encontrar algún ejemplo anterior. La inscripción,

⁷ CAGNAT, R., (1914): *Cours d'Epigraphie latine*, París, (pp. 239-241).

en conjunto, se plantea como una dedicatoria al emperador y por tanto está redactada en dativo, hecho que en los miliarios se observa a partir del siglo III. El epíteto *invictus* se utiliza de forma general para los emperadores de los siglos III y IV d. C. Según M.^a A. Magallón ⁸ los miliarios de los siglos III y IV, como es nuestro caso, abundan en la zona del valle del Ebro, indicando, en su mayoría, reparaciones de la red viaria. Sin embargo tal cantidad de reparaciones no puede explicarse por completo para este período. En esta época, en la que no hay verdadera seguridad en el imperio, en zonas fronterizas o lejanas del centro —y por consiguiente más difíciles de controlar— son frecuentes los miliarios de tipo «honorífico», que llevan implícita la pertenencia al Imperio del territorio sobre el que son situados. Su función es propagandística: reconocer al emperador y mostrar gratitud ante sus favores, o como la propia M.^a A. Magallón expresa —sintetizando las diversas teorías al respecto— indican el «deseo de manifestar la devoción y fidelidad al emperador» ⁹.

En este área del Valle del Ebro, incluyendo el que estudiamos, son cinco los miliarios conocidos que están «dedicados» a Constantino I.

Los otros cuatro pertenecen a la vía *Caesaraugusta-Pompaelo* ¹⁰, dos de ellos del ramal que pasa por Sangüesa, otro situado sobre el ramal de Santacara y el último de localización imprecisa.

Existen en esta zona otros miliarios datados en el siglo IV, localizados sobre la misma vía y como los anteriores «consecuencia de las reformas militares de Diocleciano, las cuales llevaron a la creación de un *limes* interno en la zona N. de la Península» ¹¹. Así se conoce un miliario de Flavio Severo ¹²

⁸ MAGALLÓN, M.^a A., (1987): *La red viaria romana en Aragón*, Zaragoza, (p. 35).

⁹ *Ibid.*, (p. 35).

¹⁰ 1) C.I.L., II, núm. 4.910. Nueva lectura por LOSTAL, J., (1980): *Arqueología del Aragón romano*, Zaragoza, (p. 79, nota 206). MAGALLÓN, M.^a A., (1987): *op. cit.*, (núm. 21, p. 260). AGUAROD, M.^a C., LOSTAL, J., (1982): «La vía romana de las Cinco Villas». *Caesaraugusta* 55-56, (núm. 10, pp. 188-189). Encontrado en Sofuentes. 2) *Ibid.* (núm. 16, pp. 194-195). MAGALLÓN, M.^a A., (1987): *op. cit.*, (núm. 22, pp. 260-261). Encontrado en las Cinco Villas, sin poder precisar más. 3) TARACENA, B., VÁZQUEZ DE PARGA, L., (1947): «Epigrafía romana de Navarra», *Excavaciones en Navarra*, I, (núm. 44, pp. 141-142). Hoy perdido, de él nos habla CEÁN BERMÚDEZ, (1832): *Sumario de las Antigüedades romanas que hay en España*, (p. 152). Fue encontrado en Pitillas, formaría parte del ramal que pasaba por Cara. 4) CASTILLO, C., GÓMEZ PANTOJA, J., MAULEÓN, M.^a D., (1981): *op. cit.*, (vid. núm. 15, pp. 38-41, lám. XV), según estos autores pertenece a Constantino aunque la atribución es dudosa; también recogido en: AGUAROD, M.^a C., LOSTAL, J., (1982): *op. cit.*, (núm. 18, pp. 196-197). MAGALLÓN, M.^a A., (1987): *op. cit.*, (núm. 19, p. 259). Encontrado en Sos.

¹¹ AGUAROD, M.^a C., LOSTAL, J., (1982): *op. cit.*, (p. 199).

¹² ESCALADA, F., (1934): «La arqueología en la villa de Javier (Navarra)», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, p. 27). TARACENA, B., VÁZQUEZ DE PARGA, L., (1947): *op. cit.*, (pp. 136-137). Se encontró, según los informantes en Pisaldea.

(305-307), otro de Licinio ¹³ (308-324) y un tercero de Constantino II (317-340) ¹⁴.

Todos los miliarios presentados pertenecen, como se ha dicho, a la vía *Caesaraugusta-Pompaelo*, en cualquiera de sus dos ramales, a partir de la bifurcación que se produce aproximadamente entre Carcastillo y Sádaba ¹⁵.

La aparición de esta pieza aporta un nuevo dato para el conocimiento de las comunicaciones en la zona durante la época romana. No pertenece a la misma vía que los anteriores pues Berbinzana —situada sobre el Arga— está bastante más al Oeste. Por ello deberemos conectar el miliario con un camino que tuviese un posible recorrido paralelo al río. En este sentido —como se ha dicho en la Introducción— ya Altadill en 1928 intuyó la existencia de una calzada que discurría por la margen derecha del río Arga ¹⁶, sobre la base de los numerosos vestigios de probables emplazamientos rurales romanos que, como los que presentamos en este mismo trabajo, se encontraban por la zona. Esta hipótesis ha quedado confirmada recientemente con la publicación por parte de A. Pérez ¹⁷ de algunos elementos que confirman su existencia. En dicho trabajo —tomando como eje de lo conservado los restos hallados en Cirauqui— se establece un trazado que iría por los siguientes términos municipales: hacia el N. por Guirguillano y posiblemente por Ibero o Izcue, y por el Sur por Mendigorriá hasta el límite de este pueblo con el de Villatuerta.

Así pues el miliario que estamos considerando, hallado aguas abajo, evidentemente parece poder ponerse en relación con esta misma vía ¹⁸ que uniría los núcleos de población de las tierras del Arga con la ribera del Ebro y con *Pompaelo*; confluyendo en esta ciudad con la importante vía *Ab Asturica Burdicalam*, que como es sabido pasaba por *Pompaelo* y de allí por el *Summo Pyreneo* (collado de Ibañeta del puerto de Roncesvalles) iba hasta *Burdigala*

¹³ MEZQUÍRIZ, M.^a A., (1968): *Guía del museo de Navarra*, Pamplona, (núm. 14). FORTAS, G., MARTÍN BUENO, M., (1977): *Epigrafía romana de Zaragoza y su provincia*. Zaragoza, (núm. 42, pp. 36-37). AGUAROD, M.^a C., LOSTAL, J., (1982): *op. cit.*, (vid. núm. 14, pp. 192-193). MAGALLÓN, M.^a A., (1987): *op. cit.*, (núm. 14, pp. 36-37). Se encontró en Sos o Castiliscar.

¹⁴ LOSTAL, J., (1980): *op. cit.*, (pp. 80-81). AGUAROD, M.^a C., LOSTAL, J., (1982): *op. cit.*, (núm. 9, pp. 187-188). MAGALLÓN, M.^a A., (1987): *op. cit.*, (núm. 20, p. 259). Localización en Sufuentes.

¹⁵ AGUAROD, M.^a C., LOSTAL, J., (1982): *op. cit.*, (pp. 172-173).

¹⁶ ALTADILL, J., (1928): *op. cit.*, (p. 533).

¹⁷ PÉREZ, A., (1985): «Una calzada romana a lo largo del valle del Arga», *Trabajos de Arqueología Navarra*, 4, pp. 145-155.

¹⁸ SAYAS, J. J., PÉREZ, M.^a J., (1987): «La red viaria de época romana en Navarra», *Primer Congreso de Historia de Navarra*, 2, Pamplona, (pp. 604-605). Se pone el miliario en relación con la vía de Jaca a La Rioja, aunque no de un modo seguro; por lo que en este mismo trabajo también se plantea la posibilidad de que pertenezca a la vía del Arga.

(Burdeos) ¹⁹. Para J. J. Sayas y M.^a J. Perex antes de llegar a Pamplona, ya a la altura de Cirauqui, la vía del Arga «enlazaría con una probable vía que, viniendo de Estella, llegaría a Puente la Reina, y otra que partiendo también de Estella, por Vellatuerta y Oteiza (miliario) llegaría a Andión para seguir casi horizontalmente, hasta Jaca» ²⁰.

Esperemos que futuros trabajos aclaren de una manera definitiva el trazado completo de esta vía, cuya cronología puede ser amplia pues el miliario data su uso ya en el siglo IV.

Dentro del capítulo de las comunicaciones es también sugerente la idea de la existencia de un puente antiguo de fábrica, al pie de la carretera actual de Estella-Tafalla con la de Artajona-Marcilla. Desde el punto de vista de la geografía, aquél es el punto lógico. Se han citado a menudo «piedras muy grandes a modo de cimientos», sin que tal extremo haya podido comprobarse. El puente actual responde a las necesidades derivadas del asentamiento moderno en tierras más feraces: El Soto, justamente enfrente del pueblo en la orilla izquierda del Arga.

Finalmente, como ya hemos indicado en párrafos precedentes, en los alrededores del lugar de aparición del miliario — hoy día ocupados por cultivos de huerta— se han venido recogiendo con cierta frecuencia algunas cerámicas romanas, así como algunas *tegulae*, que no hemos tenido oportunidad de estudiar.

II. *Hallazgos en las proximidades del actual núcleo urbano de Berbinzana*

El segundo punto de aparición de restos arqueológicos se sitúa en las cercanías del casco urbano, inmediatamente aguas arriba, en las proximidades del puente actual. En el curso de trabajos de cimentación para la edificación de viviendas se arrasó una serie de niveles con restos de construcciones y sus consiguientes materiales. De todo ello se recuperó únicamente un vaso prácticamente completo perteneciente a la familia cerámica romana de «paredes finas» y una moneda imperial, elementos que detallamos a continuación:

¹⁹ ROLDÁN, J. M., (1971): *Iter Ab Emerita Asturicam. El camino de la Plata*, Salamanca, (p. 165). Para el tramo navarro de esta vía ver SAYAS, J., PÉREX, M.^a J., (1987): *op. cit.*, (pp. 595-598).

²⁰ SAYAS, J., PÉREX, M.^a J., (1987): *op. cit.*, (p. 608).

1. *Cerámica de «paredes finas»* (Fig. 2, núm. 1):

El único ejemplar que se ha conservado remite a un vaso cuyo perfil queda dividido por una fuerte carena. La pared superior presenta un ascenso cilíndrico con un ligero éntasis en el centro; siendo la pared inferior de forma troncocónica invertida. Apoya sobre un pie moldurado y remata en un borde recto, sin labio.

Las superficies reciben un engobe de buena calidad de color castaño claro con lustre, aunque algunas zonas —especialmente al interior— aparecen fuertemente ennegrecidas por cocción diferencial. La pared externa ha sido cuidadosamente alisada previamente a la recepción del engobe, mientras que la interior se observan las estrías producidas durante el torneado.

La pasta, de color marrón castaño muy claro, es de extraordinaria calidad. Dura y homogénea, presenta una fractura rectilínea ligeramente escamosa. Muy depurada por lo que no se aprecia desgrasante a simple vista.

Sus características morfológicas permiten clasificarla siguiendo la tipología propuesta por M. Unzú para Navarra dentro de su forma 3²¹ (igual a la Aguarod I²²). Tan sólo hay que reseñar que nuestro ejemplar carece de labio, elemento que es usual en la forma «tipo».

Dispersión y cronología:

Esta forma se ha localizado en los siguientes yacimientos: Numancia (Soria)²³, Clunia (Burgos)²⁴, *Pompaelo* (Pamplona, Navarra)²⁵, Santacara

²¹ UNZÚ, M., (1979): «Cerámica pigmentada romana en Navarra», *Trabajos de Arqueología Navarra*, 1, Pamplona, (p. 258).

²² AGUAROD, M.^a C., (1984-1): «Producciones engobadas en el municipium calagurritano», *Calahorra. Bimilenario de su fundación. Actas del I Symposium de Historia de Calahorra*, Madrid, (pp. 143-152).

²³ SCHULTEN, A. - et alii., (1929): *Numantia. Die Ergebnisse der Ausgrabungen 1905-1912, IV, Die Lager bei Renieblas*, München, (lám. 55, n.º 18); SCHULTEN, A. - et alii. (1931): *Die Stadt Numantia*, München, lám. 57 B); WATTENBERG, F., (1963): *Las cerámicas indígenas de Numancia*, Biblioteca Praehistórica Hispana, IV, Madrid, (tabla XIII, núm. 364, p. 166); ARGENTE, J. L., ROMERO, F., (1976): «Un lote de objetos arqueológicos hallados en un pozo de Numancia y conservados en el Museo Provincial de Soria», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, núm. LXXIX, núm. 1, pp. 215-229, Madrid, (pp. 217-219, fig. 3, núm. 1).

²⁴ AGUAROD, M.^a C., (1984-2): «Avance al estudio de un posible alfar romano en Tarazona: II. Las cerámicas engobadas, no decoradas», *Turiaso*, V, (p. 21, nota 42).

²⁵ MEZQUÍRIZ, M.^a A., (1958): *La excavación estratigráfica de Pompaelo I. Campaña de 1956*, Pamplona, (p. 183, fig. 86, núm. 8; p. 182, fig. 85, núm. 8; p. 196, fig. 92, núm. 14). MEZQUÍRIZ, M.^a A., (1978): *Pompaelo II*, Pamplona, tabla VI, fig. 33, núm. 4, 5 y 7, pp. 46-47).

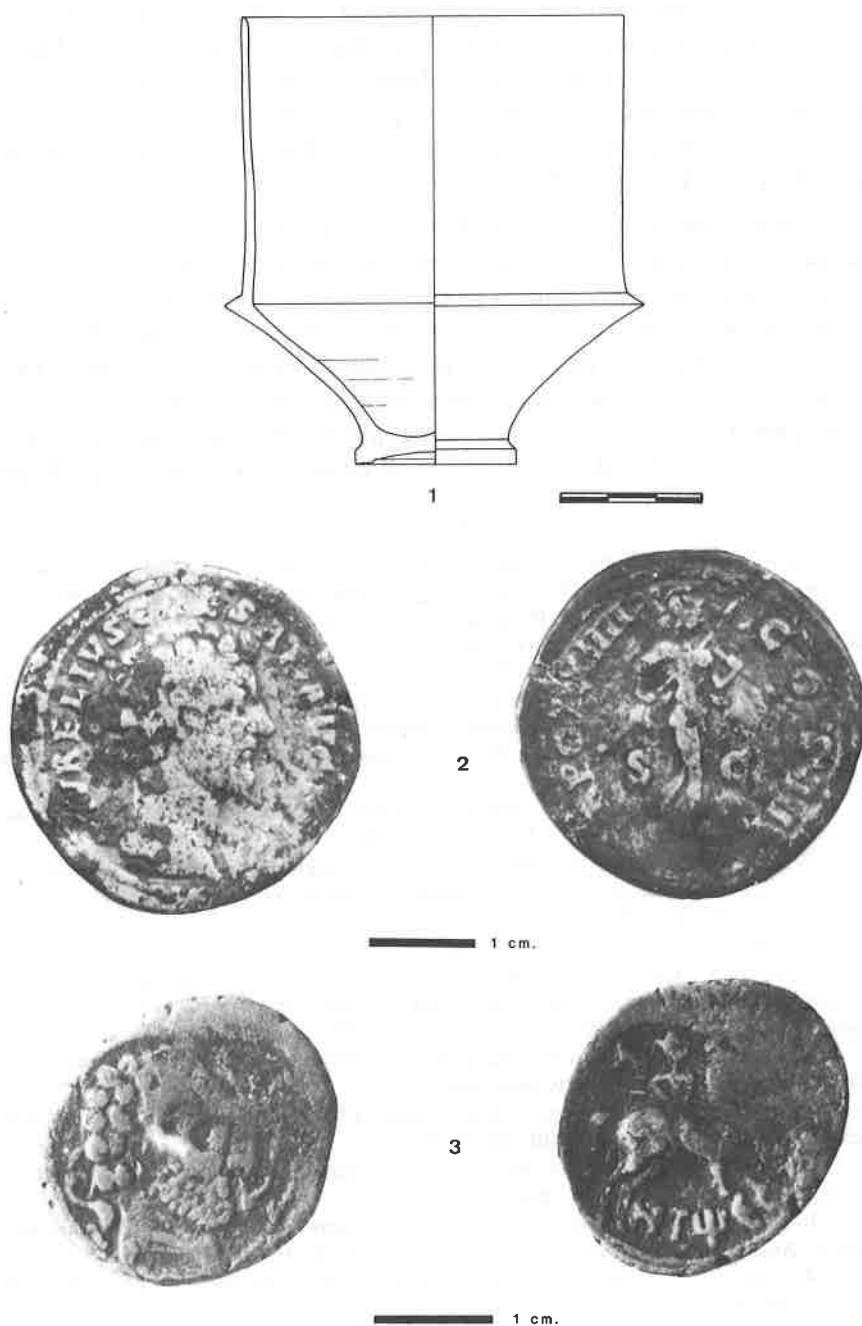


FIG. 2. 1. Cerámica de paredes finas; 2. Moneda de Marco Aurelio; 3. Moneda de Omtikes.

(Navarra) ²⁶, Corella (Navarra) ²⁷, Funes (Navarra) ²⁸, El Coscojal (Traibuenas, Navarra) ²⁹, posiblemente en El Cruce (Valdega, Navarra) ³⁰, *Vareia* (Varea-Logroño, La Rioja) ³¹, Calahorra (La Rioja) ³², Santa Ana (Entrena, La Rioja) ³³, Eras de San Martín (Alfaro, La Rioja) ³⁴, Santa María de Arcos (Tricio, La Rioja) ³⁵, Partelapeña (El Redal, La Rioja) ³⁶, Gallur (Zaragoza) ³⁷, Mallén (Zaragoza) ³⁸ y Tarazona (Zaragoza) ³⁹.

Aunque dentro de las paredes finas se detecta la presencia de tazas con carena —siendo quizá las formas que más puedan recordarla, siquiera lejanamente, la Marabini LXIII datada en Cosa en época de Claudio ⁴⁰ y la Mayet XLII, que esta autora fecha en el tercer cuarto del siglo I de la Era ⁴¹—, no existen en el repertorio de esta familia cerámica unos paralelos claros para esta forma. Efectivamente para rastrear su origen deberemos volver nuestra mirada hacia las tradiciones indígenas de la zona anteriormente citada; área en la que ya desde la Edad del Hierro, y al menos para Navarra y La Rioja,

²⁶ MEZQUÍRIZ, M.^a A., (1975): «Primera campaña de excavaciones en Santacara (Navarra)», *Príncipe de Viana*, Pamplona, 138-139, (p. 87, fig. 1, núms. 3 y 8; p. 90, fig. 4, núm. 16).

²⁷ MEZQUÍRIZ, M.^a A., (1967): «Prospecciones arqueológicas en Navarra», *Príncipe de Viana*, 108-109, Pamplona, (p. 260-261, fig. 11, núms. 12-14).

²⁸ UNZU, M., (1979): *op. cit.*, (p. 258).

²⁹ SESMA, J., (1987, preactas): «Un alfar de cerámica común y pigmentada en El Coscojal (Traibuenas, Navarra)», *Jornadas internacionals d'arqueologia romana. De les estructures indígenes a l'organització provincial romana de la Hispania Citerior. Homenatge a Josep Estrada i Garriga*, Granollers, pp. 447-454.

³⁰ MONREAL, L., (1986): «Nuevos yacimientos arqueológicos en el Señorío de Learza (Valdega, Navarra)», *Trabajos de Arqueología Navarra*, 5, (p. 304).

³¹ GALVE, M.^a P., ANDRÉS, S., (1983): «Excavaciones arqueológicas en Varea (Logroño, La Rioja): Avance preliminar de la segunda campaña», *Congreso Nacional de Arqueología*, XVI, Zaragoza, (lám. III, núm. 3).

³² AGUAROD, M.^a C., (1984-1): *op. cit.*, (pp. 143-152).

³³ ESPINOSA, U., GONZÁLEZ, A., (1977): «Noticia de un yacimiento arqueológico prerromano y romano situado en el cerro y zona de Santa Ana (Entrena, Logroño)», *Congreso Nacional de Arqueología*, XVI, Zaragoza, (p. 1.033, lám. VIII, núm. 2).

³⁴ Agradecemos al Dr. Hernández Vera, director de las excavaciones de Alfaro, la generosidad manifestada al proporcionarnos este dato inédito.

³⁵ Expresamos igualmente nuestro agradecimiento a Dña. M.^a Luisa Cancela, directora de la excavación, por habernos facilitado esta información.

³⁶ MINGUEZ, J. A., ALVAREZ, P., (en prensa): «La cerámica de paredes finas procedentes de Partelapeña (El Redal, La Rioja)», *Berceo*.

³⁷ BELTRÁN, M., (1969-1970): «Notas arqueológicas sobre Gallur y la comarca de las Cinco Villas de Aragón», *Caesaraugusta*, 33-34, (p. 107, lám. 5, núm. 4).

³⁸ Anónimo (131): «Crónica del Museo», *Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes*, 14, Zaragoza, (p. 91, lám. sin numeración).

³⁹ AGUAROD, M.^a C., (1984-2): *op. cit.*, (pp. 38-41, fig. 3, núm. 1).

⁴⁰ MARABINI, M.^a T., (1973): *op. cit.*, (pp. 252-253, n.º 459-469).

⁴¹ MAYET, F., (1975): *op. cit.*, (p. 99).

se observa una preferencia por las formas carenadas ⁴², creándose probablemente con ello un caldo de cultivo que puede explicar su surgimiento. Los datos más antiguos para establecer su cronología son los proporcionados por el hallazgo de este tipo, en cerámica celtibérica, en los campamentos situados en torno a Numancia, lamentablemente en la publicación sobre los mismos no se precisan los lugares exactos de su aparición ⁴³, por lo que solamente podemos incluirla dentro del marco cronológico ⁴⁴ situado entre el nivel más antiguo de Renieblas, que correspondería al primitivo campamento establecido por Catón en el 195 a. C., y el más reciente, que pertenece al montado por Pompeyo en el verano del 75 a. C. También se ha registrado en la ciudad de Numancia, donde se fecha a fines del siglo II a. C. o comienzos de la centuria siguiente ⁴⁵, fabricada —a juzgar por las descripciones de engobe y pastas— con unas características que pueden ponerse en relación con el grupo de las denominadas «cerámicas grises» de raigambre ibérica y celtibérica.

A pesar de su representación en divesos asentamientos, cronológicamente posteriores, localizados a lo largo de un área relativamente próxima de las provincias de Burgos, Navarra, La Rioja y Oeste de la de Zaragoza, realmente no tenemos, por ahora, ningún dato que permita establecer la continuidad diacrónica entre las fechas, relativamente antiguas, que marcan su inicio y su posterior *floruit* que debió producirse durante el siglo I d. C., coincidiendo con el momento de proliferación de talleres en las provincias occidentales del Imperio, hecho acaecido en una fecha que Mayet sitúa a partir de Tiberio ⁴⁶. En este sentido —los datos proporcionados por Santacara son demasiado genéricos dentro del siglo I de la Era ⁴⁷— únicamente contamos con los ejemplares aparecidos en estratigrafía en Pamplona y especialmente en el denominado estrato VII del Sector F (*prae-furnium*) fechado a mediados del siglo I d. C. ⁴⁸, pudiendo perdurar hasta fines de la centuria ⁴⁹, los ejemplares hallados en la misma *Pompaelo* dentro de otros estratos deberemos considerarlos —si-

⁴² CASTIELLA, A., (1977): *La Edad del Hierro en Navarra y Rioja*, Excavaciones en Navarra, VIII, Pamplona, (pp. 170, 264, 267, 268, fig. 137, núms. 1, 2, 3; fig. 214, núms. 1, 2, 3; fig. 217, núm. 1).

⁴³ SCHULTEN, A. - et alii (1929): *op. cit.*, (p. 285), curiosamente no se trata esta forma en el apartado dedicado a la cerámica celtibérica dentro de la cual es incluida en las láminas correspondientes, ni en ningún otro.

⁴⁴ *Ibid.*, (p. 284).

⁴⁵ WATTENBERG, F., (1963): *op. cit.*, (p. 41).

⁴⁶ MAYET, F., (1980): «Les céramiques à parois fines: Etat de la question», *Céramiques hellénistiques et romaines*, Centre de Recherches d'histoire Ancienne, 36, París, (p. 202).

⁴⁷ MEZQUIRIZ, M.^a A., (1975): *op. cit.*, (pp. 85, 88, 93-94).

⁴⁸ MEZQUIRIZ, M.^a A., (1958): *op. cit.*, (pp. 183, fig. 86, n.º 8).

⁴⁹ *Ibid.*, (p. 278, fig. 128, núm. 4, y p. 279).

guiendo a Mezquíriz— como elementos residuales ⁵⁰, aunque hay que tener en cuenta que esta forma también aparece en *terra sigillata* hispánica (forma 51) ⁵¹, precisamente en el estrato IV (Sector G) de *Pompaelo* ⁵² que se fecha en el siglo III d. C.

Centros de producción:

Muy poco sabemos sobre la ubicación de los centros de producción de esta forma, a pesar de ser como dice M. Unzú, al menos para Navarra, posiblemente el tipo más frecuente ⁵³ de entre los de la cerámica denominada —siguiendo la terminología acuñada por esta investigadora— como «pigmentada de paredes finas». En esta línea se ha planteado, por parte de M.^a C. Aguarod, la posibilidad de que esta forma —tanto en paredes finas como en cerámica común— fuese manufacturada en la zona de Calahorra dentro de un marco general de producciones «que cubrirían un mercado regional, que las paredes finas importadas no podían monopolizar, tanto por las dificultades de su exportación tierra adentro en grandes cantidades —no olvidemos que la exportación de las paredes finas de la Bética es esencialmente marítima y fluvial— como por el encarecimiento del transporte ⁵⁴. Su fabricación se ha comprobado en el *municipium* Turiasonense ⁵⁵ y más recientemente también se ha atestiguado en un alfar localizado en El Coscojar (Traibuenas, Navarra) ⁵⁶, este taller al parecer era un elemento subsidiario en el entramado económico de una villa rural, por lo que constituiría una manufactura de carácter local con una difusión restringida.

2. Moneda (Fig. 2, núm. 2):

Serie: romana imperial. Soberano: Marco Aurelio. Ceca: Roma. Fecha: 159-160 d. C. Valor: sestercio. Módulo: 34 mm. Peso: 19 gr. Metal: bronce. Conservación: buena.

⁵⁰ *Ibid.*, (p. 182, fig. 85, núm. 8 y p. 196, fig. 92, núm. 14). Nos referimos a los fragmentos aparecidos en los niveles V-VI (Sector F, *praefurnium*) y IV (Sector G) datados en los siglos II y III, respectivamente.

⁵¹ MEZQUÍRIZ, M.^a A., (1961): *Terra sigillata hispánica*, Valencia, (*vid.*: vol. I, p. 85, vol. II, lám. 26).

⁵² MEZQUÍRIZ, M.^a A., (1958): *op. cit.*, (p. 193, fig. 91, núm. 45 y p. 240, fig. 11, núm. 4).

⁵³ UNZÚ, M., (1979): *op. cit.*, (p. 258).

⁵⁴ AGUAROD, M.^a C., (1984-1): *op. cit.*, (p. 159).

⁵⁵ AGUAROD, M.^a C., (1984-2): *op. cit.*, (pp. 38-41, fig. 3, núm. 1).

⁵⁶ SESMA, J., (1987, preactas): *op. cit.*

Anverso: Cabeza desnuda del emperador a la derecha con barba.

Leyenda: AVRELIVS CAESAR AVG PII F.

Reverso: Marte desnudo con manto flotante, marchando a derecha y llevando hasta y trofeo.

Leyenda: TR POT XIII COS II. En el campo S C.

Clasificación: R.I.C. III ⁵⁷.

III. *Procedencia desconocida*

Finalmente también de esta misma localidad, aunque su lugar exacto de hallazgo se desconoce, procede una moneda ibérica (Fig. 2, núm. 3).

Serie: ibérica. *Ceca:* *Omtikes*. *Fecha:* s. II-mediados s. I a. C. *Valor:* as. *Modulo:* 23 a 26 mm. *Peso:* ¿? *Metal:* bronce. *Conservación:* regular.

Anverso: Cabeza masculina barbada a derecha, con un arado delante y un delfín detrás.

Reverso: Jinete lancero a derecha.

Leyenda ibérica: O-M-TI-KE-S.

Conclusiones:

Los restos materiales aquí presentado parecen evidenciar la existencia de asentamientos romanos de carácter rural, de los cuales en Berbinzana tenemos por ahora dos núcleos: uno en las inmediaciones del pueblo y el otro en la zona de aparición del miliario. El tercer punto de interés arqueológico ya hemos indicado que no ha podido ser precisado, por lo que no puede determinarse si hace referencia a la existencia de un yacimiento o si, por el contrario, alude simplemente a un hallazgo casual.

Todo ello hay que imbricarlo en el contexto de la intensa romanización que debió experimentar la zona. En este sentido indicar, por ejemplo que el propio Altadill nos informa sobre la existencia en la localidad vecina de restos arquitectónicos —al parecer de época romana—, así como de la aparición de cerámicas que este autor asimila «a la Tanagra de Ptolomeo» ⁵⁸. Al Norte Puente la Reina y *Bituris* (hoy Vidaurreta) han aportado restos de poblamiento más o menos disperso, y todavía más al Norte Ibero ha proporcionado incluso una inscripción funeraria ⁴⁹.

⁵⁷ MATTINGLY, H., SYDENHAM, E. A., (1930, reed. 1972): *The Roman Imperial Coinage*, III, Londres, (núm. 1.352, p. 188).

⁵⁸ ALTADILLÉ, J., (1928): *op. cit.*, (p. 536).

⁵⁹ MARCO, F., (1979): «Las estelas decoradas de época romana en Navarra», *Trabajos de Arqueología Navarra*, 1, (núm. 22, p. 238).

Así pues creemos que podría hablarse de un poblamiento distribuido por ambos márgenes del río Arga, que correspondería posiblemente al tipo rural de las *villae*.

Por otra parte el miliario supone un punto más para el conocimiento de la denominada «Vía del Arga» que enlazaría todos estos asentamientos. Camino secundario que estaría en uso cuando menos hasta el siglo IV, puesto que a comienzos de este centuria puede adscribirse el miliario en cuestión; pieza que puede evidenciar una reparación de esta calzada, que por el contrario puede constituir —como ya hemos apuntado— un elemento simplemente de carácter honorífico relacionado con la propaganda imperial, o bien responder a ambos fines.

Respecto a los otros elementos de cultura material: únicamente señalar que la ausencia de referencias a su aparición, ya sea estratigráficas o de otro tipo, impide todo comentario al margen de las consideraciones extraídas de su estudio intrínseco.

Ya hemos visto que por lo que atañe a las monedas, estas corresponden a un sestercio de Marco Aurelio datable en los años 159-160 de la Era y un as ibérico de Omtices, ceca de ubicación incierta pero que se ha venido situando hipotéticamente en la zona navarra y en concreto en Ostiz ⁶⁰.

Finalmente en cuanto al vaso de «paredes finas» consideramos innecesario sintetizar lo que se ha expresado en páginas precedentes. Por ello solamente destacaremos el mero hecho de su aparición que viene a corroborar la abundante representación de este tipo Unzú 3 en Navarra; provincia en la que como hemos visto se produjo la forma, según demuestra el ya referido taller de «El Coscojal» encontrado en la localidad de Traibuenas.

⁶⁰ BELTRÁN, A., (1983): *Historia de la moneda española*, Madrid, (p. 43).

Representación de Ulises en el episodio de las sirenas sobre un asa de lucerna romana

M.^a Teresa AMARE TAFALLA

Departamento de Ciencias de la Antigüedad
Univesidad de Zaragoza

La pieza que nos ocupa procede de las excavaciones arqueológicas realizadas en El Palao (Alcañiz, Teruel) ¹, poblado ibero-romano cuya cronología abarca desde los siglos II/I a. C. hasta las primeras décadas de la segunda centuria de la Era ².

¹ Queremos hacer constar aquí nuestro agradecimiento al Dr. F. Marco Simón, director de estos trabajos, por la cesión de esta pieza para su estudio.

² Para una ampliación sobre el tema puede consultarse: ATRIÁN, P., ESCRICHE, C., VICENTE, J., y HERCE, A. I., *Carta Arqueológica de España, Teruel*, Teruel, 1980, pp. 91-92, núm. 115; BARDAVIU, V. y THOUVENOT, R., «Fouilles dans la region d'Alcañiz (province de Teruel), II: El Palao», *Bibliothèque de l'Ecole des Hautes Etudes Hispaniques*, XI, París-Burdeos, 1930; MARCO, F., «Nuevas estelas ibéricas de Alcañiz (Teruel)», *Pyrenae*, 12, Barcelona, 1976, pp. 73-90; Idem, «Dos esculturas zoomorfas de El Palao (Alcañiz, Teruel)», *Ampurias*, 38-40, *Simposi internacional «Els Orígens del Món Ibèric»*, Barcelona, 1976-1980, pp. 407-414; Idem, «Excavaciones en El Palao (Alcañiz, Teruel), Campaña de 1979», *Caesaraugusta*, 51-52, Zaragoza, 1980, pp. 153-185; Idem, «El Palao», *Gran Enciclopedia Aragonesa*, IX, Zaragoza, 1981, p. 2.544; Idem, «El yacimiento ibero-romano de El Palao (Alcañiz). Campaña de 1980», *Caesaraugusta*, 57-58, Zaragoza, 1983, pp. 23-50; Idem, «El yacimiento ibero-romano de El Palao (Alcañiz, Teruel)», *Noticiario Arqueológico Hispánico*, 20, Madrid, 1985, pp. 183-218 y en concreto para las lucernas: AMARE, M.^a T., *Lucernas romanas en Aragón*, Zaragoza, 1988, *passim*.

Estudio ceramológico de la pieza

Características técnicas

Pieza de cerámica de forma triangular, elaborada a molde; su pasta es de color marrón muy claro, dura y compacta, con desgrasante muy fino, en general, aunque presenta numerosos granos de cuarcita de mayor tamaño, y su engobe es de tonalidad canaranjada, denso y bien adherido, presentando una textura ligeramente rugosa.

Morfología

Corresponde a un asa plástica de lucerna de cuerpo cilíndrico con *infundibulum* circular y *rostrum* largo (o dos *rostra*) con volutas sin punta de saliente en los dos extremos ³.

Cronología

- Esta forma se fecha según los diferentes autores:
- DENEAUVE ⁴: época de Augusto-finales del siglo I d. C.
- SZENTLELEKY ⁵: los primeros ejemplares datan de principios de la época

³ DRESSEL («Lucernarum formae», *Corpus Inscriptionum Latinarum*, XV, II, 1 (*Inscriptiones Verbis Romae Latinae. Instrumentum Domesticum*), Berlín, 1899, lám. III), 13 y 12; FINK («Formen und Stempel auf römischen Lampen», *Sitzungsberichten des philos.-philol. und der histor. Bayerischen Akademie der Wissenschaften*, V, Munich, 1900), I; WALTERS (*Catalogue of the Greek and Roman Lamps in the British Museum*, Londres, 1914), 87 y 88-89; LOESCHCKE (*Lampen aus Vindonissa. Ein Beitrag zur Geschichte von Vindonissa und des antiken Beleuchtungswesens*, Zurich, 1919), III; BRONEER («Terracotta Lamps», *Corinth*, IV, 2, Cambridge, 1930), XXI; IVANYI («Die pannonischen Lampen. Eine typologisch-chronologische Übersicht», *Dissertationes Pannonicae*, S. 22, 2, Budapest, 1935), III; PALOL («La colección de lucernas romanas de cerámica procedentes de Ampurias en el Museo Arqueológico de Girona», *Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales*, IX-X, Madrid, 1948-1949, pp. 233-265), 7; GOLDMAN (*Excavations at Gözli Kule, Tarsus, I, The Hellenistic and Roman Period*, Princeton, 1950, pp. 84-134, láms. 93-113), XIII; PONSICH («Les lampes romaines en terre cuite de la Maurétanie Tingitane», *Publications du Service des Antiquités du Maroc*, 15, Rabat, 1961), II-B, 1; DENEAUVE (*Lampes de Carthage*, París, 1969), V-B; ALARCAO-PONTE («Les lampes», *Céramiques diverses et verres, Fouilles de Conimbriga*, VI, París, 1976, pp. 93-114, láms. XXIII-XXX), B-1, 2-c; LEIBUNDGUT (*Die römischen Lampen in der Schweiz*, Berna, 1977), X y XI; BAILEY (*A Catalogue of the Lamps in the British Museum, II: Roman Lamps made in Italy*, Londres, 1980), D.

⁴ DENEAUVE, J., *op. cit.*, 1969, p. 145.

⁵ SZENTLELEKY, Th., «Ancient Lamps», *Monumenta Antiquitatis Hungaricae*, I, Budapest, 1969, pp. 64-65.

imperial y alcanzan su máximo auge en la primera mitad del siglo I d. C., encontrándose variantes tardías degeneradas en el II y en el III.

BAILEY ⁶: época julio-claudia-época de Trajano.

Estudio iconográfico e iconológico de la pieza

Descripción (Figs. 1 y 2)

Se representa el episodio de Odiseo-Ulises y las sirenas que Homero relata en *La Odisea* (XII, 158-200).

La escena está formada por tres personajes: a la derecha Odiseo-Ulises, barbado, vestido con ἑξωμύς y tocado con πῖλος (*pileus*), y un marinero en pie en el momento que éste ata al héroe al mástil (*Odisea*, XII, 178-179) o asegura sus ligaduras (*Odisea*, XII, 195-196) y a la izquierda el timonel que, sentado, empuña el remo de gobierno; los dos marineros, imberbes, llevan el mismo tipo de vestidura que el héroe, pero la cabeza está descubierta. Están figurados en el interior de un barco.

Paralelos

Sin pretender ser exhaustivos, los paralelos que pueden citarse son:

— En asas plásticas del mismo tipo: Roma (MERCANDO ⁷, núm. 15.562), Chipre (OZIOL ⁸, núm. 520 y WALTERS ⁹, núms. 809 y 878), British Museum (WALTERS ¹⁰, núm. 810), Victoria and Albert Museum (BAILEY ¹¹, núm. 95), Museo de Maguncia (MENZEL ¹², núm. 83) y Museo Marítimo de Haifa (inédita); ninguna de las piezas presenta marca de alfarero y cuando se conserva el *discus* éste está decorado con una sencilla rosácea de cuatro o seis pétalos o bien es liso.

— En el *discus*, donde también se encuentra este motivo como ornamentación: Roma (BARTOLI Y BELLORI ¹³, p. 3.^a, núm. 11) y Museo de Louvre

⁶ BAILEY, D. M., «Common Italian Lamps», *British Archaeological Reports, Supplementary Series*, 41, 1, *Papers in Italian Archaeology*, 1, Oxford, 1978, pp. 243-301, *vid.* pp. 244-245.

⁷ MERCANDO, L., *Lucerne greche e romane dell'Antiquarium Comunale*, Roma, 1962.

⁸ OZIOL, Th., «Les lampes du musée de Chypre», *Salamine de Chypre*, VII, París, 1977.

⁹ WALTERS, H. B., 1914.

¹⁰ WALTERS, H. B., 1914.

¹¹ BAILEY, D. M., 1978.

¹² MENZEL, H., *Antike Lampen in Roemisch-Germanischen Zentralmuseum zu Mainz*, Maguncia, 1954.

¹³ BARTOLI, P. S. y BELLORI, J. P., *Lucernae Veterum Sepulchrales Iconicae ex Cavernis Romae Subterraneis*, Colonia Marchica, 1702.

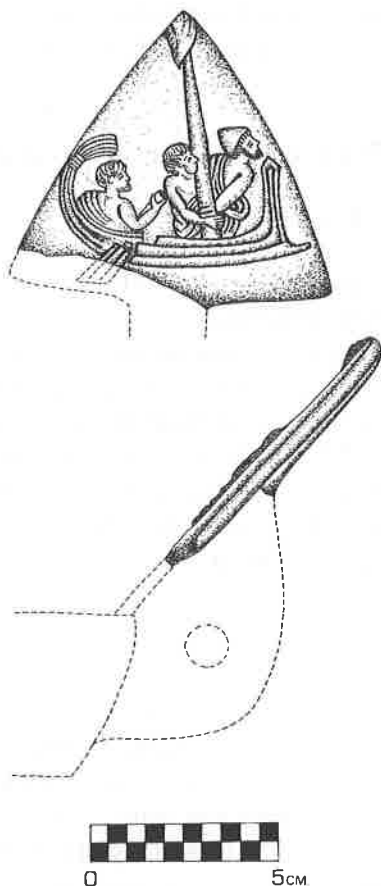


FIG. 1

(TOUCHEFEU-MEYNIER ¹⁴, núms. 273 ó 274); de estos ejemplares dos de ellos conservan el *rostrum*, de volutas sin punta con saliente en los dos extremos ¹⁵, cuya cronología puede cifrarse en: LOESCHCKE ¹⁶: su producción se inicia en

¹⁴ TOUCHEFEU-MEYNIER, O., *Thèmes Odysséens dans l'Art Antique*, París, 1966.

¹⁵ DRESSSEL, 1899, 11; LOESCHCKE 1919, IV; BRONEER, 1930, XXIII; IVANYI, 1935, II; PALOL, 1948-1949, 8; GOLMAN, 1950, XIII; LERAT, («Les lampes», en «Catalogue des Collections Archéologiques de Besançon, 1954), III-2, B; PONSICH, 1961, II-B; DOMERGUE, («Un envoi de lampes du potier Caius Clodius», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 2, París, 1966, pp. 5-40), II; ALARCAO-PONTE, 1976, B-I, 2-a; PROVOOST, («Les lampes antiques en terre cuite. Introduction et essai de typologie générale avec des détails concernant les lampes trouvées en Italie», *L'Antiquité Classique*, XLV, Bruselas, 1976, pp. 5-39 y 550-586), IV-2, 2-1; LEIBUNDGUT, 1977, XII; BAILEY, 1980, B-ii-v.

¹⁶ LOESCHCKE, S., 1919, p. 225.

el reinado de Tiberio; DENEAUVE ¹⁷: época de Augusto-finales del siglo I d. C.; SZENTLELEKY ¹⁸: época de Tiberio, finales del siglo I d. C.; BELCHIOR ¹⁹: conoce su apogeo en el segundo cuarto del siglo I d. C. y continúa fabricándose abundantemente durante toda la época flavia; PROVOOST ²⁰: finales del siglo I-principios del II d. C.; BAILEY ²¹: finales del siglo I a. C.-época de Adriano, teniendo lugar su mayor desarrollo en época flavia. El diseño varía con respecto al que decora las asas citadas en el acortamiento del mástil y en uno de los casos en la figuración de unas ondas en la parte inferior, bajo el barco, representado el mar.

Estudio de los motivos que componen la escena

En general podrían indicarse dos líneas maestras en su diseño: la primera sería la adaptación de la escena figurada a la superficie triangular del asa y la segunda su gran simplificación.

El barco

El barco que se representa en este ejemplar se caracteriza ante todo por su gran simplificación, resultado de la voluntad de resaltar a los personajes, lo cual provoca la supresión de toda la zona central de la nave que queda reducida a la proa y la popa con el consiguiente desplazamiento del mástil, adelantado en este caso hacia la proa. Es esto, precisamente lo que dificulta la identificación del navío.

No entraremos aquí en la ya clásica discusión de si las naves descritas por Homero corresponden a los modelos de su propia época o siguen fielmente los contemporáneos a la acción de los poemas. *La Iliada* y *La Odisea* describen detalladamente los barcos y, siguiendo las características dadas por TORR ²² y CASSON ²³, puede hablarse de veloces navíos, estrechos y largos, de casco bajo y liso sin cubierta, salvo el pequeño puente delantero para el vigía y el de popa para descanso, con un perfil en el que proa y popa ascendían más o menos rectos durante un trecho para terminar en una curva; se impulsaban

¹⁷ DENEAUVE, J., 1969, p. 126.

¹⁸ SZENTLELEKY, Th., 1969, p. 79.

¹⁹ BELCHIOR, C., *Lucernas romanas de Conimbriga*, Coimbra, 1969, p. 33.

²⁰ PROVOOST, A., 1976, p. 554.

²¹ BAILEY, D. M., 1978, p. 244.

²² TORR, C., *Ancient Ships*, Chicago, 1964, *passim*, lám. W.

²³ CASSON, L., *Ships and Seamanhips in the Ancient World*, Princeton, 1971, pp. 43-48.

con remos (se mencionan dotaciones de veinte, cincuenta y ciento dieciocho remeros), estando también dotados de una gran vela cuadrada izada en el mástil central, que servía como ayuda, y se gobernaban mediante un gran remo en la popa.

Descritas así las naves que participaron en la guerra de Troya, en una de las cuales Odiseo-Ulises retornaba a Itaca, queda por ver si la representada en la pieza que nos ocupa es o no fiel reflejo de esto.

Hemos ya aludido a la exagerada simplificación del motivo, lo cual se traduce en la eliminación de los remeros, repetidamente mencionados en los versos (por citar tan sólo dos ejemplos en el episodio de las sirenas se dice: «*sentándose al remo*» —*Odisea*, XII, 194-195) y en la no figuración de aparejos, pero los elementos representados son suficientes para una aproximación al problema.

El perfil con proa recta y espolón inferior (*ρῦγχος/rostrum*) no corresponde en modo alguno a las naves homéricas, del mismo modo que lo que tal vez se podría identificar como *σίππρος/supparum*²⁴ en el extremo superior del mástil es un elemento que no comienza a usarse hasta el año 50 de la Era²⁵; otros detalles como el *ἄλφσον/aplustre*, que adorna la popa, y el timón —en la representación solamente se aprecia un remo de gobierno, lo cual coincide plenamente con los barcos de *La Iliada* y *La Odisea*, aunque ésto puede ser consecuencia de la visión lateral de la escena— sí encajan a la perfección en el modelo, pero son elementos que perviven hasta cuando menos los últimos momentos del Imperio romano (excepción sería si conscientemente se ha hecho manejar al timonel un solo remo, ya que, a partir del siglo VIII a. C. y tal vez antes, lo usual son dos *πηδάλια/gubernacula* colocados uno a cada lado de la popa).

Si a lo expuesto anteriormente sumamos el análisis de otras representaciones veremos que raramente los artistas han sido cuidadosos en seguir las descripciones homéricas y así Odiseo-Ulises, en cerámicas, relieves, esculturas, mosaicos, etcétera, navega en barcos de difícil identificación y con patentes anacronismos como son la presencia de cabina, por ejemplo en el mosaico de Santa Vitória²⁶ y en el de Dougga²⁷, de dobe remo de gobierno, así en el

²⁴ En la parte superior del mástil se aprecia la representación de algo que puede corresponder bien a la vela principal (*ἱσπιον/velum*), bien a la gavia (*σιππρος/supparum*). Es difícil inclinarse por alguna de estas dos opciones ya que, aunque el texto homérico sea explícito al respecto («*plegaron la vela, la dejaron caer en el fondo del barco*», *Odisea*, XII, 170-171), en numerosas representaciones griegas y romanas ésta se encuentra en el mástil, ya desplegada, ya recogida en la verga (vid. TOUCHÉFEU-MEYNIER, O., 1968, pp. 145-190, láms. XXIII-XXX).

²⁵ TORR, C., 1964, p. 90.

²⁶ TORRES, M., «La escena de Ulises y las sirenas del mosaico de Santa Vitória (Portugal)», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XLIV, Valladolid, 1978, pp. 89-104.

²⁷ BASCH, L., *Le musée imaginaire de la marine antique*, Atenas, 1987, núm. 1.100.

stamnos de Vulci ²⁸, de espolón, como en el sarcófago del Museo Nacional de las Termas de Roma ²⁹, o de otro mástil y vela más pequeños suplementarios en la proa, por ejemplo en el ya citado mosaico de Dougga ³⁰, o en navíos contemporáneos a los artífices de las obras, así plenamente romanas son las *triremes* del conocido conjunto de copas calenas con temas odiseacos ³¹, las *naves lenunculariae* de las cerámicas de las «Termas del Nadador» de Ostia y del *Mithraeum* de Santa Prisca de Roma ³², las *naves actuariarum* del



FIG. 2

²⁸ TOUCHEFEU-MEYNIER, O., 1968, pp. 149-151, núm. 250.

²⁹ CASSON, L., «Odysseus and Scylla on a Terracotta-Mould», *The International Journal of Nautical Archaeology and Underwater Exploration*, 7, 2, Londres, 1978, pp. 99-104, fig. 4.

³⁰ TOUCHEFEU-MEYNIER, O., 1968, p. 167, núm. 298; BASCH, L., 1987, núm. 1.100.

³¹ TOUCHEFEU-MEYNIER, O., 1968, p. 152-154, núms. 252-256; VIERECK, H. D. L., *Die römische Flotte. Classis romana*, Herford, 1975, p. 286, fig. 17.

³² MENEGHINI, R., «An Ancient Navis Oneraria with the Myth of Odysseus and the Sirens represented on a Late Roman Sherd», *International Journal of Nautical Archaeology and Underwater Exploration*, 12, 4, Londres, 1983, p. 333.

entalle del Museo de Berlín y de la lucerna del Museo Arqueológico de Mérida ³³ o las *naves onerariae* como la de la cerámica tardía del puerto del Tíber ³⁴.

Los personajes

Hemos hablado ya de la simplificación de la escena y en este caso se refleja en la supresión de toda una serie de personajes que necesariamente debían formar parte de ella.

La dotación de un barco homérico estaba compuesta ³⁵ por tres oficiales de mando: el *κυβερνητης* o piloto que controla el timón, el *κελευστης* que marca el ritmo de remo y el *πρωρατης* o vigía de proa, y los remeros a cuyo número ya hemos aludido. De esta tripulación, Homero en el episodio que nos ocupa solamente cita a Perimedes y Euríloco («... y en pie Perimedes y Euríloco, echando sobre mí nuevas cuerdas, forzaban cruelmente sus nudos» —*Odisea*, XII, 195-196—), quienes, a juzgar por otras alusiones en la obra, tal vez haya que incluir entre los puestos de responsabilidad (*Odisea*, X, 205 y XI, 23).

Aquí tan sólo se representan tres personajes: Odiseo-Ulises, el timonel y el marinero que ata al héroe al mástil de la nave, suprimiéndose el resto, así la totalidad de los remeros.

Vano sería intentar precisar quiénes son en concreto los acompañantes del rey de Itaca en esta cuestión, ya que nada en el texto permite su identificación, puesto que cuando es atado al principio nada se dice al respecto y cuando son reforzadas las ligaduras lo son por los dos citados, mientras que aquí esta acción solamente la realiza uno, y ya que estamos convencidos de que el artífice no parece preocuparse en absoluto por seguir fielmente el relato homérico como demuestran el diseño del barco, lo ahora mismo expuesto sobre sus ocupantes y su vestido, tema en el que vamos a incidir a continuación.

Un nuevo anacronismo se produce en el vestido ³⁶ de las figuras; tres visten *ἐξωμίς* (túnica corta que deja un lado abierto ³⁷), cuya introducción es

³³ PEKARY, I., «Vorarbeiten zum Corpus der hellenistisch-römischen Schiffsdarstellungen», *Boreas*, 7, Münster, 1984, pp. 172-192.

³⁴ MENEGHINI, R., *op. cit.*, 1983; FOERSTER, F., «Comment on an Ancient Navis Oneraria with the Myth of Odysseus and the Sirens represented on a Late Roman Sherd», *International Journal of Nautical Archaeology and Underwater Exploration*, 13, 3, Londres, 1984, p. 244.

³⁵ CASSON, L., *op. cit.*, 1971, p. 300.

³⁶ BEAULIEU, M., *La costume antique et médiéval*, París, 1967.

³⁷ Descrita por POLLUX, *Onomastikon*, VII, 47.

de época clásica, siendo el $\chi\iota\tau\omega\nu$ (túnica corta con mangas) la prenda que debería cubrirles. Por otro lado, la presencia de $\pi\iota\lambda\omicron\varsigma$ cubriendo la cabeza de Odiseo-Ulises no es determinante ya que su uso se constata entre numerosos pueblos de la Antigüedad y durante un período de tiempo muy extenso por parte de gentes de toda condición, así los marinos y por lo tanto el héroe homérico al que por norma general se le asoció ³⁸. En este sentido se podría hablar de que las figuras responden a un canon establecido.

Comentario general

Odiseo-Ulises es, sin lugar a dudas, el personaje literario «más vivo» en la plástica —representaciones suyas se constatan desde el siglo VII a. C. hasta nuestros días ³⁹— y en la literatura como muy bien queda manifiesto en los distintos géneros desde los predecesores de Homero hasta Joyce, por citar tan sólo uno de este siglo ⁴⁰, repitiéndose sobre todo determinados episodios como el que nos ocupa, los relativos a la «Ciclopea» (el héroe embriagando y cegando a Polifemo y huyendo de la cueva bajo el carnero), y los de Circe y Escila, tal vez en un intento de exponer la victoria humana frente a la adversidad, haciendo en ellos alegoría de situaciones diferentes según el momento, el lugar y la ideología.

En lucernas ⁴¹ los temas odiseacos son relativamente frecuentes en ejemplares del siglo I de la Era (solamente algunas piezas corintias como la de Argos (BOVON, 1966, núm. 251) son datables en la siguiente centuria —tal es el caso, como hemos visto, del asa turolense y de sus paralelos— y el episodio de las sirenas se encuentra en diferentes tratamientos que van desde el aquí presentado, muy simple, hasta los de gran complejidad de las lucernas del «Cabinet des Médailles» de París y del Royal Museum de Canterbury (TOUCHEFEU-MEYNIER, 1968, núms. 276 y 278 respectivamente).

Penetrar ya en el terreno de la(s) causa(s) del éxito del tema de Ulises y las sirenas y simultáneamente de su significación es algo que sobrepasa a

³⁸ PLINIO, *Naturalis Historia*, XXXV, 36, 108.

³⁹ Una aproximación al tema en la Antigüedad puede encontrarse en las obras de TOUCHEFEU-MEYNIER, O., *op. cit.*, 1968 y ANDREAE, B., *Odysseus. Archäologie des europäischen Menschenbildes*, Frankfurt, 1982, ambas con abundante bibliografía al respecto.

⁴⁰ Una aproximación al tema puede encontrarse en: HARRISON, J. E., *Myths of the Odyssey in Art and Literature*, Londres, 1882; FERNÁNDEZ-GALIANO, M., *et alii*, *Introducción a Homero*, Madrid, 1966, *vid.*, pp. 89-156; STANFORD, W. B., *The Ulysses Theme*, Oxford, 1968 (2.^a); FERNÁNDEZ-GALIANO, M., «Introducción» a la traducción de *La Odisea* de J. M. PABÓN, Madrid, 1982 (Biblioteca Clásica Gredos), pp. 46-80.

⁴¹ AMARE, M.^a T., «Representaciones literarias sobre lucernas romanas», *Congreso Nacional de Arqueología*, Logroño, 1983-Zaragoza, 1985, pp. 739-748.

todas luces los límites de este estudio y ha sido realizado por autores más cualificados. Como idea general podría decirse que en época arcaica lo apreciado es el elemento folklórico, que progresivamente se irá abandonando tomando un evidente carácter escatológico entre los neopitagóricos, neoplatónicos y cristianos por ejemplo, de lo cual son buena prueba los sarcófagos ⁴², simbolizando Ulises el viaje del alma, claramente desde momentos tempranos el mito será traducido por filósofos y moralistas como símbolo de la astucia y del valor ante la tentación —olvidando en numerosas ocasiones que la estratagema es ideada por Circe (*Odisea*, XII, 39-56)—, tentación que para algunos, como el estoico Cicerón (*De finibus*, V, 49) o nuestro contemporáneo Unamuno, es el placer del conocimiento, lo cual coincide plenamente con lo expresado por Homero («quien la escucha (voz de las sirenas) contento se va conociendo mil cosas» —*Odisea*, XII, 188—), y para otros los placeres del mundo, así entre los escritores cristianos como Metodio de Olimpo y Máximo de Turín, quien ve en el héroe homérico una buena alegoría de Cristo en la Cruz, ideas éstas que se repiten en otros autores hasta el siglo XVIII.

Resumen

En este trabajo se estudia un asa de lucerna de la forma *Dressel 12-13*, procedente de las excavaciones de El Palao (Alcañiz, Teruel), decorada con el episodio de Odiseo-Ulises y las sirenas (*Odisea*, XII, 158-200), realizando en primer lugar el estudio ceramológico de la pieza y en segundo el iconográfico e iconológico, centrándonos sobre todo en consideraciones sobre la fidelidad de lo aquí figurado al relato homérico con base en el análisis del barco y de los personajes, sobre el origen y evolución del motivo y sobre el éxito del tema en la plástica y en la literatura.

⁴² CUMONT, F., *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, París, 1966.

El pintor Vicente Berdusán en los fondos del Museo de Zaragoza

Belén DIAZ DE RABAGO CABEZA
Conservadora del Museo de Zaragoza

Introducción

El llamado Siglo de Oro de la pintura española no cuenta en Aragón con ninguna figura de primer orden, comparable a las que despiden en otros lugares de la geografía española. Sin embargo, cabe destacar en el panorama artístico aragonés dos figuras principales en torno a las cuales podemos aglutinar al resto de los pintores que trabajan a lo largo del siglo XVII: Jusepe Martínez, representante de la primera generación barroca, de formación fundamentalmente italiana, y Vicente Berdusán, exponente de la que llamaríamos generación del pleno barroco, mucho más abierta a las influencias de la corte madrileña. De éste último, y más concretamente de su obra conservada en el Museo de Zaragoza, nos ocuparemos en estas líneas.

Son muy escasas las noticias biográficas que poseemos de Vicente Berdusán, por eso hay que señalar la importancia de los datos aportados recientemente por I. López Murias¹, entre los que destacaríamos el haber fijado definitivamente su lugar y fecha de nacimiento en Ejea de los Caballeros, año 1632. Es, pues, un pintor aragonés por nacimiento, si bien residirá la mayor parte de su vida en Tudela (Navarra), localidad en la que muere en 1697. Su presencia en esta ciudad fue ya suficientemente documentada por E. Casado Alcalde².

¹ LÓPEZ MURIAS, I., *La pintura de Vicente Berdusán*, Tesis doctoral, Valencia, 1989. Parcialmente publicada con el mismo título, Tudela (Navarra), 1990, págs. 15-36.

² CASADO ALCALDE, E., «Berdusán», *Revista Príncipe de Viana*, 1978, págs. 540-546.

Su formación como pintor es uno de los puntos que permanecen oscuros. Es evidente su permeabilidad a las influencias de la pintura madrileña, representada fundamentalmente en esta segunda mitad del siglo XVII por Rizzi, Claudio Coello y Carreño de Miranda; no está documentada, sin embargo, la posible estancia de Berdusán en la corte, apuntada por Angulo³. Tampoco es sostenible el tópico largamente mantenido según el cual el cambio en la pintura de Berdusán y de toda la generación pictórica del pleno barroco aragonés se produciría en el momento en que entran en contacto con el Claudio Coello que trabaja en la decoración mural de la iglesia de Santo Tomás de Villanueva, de Zaragoza, ya que esto se produce en torno al año 1683 y supondría retrasar enormemente una evolución que se había producido mucho antes y que se manifiesta en la pincelada suelta y enérgica, en la riqueza cromática y en la progresiva complicación de las composiciones, cada vez más barrocas.

En espera de nuevos datos que puedan aclararnos este punto de la formación de Berdusán, recordemos aquí el apuntado ya por Palomino, según el cual nuestro pintor vio y admiró en Pamplona el célebre cuadro realizado por Carreño para el convento de Trinitarios: «La fundación de los Trinitarios», fechado en 1666. Parece que su opinión fue decisiva en la aceptación de la pintura por parte de los Religiosos⁴.

En la amplia producción de Berdusán, realizada con la frecuente colaboración de taller, las pinturas conservadas en el Museo de Zaragoza constituyen un importante conjunto tanto por el número como por sus características. Se trata de doce lienzos que pasaron a integrar los fondos del Museo como consecuencia de la desamortización de bienes de la Iglesia llevada a cabo por el Estado a partir de 1835. Uno de ellos, *San José y el Niño Jesús*, procede del Colegio de San Vicente, de Zaragoza, y se fecha en torno a 1666. Los once restantes proceden del Monasterio Cisterciense de Veruela (Zaragoza) y fueron realizados entre 1671 y 1673⁵. Podemos agruparlos en varias series temáticas. Destaca en primer lugar la serie dedicada a la vida de San Bernardo, formada por siete lienzos, cinco de ellos de grandes dimensiones⁶. Muy inte-

³ ANGULO INIGUEZ, D., *Pintura del siglo XVII*, Ars Hispaniae, vol. XV, Madrid, 1971, pág. 332.

⁴ PALOMINO, A., *El Museo Pictórico y Escala Optica...*, t. II, Madrid, 1797, pág. 618.

⁵ Por las fechas de ejecución, el encargo debió de recibirlo Berdusán del Abad Fr. Orencio Borruel, que gobernó los destinos del Monasterio de Veruela entre 1668 y 1672, y lo concluiría bajo el mandato de su sucesor, el Abad Fr. Francisco Confredi, responsable del mismo entre 1672 y 1676. BLANCO TRÍAS, P., *El Real Monasterio de Santa María de Veruela. 1146-1946*, Palma de Mallorca, 1949, págs. 209-212.

⁶ Según J. M.^a López Landa, el destino de estos lienzos (números 6 al 12 del catálogo) fue posiblemente el oratorio del Palacio Abacial. En el momento de ocurrir la exclaustración, según datos tomados por este mismo autor del inventario formado el 8 de noviembre de 1835, los

resante desde el punto de vista iconográfico, incluye tanto episodios de carácter histórico como legendario. Otro grupo lo constituyen los retratos ideales de San Benito y San Bernardo que, por su formato y características similares, formarían pareja. Por último, tenemos dos lienzos dedicados a San Joaquín y a Santa Ana, de idénticas dimensiones.

Haremos un rápido recorrido por la historiografía artística, que nos permite seguir la pista de los cuadros a lo largo de su historia, para ofrecer a continuación el catálogo de las obras.

Fortuna historiográfica de las pinturas

Dejando de lado las referencias generales dedicadas a Berdusán por la historiografía artística a partir de Palomino, ya recogidas por E. Casado Alcalde ⁷, nos centraremos en las noticias referentes a las obras que nos ocupan.

La referencia más antigua, aunque genérica, la encontramos en Valentín Carderera, en su reseña histórica de la pintura en la Corona de Aragón, como prólogo a la edición de 1866 de los *Discursos* de Jusepe Martínez. En las breves líneas que dedica a Berdusán alude a las obras del monasterio de Veruela, que por aquellas fechas ya habían pasado al Museo: «... dejó numerosas obras coloridas con buen gusto en las iglesias de Huesca, en el monasterio de Veruela y en Navarra» ⁸.

Un año más tarde, en 1867, se publica el primer catálogo impreso del Museo. En él aparecen los doce cuadros correctamente atribuidos. En el caso de dos de ellos, *Aparición de la Virgen a San Bernardo* y *Abrazo de Cristo a San Bernardo*, en los que la participación de taller es muy notoria, se habla de «estilo de Vicente Berdusán». Algunos van acompañados de un amplio comentario alusivo a su iconografía ⁹.

El Conde de la Viñaza amplía considerablemente la escueta y confusa nota que Ceán le había dedicado a Berdusán y recoge todos los cuadros del Museo excepto uno, el *Abrazo de Cristo a San Bernardo*. Señala que todos proceden del monasterio de Veruela, incluido el *San José y el Niño Jesús* de

cuadros se hallaban en el Salón Grande (dormitorio antiguo). LÓPEZ LANDA, J. M.^a, *Estudio arquitectónico del Real Monasterio de Nuestra Señora de Veruela*, Lérida, 1918, pág. 50.

⁷ CASADO ALCALDE, E., *Op. cit.*, págs. 537-540.

⁸ Prólogo de Carderera a Jusepe Martínez, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura...*, Madrid, 1866, pág. 29.

⁹ Anónimo, *Catálogo del Museo Provincial de Pintura y Escultura de Zaragoza*, Zaragoza, 1867, págs. 25, 33, 42-44, 46, 57, 66-68.

Colegio de San Vicente, de Zaragoza, creando así un malentendido que será mantenido por otros autores ¹⁰.

Ya en nuestro siglo, el catálogo de la Exposición Hispano-Francesa de Zaragoza, celebrada en 1908, recoge dos de las obras de Berdusán del Museo que figuraron en la muestra, *San Benito* y *San Bernardo*, acompañadas de una escueta ficha técnica ¹¹.

La siguiente referencia se debe a M. Allué Salvador en su breve guía del Museo. En ella alude a siete de los lienzos de Berdusán: *San Benito*, *San Bernardo* y «cinco grandes cuadros con pasajes de la vida de San Bernardo» ¹².

El segundo catálogo del Museo, publicado en 1928 y reeditado con ligeras modificaciones en 1933, sólo recoge nueve de los doce cuadros de Berdusán ¹³. Los tres restantes, *San Bernardo curando enfermos y lisiados en la ciudad de Constanza*, *San Bernardo obligando al diablo a sustituir una rueda de su carroza* y *Curación milagrosa de San Bernardo*, habían sido depositados unos años antes, en 1923, en el monasterio de Veruela, su lugar de origen ¹⁴. En este catálogo se incluye por primera vez la fotografía de uno de los lienzos: *La conversión del duque Guillermo de Aquitania*.

Ese mismo año Mayer publica su *Historia de la pintura española*. En ella hace una brevísima alusión a Berdusán en la que se refiere expresamente a los lienzos de Veruela, que, según él, nos presentan al pintor como un talento de segundo orden ¹⁵.

En 1953, al conmemorarse el VIII Centenario de la muerte de San Bernardo, el P. Rafael Durán publica un ensayo sobre la iconografía bernardina en España. En este interesante estudio aparecen reseñados y fotografiados tres de los lienzos que nos ocupan: *San Bernardo*, *Abrazo de Cristo a San Bernardo* y *Aparición de la Virgen de San Bernardo* («*Lactatio*») ¹⁶.

¹⁰ VIÑAZA, Conde de la, [C. Muñoz y Manzano], *Adiciones al Diccionario Histórico... de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez*, t. IV, Madrid, 1894, págs. 35-36.

¹¹ Anónimo, *Exposición Hispano-Francesa de Zaragoza. 1908. Catálogo de la Sección de Arte Retrospectivo*, Zaragoza, 1908, págs. 17-18.

¹² ALLUÉ SALVADOR, M., *Guía para visitar el Museo Provincial de Zaragoza*, Zaragoza, 1916, págs. 9-10.

¹³ Anónimo, *Museo de Bellas Artes de Zaragoza. Catálogo. Sección Pictórica*, Zaragoza, 1928, págs. 34, 36-38, 87, 89, 91 y 93. Reedición de 1933, págs. 57, 60-61, 129, 131-132, 135 y 138.

¹⁴ SOLÁ, J. M.^a, *El Monasterio de Veruela y la Compañía de Jesús. 1877-1927*, Barcelona, 1929, pág. 133. Nuestro agradecimiento a Ignacio Calvo Ruata, de la Diputación Provincial de Zaragoza, que nos ha proporcionado el dato.

¹⁵ MAYER, A., *Historia de la pintura española*, Madrid, 1928, pág. 465.

¹⁶ DURÁN, R., *Iconografía española de San Bernardo*, Poblet, 1953, págs. 31 y 54, láms. XC, XCI y XCII.

Ricardo del Arco, en su estudio sobre la pintura aragonesa del siglo XVII, dedica un párrafo a nuestros cuadros: «Desde 1671 a 1673 (Berdusán) pintó para el monasterio cisterciense de Veruela, en Aragón, una serie de cuadros de la vida de San Bernardo. En el Museo de Zaragoza se conservan hasta once de ellos, muy logrados, de agradable colorido y contrastes luminosos a la manera de Claudio Coello. Destaca por su maestría en la ejecución el que representa a *San Bernardo y el duque Guillermo de Aquitania* en el momento de su conversión, firmado y fechado en 1673». Habría que hacer alguna matización: los once cuadros procedentes de Veruela no pertenecen todos a la serie sobre la vida de San Bernardo, como ya hemos señalado. Olvida otro cuadro de Berdusán, el *San José y el Niño Jesús*, procedente del Colegio de San Vicente ¹⁷.

En 1964 se publica un nuevo catálogo del Museo. Reseña sólo siete cuadros de Berdusán, uno expuesto y los otros dentro del capítulo de «Salas no abiertas al público». No aparece ninguno de los cinco grandes lienzos de la serie de San Bernardo. Tres habían sido depositados en el monasterio de Veruela; los otros dos estaban probablemente enrollados en los almacenes, situación en la que permanecieron hasta hace tres años ¹⁸.

Diego Angulo, en las breves líneas que dedica a Berdusán en su historia de la pintura española del siglo XVII, hace hincapié en los lienzos del Museo, contrastando el movimiento moderado del *San José* o la *Santa Ana* con el dinamismo y los intensos contrastes de luz de la serie sobre San Bernardo, de la que destaca *Conversión del duque Guillermo de Aquitania* y *Entrada de San Bernardo en Milán*, lienzos que, según él, indican un probable contacto de Berdusán con Carreño. Como contrapartida, observa en ellos «frecuentes e intensas» incorrecciones que explica por la colaboración de taller ¹⁹.

En 1972 el lienzo *San José y el Niño Jesús* figura en la muestra «San José en el arte español», organizada por la Dirección General de Bellas Artes en el Museo Español de Arte Contemporáneo. Aparece en el catálogo con el número 98. En la ficha técnica de la obra se comete el error de situar a Berdusán en el siglo XVIII ²⁰.

¹⁷ ARCO, R. del, «La pintura en Aragón en el siglo XVII», *Seminario de Arte Aragonés*, VI, Zaragoza, 1954, págs. 68-70.

¹⁸ BELTRÁN MARTÍNEZ, A., *Catálogo del Museo Provincial de Bellas Artes de Zaragoza*, Zaragoza, 1964, págs. 51 y 64-66.

¹⁹ ANGULO INIGUEZ, D., *Op. cit.*, pág. 333.

²⁰ *San José en el arte español* [Catálogo de la Exposición], Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, 1972, págs. 18 y 147.

Tras la reestructuración del Museo, en 1976, se publica una nueva guía que recoge los fondos expuestos. Sólo aparecen dos obras de Berdusán: *San Joaquín y la Virgen María y Santa Ana y el Niño Jesús* ²¹.

Como Angulo, también Camón Aznar hace alusión a los lienzos de Berdusán del Museo en su estudio sobre la pintura española del siglo XVII. Aporta dos interesantes fotografías del Archivo Mas ²².

Llegamos así al trabajo sobre Berdusán de E. Casado Alcalde que si bien se centra en la obra del pintor en Navarra, dedica un espacio a lo conservado en otros lugares. En lo concerniente al Museo de Zaragoza se basa en los datos aportados por el Conde de la Viñaza en el siglo pasado y en los catálogos del Museo de 1964 y 1976. Hace particular mención del lienzo *San José y el Niño Jesús*, que considera réplica del existente en el retablo mayor de la parroquia de Santiago de Funes (Navarra). No nombra tres de los lienzos: *Entrada de San Bernardo en Milán*, *Curación milagrosa de San Bernardo* y *San Bernardo obligando al diablo a sustituir una rueda de su carroza* ²³.

J. L. Morales, en el capítulo que dedica a Berdusán en su estudio de la pintura aragonesa del siglo XVII, cita diez de las obras del Museo; no menciona: *Entrada de San Bernardo en Milán* ni *Abrazo de Cristo a San Bernardo*. Incluye entre los procedentes de Veruela el *San José* del Colegio de San Vicente. A todos los lienzos, excepto uno, les da fecha precisa, sin indicar la fuente. Las medidas, salvo en el *San Joaquín* y la *Santa Ana*, son incorrectas ²⁴.

Tanto A. Ansón como G. Borrás se refieren a los lienzos del Museo, aunque de modo global, al tratar la figura de Berdusán en el contexto de obras generales sobre Aragón ²⁵.

La última guía del Museo, publicada en 1988, recoge las cuatro obras del pintor que integran la exposición permanente en la actualidad, mientras que en la Guía de bolsillo, del mismo año, se señala entre las cien obras más significativas del Museo el lienzo *San Joaquín y la Virgen Niña* ²⁶.

²¹ BELTRÁN LLORIS, M., *Museo de Zaragoza. Secciones de Arqueología y Bellas Artes*, Madrid, 1976, pág. 196.

²² CAMÓN AZNAR, J., *La pintura española del siglo XVII*, Summa Artis, vol. XXV, Madrid, 1977, págs. 195-196, figs. 165 y 166.

²³ CASADO ALCALDE, E., *Op. cit.*, págs. 509, 533-534.

²⁴ MORALES Y MARÍN, J. L., *La pintura aragonesa en el siglo XVII*, Zaragoza, 1980, págs. 89-96.

²⁵ ANSÓN NAVARRO, A., s. v., «Berdusan, Vicente», *Gran Enciclopedia Aragonesa*, t. XII, Zaragoza, 1982, pág. 3.323. BORRÁS GUALIS, G., *Historia del Arte II*, Enciclopedia Temática de Aragón, t. IV, Zaragoza, 1987, pág. 450.

²⁶ BELTRÁN LLORIS y M., DÍAZ DE RABAGO CABEZA, B., *Museo de Zaragoza. Secciones de Arqueología y Bellas Artes*, Zaragoza, 1988, pág. 174. BELTRÁN, M., DÍAZ DE RABAGO, B. y CANCELA, M. L., *Guía de bolsillo del Museo de Zaragoza*, Zaragoza, 1988, págs. 67-69, n.º 54.

Citamos finalmente el reciente estudio de I. López Murias al que hicimos alusión más arriba. En el amplio catálogo de la obra de Berdusán que ofrece incluye los lienzos del Museo, centrando fundamentalmente su aportación en el estudio estilístico de los mismos, desde su óptica personal de pintor ²⁷.

²⁷ LÓPEZ MURIAS, I., *Op. cit.*, págs. 98, 100, 140, 156-159, 178, 184 y 187.

Catálogo ²⁸

1. SAN JOSE Y EL NIÑO JESUS

Oleo/lienzo.

134 x 98 cm.

c. 1666.

Fdo.: «Vic^{te} Ber / dusan fci^t» (ang. inf. drcho.).

Procedencia: Colegio de San Vicente, de Zaragoza.

Fecha de ingreso: Entre 1836 y 1848 ²⁹.

N.º Inventario General: 10.151.

Este lienzo, del que existe una réplica con ligeras variantes en el retablo mayor de la iglesia parroquial de Funes (Navarra), fechada en 1666, y otra en una colección particular zaragozana ³⁰, es un buen exponente de la corriente de valoración de la figura de San José palpable en la pintura española del siglo XVII, como consecuencia de las ideas contrarreformistas. A partir de ahora, en contraste con la pintura anterior, se representa al Santo más joven y muchas veces aisladamente, como protagonista de la acción, ya sea haciendo honor a su oficio de carpintero o como padre adoptivo de Jesús. En este último caso su atributo es una vara florida, alusión a su victoria sobre los demás pretendientes a la mano de la Virgen, y lleva al Niño Jesús en sus brazos o de la mano ³¹.

Es ésta la obra más antigua de cuantas se conservan en el Museo de Berdusán. De cuidada factura, carece todavía del movimiento que caracterizará su obra posterior.

BIBLIOGRAFIA: *Catálogos manuscritos del Museo de Zaragoza*, Grupo IX, 1848, f. 110vº, n.º 55; Grupo V, (s.f.), f. 1vº, n.º 18; Anónimo, *Catálogo del Museo*, 1867, pág. 57, n.º 166; VIÑAZA, Conde de la, *Op. cit.*, pág. 35; Anónimo, *Catálogo del Museo*, 1928, pág. 38, n.º 103; BELTRÁN, A., *Op. cit.*, pág. 64, n.º XIX; ANGULO, D., *Op. cit.*, pág. 333; *San José en el Arte Español* [Catálogo de la Exposición],

²⁸ Para el análisis estilístico de los lienzos, véase el artículo de I. López Murias en este mismo Boletín.

²⁹ En abril y mayo de 1836 se fechan los inventarios manuscritos de bienes de los conventos y monasterios de Zaragoza, redactados por la Comisión Artística de la Real Academia de San Luis a raíz de las leyes desamortizadoras. En 1848 se fecha el primer catálogo manuscrito del Museo de Zaragoza. Así pues, entre estas dos fechas se sitúa el ingreso de los fondos procedentes de la Desamortización.

³⁰ CASADO ALCALDE, E., *Op. cit.*, págs. 509-510. GARCÍA GAINZA, C., *et alii*, *Catálogo monumental de Navarra*, t. III, Pamplona, 1985, págs. 97-102.

³¹ RÉAU, L., *Iconographie de l'art chrétien*, t. III, Paris, 1958, págs. 356-357.



FIG. 1. San José y el Niño Jesús.

1972, págs. 18 y 147, n.º 98; CAMÓN AZNAR, J., *Op. cit.*, pág. 195; CASADO ALCALDE, E., *Op. cit.*, págs. 509-510, 533-534; MORALES, J. L., *Op. cit.*, pág. 95; BORRÁS, G., *Op. cit.*, pág. 453; BELTRÁN, M. y DÍAZ DE RABAGO, B., *Op. cit.*, pág. 174; LÓPEZ MURIAS, I., *Op. cit.*, págs. 140, 155, 158 y 174.

2. SAN JOAQUÍN Y LA VIRGEN NIÑA

Oleo/lienzo.

176 x 122 cm.

c. 1671-73.

Procedencia: Monasterio de Veruela (Zaragoza).

Fecha de ingreso: Entre 1836 y 1848 ³².

N.º Inventario General: 9.209.

Lienzo compañero del n.º 3. En él nos presenta Berdusán a San Joaquín, padre de la Virgen, de quien apenas tenemos noticia salvo en los evangelios apócrifos ³³, en compañía de la Virgen Niña, a quien unos graciosos ángeles ofrecen frutos. La escena se desarrolla ante un fondo de grandiosas arquitecturas, separadas del primer término de la composición por un cortinaje. Varios angelotes revolotean en la parte superior derecha creando un rompimiento de gloria muy característico. La figura del Santo, muy estilizada, nos remite al tipo masculino más frecuente en la pintura de Berdusán, mientras que la Virgen Niña, con su cara regordeta y dulce, enlaza con su tipología femenina más usual.

BIBLIOGRAFIA: *Catálogos manuscritos del Museo de Zaragoza*, Grupo IX, 1848, f. 105vº, n.º 24; Grupo II, 1863, f. 3, n.º 37; Grupo III, (s.f.), f. 2vº, n.º 45; Anónimo, *Catálogo del Museo*, 1867, pág. 44, n.º 105; VIÑAZA, Conde de la, *Op. cit.*, pág. 35; Anónimo, *Catálogo del Museo*, 1928, pág. 87, n.º 113; BELTRÁN, A., *Op. cit.*, pág. 65, n.º XXXV; BELTRÁN, M., *Op. cit.*, pág. 196; CAMÓN AZNAR, J., *Op. cit.*, pág. 195; CASADO ALCALDE, E., *Op. cit.*, pág. 534; MORALES, J. L., *Op. cit.*, pág. 94; ANSÓN, A., *Op. cit.*, pág. 3323; BORRÁS, G., *Op. cit.*, págs. 450 y 454; BELTRÁN, M. y DÍAZ DE RABAGO, B., *Op. cit.*, pág. 174; BELTRÁN, M., DÍAZ DE RABAGO, B. y CANCELA, M. L., *Op. cit.*, págs. 67-69; LÓPEZ MURIAS, I., *Op. cit.*, págs. 98, 100, 158, 178 y 187.

³² Véase nota 29.

³³ RÉAU, L., *Op. cit.*, t. II, págs. 155-161.



FIG. 2. San Joaquín y la Virgen Niña.

3. SANTA ANA Y EL NIÑO JESUS ³⁴

Oleo/lienzo.

175 x 121 cm.

c. 1671-73.

Fdo.: «Vicente Berdusán» (ang. inf. drcho.).

Procedencia: Monasterio de Veruela (Zaragoza).

Fecha de ingreso: Entre 1836 y 1848 ³⁵.

N.º Inventario General: 10.215.

Lienzo compañero del n.º 2 y muy similar en composición. Como en aquél, Berdusán ha introducido un rompimiento de gloria con ángeles niños revoloteando y lanzando flores a los protagonistas de la escena, Santa Ana ³⁶ y el Niño Jesús. Monumentales elementos arquitectónicos se abren mostrando un paisaje de fondo con los celajes densos característicos del pintor. Notable por su belleza cromática, esta obra revela, sin embargo, la colaboración de taller, palpable, por ejemplo, en la incorrección con que está dibujada la mano izquierda de la Santa.

BIBLIOGRAFIA: *Catálogos manuscritos del Museo de Zaragoza*, Grupo IX, 1848, f. 105vº, n.º 18; Grupo II, 1863, f. 3, n.º 34; Grupo III, (s.f.), f. 2vº, n.º 47; Anónimo, *Catálogo del Museo*, 1867, pág. 46, n.º 112; VIÑAZA, Conde de la, *Op. cit.*, pág. 35; Anónimo, *Catálogo del Museo*, 1928, pág. 91, n.º 513; BELTRÁN, A., *Op. cit.*, pág. 65, n.º XXIX; ANGULO, D., *Op. cit.*, pág. 333; BELTRÁN, M., *Op. cit.*, pág. 196; CASADO ALCALDE, E., *Op. cit.*, pág. 534; MORALES, J. L., *Op. cit.*, pág. 94; ANSÓN, A., *Op. cit.*, pág. 3.323; BORRÁS, G., *Op. cit.*, págs. 450 y 453; BELTRÁN, M. y DÍAZ DE RABAGO, B., *Op. cit.*, pág. 174; LÓPEZ MURIAS, I., *Op. cit.*, págs. 158 y 174.

³⁴ Los distintos autores discrepan en el título de este lienzo; mientras unos reconocen en él a Santa Ana con la Virgen Niña, otros consideran que se trata de Santa Ana y el Niño Jesús. Dado que Berdusán solía repetir los tipos en los lienzos sobre un mismo personaje, creemos, por comparación con otras obras, que se trata del Niño Jesús.

³⁵ Véase nota 29.

³⁶ Nada nos dicen los evangelios canónicos de la madre de la Virgen; como en el caso de San Joaquín, hay que recurrir a los apócrifos para rastrear el origen de su culto entre los cristianos, culto que, por otro lado, se desarrolló muy tardíamente. RÉAU, L., *Op. cit.*, t. III, págs. 90 y ss.



FIG. 3. Santa Ana y el Niño Jesús.

4. SAN BENITO DE NURSIA

Oleo/lienzo.

178 x 105,5 cm.

c. 1671-73.

Procedencia: Monasterio de Veruela (Zaragoza).

Fecha de ingreso: Entre 1836 y 1848 ³⁷.

N.º Inventario General: 10.214.

Forma pareja con el n.º 5. San Benito y San Bernardo resumen en sí los fundamentos en que se asienta la Orden del Cister. Berdusán nos presenta al Santo de pie, vestido con el amplio hábito negro de los benedictinos y portando sus atributos como abad y fundador: el báculo abacial y el libro de la Regla ³⁸. Su figura se recorta sobre un fondo de paisaje crepuscular que se abre tras una balaustrada de piedra. Inmediatamente detrás del Santo hay una mesa cubierta sobre la que reposa su mitra; en este bodegón logra Berdusán un espléndido estudio de las calidades.

El lienzo ha sufrido sucesivos ajustes al bastidor. No se explica sino que la parte superior del báculo se ocultara en el lateral del mismo. En la actualidad, tras la reciente restauración de la que ha sido objeto y para evitar las tensiones de la tela, se ha sustituido el bastidor antiguo, terminado en forma semicircular, por uno rectangular, dejando a la vista la pintura oculta en los bordes.

BIBLIOGRAFIA: *Catálogos manuscritos del Museo de Zaragoza*, Grupo IX, 1848, f. 110vº, n.º 56; Grupo II, 1863, f. 4, n.º 54; Grupo III, (s.f.), f. 2, n.º 39; Grupo VII, (s.f.), f. 1vº, n.º 25; Anónimo, *Catálogo del Museo*, 1867, pág. 33, n.º 54; VIÑAZA, Conde de la, *Op. cit.*, pág. 35; Anónimo, *Exposición Hispano-Francesa de Zaragoza, 1908. Catálogo de la Sección de Arte Retrospectivo*, 1908, pág. 17, n.º 27; ALLUÉ SALVADOR, M., *Op. cit.*, pág. 10; Anónimo, *Catálogo del Museo*, 1928, pág. 89, n.º 108; BELTRÁN, A., *Op. cit.*, pág. 66, n.º XLVII; CAMÓN AZNAR, J., *Op. cit.*, pág. 195; CASADO ALCALDE, E., *Op. cit.*, pág. 534; MORALES, J. L., *Op. cit.*, pág. 94; BORRÁS, G., *Op. cit.*, pág. 450; LÓPEZ MURIAS, I., *Op. cit.*, págs. 158 y 184.

³⁷ Véase nota 29.

³⁸ RÉAU, L., *Op. cit.*, t. III, págs. 196-203. ROIG, J. F., *Iconografía de los santos*, Barcelona, 1950, pág. 59.



FIG. 4. San Benito de Nursia.

5. SAN BERNARDO DE CLARAVAL

Oleo/lienzo.

178 x 104,5 cm.

c. 1671-7366.

Procedencia: Monasterio de Veruela (Zaragoza).

Fecha de ingreso: Entre 1836 y 1848 ³⁹.

N.º Inventario General: 10.194.

Forma pareja con el n.º 4. Berdusán nos presenta a San Bernardo, reformador de la Orden del Cister, como abad mitrado de la misma. Como en el lienzo anteriormente descrito, el Santo aparece de pie, adelantando su pierna izquierda en actitud de marcha. Viste el hermoso hábito blanco del Cister y sostiene en sus manos algunos de sus atributos más comunes: el báculo abacial, el libro de la Regla y la mitra, esta última espléndidamente tratada ⁴⁰. No se conoce ningún retrato del natural de San Bernardo, sin embargo, Berdusán nos lo presenta siempre con la misma fisonomía: rostro demacrado, cabeza casi enteramente rapada, con la típica tonsura monacal, y escasa barba. Concuerdan estos rasgos con los que aportan los primeros biógrafos del Santo ⁴¹.

Recientemente restaurado, se ha sustituido el bastidor antiguo, rematado en forma semicircular, por uno rectangular que evite tensiones en el lienzo y nos permita ver los bordes remetidos en los sucesivos ajustes al bastidor primitivo.

BIBLIOGRAFIA: *Catálogos manuscritos del Museo de Zaragoza*, Grupo II, 1863, f. 2, n.º 18; Grupo III, (s.f.), f. 3, n.º 53; Anónimo, *Catálogo del Museo*, 1867, pág. 25, n.º 18; VIÑAZA, Conde de la, *Op. cit.*, pág. 35; Anónimo, *Exposición Hispano-Francesa de Zaragoza. 1908. Catálogo de la Sección de Arte Retrospectivo*, 1908, pág. 18, n.º 38; ALLUÉ SALVADOR, M., *Op. cit.*, pág. 10; Anónimo, *Catálogo del Museo*, 1928, pág. 89, n.º 106; DURÁN, R., *Op. cit.*, págs. 31 y 54, lám. XCII; BELTRÁN, A., *Op. cit.*, pág. 66, n.º XLIV; CASADO ALCALDE, E., *Op. cit.*, pág. 534; MORALES, J. L., *Op. cit.*, pág. 95; BORRÁS, G., *Op. cit.*, pág. 450; LÓPEZ MURIAS, I., *Op. cit.*, págs. 158 y 184.

³⁹ Véase nota 29.

⁴⁰ RÉAU, L., *Op. cit.*, t. III, pág. 211. ROIG, J. F., *Op. cit.*, pág. 61. DURÁN, R., *Op. cit.*, págs. 30-31.

⁴¹ GAUFREDO, *Vita Prima*, lib. III, cap. I, n.º 1, P. L. 185, col. 303, *apud* DURÁN, R., *Op. cit.*, pág. 25. Sobre la *vera effigies* de San Bernardo véase DURÁN, R., *Op. cit.*, págs. 61-63.



FIG. 5. San Bernardo de Claraval.

6. LA CONVERSION DEL DUQUE GUILLERMO DE AQUITANIA

Oleo/lienzo.

293 x 443 cm.

Fdo. y fchdo.: «VICENTE, BER[---]/ fci^t 1673» (ang. inf. drcho).

Procedencia: Monasterio de Veruela (Zaragoza).

Fecha de ingreso: Entre 1836 y 1848 ⁴².

N.º Inventario General: 35.261.

Los lienzos catalogados con los números 6 al 12 forman la serie pintada por Berdusán sobre la vida de San Bernardo ⁴³. Muy interesantes desde el punto de vista iconográfico, adolecen en cambio de desigual calidad técnica, fruto una vez más de la frecuente colaboración de taller. A pesar de que varios de los lienzos se encuentran actualmente en proceso de restauración o pendientes de la misma, creemos de interés incluir sus fotografías.

Entre los episodios de la vida de San Bernardo que tienen un carácter histórico, uno de los más difundidos por los artistas ha sido éste, recogido ya en la *Leyenda Dorada*: San Bernardo es enviado a Parthenay como legado pontificio con el fin de acabar con la revelión del duque Guillermo de Aquitania, que había tomado partido por el antipapa Anacleto contra el Papa Inocencio II. Tras celebrar misa en la iglesia donde no podía entrar el duque excomulgado, San Bernardo sale a su encuentro llevando en sus manos la hostia consagrada y le dice: «... Aquí tienes al que ha de juzgar tu alma. ¿Te atreverás a tratarlo con el mismo desprecio con que tratas a los que le sirven?...». El duque, postrándose en tierra, prometió acatar al legítimo Papa ⁴⁴.

Sin duda es éste uno de los lienzos más logrados de la serie y ha llevado a algunos autores a comparar al pintor con los mejores representantes de la escuela madrileña de ese momento ⁴⁵. En una escenografía plenamente barroca, Berdusán resuelve con gran soltura la disposición de un gran número de personajes. Podemos destacar, por ejemplo, el grupo de cabezas en torno al Santo o las figuras de espaldas al espectador, que nos introducen en la escena y marcan profundidad, especialmente la que aparece a la izquierda de la composición.

BIBLIOGRAFIA: *Catálogos manuscritos del Museo de Zaragoza*, Grupo IX, 1848, f. 111, n.º 81; Grupo VI, 1863, f. 1vº, n.º 24; Grupo IV,

⁴² Véase nota 29.

⁴³ Véase nota 6.

⁴⁴ VORAGINE, S. de la, *La Leyenda Dorada*, t. II, Madrid, 1984, pág. 520. RÉAU, L., *Op. cit.*, t. III, pág. 210.

⁴⁵ ARCO, R. del, *Op. cit.*, pág. 68. ANGULO, D., *Op. cit.*, pág. 333.



FIG. 6. La conversión del duque Guillermo de Aquitania.

(s.f.), f. 1, n.º 7; Grupo VII, (s.f.), f. 1, n.º 4; Anónimo, *Catálogo del Museo*, 1867, págs. 68-69, n.º 232; VIÑAZA, Conde de la, *Op. cit.*, pág. 36; ALLUÉ SALVADOR, M., *Op. cit.*, pág. 9; Anónimo, *Catálogo del Museo*, 1928, págs. 34 y 37, n.º 95; ARCO, R., del, *Op. cit.*, pág. 68; ANGULO, D., *Op. cit.*, pág. 333; CAMÓN AZNAR, J., *Op. cit.*, págs. 195-196; CASADO ALCALDE, E., *Op. cit.*, pág. 533; MORALES, J. L., *Op. cit.*, pág. 95; ANSÓN, A., *Op. cit.*, pág. 3.323; BORRÁS, G., *Op. cit.*, pág. 450; LÓPEZ MURIAS, I., *Op. cit.*, págs. 157 y 178.

7. ENTRADA DE SAN BERNARDO EN MILAN

Oleo/lienzo.

296 x 489 cm.

c. 1671-73.

Procedencia: Monasterio de Veruela (Zaragoza).

Fecha de ingreso: Entre 1836 y 1848 ⁴⁶.

N.º Inventario General: 35.262.

Dentro de la serie dedicada a San Bernardo se representa aquí otro de los episodios que, aunque de pasada, recoge la *Leyenda Dorada*: el viaje que hizo San Bernardo a Milán, a instancias del Papa, para reconciliar con la Iglesia a los habitantes de la ciudad. Una vez más, se pondrá de manifiesto la autoridad de que goza el Santo en toda la Cristiandad ⁴⁷.

La escena se desarrolla a la entrada de la ciudad y recoge el momento en que los ciudadanos de Milán salen a recibir al Santo y al cortejo de cardenales y caballeros que le acompañan. Berdusán se enfrenta de nuevo con un grupo muy numeroso de personajes y lo resuelve con soltura. Destacamos el paisaje urbano que sirve de fondo a la escena y la riqueza cromática del conjunto. La figura femenina que aparece en el ángulo inferior izquierdo volveremos a encontrarla en otras obras del pintor. Algunos detalles, en particular los rostros de personajes secundarios, ponen de manifiesto la participación de taller.

BIBLIOGRAFIA: *Catálogos manuscritos del Museo de Zaragoza*, Grupo IX, 1848, f. 111, n.º 82; Grupo VI, 1863, f. 2, n.º 29; Grupo IV, (s.f.), f. 1, n.º 8; Grupo VII, (s.f.), f. 1, n.º 3; Anónimo, *Catálogo del Museo*, 1867, pág. 68, n.º 228; VIÑAZA, Conde de la, *Op. cit.*, pág. 36; ALLUÉ SALVADOR, M., *Op. cit.*, pág. 9; Anónimo, *Catálogo del*

⁴⁶ Véase nota 29.

⁴⁷ VORÁGINE, S. de la, *Op. cit.*, pág. 519. RÉAU, L., *Op. cit.*, t. III, pág. 208.



Fig. 7. Entrada de San Bernardo en Milán.

Museo, 1928, pág. 36, n.º 98; ANGULO, D., *Op. cit.*, pág. 333; CAMÓN AZNAR, J., *Op. cit.*, págs. 195-196; ANSÓN, A., *Op. cit.*, pág. 3.323; BORRÁS, G., *Op. cit.*, pág. 450; LÓPEZ MURIAS, I., *Op. cit.*, págs. 157 y 178.

8. SAN BERNARDO CURANDO ENFERMOS Y LISIADOS EN LA CIUDAD DE CONSTANZA ⁴⁸

Oleo/lienzo.

274,5 x 424,5 cm.

Fdo. y fchdo.: «Vicente Berdusan, 1671» ⁴⁹.

Procedencia: Monasterio de Veruela (Zaragoza).

Fecha de ingreso: Entre 1836 y 1848 ⁵⁰.

N.º Inventario General: 11.990.

Continuamos la serie sobre la vida de San Bernardo. Como a la mayoría de los santos, también a San Bernardo se le atribuyen poderes taumatúrgicos. La *Leyenda Dorada* detalla la curación de algunos posesos. A partir de ahí, los hagiógrafos extienden su acción curativa a otro tipo de males ⁵¹. El título de la obra fija el lugar del milagro, ya desde el primer catálogo impreso del Museo, en la ciudad de Constanza. El lienzo, de dimensiones similares a los anteriores, se encuentra como éstos poblado de personajes que el pintor consigue distribuir con acierto. Entre todos ellos cabe destacar el grupo central, formado por el Santo imponiendo su mano, sobre un enfermo, ante la mirada atenta de una mujer. En el ángulo inferior izquierdo aparece, como en el lienzo n.º 7, una figura femenina que nos introduce en la escena y centra la atención del espectador en la figura del Santo.

BIBLIOGRAFIA: *Catálogos manuscritos del Museo de Zaragoza*, Grupo IX, 1848, f. 106vº, n.º 60; Grupo VI, 1863, f. 2vº, n.º 38; Grupo IV, (s.f.), f. 3, n.º 39; Grupo VIII, (s.f.), f. 10vº, n.º 17; Anónimo, *Catálogo del Museo*, 1867, pág. 66, n.º 218; VIÑAZA, Conde de la, *Op. cit.*, pág. 35; ALLUÉ SALVADOR, M., *Op. cit.*, pág. 9; SOLÁ, J. M., *Op. cit.*, pág. 133; CASADO ALCALDE, E., *Op. cit.*, pág. 533;

⁴⁸ Esta obra fue depositada en el Monasterio de Veruela en el año 1923, junto con los números 9 y 10 del presente catálogo. Dado el mal estado de conservación de los lienzos, es intención del Museo proceder al levantamiento del depósito y acometer su restauración.

⁴⁹ Dado el deterioro del lienzo no podemos comprobar este dato recogido en el primer catálogo impreso del Museo.

⁵⁰ Véase nota 29.

⁵¹ VORAGINE, S. de la, *Op. cit.*, págs. 519-520.



FIG. 8. San Bernardo curando enfermos y lisiados en la ciudad de Constanza.

MORALES, J. L., *Op. cit.*, pág. 94; ANSÓN, A., *Op. cit.*, pág. 3.323; BORRÁS, G., *Op. cit.*, pág. 450; LÓPEZ MURIAS, I., *Op. cit.*, pág. 184.

9. SAN BERNARDO OBLIGANDO AL DIABLO A SUSTITUIR UNA RUEDA DE SU CARROZA ⁵²

Oleo/lienzo.

294,5 x 433,5 cm.

c. 1671-73.

Procedencia: Monasterio de Veruela (Zaragoza).

Fecha de ingreso: Entre 1836 y 1848 ⁵³.

N.º Inventario General: 11.991.

La *Leyenda Dorada*, que con tanto detalle nos ilustra sobre los numerosos viajes emprendidos por San Bernardo a lo largo de su vida, así como sobre sus frecuentes forcejeos con el diablo, empeñado en hacer fracasar todas sus buenas obras, nada nos dice, en cambio, de este episodio. L. Réau lo clasifica entre lo que él llama «Tentaciones del demonio» ⁵⁴. El largo título dado al lienzo en el catálogo del Museo de 1867 nos concreta mucho más la escena, coincidiendo en su descripción con los primeros biógrafos del Santo: «San Bernardo en su viaje a Roma con varios monjes, obedeciendo con motivo del cisma el mandato del Papa Inocencio II, obliga al diablo, que había partido en dos una rueda de la carroza, a suplir la parte rota para no demorar su llegada a la ciudad santa. Este suceso tuvo lugar en los Alpes» ⁵⁵. Los catálogos manuscritos de 1848 y 1863, a los que hacemos alusión en la bibliografía, sitúan el suceso en el viaje hecho por San Bernardo al Concilio de Pisa.

El lienzo resulta de los más torpes de la serie debido probablemente, una vez más, a la intervención abusiva de taller. Ocupa casi toda la composición una enorme carroza tirada por cuatro caballos, muy distintos en su tratamiento del que aparece en escorzo en *La conversión del duque Guillermo de Aquitania*. Las figuras de San Bernardo y el diablo, protagonistas de la escena, resultan casi anecdóticas en el conjunto.

BIBLIOGRAFIA: *Catálogos manuscritos del Museo de Zaragoza*, Grupo IX, 1848, f. 105, n.º 14; Grupo VI, 1863, f. 2-3, n.º 33; Grupo IV,

⁵² Véase nota 48.

⁵³ Véase nota 29.

⁵⁴ RÉAU, L., *Op. cit.*, t. III, pág. 215.

⁵⁵ Anónimo, *Catálogo del Museo*, 1867, pág. 67. DURÁN, R., *Op. cit.*, pág. 34.

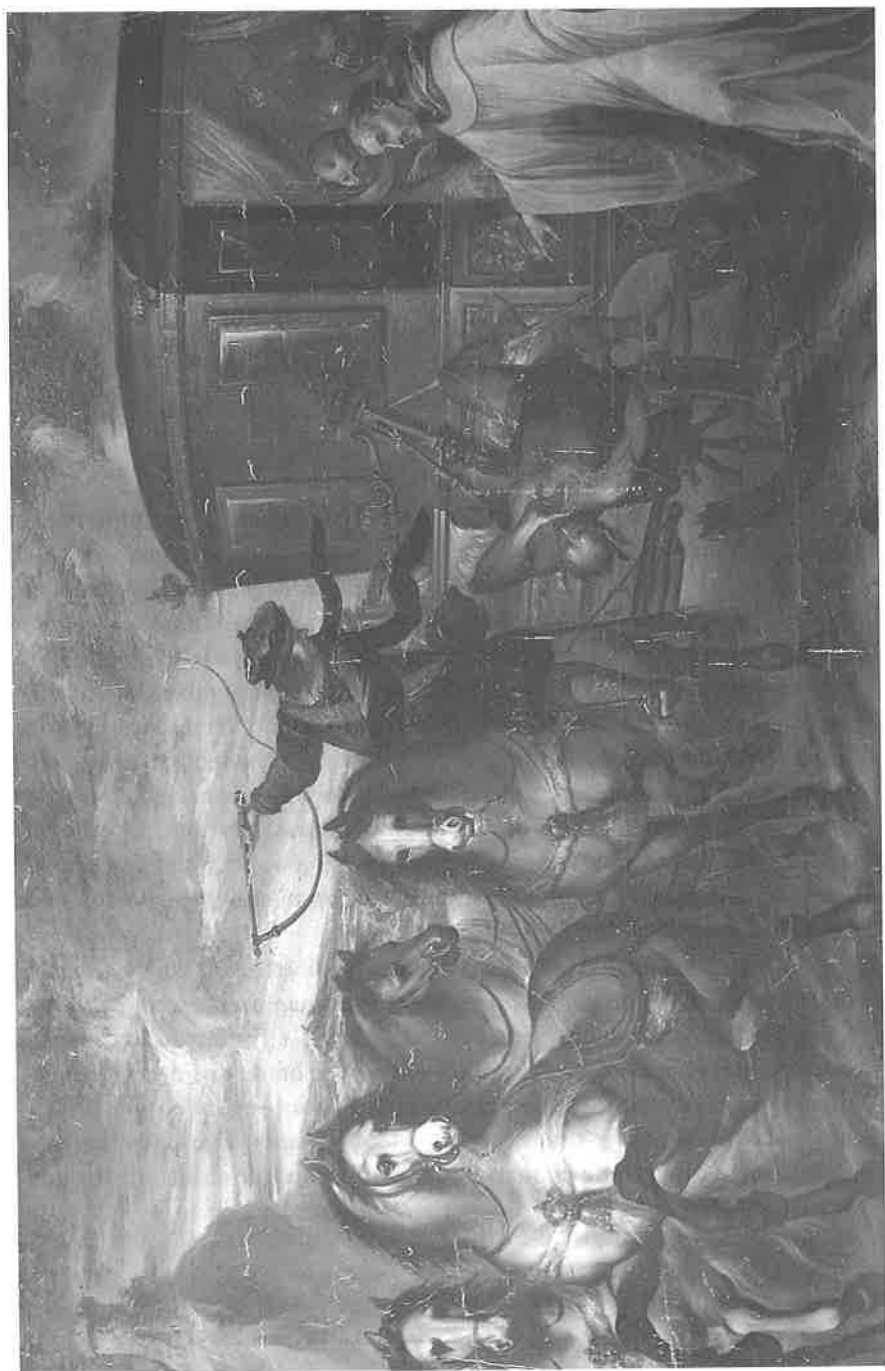


Fig. 9. San Bernardo obligando al diablo a sustituir una rueda de su carroza.

(s.f.), f. 1v^o, n.º 9; Grupo VIII, (s.f.), f. 13, n.º 115; Anónimo, *Catálogo del Museo*, 1867, pág. 67, n.º 223; VIÑAZA, Conde de la, *Op. cit.*, págs. 35-36; ALLUÉ SALVADOR, M., *Op. cit.*, págs. 9-10; SOLA, J. M., *Op. cit.*, pág. 133; MORALES, J. L., *Op. cit.*, pág. 94; ANSÓN, A., *Op. cit.*, pág. 3.323; BORRÁS, G., *Op. cit.*, pág. 450.

10. CURACION MILAGROSA DE SAN BERNARDO ⁵⁶

Oleo/lienzo.

293,5 x 401,5 cm.

c. 1671-73.

Procedencia: Monasterio de Veruela (Zaragoza).

Fecha de ingreso: Entre 1836 y 1848 ⁵⁷.

N.º Inventario General: 11.991.

Berdusán representa en este lienzo el episodio de la curación milagrosa de San Bernardo, siguiendo fielmente el relato de los primeros biógrafos del Santo: «... retiráronse los monjes dejando al Abad en su lecho, acompañado tan sólo por dos religiosos. Acrecentándose los dolores, llamó el enfermo a uno de los dos buenos monjes y le mandó que fuera a la iglesia a orar. Alegó el religioso que no era hombre de oración, pero ante la insistencia de San Bernardo, obedeció y llegóse a la iglesia visitando los altares de Santa María, que era el principal, y los de San Lorenzo y San Benito, que quedaban a ambos lados de la capilla central antes de la ampliación de la iglesia claravalense. Durante la oración aparecióse al santo enfermo la Santísima Virgen, acompañada de los dos referidos Santos, quienes le impusieron las manos y quedó con ello curado al instante» ⁵⁸.

A pesar del mal estado del lienzo es posible distinguir la sencilla distribución de los numerosos personajes que integran la escena, a partir de la imagen central del Santo en su lecho. La fusión de los planos celeste y terrestre es total. Se resuelve la narración de dos hechos simultáneos con la apertura del espacio principal a un segundo espacio que nos muestra al monje orando en la iglesia. Como nexo entre ambos, aparece en el umbral de la puerta otro monje que trae en sus manos una vasija con algo para el Santo y que será testigo del milagro.

⁵⁶ Véase nota 48.

⁵⁷ Véase nota 29.

⁵⁸ GAUFREDO, *Vita Prima*, lib. I, cap. XII, n.º 58; P. L., 185, col. 258-259, *apud* DURÁN, R., *Op. cit.*, págs. 32-33.



Fig. 10. Curación milagrosa de San Bernardo.

BIBLIOGRAFIA: *Catálogos manuscritos del Museo de Zaragoza*, Grupo IX, 1848, f. 105v^o, n.º 33; Grupo VI, 1863, f. 2v^o-3, n.º 43; Grupo IV, (s.f.), f. 3, n.º 38; Grupo VIII, (s.f.), f. 12, n.º 74; Anónimo, *Catálogo del Museo*, 1867, pág. 66, n.º 214; VIÑAZA, Conde de la, *Op. cit.*, pág. 35; ALLUÉ SALVADOR, M., *Op. cit.*, pág. 9; SOLÁ, J. M., *Op. cit.*, pág. 133; MORALES, J. L., *Op. cit.*, pág. 95; ANSÓN, A., *Op. cit.*, pág. 3.323; BORRÁS, G., *Op. cit.*, pág. 450.

11. APARICION DE LA VIRGEN A SAN BERNARDO («LACTATIO»)

Oleo/lienzo.

259 x 140 cm.

c. 1671-73.

Procedencia: Monasterio de Veruela (Zaragoza).

Fecha de ingreso: Entre 1836 y 1848 ⁵⁹.

N.º Inventario General: 9.438.

Se recrea en este lienzo una de las escenas más repetidas de la iconografía de San Bernardo ⁶⁰, quien en una de sus visiones, hallándose rezando ante una imagen de la Virgen con el Niño, se ve premiado con la leche materna de la Virgen, que le agradece así sus fervientes escritos sobre Ella. Esta leyenda mística, no recogida por los primeros biógrafos del Santo ni por el autor de la *Leyenda Dorada*, es, probablemente, según L. Réau ⁶¹, una simple metáfora de la elocuencia «dulce como la leche» de San Bernardo, también conocido como «doctor melíflu» por la misma razón.

La composición es sencilla y se reduce prácticamente a las dos figuras protagonistas: San Bernardo aparece arrodillado a la derecha, en actitud contemplativa; ante él, la Virgen, sentada sobre nubes, sostiene con una mano al Niño y con la otra se descubre un pecho del que brota un hilillo de leche. Varios angelotes revolotean a su alrededor, dos de ellos portando los atributos del Santo. Constituyen lo más logrado del conjunto, que resulta torpe, sobre todo en sus figuras centrales; incluso las facciones del Santo, repetidas en los demás lienzos de la serie, han cambiado. Los colores del lienzo han sido en parte barridos en intervenciones antiguas. Es muy clara aquí la mano del taller, a quien podemos atribuir la totalidad de la obra.

⁵⁹ Véase nota 29.

⁶⁰ DURÁN, R., *Op. cit.*, págs. 39-50.

⁶¹ RÉAU, L., *Op. cit.*, t. III, págs. 209-210 y 213-215.



FIG. 11. Aparición de la Virgen a San Bernardo.

BIBLIOGRAFIA: *Catálogos manuscritos del Museo de Zaragoza*, Grupo IX, 1848, f. 105, n.º 15; Grupo II, 1863, f. 5vº, n.º 90; Grupo III, (s.f.), f. 1vº, n.º 21; Grupo VIII, (s.f.), f. 13, n.º 113; Anónimo, *Catálogo del Museo*, 1867, pág. 42, n.º 90; VIÑAZA, Conde de la, *Op. cit.*, pág. 35; Anónimo, *Catálogo del Museo*, 1928, pág. 37, n.º 109; DURÁN, R., *Op. cit.*, pág. 54, lám. XCI; BELTRÁN, A., *Op. cit.*, pág. 51, n.º 115; CASADO ALCALDE, E., *Op. cit.*, págs. 533-534; MORALES, J. L., *Op. cit.*, pág. 94; ANSÓN, A., *Op. cit.*, pág. 3.323; BORRÁS, G., *Op. cit.*, pág. 450; BELTRÁN, M. y DÍAZ DE RABAGO, B., *Op. cit.*, pág. 174; LÓPEZ MURIAS, I., *Op. cit.*, págs. 158 y 184.

12. ABRAZO DE CRISTO A SAN BERNARDO

Oleo/lienzo.

250 x 166 cm.

c. 1671-73.

Procedencia: Monasterio de Veruela (Zaragoza).

Fecha de ingreso: Entre 1836 y 1848 ⁶².

N.º Inventario General: 10.165.

El tema representado en este lienzo es otro de los más característicos de la hagiografía bernardina. Narra una de las visiones místicas de San Bernardo: un día en que éste se hallaba orando ante un crucifijo, la imagen de Cristo tomó vida y desclavando sus manos de la cruz, se inclinó hacia el Santo para abrazarlo, siendo testigo de la escena un monje que entraba en la iglesia ⁶³. El relato aparece recogido en los primeros biógrafos del Santo ⁶⁴ y, en cambio, fue ignorado por el autor de la *Leyenda Dorada*.

Centran la composición las figuras de Cristo y San Bernardo, torpemente resueltas. Como en el lienzo n.º 10, se abre al fondo una puerta; por ella asoma el monje que contempla asombrado el milagro. Varios angelotes, simétricamente dispuestos, revolotean en torno a las figuras centrales.

Como en el caso anterior, atribuimos la obra al taller de Berdusán. El formato mismo de estos dos lienzos, más pequeños que los otros

⁶² Véase nota 29.

⁶³ DURÁN, R., *Op. cit.*, págs. 52-54. RÉAU, L., *Op. cit.*, t. III, págs. 209 y 213. La frecuente «contaminación» observable en la literatura hagiográfica hace que se atribuya la misma visión a San Francisco de Asís.

⁶⁴ CONRADO DE EBERBACH, *Exordium Magnum*, lib. VII, cap. 7, *apud*, DURÁN, R., *Op. cit.*, págs. 52-53.

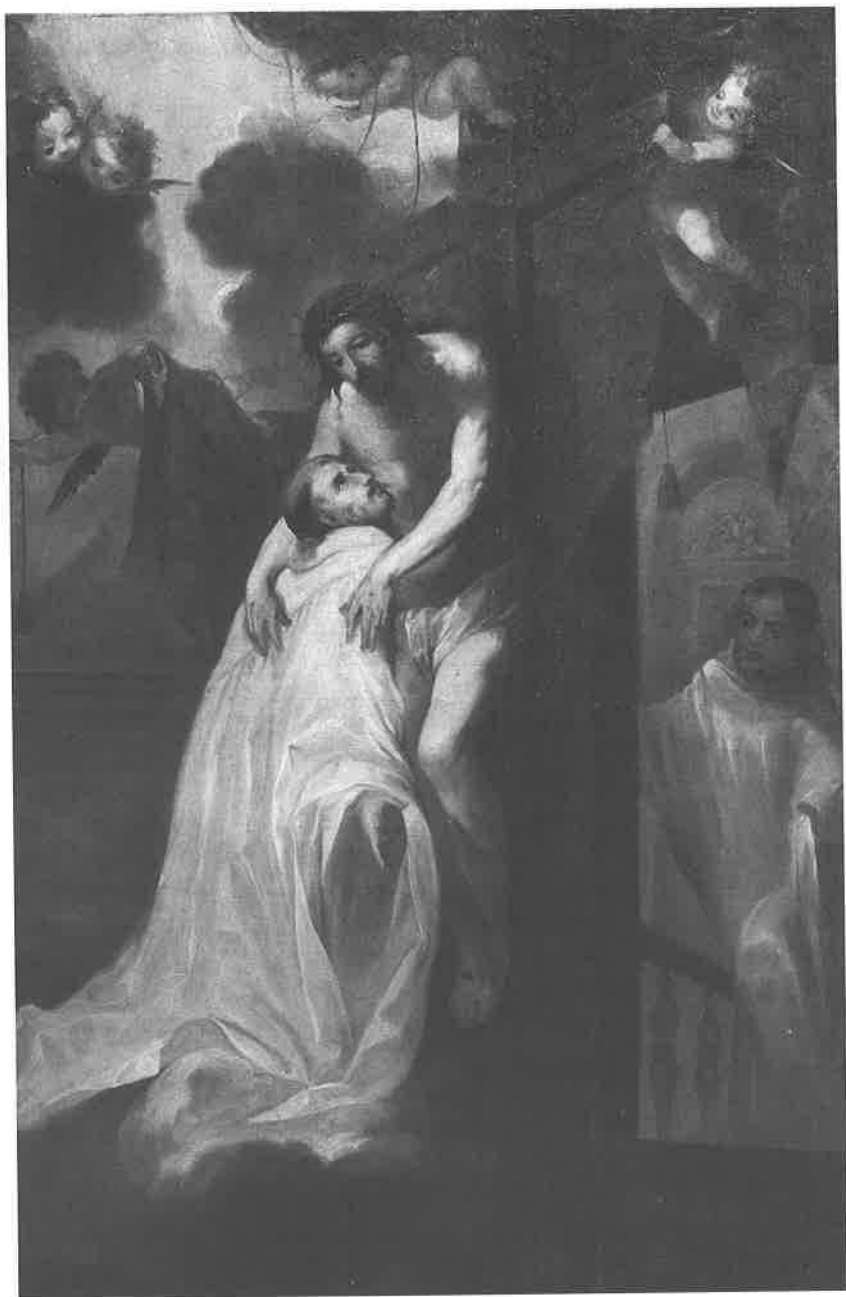


FIG. 12. Abrazo de Cristo a San Bernardo.

cinco de la serie sobre San Bernardo, así como los temas que tratan, que aparecen muchas veces haciendo «pendant» en los monasterios cistercienses, nos hace pensar que estuvieran destinados a un lugar distinto y secundario respecto al de aquellos ⁶⁵.

BIBLIOGRAFIA: *Catálogos manuscritos del Museo de Zaragoza*, Grupo IX, 1848, f. 110, n.º 44; Grupo II, 1863, f. 5vº, n.º 95; Grupo III, (s.f.), f. 1vº, n.º 19; Grupo VII, (s.f.), f. 1vº, n.º 34; Anónimo, *Catálogo del Museo*, 1867, pág. 43, n.º 95; Anónimo, *Catálogo del Museo*, 1928, pág. 36, n.º 105; DURÁN, R., *Op. cit.*, pág. 54, lám. XC; BELTRÁN, A., *Op. cit.*, pág. 65, n.º XXXVII; CASADO ALCALDE, E., *Op. cit.*, pág. 534; ANSÓN, A., *Op. cit.*, pág. 3.323; BORRAS, G., *Op. cit.*, pág. 450; LÓPEZ MURIAS, I., *Op. cit.*, págs. 158 y 184.

Zaragoza, diciembre 1989

⁶⁵ Véase nota 6.

Los cuadros de Vicente Berdusán en el Museo de Zaragoza *

Isidro LOPEZ MURIAS

Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Pamplona

El estudio de la obra de Vicente Berdusán, pintor de la escuela aragonesa del siglo XVII, ha sido hasta ahora un tema pendiente en la historia del arte español tanto en lo referente a su análisis artístico y pictórico como en lo concerniente a la investigación de sus datos personales y a su origen.

Esta situación ha sido, creo, parcialmente liquidada a través del trabajo de mi tesis doctoral «La pintura de Vicente Berdusán», presentada y aprobada «cum laude» en la Facultad de Bellas Artes de Valencia durante el verano de 1989 y en la que, modestamente, bajo el prisma de mi visión de pintor, ofrezco un panorama analítico de los lienzos de Berdusán, una recopilación ordenada de todos los cuadros por mí detectados y una aportación documental del artista entre la que destaca la presentación de su origen y la fijación de la fecha de su nacimiento.

Uno de los datos más debatidos sobre nuestro artista por los historiadores que efímeramente se ocuparon de su pintura era el de su origen y su edad, de tal manera que desconociendo estos detalles y amparándose en la dificultosa lectura de la firma de algunos cuadros se llegó a afirmar que su padre fue pintor y firmó algunos lienzos con el mismo nombre de Vicente.

Ahora sabemos que Vicente Berdusán nació en 1632 en Ejea de los Caballeros y que su padre Bernardo Berdusán no era pintor sino sastre; y una

* Las figuras a las que se hace referencia en este artículo son las correspondientes de: DÍAZ DE RABAGO CABEZA, B., «El pintor Vicente Berdusán en los fondos del Museo de Zaragoza» en este mismo Boletín.

serie de datos familiares cuya demostración documental constituyen aportaciones inéditas de dicha tesis.

Por lo tanto Berdusán era aragonés de nacimiento pero navarro de adopción puesto que se casó en Tudela en 1655 a los 23 años de edad y residió allí el resto de su vida, hasta 1697 en que falleció.

Berdusán instaló su taller en la capital de la Ribera navarra y desde allí realizó sus encargos para Tudela, Huesca y Zaragoza. No cabe duda de que en su momento fue el pintor más conocido y prestigioso de la región aunque al asentarse en Tudela se desvinculó del ambiente pictórico de su propia escuela centrado en Zaragoza y en la que brilló su antecesor Jusepe Martínez cuyos padres por cierto provenían también de Ejea.

Aprovechando la circunstancia de la actual restauración de los cuadros de Berdusán del Museo de Zaragoza y la realización de dicha tesis doctoral, se me ha pedido un juicio sobre las características de dichos cuadros que forman parte de la amplia relación de lienzos que se analizan en el mencionado trabajo. Por ello no aludiré a las numerosas referencias de las influencias y derivaciones en la pintura de Berdusán producidas por las diversas escuelas del siglo y sus relaciones sino que me limitaré a los aspectos formales advertidos en los cuadros del Museo en cuestión y entre estos, dando mayor importancia a aquellos que presentan mayores visos de autenticidad o superior complicación y perfección plástica.

Los cuadros del Museo de Zaragoza

La obra de Vicente Berdusán en Zaragoza es importante por cuanto buena parte de ella es representativa de diversas épocas del pintor y además de gran calidad.

La existente en el Museo contiene lienzos de gran formato (en restauración actualmente) que denotan un fuerte compromiso técnico aunque su realización es temprana y otros de menor tamaño cuyo estilo pictórico (algunos de ellos) son representativos de lo más valiente y suelto del autor.

Según todos los indicios, la obra pictórica que de Berdusán posee el Museo procede en su mayor parte del Monasterio de Veruela según el catálogo manuscrito de 1848.

Sin embargo alguno de los cuadros se libra de esta circunstancia; según el mismo catálogo, el lienzo de San José y el Niño Jesús procede del Colegio de San Vicente.

Este grupo de cuadros pertenece a una manifestación pictórica de Berdusán muy diversa. Algunos son de una factura muy característica del pintor,

con el aspecto de sus obras más avanzadas aunque con un colorido más frío y alegre de lo que en él es habitual. Otras presentan una técnica más apretada pero resueltos con un poderío técnico más que notable. Y algunas se hallan «agarrotadas» de dibujo y «descoloridas» cromáticamente.

Por este motivo vamos a tratar aquí solamente aquellos lienzos que por ahora presentan mayores características y cualidades atribuibles al pintor, mencionando el resto de manera que sirva de refrescante noticia al conocimiento de lo que se guarda en el Museo de Zaragoza.

«San Bernardo y el conde de Aquitania»¹

Empezaremos por describir uno de los de mayor tamaño que también es de gran envergadura compositiva con el tema de San Bernardo y el conde de Aquitania.

Es un lienzo enorme (294 × 443) del que ya Ricardo del Arco destacaba su maestría en la ejecución y daba cuenta de que estaba firmado y fechado en 1673.

En el catálogo del Museo Provincial de Zaragoza de 1867 se describe el tema del cuadro de la siguiente manera: «En el cisma que levantó Pierre Leone con el nombre de Anacleto contra el Papa Inocencio II, el rey de Francia procuró que San Bernardo fuese al Concilio de Etampes donde, poniendo todos en sus manos el asunto, se reconoció la supremacía de Inocencio y luego fue a Inglaterra a convencer de lo mismo al rey Enrique.

El conde Guillermo de Aquitania en Gascuña no quiso acomodarse a la decisión del Concilio ni a los consejos del santo y tomando éste la Sagrada Hostia después de la paz en la misa, le increpó con ella en la mano por su osadía y atemorizado el conde, cayó postrado en tierra y luego se convirtió e hizo muy amigo del santo».

En el mismo catálogo añade que «el estilo de este autor en el presente lienzo y los otros cuadros de la misma colección señalados con los números 214, 218, 223 y 228, pertenecientes al monasterio de Veruela, tienen los caracteres de la escuela flamenca del siglo XVII, observándose en ellos una gran frescura de colorido y mucha valentía en la ejecución que manifiesta mano muy práctica y magistral en el pintor».

Creemos (modestamente) que las implicaciones estilísticas de estos cuadros con la escuela flamenca no son fácilmente aceptables. El movimiento

¹ Véase fig. 6.

trepidante de Rubens, el perfeccionamiento técnico de Van Dyck, el detallismo de Jordaens o el costumbrismo de Teniers no concuerdan bien con la sencillez de la factura de Berdusán quien más que pintor perfecto es pintor interesante. Y mucho menos con este lienzo del conde de Aquitania que tiene unos planteamientos mucho más sobrios que los de la escuela flamenca.

Ante todo hay que decir que este cuadro representa un magnífico ejemplo de la mejor época «académica» del pintor, o sea, de aquel momento en que habiendo dejado atrás las imperfecciones y rigideces propias del aprendizaje pero sin haber entrado en la fase de su definitivo personalismo, nos ofrece una pintura técnicamente seria, bien dibujada y de planteamientos compositivos ambiciosos. Hay en ella resonancias de la escuela madrileña, de Velázquez en el grupo de la izquierda (las Lanzas) y de Claudio Coello en el santo y los personajes que le rodean.

Parece que Berdusán fue perfeccionando su capacidad técnica muy rápidamente pues en los cuadros de la década de los sesenta (capilla del Espíritu Santo de la catedral de Tudela, retablo de Funes, etc.) muestra todavía un envaramiento en el dibujo que empieza a desaparecer en los lienzos de la Sala Capitular de la catedral de Tudela (1671) y dos años después, en esta pintura de San Bernardo ha mejorado la corrección dibujística y pictórica en tal manera que bien se le puede considerar ya como verdadero maestro.

La composición de este cuadro es verdaderamente escenográfica como tan frecuente era en la época, en la que los grupos de masas y los decorados arquitectónicos constituían recursos constantes. Y dentro de esta línea Berdusán organiza y planifica la composición con toda la clarividencia de un gran pintor. Su exposición del equilibrio en el reparto de zonas es medido y lúcido y la sensación del dominio plástico constante.

El esquema parte del eje vertical producido por la columna que dejando un espacio luminoso a la izquierda equivalente a la tercera parte del cuadro, remata en ambos extremos por el triángulo rojo creado por el cortinaje arriba y por la capa del conde de Aquitania abajo. Estos dos triángulos rojos están apoyados (acompañados) por el resto del cortinaje que aparece a la derecha y algún otro toque pequeñísimo del mismo color en el resto del lienzo.

De esta manera se centra la atención en el personaje del conde que apoyado en dicha columna y arrodillado, recibe el haz luminoso de la Sagrada Forma que porta San Bernardo produciéndose así la conversión de aquél.

El conde de Aquitania está representado por una movida y bellísima disposición de formas artísticas con amplias líneas de ropajes y pliegues dispuestos con un criterio generoso y creativo de la forma y conjugando sabia-

mente la convivencia de masas grises, rojas y azules y una aplicación pictórica jugosa y ligera, sin agarrotamientos ni rigideces.

Su cabeza, muy bella, manifiesta una construcción dibujística y pictórica de primera línea.

El esquema compositivo de la columna ya citada se complementa con otras situadas en segundo y tercer términos y las figuras del grupo de San Bernardo que, erguidas crean un entramado de verticales que aportan firmeza y apoyo arquitectónico a la escena.

Simultáneamente, dos diagonales se cruzan justamente en la cabeza del conde de Aquitania formadas, una por el grupo del caballo y figuras de la izquierda y la otra por el haz de la Sagrada Forma que comunica a los dos principales personajes del cuadro.

Como finalidad envolvente existen a la izquierda y arriba, la inclinación producida por la arquitectura del último término con el cielo y a la derecha el recorte de la masa producida por el hombre que se arrodilla y une linealmente con el santo.

Los dos escalones inferiores establecen una magnífico remate estratégico como contrapartida a las numerosas verticales existentes.

Si observamos en detalle el fragmento del santo con los personajes que le acompañan podemos intuir que, a pesar de la impresión general de linealismo no coincidente con la factura deshecha del Berdusán de última etapa, la resolución técnica ya comienza a manifestarse con la desenvoltura y el desvanecido de perfiles así como una suave e inteligente disposición de las masas tonales que funde y diferencia armoniosamente unos cuerpos de otros.

La cabeza de San Bernardo es magnífica de dibujo y de modelado y toda la representación de brazos y casulla emotivamente pictórica, con unos grises y anaranjados muy justos y sensibles. Asimismo el fragmento de la izquierda del cuadro, con el caballo, de aspecto ligero y fácil de dibujo y el mozo que lo sujeta, con un movimiento andante que anima toda la escena y contrastando ambos con esa luz dorada del fondo en la que se mueven otras figuras, evidencia en todo momento la calidad de un pintor refinado.

Finalmente diremos que el color de este lienzo es propio de la escuela velazqueña; a pesar de esos rojos de los cortinajes cuya misión es la de hacer revivir la composición rescatándola del agrisamiento general. Pero este agrisamiento es rico, cálido, con un calor producto de la sabia mezcla entre unos grises y otros. Aquí, observando los de la vestimenta de San Bernardo podemos anunciar ya lo que algunos historiadores dijeron de Velázquez: que en su combinación de sombras frías y luces cálidas estaba el germen del impresionismo.

El Museo de Zaragoza posee otro cuadro de Berdusán de parecidas dimensiones (296 × 489) con el Solemne recibimiento de los ciudadanos de Milán a San Bernardo que en compañía de varios cardenales y señores se presenta para acabar de arreglar los asuntos del cisma de Anacleto ².

No ha sido posible analizarlo por hallarse tapado en proceso de restauración.

«San Joaquín y la Virgen Niña» ³

De los cuadros del Museo de Zaragoza que estudiamos aquí hay tres que presentan una factura más desenvuelta y propia del Berdusán más característico. Este de San Joaquín y la Virgen Niña es uno de ellos. El del conde de Aquitania, anteriormente descrito, con ser de fecha posterior, no ofrece una técnica tan movida probablemente por el formato que pudiéramos considerar muralista.

Aquí vamos a apuntar una impresión de influencia fugaz (como le ocurrió a Berdusán con otros pintores) en el recuerdo que algunos lienzos suyos nos traen del Greco. No hay que olvidar que el pintor cretense ya fallecido cuando Berdusán nació, fue artista reconocido y afamado en vida lo que para un pintor profesional como el nuestro no debió quedar ignorado, más si tenemos en cuenta la técnica «manierista» y de extrema soltura del Greco lo que coincidía con la sensibilidad pictórica del aragonés.

El cuadro de San Joaquín y la Virgen Niña del Museo de Zaragoza presenta al santo con unas proporciones gigantescas cuyo alargamiento nos puede transportar a evocaciones del pintor de Toledo pero si observamos el conjunto de cabezas de los ángeles y la Virgen, advertimos detalles pictóricos resueltos con una soltura y un estilo que, aparte de acercarnos a una pintura dieciochesca, parecen basados en las concepciones interpretativas de Domenico Theotocopuli.

Las manos del ángel central, de alargados dedos apenas modelados por simples masas de luz y sombra, las telas vaporosas, los cabellos ondulados por toques sueltos de pincel y sobre todo esa cinta o lienzo volátil que rodea la cabeza del ángel, de trazo quebrado y abocetado, son soluciones muy próximas a las que el Greco aplicó en numerosos cuadros.

Aquí Berdusán, una vez alcanzada una época de madurez profesional, cuando ya está demostrando un oficio nada despreciable, se envalentona y

² Véase fig. 7.

³ Véase fig. 2.

comienza a desmelenar sus formas y sus pinceladas de manera que los cuerpos pasan de la expresión correcta de sus miembros a una personal manera de entender las proporciones y de administrar el pigmento.

La composición parte de la aglomeración compacta de un grupo humano del que San Joaquín se despega para acompañar el trayecto vertical de la columnata del fondo. El santo, enjuto y estilizado, apoyado en su alto bastón de anciano acompaña y protege a la Virgen Niña con su brazo. Esta, de aspecto algo bufonesco de proporciones recibe unas frutas de un ángel mientras dirige una candorosa mirada a San Joaquín.

El equilibrio compositivo se halla dirigido por el enlace de los brazos de las tres figuras principales que, formando un arco de concavidad dirigida hacia arriba, enlaza con la huida de las columnas hacia lo alto donde un cortinaje rojo rompe el vacío y comunica por la derecha con el resplandor celestial que se derrama buscando el centro del cuadro.

El ángel del primer término es de una enorme riqueza visual en un compendio de postura y color propicio al deleite. El barroquismo en los pliegues del lienzo rojo, la jugosidad pictórica de la cabeza y la movida expansión de las alas se conjugan para ofrecernos una perfecta visión de estética de la forma.

Pero frecuentemente en Berdusán esta estética se hace más patente al examinar los pormenores de sus lienzos; observando el fragmento de las cabezas de la Virgen y los ángeles comprobamos cómo el sentido pictórico está en él de manera constante. Los elementos compositivos y los miembros representados no están descritos solamente con la intención de exponerlos, de dar fe de su presencia sino que se han ido extendiendo sobre el lienzo respondiendo a una necesidad creadora de la forma, a un acusado sentimiento plástico de la distribución de las masas y del barroquismo matérico de la pincelada. Es una cualidad característica del pintor innato que condiciona siempre sus representaciones al valor pictórico, no a la temática y esto es lo que hace a una obra artística intemporal, eterna, tanto si es histórica como si es actual.

«San José y el Niño Jesús»⁴

Este es un cuadro muy cuidado en su realización y pertenece a esta época (1672) en que sin haberse despertado aún claramente la fogosidad barroca en la pincelada han quedado ya eliminadas sin embargo las rigideces de unos años antes. Ambos personajes son muy bellos y dispuestos en el lienzo

⁴ Véase fig. 1.

de forma equilibrada, San José toma la mano al Niño con además paternal y éste le mira con dulzura. Hay un fondo de paisaje con el horizonte bajo y del cielo nuboso emerge el Dios Padre que sujetando la bola del mundo con la mano izquierda apunta con la diestra al Niño y a la Paloma del Espíritu Santo que vuela sobre éste.

Es un lienzo con una tendencia fría en el color por los numerosos matices azulados aunque se hallan compensados por amplias masas cálidas. Existe quizá una alternancia peligrosa de colores ocre y azules que se repite mucho en el cuadro y decimos peligrosa indicando que tal vez está en el límite de la armonía aceptable.

Pero los valores estéticos son importantes; la figura del Niño Dios es altamente sensible y delicada y el escorzo de su cabeza denota un dibujo correctísimo. Asimismo hemos de destacar la bellísima cabeza de San José pintada con una maestría y limpieza impresionantes.

«Santa Ana y la Virgen Niña»⁵

Este cuadro, de la misma época que el anterior, representa (dentro de este grupo) un ejemplo más de la valentía que Berdusán manifestó con el color en comparación con sus contemporáneos de la escuela aragonesa.

Esta valentía se patentiza principalmente en la exposición simultánea de los tres colores primarios dispuestos con la suficiente habilidad para que no se perjudiquen mutuamente. Están representados por el rojo del vestido de la Virgen, los azules de Santa Ana y el fondo con los amarillos (ocres) de la túnica y el fondo de los angelitos. Estos colores dispuestos en el mismo cuadro son muy difíciles de conjugar sin que resulten estridentes y Berdusán sabe trabajarlos sin sobrepasar los límites de la armonía.

La escena está muy bien ordenada con las dos verticales arquitectónicas que centran las dos figuras principales y el movimiento y la fuga diagonal de los angelitos proporcionan la suficiente movilidad para restar estatismo a la composición.

Analizando de cerca el cuerpo de la Virgen Niña podemos deleitarnos en la gracilidad del movimiento, la espontaneidad de la factura y la limpieza y luminosidad del color. Comprobamos cómo los flotantes y frecuentes paños o lienzos son utilizados con fines plásticos como en el que detrás de la Virgen sirve para realzar su cabeza.

En este cuadro detectamos (es nuestra obligación decirlo) una vez más,

⁵ Véase fig. 3.

defecto en el brazo izquierdo de Santa Ana cuya postura anatómica no es correcta.

Pero éste es uno de los lienzos donde mejor queda patente el barroquismo de Berdusán. El movimiento acendrado, la fluidez de las pinceladas, el atrevimiento del color y la vocación religiosa constituyen lo que como representante de la escuela aragonesa del XVII consiguió el pintor con relación a sus compañeros coetáneos.

Si tanto por sus virtudes pictóricas como por la actividad ejercida en la región, Berdusán fue dignísimo exponente de su escuela, cuando nos fijamos en su modernidad, en la libre expresión de su técnica pictórica, en el apasionamiento de su dicción plástica, nos damos cuenta de que como impulsor ambicioso del desarrollo estilístico de su región, fue el máximo portavoz del siglo.

Ninguno de sus colegas profesionales ejerció el estilo pictórico del barroco con tanto convencimiento y tanta libertad.

Es por esto por lo que el legado de Berdusán merece ser incluido con los máximos honores entre los hitos fundamentales de la historia artística de esta región.

Otros cuadros del Museo

Damos cuenta de otros cuadros del Museo que por no presentar la firma y sí en cambio una factura dudosa en relación con otros de más clara atribución, no los analizaremos con detenimiento.⁶ Son los siguientes:

*«Aparición de la Virgen a San Bernardo»*⁶

Rodeada de ángeles se presenta la Virgen que con el Niño en brazos amamanta a San Bernardo. Su movimiento y composición son berdusanescos pero se halla en un estado descolorido. Según la ficha del Museo procede del Monasterio de Veruela.

*«Jesús abrazando a San Bernardo»*⁷

Jesús en la Cruz, con las manos libres abraza a San Bernardo mientras un monje aparece por la derecha y los ángeles revolotean en lo alto. Visión descolorida y confusa. También del Monasterio de Veruela.

⁶ Véase fig. 11.

⁷ Véase fig. 12.

«San Benito» ⁸

El santo de pie y con hábito negro porta un báculo en la mano derecha y un libro en la izquierda. Fondo de paisaje. Factura correcta.

«San Bernardo» ⁹

Con el hábito blanco lleva báculo en la mano derecha y un libro en la izquierda sobre el que posa la tiara. Fondo de paisaje.

⁸ Véase fig. 4.

⁹ Véase fig. 5.

Un retrato del Padre Antonio Rodríguez, monje de Veruela y escritor, obra de Juan Andrés Merklein, en el Museo de Bellas Artes de Zaragoza

Arturo ANSON NAVARRO

Conserva el Museo Provincial de Bellas Artes de Zaragoza, procedente del monasterio cisterciense de Veruela (Zaragoza), un retrato del monje D. Antonio José Rodríguez (Fig. 1), notable escritor y científico autodidacta del siglo XVIII, obra que añadimos a la producción del pintor aragonés, de origen flamenco, Juan Andrés Merklein.

Perfil biográfico del Padre Rodríguez

Dadas las inexactitudes que se han recogido en anteriores apuntes biográficos sobre esta personaje, se hace necesario perfilar una biografía más ajustada a la realidad.

El Padre Antonio José Rodríguez nació en 1705 en Villaviciosa de Tajuña (Guadalajara), y no en Mérida, como se venía repitiendo ¹. Entró a los catorce

¹ Conocemos el lugar de su nacimiento por la láuda sepulcral que cubre su sepultura en la iglesia de Veruela, en la que reza «ORTUS VILLAVICIOSAE IN CARPETANIS». Equivocadamente, en la sucinta nota biográfica del *Catálogo del Museo de Pintura y Escultura de Zaragoza*, Zaragoza, 1867, p. 21 y en la *Enciclopedia Universal Ilustrada España*, Madrid, t. 51, 1926, p. 1.259, se le hace nacido en Mérida de Extremadura. En dicha Enciclopedia se dan las fechas de 1709 y 1781 para su nacimiento y muerte, que, asimismo, son incorrectas.

años a servir como pastorcillo en el monasterio de Veruela, pasando después a ser ayudante en la afamada botica de dicho monasterio. Inclinado a la vida monástica tomó los hábitos de novicio del Císter, profesando después. Como apenas había estudiado, él sólo se fue instruyendo en la biblioteca del monasterio, por lo que debido a su autodidactismo sus hermanos cistercienses de Veruela le llamaban «magister sine magistro»². Su interés intelectual abarcó múltiples disciplinas, lo que le llevó a comprar algunos libros con grandes sacrificios personales³. En 1741 se graduó, seguramente en la Universidad de Zaragoza.

Escribió mucho y variado sobre Teología, Historia, Derecho, Ciencias Naturales y Medicina⁴. De sus escritos los que más difusión tuvieron fueron su «Palestra crítico-médica», publicada en 6 volúmenes en Pamplona y Zaragoza, entre 1734 y 1749, con reedición en Madrid entre 1748 y 1764⁵; su

² Estos datos aparecen referidos por LA FUENTE, V. de la, *Biblioteca de Autores Españoles*, 56, Madrid, 1863, XLI.

Sobre su autodidactismo refirió el P. Rodríguez al médico del Monasterio de Veruela, don Benito Bozal: «No oí maestros ni para gramática, ni vi universidad, colegio, ni cátedra hasta que el año 1741 llegó el caso de graduarme. El retiro de la sierra no permite el comercio con letrados, ni eruditos», recogido por CHINCHILLA, A., *Anales históricos de la Medicina General*, t. III, «Historia de la medicina española», Valencia, 1846, p. 208; y HERNÁNDEZ MOREJÓN, A., *Historia bibliográfica de la Medicina*, Madrid, 1852, t. VII, p. 45.

³ Refería Rodríguez al médico Bozal: «A los pocos libros que poseo, producto de una afición innata, a ellos les son acreedores mi inconveniencia y aún mi ayuno, pues para comprarlos he privado al gusto y aún a la necesidad de lo preciso, porque de otro modo no tenía con qué hacerlo», ver *ibidem*.

⁴ La relación de sus escritos, con indicación de la fecha y lugar de edición es la siguiente:

- «Compendium historicum foundationis reglis coenobit Verolensis, de mandato abbatis generalis Cistercii relictum», manuscrito de 1738 que se conservó en la biblioteca de Veruela.
- «Disertación físico-matemático-médica sobre el movimiento de respiración natural y enfermo», Zaragoza, 1738.
- «Palestra Crítico-Médica en que se trata de introducir la verdadera Medicina, y desalojar la tyrana intrusa del Reyno de la Naturaleza», 6 tomos, Pamplona y Zaragoza, 1734 a 1749, con varias reediciones.
- «Escusada respuesta a la justa natural vindicta de las Matemáticas», Zaragoza, 1741.
- «Nuevo aspecto de Theología médico-moral, y ambos Derechos, o paradojas physico-theológico-legales», 3 tomos, Zaragoza, 1742 a 1751. Un cuarto tomo se publicó en Madrid en 1769.
- «Reflexiones theologico-canónico-médicas sobre el ayuno eclesiástico», Madrid, 1748.
- «Antigüedad de la Regla del Gran Patriarcha San Benito dentro de Hespaña, vindicada contra Cayetano Genni», Zaragoza, 1749.
- «Tratado de Theología y Derecho Canónico», Madrid, 1760.
- Disertación sobre el gran problema de la respiración y modo de introducir los medicamentos por las venas», Madrid, 1760.
- Demostración de los fundamentos de la religión cristiana», Madrid, 1762.
- «Disertación sobre el origen, gobierno y disciplina del orden monástico», Madrid, 1766.
- «El Philoteo en conversaciones del tiempo», 2 tomos, Madrid, 1776.

⁵ Entre lo más interesante de la Palestra está su crítica al abuso de las sangrías (discurso 6.º del t. I), y su defensa de la quina como antídoto eficaz para las fiebres y su administración (discurso 12.º del t. II).

«Nuevo aspecto de teología médico-moral o paradojas físico-teológicas», publicado en 3 volúmenes entre 1742-51, y reeditado por la Imprenta Real en Madrid en 1763-64; y el «Philoteo», 2 volúmenes, que apareció en Madrid en 1776. La audacia de algunos de sus escritos científicos le acarreo problemas con la Inquisición, que expurgó algunos pasajes de ellos, así como la enemistad de algunos ⁶ y el apoyo de otros como el Padre Feijóo, que alabó la autoridad y conocimientos del P. Rodríguez ⁷. Sus méritos científicos fueron reconocidos con el nombramiento de miembro de número de las Reales Academias de Medicina de Madrid y Sevilla y de la de Historia General de España.

La historiografía del siglo pasado lo presentó como un renovador de la medicina española ⁸, especialmente Menéndez y Pelayo, para el que su «Palestra» y el «Nuevo aspecto de teología moral» dan derecho a contarle entre los más atrevidos renovadores del método experimental y entre los padres y progenitores, al igual que Foderé, de la medicina legal, que le debió positivos adelantos». Asimismo, este autor valora en el contexto de su tiempo la importancia de su «Philoteo», al manifestar que «sus teorías físicas no satisfacen hoy, pero eran las más avanzadas en su tiempo y dentro de ellas razona con gran desembarazo y perfecta noticia, no sólo de lo que habían dicho los enciclopedistas, sino de cuanto se contenía en los libros ingleses de Burnet, Woodward, etc.» ⁹.

La crítica actual no ve al P. Rodríguez con el mismo entusiasmo, presentándolo como integrante del pensamiento tradicional en la época de Carlos III, antienciclopedista, y su ciencia como extrañamente arcaica; para François López «muchas páginas del Philoteo parecen haber sido escritas medio siglo atrás», considerándola obra de escaso valor científico y filosófico ¹⁰.

⁶ El médico catalán Narciso Bonamich publicó en Madrid en 1741 siete discursos o duelos médicos contra el «Teatro Crítico» del Padre Feijóo y la «Palestra Crítico-Médica» del Padre Rodríguez.

⁷ FEIJÓO, P. Benito, *Cartas erúditas y curiosas*, Madrid, 1748, t. I, p. 154. Así se refiere al P. Rodríguez: «Muy señor mío: Con gran complacencia veo en la de V.m. que lee y estima los escritos del docto cisterciense aragonés don Antonio José Rodríguez; son ellos muy dignos de ser leídos y estimados (...). En el autor reconozco un entendido sólido, agudo, claro; una superioridad de espíritu que le constituye legítimo juez de las opiniones vulgares (...).

(...) le acusan otros de que sin ser teólogo haya dado a luz la Disertación moral, que se lee al fin de su primer tomo. Oh críticos superficiales! ¿Teniendo el P. Rodríguez el buen entendimiento que Dios le ha dado y sabiendo latín y romance no podrá entender los autores que tratan de aquella materia y hacerse capaz de sus razones tan bien como cualquiera otro? El hecho es que los ha tenido y penetrado profundamente y que trata el asunto con tanta solidez, delicadeza y lleno de erudición como pudiera el mayor teólogo. He dicho poco: le trata mejor que cuantos teólogos lo trataron hasta ahora».

⁸ CHINCHILLA Y HERNÁNDEZ MOREJÓN, en *op. cit.*, hacen una apología exagerada sobre sus conocimientos médicos.

⁹ MENÉNDEZ Y PELAYO, M., *Historia de los heterodoxos españoles*, Madrid, 1882, t. V, pp. 365-368.

¹⁰ LÓPEZ, François, «El pensamiento tradicional bajo Carlos III», en *La época de la Ilustra-*

En el orden religioso fue examinador sinodal del arzobispado de Toledo, y consultor íntimo (director espiritual) del infante D. Luis de Borbón y Farnesio, antes y después de que éste renunciase en 1754 a la púrpura cardenalicia y a las sedes archiepiscopales de Toledo y Sevilla que detentaba para volver a la situación de laico ¹¹. Ello le obligó a residir algunos años en la Corte, con el oportuno permiso de su abad.

Fue visitador de varios monasterios de la orden y en 1769 el Definitorio de la Congregación Cisterciense de la Corona de Aragón le propuso en una terna para la elección de abad de Veruela, por sus méritos como escritor público, crítico y respetable. Pero de inmediato se lanzaron contra el P. Rodríguez y sus obras violentas acusaciones interesadas. Consultados varios prelados de la Cámara Real sobre el particular, los informes que emitieron no fueron nada favorables a su persona, especialmente el del obispo de Tarazona, D. José Laplana y Castellón, que afirmaba que el Padre Maestro Rodríguez no era «hombre de celo ni de buen gobierno» ¹². Por ello fue desechada la terna presentada, recayendo el nombramiento en el P. Manuel Domínguez. Por tanto, al contrario de lo que algunos han escrito, el P. Rodríguez nunca fue abad de Veruela.

Muchos fueron los laicos y eclesiásticos que acudieron a Veruela pidiéndole consejo y remedios para su salud quebrantada. Falleció este notable cisterciense en el monasterio de Veruela el 1 de junio de 1777, siendo enterrado en la girola de la iglesia, en una sepultura situada en el suelo, entre la capilla mayor y la del Santo Cristo, y cubierta con una lápida de mármol negro de Trasmoz que contiene un largo elogio del difunto esculpido en ella ¹³. Con

ción. El Estado y la Cultura (1759-1808), t. XXXI, vol. I, de la Historia de España de Menéndez Pidal, Madrid, 1987, pp. 841-842.

¹¹ Nuevas aportaciones sobre el infante-cardenal D. Luis Antonio de Borbón y Farnesio pueden encontrarse en el excelente trabajo de PEÑA LÁZARO, R., «Teresa de Vallabriga. Su vida y pinacoteca», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, XXXV, Zaragoza, 1989, pp. 103 y ss.

Desde 1754, año de su renuncia a las sedes arzobispales citadas, hasta 1776, año en que contrajo matrimonio morganático con la aragonesa M.^a Teresa de Vallabriga y Rozas, el infante D. Luis permaneció soltero, conociéndosele aventuras amorosas que le ocasionaron conflictos con su hermano el rey Carlos III. El escándalo que produjo en la Corte el descubrimiento en 1775 de uno de estos devaneos provocó que el Consejo de Castilla condenase al destierro en la isla de Puerto Rico al pintor Luis Paret y a otros servidores del infante, cómplices de sus amoríos secretos.

¹² Véase al respecto BLANCO TÍAS, P., *El Real Monasterio de Santa María de Veruela (1146-1946)*, Palma de Mallorca, 1949, p. 234.

¹³ La lápida, de 181 × 93 cm. de dimensión, está desconchada en su parte derecha, habiéndose perdido algunas letras de la inscripción, que dice lo siguiente:

«D.O.M.S. / HIC JÀCET / MAGIST. ANTONIUS JOSEPH RODRIGUEZ / ORTUS VILLAVICIOSAE IN CARPETANIS / HUIUS MONASTERII COENOÏTA PROFESSU(S) / REGII PRÎNCÎPIS LUDOVICI BORDONÎ ARCHËP. TOL. / CONSULTOR INTIMUS CET.

los bienes que dejó al morir el abad D. Blas de Latas (1776-80) mandó labrar la losa sepulcral y abrir una lámina graba con su retrato ¹⁴, al que más adelante nos referiremos.

Estudio del retrato del P. Fr. Antonio Rodríguez y su relación con otro retrato del mismo dibujado por Inza y grabado por Carmona

Como ya hemos indicado este retrato del Padre Antonio José Rodríguez (Fig. 1) procede de Veruela y llegó al Museo de B. A. de Zaragoza a mediados del pasado siglo ¹⁵. Hasta el presente venía siendo considerado como retrato de autor anónimo; así aparece en los catálogos impresos del Museo de

/ QUI / SUBLIMI POLLENS INGENIO / PLURES SIMUL DISCIPLINAS RESQUE
GERENDA(S) / FACILE PERSPECIENTI / DOMESTICA NITRUM COMODA PRIVATA
SCRIPTS / PUBLICA XVII EDITIS JUSTIS VOLUMINIBUS / CURAVIT / QUEIS /
PHYSICES ARCANIS LUCEM / MEDICINAE STUDIIS SUPPETAS MAXIMA (S) /
JURUM PERITIS THEOLOGISQUE NOVA INVET(A) / BENEDICTINAE IN HISPAN.
REGULAE PRIMORDIA) / ORTHODOXAE RELIGIONIS VINDICIAS / DEDIT TULIT
APERUIT STABILUIT ABSOLVIT / NOMINISQUE SIBI CELEBRITATE COMPARAVIT
/ QUODQUE MIRERE / SE UNO USUS PRAECEPTORE ATQUE GYMNASII) /
SCHOLIS PLANE DESTITUTUS) / VIR / AD DIFFICILIA QUAEQUE ADDISCERE) / OBIIT
KAL. JUNII AN. MDCCCLXXVI(I) / ABBAS ET MONACH(I) / OPTIME DE SE MERENTI
SOD(ALI) / POS.

Traducción: Consagrado a Dios, Optimo, Máximo. Aquí yace el Maestro Antonio José Rodríguez, natural de Villaviciosa en Carpetania, monje profeso de este monasterio, consultor íntimo del regio infante Luis de Bordón, Arzobispo de Toledo. El cual, destacando por su sublime talento, que estudió con facilidad al mismo tiempo muchas disciplinas y asuntos que debían tratarse, se ocupó de nuestros intereses particulares en escrito y privados, e intereses públicos editados en 17 volúmenes, con los cuales dio luz a los misterios de la Física, proporcionó ayudas máximas a los estudios de Medicina, abrió nuevos hallazgos para los expertos del Derecho y los teólogos, estableció los principios de la Regla benedictina en España, resolvió las dificultades de la Religión ortodoxa y se procuró la fama de su nombre. Y lo que deberías admirar, hombre que siendo su único preceptor, y privado totalmente de los estudios de Humanidades, aprendió las cosas más complejas. Murió en las Kalendas (día 1) de junio del año 1777. El abad y los monjes la colocaron al compañero que la mereció óptimamente por sí mismo.

Quiero agradecer a Jesús Criado Mainar la transcripción que hizo por encargo mío del epitafio, así como la comunicación de otros datos de interés, tanto de la lápida como bibliográficos; y a la Dra. M.^a del Mar Agudo Romeo, profesora del Dpto. de Filología Clásica de la Facultad de Letras de Zaragoza, su ayuda para una correcta traducción del texto latino.

¹⁴ BLANCO TRIAS, P., *op. cit.*, p. 236.

¹⁵ Tras la exlaustración de los monjes y el proceso de Desamortización un importante lote de cuadros procedentes del Monasterio de Veruela fue depositado poco después de 1840, y con carácter provisional, en el Liceo Artístico y Literario de Zaragoza, creado en 1840 en el palacio de la Infanta (antigua Casa Zaporta). Cuando en 1846 cesaron las actividades del Liceo, esos fondos de Veruela pasaron a engrosar los fondos artísticos iniciales del Museo Provincial de Pintura y Escultura de Zaragoza, ubicado por entonces en el exconvento de Santa Fe. Véase BELTRÁN LLORIS, M., «El Museo de Zaragoza: génesis y desarrollo de un museo moderno», *Boletín del Museo de Zaragoza*, I, 1982, pp. 13 y 18.

1867¹⁶, 1929¹⁷ y 1964¹⁸. Sin embargo, en el archivo del citado Museo se conserva un catálogo manuscrito, redactado en agosto-septiembre de 1863 por la Comisión de Monumentos Histórico-Artísticos, en el que figura el retrato del P. Rodríguez como obra de Merklein, indicándose su procedencia de Veruela¹⁹. Efectivamente, esa atribución que no fue tenida en cuenta por catálogos posteriores es correcta, ya que estamos ante un retrato del pintor de origen flamenco Juan Andrés Merklein, primer maestro y suegro de Francisco Bayeu, Director de Pintura de la Segunda Academia Preparatoria de Zaragoza, y destacado retratista aragonés de la segunda mitad del x. XVIII²⁰.

El retrato, al óleo sobre lienzo, es de mediado tamaño (1,02 × 0,89) y lleva un marco dorado reaprovechado, de mediados del s. XVII. Representó Merklein al monje cisterciense sentado ante una mesa, en actitud de escribir, y mirando al espectador. Su mano izquierda reposa sobre el brazo del sillón frailuno, mientras la derecha soporta una pluma de ave con la que está escribiendo lo que parecen ser unas cartas o misivas. Merklein no retrató directamente al personaje, pues este retrato se hizo unos años después de muerte, sino que se valió para su efigie de otro retrato anterior, de 1777, que había grabado Manuel Salvador Carmona²¹ a partir del retrato dibujado por el pintor aragonés Joaquín Inza (Fig. 2), notable retratista del ambiente aristocrático e intelectual del Madrid de la época.

¹⁶ *Catálogo del Museo Provincial de Pintura y Escultura de Zaragoza. Formado por la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos*, Zaragoza, 1867, p. 21. Lleva el n.º 6. Junto al nombre del retratado se añade «abad que fue del monasterio de Veruela», dato que es inexacto pues, como ya indicamos en su biografía, aunque fue propuesto en una terma para abad, acusaciónes a él impidieron que ocupara dicho cargo. Se transcribe el texto que aparece en el del o.

¹⁷ *o del Museo de s ragoza. Sección Pictórica*, Zaragoza, 1929, pp. 47-48. n.º 159, de «Aue

¹⁸ BELTRÁN MARTÍNEZ, A., *Catálogo del Museo Provincial de Bellas Artes de Zaragoza*, Zaragoza, 1964, p. 49. Lleva en n.º 89, «Anónimo. Retrato de Fr. Antonio Rodríguez, abad de Veruela».

¹⁹ A.M.Z. «Catálogo del Museo Provincial de Zaragoza, hecho por la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos» (manuscrito), agosto-septiembre de 1863. Lleva el n.º 6, con la descripción siguiente: «(al margen izdo.: s. XVIII Merklein). Lienzo. Un retrato de D. Antonio Rodríguez abad que fue de Veruela, de medio cuerpo, 1,12 × 0,87. Bueno. Marco dorado. Procede de Veruela».

²⁰ Sobre el pintor Juan Andrés Merklein llamado en Zaragoza sólo con su nombre, D. Juan Andrés, pueden encontrarse las aportaciones más recientes en nuestros trabajos, ANSON NAVARRO, A., «Merklein, Juan Andrés», *G.E.A.*, t. VIII, Zaragoza, 1981, p. 2.225, e ID., «El ambiente artístico y la pintura en Zaragoza durante la juventud de Goya (1750-1775)», en el Catálogo de la Exposición *Goya joven (1746-1776) y su entorno*, Zaragoza, Museo e Instituto «Camón Aznar», 1986, p. 28.

²¹ Este retrato grabado por Manuel Salvador Carmona, de 203 × 150 mm., se halla catalogado en la reciente monografía sobre el que fuera mejor grabador español del siglo XVIII de CARRETE PARRONDO, J., *El grabado a buril en la España Ilustrada: Manuel Salvador Carmona*, Madrid, Fábrica de la Moneda y Timbre, 1989, p. 114, n.º 165.

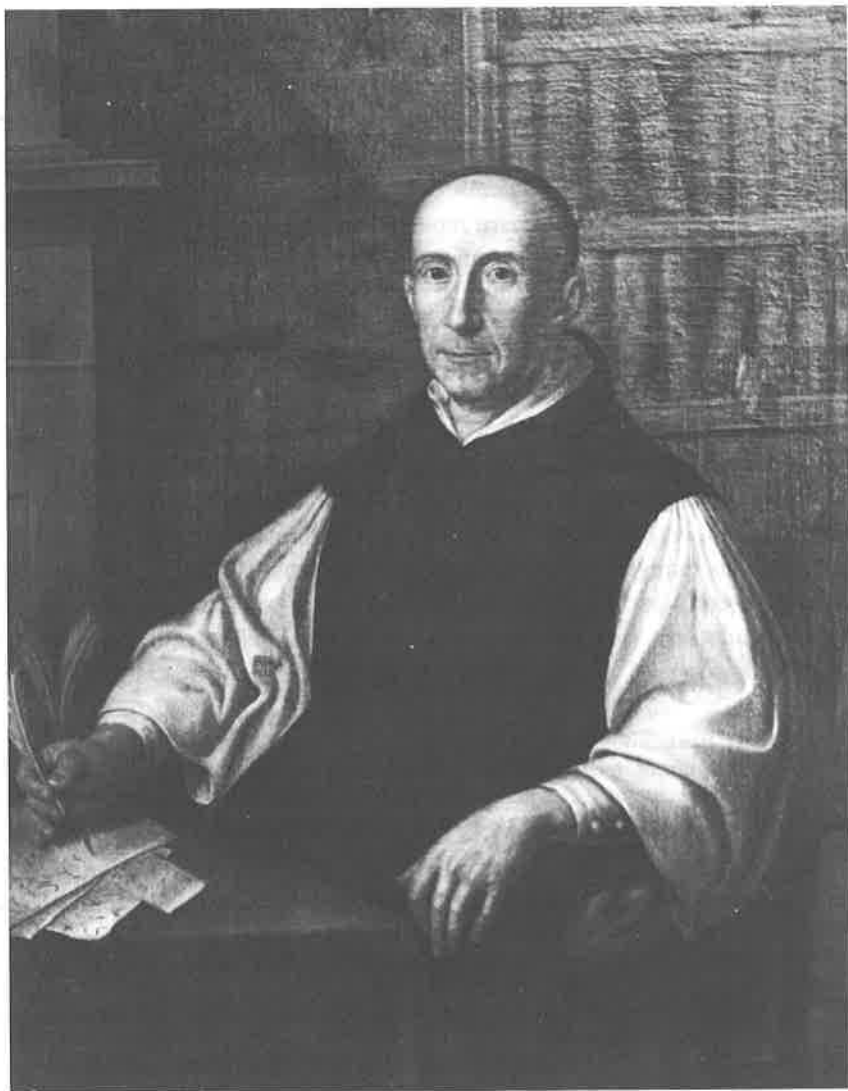


FIG. 1. JUAN ANDRES MERKLEIN. Retrato del P. Antonio José Rodríguez. Museo de Bellas Artes, Zaragoza.

Esa lámina grabada con el retrato de Rodríguez sabemos que se hizo por encargo del abad D. Blas de Latas para tener un recuerdo de tan preclaro cisterciense y difundir su efigie por medio de las estampas impresas. Se pagó con parte de los bienes que el retratado había dejado al morir ²², recibiendo

²² Véase BLANCO TRIAS, *op. cit.*, p. 236.

Carmona 20 doblones ²³. Con toda seguridad fue Joaquín Inza ²⁴ quien hizo de receptor del encargo, ya que tenía vinculaciones con Veruela. Aunque nacido accidentalmente en Agreda (Soria), descendía de Litago (Zaragoza), pueblo del Somontano del Moncayo que pertenecía al señorío monástico de Veruela. Esas vinculaciones aparecen reflejadas en el testamento que Inza hizo en Madrid en 10 de noviembre de 1800, en el que el pintor dejaba encargado al abad de Veruela para repartir entre sus parientes, en proporción a sus necesidades, las haciendas que aquél había heredado de sus padres en Litago ²⁵. Inza, que sin duda dibujó al P. Rodríguez todavía en vida, en 1776 o primeros meses de 1777, llevó el encargo del monasterio a su amigo Manuel Salvador Carmona, con quien colaboró frecuentemente como dibujante de retratos preparatorios para pasar a la plancha de cobre ²⁶.

Si comparamos la figura retratada por Merklein con la dibujada por Inza y grabada por Carmona se aprecia de inmediato que se trata de una copia literal de la primera respecto de la segunda. Ello se detecta en la postura, de tres cuartos, en los rasgos de la cara y el sombreado de la misma, y en los pliegues de las mangas del hábito, que son idénticos. Por otra parte, el texto que aparece en la parte superior del fondo del cuadro es una copia literal del epígrafe laudatorio que aparece en la parte baja del retrato grabado por Salvador Carmona ²⁷. No hay duda, por tanto, de que ese retrato grabado es

²³ CARRETE PARRONDO, *op. cit.*, p. 114.

²⁴ Sobre la figura de Joaquín Inza (1736-1811), que está esperando un completo estudio monográfico, puede consultarse el artículo de VALVERDE MADRID, J., «El pintor Joaquín Inza», *Goya*, n.º 152, 1979, pp. 90-93, y para sus encargos zaragozanos ANSÓN NAVARRO, A., *op. cit.*, 1986, pp. 32-33.

²⁵ Véase VALVERDE MADRID, *op. cit.*, p. 92.

²⁶ Aparte de este retrato dibujado para grabar del P. Rodríguez, Inza hizo para M. Salvador Carmona otros cuatro más de distintos personajes:

- Sin fecha (entre 1762-83). Retrato de Carlos III para la Guía de Forasteros.
- 1781. Retrato de D. Bernardo Gálvez.
- 1792. Retrato de D. Tomás Iriarte, a partir de un retrato pintado por Inza que se conserva en el Museo del Prado.
- 1795. Retrato de D. Carlos José Gutiérrez de los Ríos, conde de Fernán-Núñez.

²⁷ Este texto versificado, formado por dísticos elegíacos en pentámetros, es el siguiente:

«Rodríguez cognomento hic Antonius astat / Omnibus et Doctor Doctor et ipse tibi / Quem nullus docuit docet ille profunda Magistros, / Quos Novus Aspectus, quosque Palaestra monet, / Atque in aliis Scriptis ejus polit alma Minerva, / Dans Fidei palman cum Philotheus adest. / Rodríguez dixisse satis, quem insignia monstrant / Doctrina, Ingenium, Relligio, Probitas.».

Traducción: Este Antonio, por sobrenombre Rodríguez, Doctor para todos, también Doctor para ti, se muestra. Al que nadie enseñó, él mismo enseña cosas profundas a Maestros, a los que el Nuevo Aspecto enseña, y a los que la Palaestra hace pensar. Y en otros escritos suyos la fecunda Minerva brilla, proporcionando el premio de la Fe cuando Philotheo se acerca. A Rodríguez la Doctrina, el Ingenio, la Religión y la Honradez, como cosas insignes, muestran que ha dicho bastante.

el que a M in como refer ic ca y nómica p que
hiciese rato eo. En su car za Mer n lo más que
pudo.

FIG. 2. J y M. CARMONA.
Retr P. An ez (1777).

La ambientación del retrato está resuelta con sobriedad, que refuerza el carácter intelectual y austero del monje cisterciense. Recrea el pintor el interior de su ce o a la izq una est ra tónic
de una , y a la a, sirvi d a la
a d o, un m ía, en s es se n
de el lomo de ell á s los d
mismos que, lógicamente, corresponden a obras publicadas por Rodríguez

En el texto recogido en el cuadro de Merklein, al final del segundo verso, escribió equivocadamente sibi por tibi.

en a la «Palestra Crítica», a las «Reflexiones sobre el ayuno» y al
«N ecto de Teología» ²⁸.

El modelado de la figura resulta ajustado. Si bien Merklein tiene un
modelado en el que el dibujo predomina sobre la pincelada, aquí aquél no es

ro ha sabid idad, y expresar por medio de esos ojos negros y
br tes toda reflexiva e intelectual.

El colorido es sumamente sobrio y equilibrado, sin concesiones. El blanco
e e
la
ún

Se halla en un disc tado d nser ón, ent craquelados
y algunas pérdidas de ntos g ram cu os, no son del
mismo tono que su entorno y, por lo tanto, deslucen el cuadro. Esta lamentable
«restauración» fue hecha en 1922 por M. Ara Burges, que dejó constancia de
su chapuza en el reverso de la tela. Sería deseable una adecuada restauración.

onología del cuadro también la ten estable emos
la d ntación verolense que fue el abad D. lmo No n dur
su abad o (1 -84) au los estantes de la b monasterio y
colocó, sidi ola, est to del P. Antonio J ez ²⁹, como la
gran figura intelectual del cenobio. Para su ejecución haría remitir a Juan
in una estampa del retrato di ado y grabado por
or Carmona, a fin de que le s ese te.

²⁸ Algunos títulos pintados en los lomos de los volúmenes presentan arrepentimientos y superposiciones, lo que indica que Merklein debió equivocarse al colocarlos y tuvo que cambiarlos a requerimiento de los monjes de Veruela. Esos títulos son:

Primer estante: los tres primeros volúmenes de la izda. tienen superpuesto el título «PALESTRA CRITICA» sobre «NUEVO ASPECTO». Los cinco volúmenes de la dcha. llevan superpuesto PALES. CRIT.»,.

Segundo estante: los tres volúmenes de la izda. llevan puesto el título «NUEVO ASPECTO DE TEOLOGIA» sobre «PALESTRA MEDICA».

Tercer estante: los volúmenes llevan el título «REFLEX. SOBRE AYUNO».

²⁹ BLANCO TRÍAS, *op. cit.*, p. 237.

Arqueología

El yacimiento celtibérico y romano de la «Virgen de los Diegos» de Nuévalos (Zaragoza)

Manuel MEDRANO MARQUES

M.^a Antonia DIAZ SANZ

Javier TORRALBA

El yacimiento se asienta en una explanada cuyo nivel desciende de Oeste a Este, entre la carretera Comarcal 202 y el embalse de La Tranquera. En el lado oriental, la planicie termina en un pronunciado desnivel, que caía casi perpendicularmente sobre el río Piedra, y actualmente sobre el embalse. Las dimensiones que ocupa el asentamiento son: 350 m. de Norte a Sur, por unos 200 m. de Oeste a Este; es decir, unas 7 Ha. En esta zona, se observa claramente la presencia de una calle o camino empedrado, varios grandes recintos delimitados por piedras, habitaciones de casas constituidas por sillares encuadrados, grandes losas cúbicas y, en el lado que da al embalse de La Tranquera, un largo muro de contención de obra antigua, al pie del cual discurre un camino. En el cuadrante noreste de la explanada, se conservan las ruinas de la llamada «Ermita de la Virgen de los Diegos». Alrededor y debajo de ella, se ubican gran cantidad de tumbas excavadas en la roca, algunas de las cuales ya han sido expoliadas. En todos los puntos que hemos descrito, incluyendo la zona de enterramientos, aparece cerámica sigillata, y en la parte más septentrional hay también cerámica celtibérica.

En el año 1987 realizamos varias prospecciones superficiales en este yacimiento, recogiendo abundantes fragmentos cerá-

micos. Muchos de éstos, se encontraban en pésimo estado de conservación, debido a que el embalse inunda todos los años, durante algunos meses, buena parte del solar del asentamiento. Las piezas que presentan mayor interés, y que proporcionan datos útiles sobre la cultura material del yacimiento, son las siguientes:

Cerámica celtibérica ¹

Figura 1.1: Vasija globular de labio vuelto redondeado. Pasta depurada color N-39 ². La superficie externa es de color P-73, y la interior de tono N-40. Por su gran tamaño, corresponde a una vasija de almacén. Encontramos este mismo tipo en Botorrita y en otros yacimientos del Valle del Ebro, pudiéndose fechar desde el siglo III al I a. C.

Figura 1.2: Vasija globular de borde extravasado convexo y labio engrosado. La pasta es de tipo «sandwich», color S-73/

¹ La tipología y paralelos de estas piezas hacen referencia a DIAZ SANZ, M. A., *Cerámica fina y de uso doméstico en Contrebia Belaisca (Botorrita. Campañas de 1980 a 1984)*. Zaragoza, 1985. Tesis de Licenciatura inédita.

² Los colores están referidos a CAILLEUX, A., *Notice sur le Code des Couleurs des Sols*. Ed. Boubée.

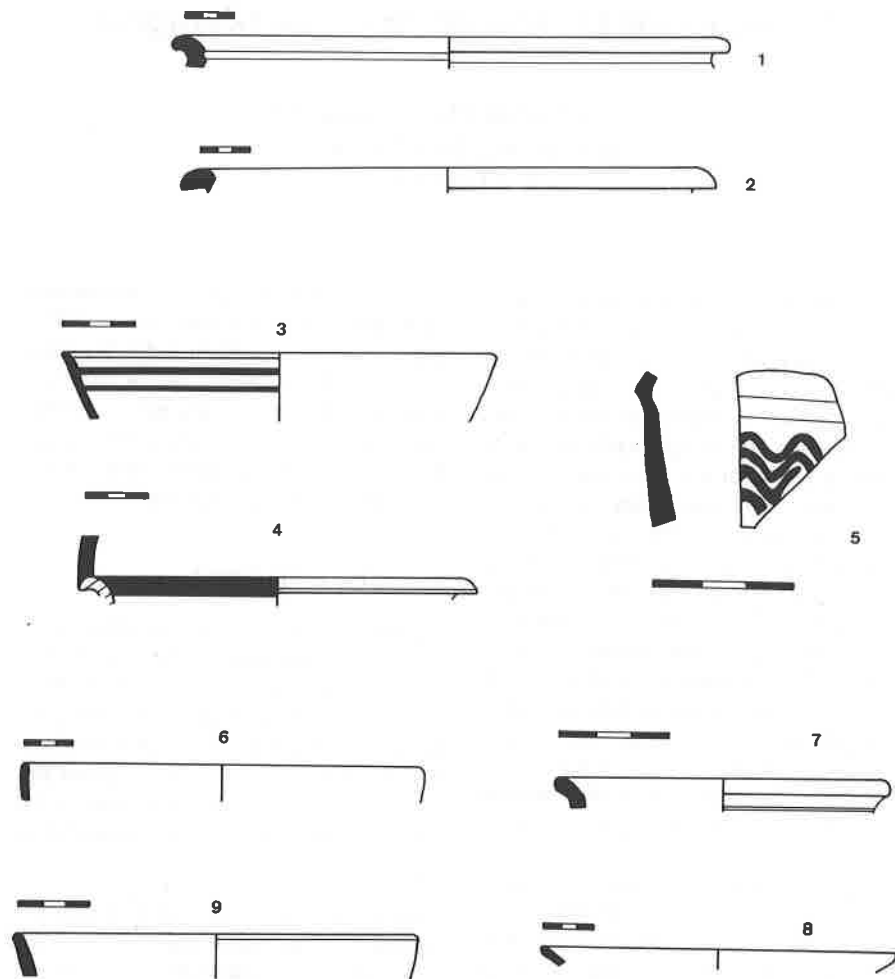


FIG. 1

P-45/S-73. La superficie es de buena calidad, de color P-45. Es también vasija de almacén. Como la anterior, está documentada en Botorrita y tiene la misma cronología.

Figura 1.3: Cuenco de borde recto, engrosado y apuntado. Pasta decantada y de color M-31. El interior de la pieza está decorado a base de bandas paralelas de tono S-37, siendo la superficie de color P-30, mientras que la externa es de tono N-27. Esta forma se fecha desde el siglo II a. C. a comienzos del I de la Era.

Figura 1.4: Vaso de borde vuelto inclinado. La pasta es de color L-49, la superficie externa K-30 y la interna N-39. Sería la forma 2 de la tipología de cerámica celtibérica de Botorrita³. Esta pieza pertenece a un taller desconocido, aunque hemos hallado fragmentos de este tipo en el yacimiento celtibérico de Vallunquer (Monreal de Ariza)⁴, y en el «Cabezo de las Minas» de Botorrita, donde se fecha en época sertoriana.

Figura 1.5: Fragmento de carena de cerámica celtibérica, de pasta depurada color M-35. La superficie es de tono M-20, con decoración de ondulaciones en negro, muy común en la cerámica celtibérica.

Cerámica sigillata hispánica⁵

Figura 1.b: Fragmento de borde de vaso de la forma Ritt. 8, con pasta de color M-47 que contiene unos pequeños puntos blancos. La cronología de esta forma es

amplia, pues se constata desde el siglo I al IV de la Era.

Figura 1.7: Fragmento de borde de vaso de la forma Mezquiriz 10. Pasta con puntos blancos de color M-37. Superficie de tono R-20. Se encuadra cronológicamente en el siglo II de la Era.

Figura 1.8: Fragmento de borde de fuente de la forma Mezquiriz 6, pasta con puntos blancos de color M-20. La superficie está muy deteriorada, siendo de tono P-19. Se fecha en los siglos III-IV de la Era.

Figura 1.9: Fragmento de borde de la forma Drag. 18, pasta con desgrasante calizo de color N-39, y superficie muy deteriorada de tono R-39. Su cronología es de los siglos I y II de la Era.

Figura 2.10: Fragmento de borde de tapadera de la forma Mezquiriz 7, pasta con puntitos blancos de color N-37, superficie de mala calidad de tono mate P-19. Se fecha en el siglo I de la Era.

Figura 2.11: Fragmento de borde de vaso de la forma Drag. 33, de pasta color M-35, con abundante desgrasante calizo. Superficie de muy mala calidad, color R-37. Se fecha en la segunda mitad del siglo I de la Era.

Figura 2.12: Fragmento de borde de la forma Drag. 37, pasta con puntos blancos de color M-47. Superficie color P-19. Abarca una cronología que va desde el 70 a la primera mitad del siglo II de la Era.

Figura 2.13: Fragmento de borde, con acanaladura marcada bajo el labio, de la forma Drag. 15/17. Pasta con abundante desgrasante calizo de color N-37 y superficie cuidada de color P-20. Su fecha va desde el 50 al siglo IV de la Era. Es, al igual que la forma Ritt. 8, una de las que tienen mayor duración en el tiempo.

³ DÍAZ SANZ, M. A., «Producciones cerámicas de tipo celtibérico procedentes de Contrebia Belaisca (Botorrita, Zaragoza)». *I Simposium sobre los Celtiberos*, Zaragoza, 1987, pp. 137-147.

⁴ AGUILERA, E. de, *El Alto Jalón*. Madrid, 1909, p. 100.

⁵ Seguimos la tipología de MEZQUIRIZ, M. A., *Terra Sigillata Hispánica*. Valencia, 1961.

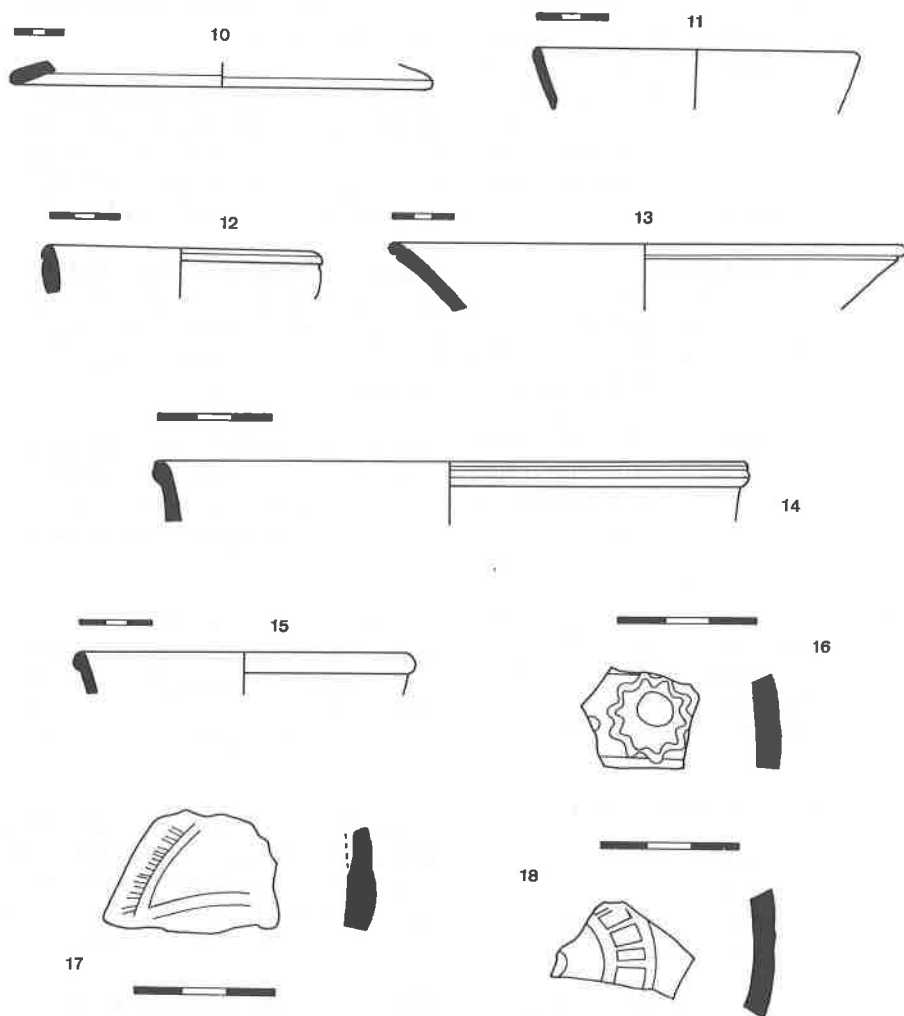


FIG. 2

Figura 2.14: Fragmento de borde de forma 37 tardía. pasta depurada y blanda de color M-39. La superficie es más bien mate, de tono P-39. Se fecha en el siglo IV.

Figura 2.15: Fragmento de borde de forma 37. Pasta depurada color N-37. Superficie muy deteriorada de color P-19. Tiene la misma cronología que la anterior.

Figura 2.16: Fragmento de pared con decoración floral estilizada de tipo tardío. Pasta color K-29. Superficie de tono R-19. Está bien conservada.

Figura 2.17: Fragmento de pared con decoración circular de tipo tardío. Pasta color L-11. Superficie mal conservada de tono P-19.

Figura 2.18: Fragmento de pared con decoración circular de tipo tardío. Pasta con intrusiones de caliza color L-25. Superficie más bien mate de tono P-39.

Figura 3.19: Fragmento de pared con decoración circular y el inicio de un grafito. Pasta con puntitos blancos color M-37. Superficie bien conservada, algo brillante, de tono R-19.

Figura 3.20: Fragmento de pared con decoración de motivos verticales. La pasta es de color L-25 y la superficie, muy oscura y brillante, de tono R-17.

Figura 3.21: Fragmento de fondo de forma indeterminada. Pasta de color N-20. Superficie brillante y bien conservada de tono P-19.

Figura 3.22: Fragmento de fondo de cazuela norteafricana. Pasta de color M-20. Superficie interna con engobe color R-39. Superficie externa de tono M-37. Forma 61 de J. W. Hayes ⁶, fechable en los siglos IV-V de la Era.

⁶ HAYES, J. W., *Late Roman Pottery*. Londres, 1972, pp. 100-107.

Figura 3.23: Fragmento de fondo de forma indeterminada. Pasta de color M-37. La superficie es algo mate, de tono R-20. Lleva el inicio de un grafito en el fondo externo.

Figura 3.24: Fragmento de fondo que podría corresponder a la forma 1 de Mezquíriz. Pasta dura de color M-33. Superficie mate de tono S-37. Se encuadra cronológicamente de fines del siglo I al III de la Era.

Figura 3.25: Fragmento de fondo de forma indeterminada, con pasta dura de color N-35 y superficie mate de tono P-19. Lleva en el interior del fondo un grafito fragmentado.

Cerámica común romana ⁷

Figura 4.26: Fragmento de borde de olla, con ranura en el borde. Pasta color N-19; el interior está estriado, siendo de tono N-19. El exterior es de color N-73, y con labio engrosado. Corresponde al tipo 5 de M. Vegas, y se fecha desde la segunda mitad del siglo I d. C.

Figura 4.27: Fragmento de plato o tapadera de borde ahumado. Pasta con presencia de caliza de color P-39. Superficie en la que afloran diminutos granos de desgrasante, siendo de tono N-39. Se fecha en el siglo I de la Era.

Figura 4.28: Fragmento de borde con carena de la forma 8 de M. Vegas. Pasta blanda con caliza de color M-20, y superficie muy deteriorada de tono N-39. Se fecha posteriormente a la segunda mitad del siglo I de la Era.

Figura 4.29: Pie de cuenco trípode, cocido a fuego reductor, por lo que es totalmente

⁷ Seguimos la tipología de VEGAS, M., *Cerámica común romana del Mediterráneo Occidental*. Barcelona, 1973.

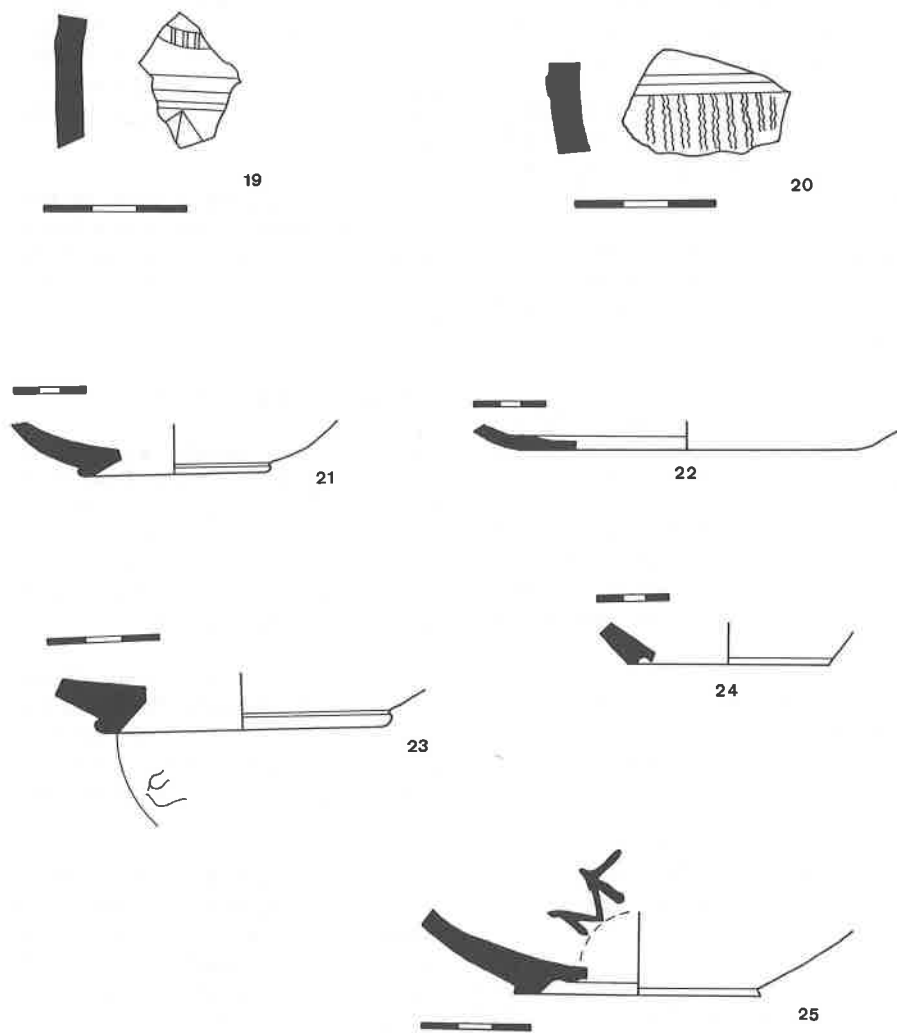


FIG. 3

gris. Este tipo de piezas se encuadran cronológicamente entre los siglos I y II de la Era.

Comentario

Tras el catálogo de piezas, cuyas proporciones relativas son representativas de las existentes en la superficie del yacimiento, podemos observar que aparece una mayor cantidad de *sigillata* que de cerámica celtibérica, circunstancia que podría deberse a la superposición parcial del asentamiento romano sobre el celtibero, y constatamos también una escasa presencia de común romana.

La cerámica celtibérica que hemos hallado (cuencos, platos, vasijas de almacén, etc.), posee siempre la típica pasta celtibérica, excepto la pieza n.º 4, que tiene la pasta rosada y compacta, y una superficie satinada. Producciones idénticas a éstas las hemos encontrado en gran cantidad en Vallunquer (Monreal de Ariza), y en menor medida en Botorrita. Pertenecen estas piezas a un taller todavía desconocido, pero que tal vez no se ubique muy lejos de Monreal de Ariza, dado su gran predominio en Vallunquer, pudiéndose encontrar también en alguna otra zona del Medio o Alto Jalón, ya que existe fácil comunicación entre *Contrebia Belaisca* y este valle fluvial.

En cuanto a la *sigillata*, se aprecia que hay bastantes piezas de tipo tardío. Por formas, la que más abunda es la Ritterling 8 con 7 ejemplares, seguida de la forma 37 Hispánica tardía con 5; a continuación, la Dragendorff 15/17 e Hispánica 6 con 3; Dragendorff 37 con 2, y con 1 ejemplar tenemos Drag. 33, Hispánica 7, Drag. 18, Hispánica 10, Hispánica 1 y Hayer 61. Es curioso que, pese a la cercanía del alfar de *terra sigillata* de Villarroja de la Sierra, ninguna de las piezas que hemos hallado pertenece a las producciones del mismo.

Con respecto a la cerámica común ro-

mana, es muy poco lo que se puede decir, ya que carecemos de suficientes piezas.

Partiendo de las fechas proporcionadas por la cerámica, parece ser que la ocupación del yacimiento se mantiene, sin solución de continuidad, desde el siglo II a. C. al IV de la Era, llegando quizás al siglo V. Dos circunstancias merecen ser puestas de relieve, una que afecta a los materiales recogidos, y otra a la cronología final del yacimiento. En primer lugar, puede sorprender la ausencia de cerámica campaniense entre los fragmentos encontrados en superficie. Esta producción, se halla bien representada en *Contrebia Belaisca*, con ejemplares de origen itálico e imitaciones hispanas. También aparecen campanienses en los yacimientos republicanos con entidad urbana del área de Calatayud (Valdeherrera y *Sekaisa*), pero su presencia se va haciendo escasa conforme se avanza hacia la Meseta, conociéndose muy pocos ejemplares procedentes de la ciudad de *Arcobriga*, que sin embargo ha proporcionado muestras materiales de su importancia en época romano-republicana. Así pues, si la penetración de la campaniense es cada vez menos conforme se avanza aguas arriba del Jalón, es normal que esta cerámica se encuentre en los núcleos urbanos de la zona de Calatayud, pero también que su presencia sea prácticamente nula en los asentamientos de menor entidad y situados menos favorablemente respecto de los grandes ejes viarios. Por lo que respecta al fin de la ocupación romana del yacimiento, ha de ponerse en relación con los turbulentos sucesos que se produjeron a comienzos del siglo V, y que provocaron también el abandono del yacimiento bajoimperial de Torralba de Ribota y la ocultación de algunas monedas cerca del mismo ⁸.

⁸ MEDRANO MARQUÉS, M., «Una ocultación de moneda romana bajoimperial, hallada en Torralba de Ribota (Calatayud, Zaragoza)». *II Encuentro de Estudios Bilbilitanos*, Calatayud, 1989, pp. 129-141.

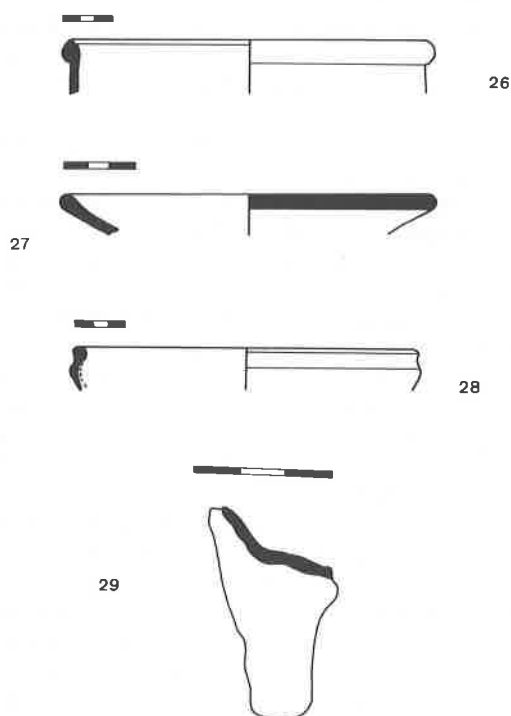


FIG. 4

Prospecciones arqueológicas en el término municipal de Calatorao (Zaragoza): Una hipótesis sobre la ubicación de la *Nertobriga* romana

M.^a Antonia DIAZ SANZ
Manuel MEDRANO

El objetivo fundamental que nos llevó a plantear la realización de prospecciones sistemáticas en Calatorao, fue la revisión de los yacimientos conocidos dentro de su término municipal, así como el descubrimiento de otros nuevos. Esta última empresa dio resultados negativos, dada la intensidad de las investigaciones que, anteriormente, se efectuaron en Calatorao. Es evidente que, tanto en los estudios previos como en el nuestro, subyacía el problema de la definitiva localización de *Nertobriga*.

Nuestros trabajos permitieron precisar la entidad y cronología de varios pequeños yacimientos, comprobar la práctica desaparición de uno de ellos (El Tejar) por la construcción sobre él de instalaciones industriales, e hicieron posible también el planteamiento de la identificación de la *Nertobriga* romana con el yacimiento de La Torre. A continuación, procederemos a describir las características principales de los yacimientos romanos y prerromanos prospectados:

El Plano

Se halla muy próximo al actual cementerio de la villa, en la parte superior de una suave elevación del terreno, junto a la línea del oleoducto. Los restos se inscriben dentro de un pequeño espacio, de unos 15 m. de longitud, en el cual abundan las tejas, encontrándose también algunos fragmentos de *terra sigillata* hispá-

nica tardía, y cerámicas engobadas y comunes. Por el tamaño de la loma donde se extienden estos restos, pensamos que el yacimiento debió de ser una casa de campo del siglo IV d. C., de pequeño tamaño.

Camino de las Suertes

Este yacimiento se sitúa junto al lugar denominado «Balsa de los Maras» y, según nos han informado los propietarios del terreno, al construirla aparecieron multitud de objetos y sillares. El asentamiento ocupa una pequeña extensión en la cual hemos encontrado algunos sillares, restos de un suelo de conglomerado de cemento y ladrillo, y ruedas de molino. En cuanto a materiales, aparece *terra sigillata* hispánica, cerámicas engobadas, pintadas romanas, comunes y de almacén. Este núcleo debe corresponder a una *uilla* de los siglos II a IV d. C., ya que encontramos materiales cerámicos de esta época y una moneda (AE3) de Constantino I muy bien conservada, datable en 330-336 d. C. (v. Lámina).

La Torre

Este lugar, conocido también como Eras del Romeral o Huerta del tío Hilario, se sitúa muy próximo al casco urbano de Calatorao, a ambos lados de la carretera que conduce a La Almunia, junto a

unas canteras de piedra. Ocupa buena parte de las parcelas del Polígono 20 de los catastrales de la villa. El terreno sobre el que se asienta fue utilizado como eras, y está actualmente en desuso.

La prospección de La Torre ha proporcionado una notable cantidad de materiales, muy variados y de gran calidad, e incluso poco frecuentes: es el caso de la *sigillata* negra, de la que poseemos un borde decorado, o del fondo de pátera de *sigillata marmorata*.

En cuanto al conjunto de los materiales, corresponden cronológicamente a los siglos I a. C. a V. d. C. Así, hemos hallado desde fragmentos de campaniense A o cerámica ibérica hasta *terra sigillata* de los últimos momentos del Imperio (especialmente de la forma 37), pasando por una amplia gama de producciones cerámicas de variadas cronologías. Igualmente, encontramos objetos de plomo, restos de pintura mural, placas y molduras de mármol, etc. Finalmente, aparecieron también 6 monedas, cuyas cronología va del siglo I al IV d. C., y una pequeña hebilla decorada de bronce (Fig. 1).

Como hemos comentado al principio creemos que, con bastante seguridad, el yacimiento de La Torre corresponde al solar de la ciudad romana de *Nertobriga*. Varios investigadores, han intentado localizar sus ruinas en el territorio de los términos municipales de Calatorao, Ricla, La Almunia de Doña Godina, y Chodes, basándose en diversas fuentes historiográficas. Sin embargo, ninguno de ellos dio con restos materiales que, por su extensión y naturaleza, pudiesen identificarse como pertenecientes a la ciudad, o bien no se atrevieron a plantear una hipótesis verosímil al respecto.

Romualdo Moro, a finales del siglo pasado ¹, tratando de encontrar *Nertobriga*,

¹ MORO, Romualdo, «Nertóbriga celtibérica. Sus ruinas en Calatorao». *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo XXIII, Madrid, 1893, pp. 526-531.

nos habla de un lugar de Calatorao denominada «Balneario en la finca de D. Julián», donde los vecinos de la villa habían puesto a la luz un edificio de 60 × 40 m., acompañado de materiales romanos (p. 526). Las construcciones, según Moro, se apreciaban en este yacimiento en una extensión de 600 por 200 m. (p. 531), dimensiones que llevarían a pensar en una pequeña ciudad antigua. Por último, concluye (p. 531): «Tengo por muy probable que (*Nertobriga*) estuvo asentada en lo alto del Cabezo que hoy ocupa Calatorao hacia la Almunia, interesando buena parte del llano que se extiende al Sur, por ser donde estuvo el mayor número de edificios».

A partir de las noticias de Moro, podemos extraer algunas conclusiones preliminares: 1) Encontró un yacimiento romano de cierta extensión (unas 12 Ha.). 2) Según comenta (pp. 530-531), éste se encuentra junto a unas canteras de piedra. 3) Moro, como otros autores más tarde, insiste en que *Nertobriga* debió ocupar el solar de la villa actual, si bien este estudio piensa que la ciudad antigua se prolongaría en dirección a la zona llana situada al Sur de Calatorao.

Pues bien, el yacimiento de La Torre: 1) Ocupa unas 18 Ha. de extensión y, como el citado por Moro, se prolonga mucho más de Norte a Sur que de Este a Oeste. 2) Está junto a unas canteras. 3) Se ubica en la zona llana que se extiende al Sur de Calatorao, a menos de 1 km. del actual casco urbano. Luego, obviamente, se trata del mismo yacimiento.

Veamos otros testimonios en favor de nuestra hipótesis. La inmensa mayoría de los materiales arqueológicos recogidos en Calatorao por Narciso Sentenach ², proceden del yacimiento de La Torre, lo cual ha vuelto a ocurrir en nuestras prospec-

² SENTENACH, Narciso, *Nertóbriga*. Memorias de la Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades, n.º 32. Madrid, 1920.

ciones. Sentenach presenta en su obra *Nertobriga* un dibujo de La Torre (p. 9) en el cual puede observarse una pequeña parte del yacimiento. Sin embargo, los restos cerámicos, metálicos, y de otra índole, ocupan también las eras que se extienden al Norte de la zona por él señalada y, según referencias de los vecinos de la localidad, que nos han mostrado algunos hallazgos (Fig. 1), continúan apareciendo en buena parte de la actual zona próxima de vega. Sin tener en cuenta más que lo que fueron eras y el terreno que se sitúa alrededor de la casa de La Torre, el tamaño de este asentamiento puede evaluarse en unas 18 Ha., más que suficiente para una pequeña ciudad. Ya Sentenach expresaba este extremo de forma indirecta, al considerar a La Torre como una «agrupación de villas... más bien que un barrio industrial» (pp. 7-8). Si bien se empeñó en situar a *Nertobriga* bajo el casco urbano de Calatorao. Es sólo su ubicación lo que llevó a Sentenach a pensar del yacimiento de La Torre «que se trata más bien de un grupo de quintas a las puertas de la ciudad, cuyos muros se elevaban ya muy cerca» (p. 10), sin tener en cuenta que este yacimiento podía ser la propia ciudad.

El último investigador que ha tratado, de forma seria, el problema de la situación de *Nertobriga*, es Antonio Beltrán³, quien recogió las opiniones de los estudiosos que le precedieron, y llegó a una serie de conclusiones bastante interesantes: 1) Que en el Cabezo Chinchón, en término de La Almunia de Doña Godina, se ubicó un asentamiento hallstático importante que, quizá, fue predecesor de la *Nertobriga* celtibérica. 2) Que *Nertobriga*, núcleo que se constituiría como ciudad en el siglo II a. C., y cuyo precedente debió ser ese asentamiento hallstático, fue romanizada co-

mo el resto de la Celtiberia. Sin embargo, como señala Beltrán, estos tres núcleos pudieron superponerse, o bien cambiar de lugar por diversas razones. 3) Beltrán concluye en su estudio que «la importante ciudad hallstática que hemos descubierto y que debió de ser *Nertobriga*, continuó su vida en localizaciones próximas que habremos de buscar» (p. 285). No lejos, evidentemente, del Cabezo Chinchón.

En función de nuestros propios datos, y de los argumentos expuestos anteriormente por estos tres investigadores, procedimos a analizar las características de los yacimientos situados en los términos municipales que se han indicado, con el objetivo de encontrar un asentamiento celtibérico o romano que reuniese las condiciones inherentes a una ciudad, y que no se hallase excesivamente alejado del Cabezo Chinchón.

El primer lugar descartado fue Chodes, donde se localizan vestigios tardorromanos y visigodos de escasa entidad socioeconómica, correspondientes a enclaves defensivos donde habitaría una pequeña población, cuya necrópolis ha sido parcialmente saqueada por clandestinos⁴. En el término municipal de Ricla, se ubican asentamientos rurales romanos, de tamaño reducido aunque de una relativa riqueza, a juzgar por los materiales que proporcionan y los restos constructivos que pueden apreciarse actualmente. La Almunia de Doña Godina, muestra una ocupación romana mucho más intensa que los municipios anteriores: bajo su casco urbano se han encontrado mosaicos y monedas, por lo que la población actual parece asentarse sobre una o varias ricas *uillae*, sin que se pueda hablar, por lo que se conoce hasta ahora, ni de entidad ur-

³ BELTRÁN, Antonio, «Sobre la situación de Nertóbriga en la Celtiberia». *VIII Congreso Nacional de Arqueología*, Sevilla-Málaga, 1963 (Zaragoza, 1964), pp. 277-285.

⁴ DÍAZ SANZ, M.^a Antonia y MEDRANO, Manuel, «Ocupación romana bajoimperial de Tudéjén (Fitero)». *Primer Congreso General de Historia de Navarra*, vol. 2 (Comunicaciones), Pamplona, 1987, pp. 503-515.

bana ni de ocupación prerromana; la Virgen de Cabañas, donde en ocasiones se ha ubicado *Nertobriga*, apenas proporciona materiales romanos o celtibéricos; algunas o v situadas vega de La Alm , a su riq carecen de la extensión y variedad de materiales ond a una l lo p a el ya r ubicado entre el Cabezo y la Virgen de Cabañas, al Su r lugar y al Norte del segundo, a cuyo pie corre la acequia de Puyrredondo (BELTRÁN, p. 285). Este asentamiento, de carácter rural, posee una extensión respetable en cuanto tal (unas 6,5 Ha.), si bien no presenta la necesaria para considerarse un nú no, y sus m es permiten existencia al mperio Romano, sin pervivencia posteriores al tercer cuarto del siglo III d. C.

Por tanto, teniendo en cuenta la extensión del yacimiento de La Torre en Calatorao, la riqueza y abundancia de sus materiales, su amplitud cronológica, y la

diferenc ent mues pecto a los de ase os sit en el mismo término, en Ricla, Chodes, o La Almunia, llegamos a la conclusión de que es más que razonable considerar que estos vestigios, ubicados 1 km. al Noreste del Cabezo Chinchón, corresponde a la ciudad romana de *Nertobriga*, la del Itine- no. co el s de los os

pudieran hallarse debajo y/o junto a los os. En todo se que ste un yacim ce que tenga entidad, ni siquiera remotamente, en Chodes, La Almunia, Calatorao, o Ricla, para ser considerado hipotéticamente como la *Nertobriga* celtibérica.

Aceptando la situación de la *Nertóbriga* na en La Torre y sus , stos ubicados en El Tej , el Camino de las Suertes, Puyrredondo, el casco urbano de La Almunia, etc., corresponderían a villas agrícolas suburbanas o plenamente rurales.

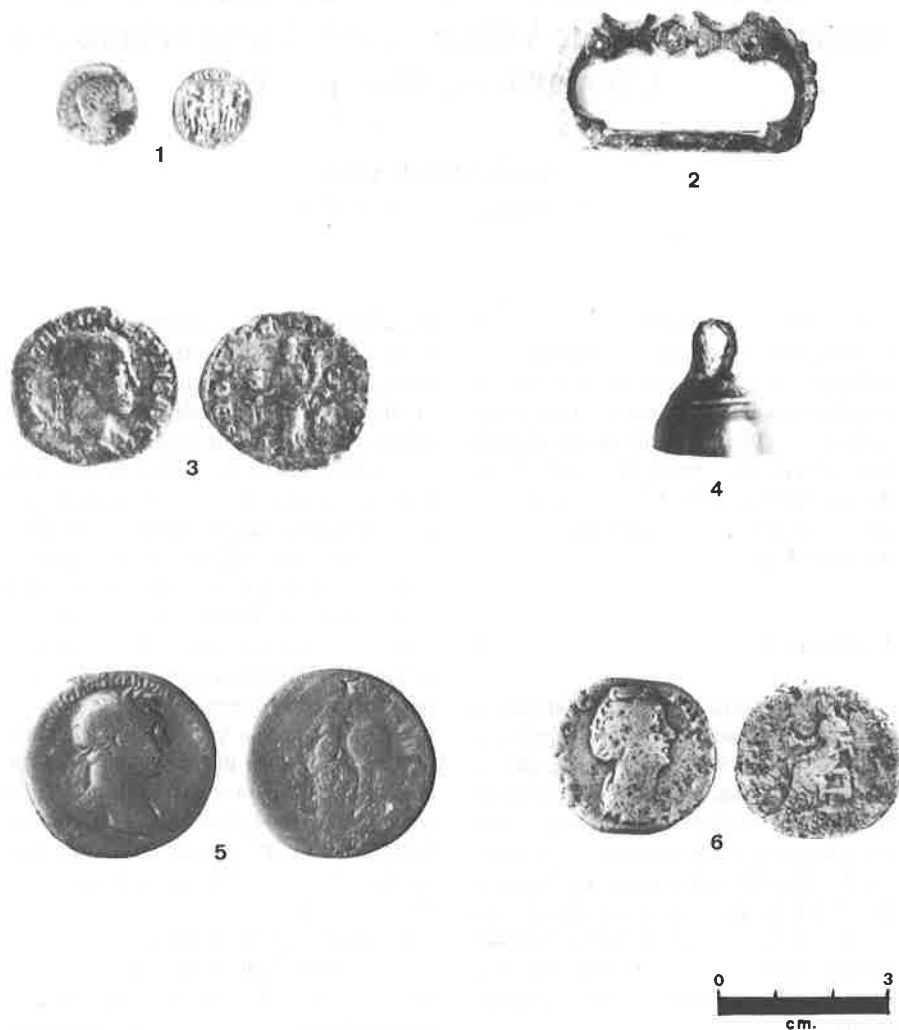


Fig. 1. Bronce (AE3) de Constantino I. 330-336 d. C. Camino de las Suertas. 2. Hebilla de bronce representando dos caballos afrontados con indicación de sus crines y ojos. Siglos II a V d. C. (probablemente bajoimperial). La Torre. 3. Sestercio de Severo Alejandro. 231-235 d. C. La Torre. 4. Campanita de bronce, probablemente de uso doméstico. Vega entre La Torre y Puyrredondo. 5. Sestercio de Trajano. 103-111 d. C. Vega entre La Torre y Puyrredondo. 6. Sestercio de Antonino Pío, a nombre de Faustina I. Después de 141 d. C. Junta a la Autovía, en término de Calatorao.

Excavaciones arqueológicas en el Alfar de Terra Sigillata Hispánica de Villarroya de la Sierra (Zaragoza) Campañas de 1988 y 1989

Manuel MEDRANO
M.^a Antonia DIAZ SANZ

Los trabajos de campo se centraron en
1) El horno descubierto durante la campaña de 1987, que fue completamente excavado, al igual que la estancia en la cual se inscribe. 2) Un segundo horno, ubicado junto al anterior, y también situado dentro de una habitación. 3) Una tercera dependencia, donde encontramos dos enterramientos (Figs. 1 y 2).

El Horno 1

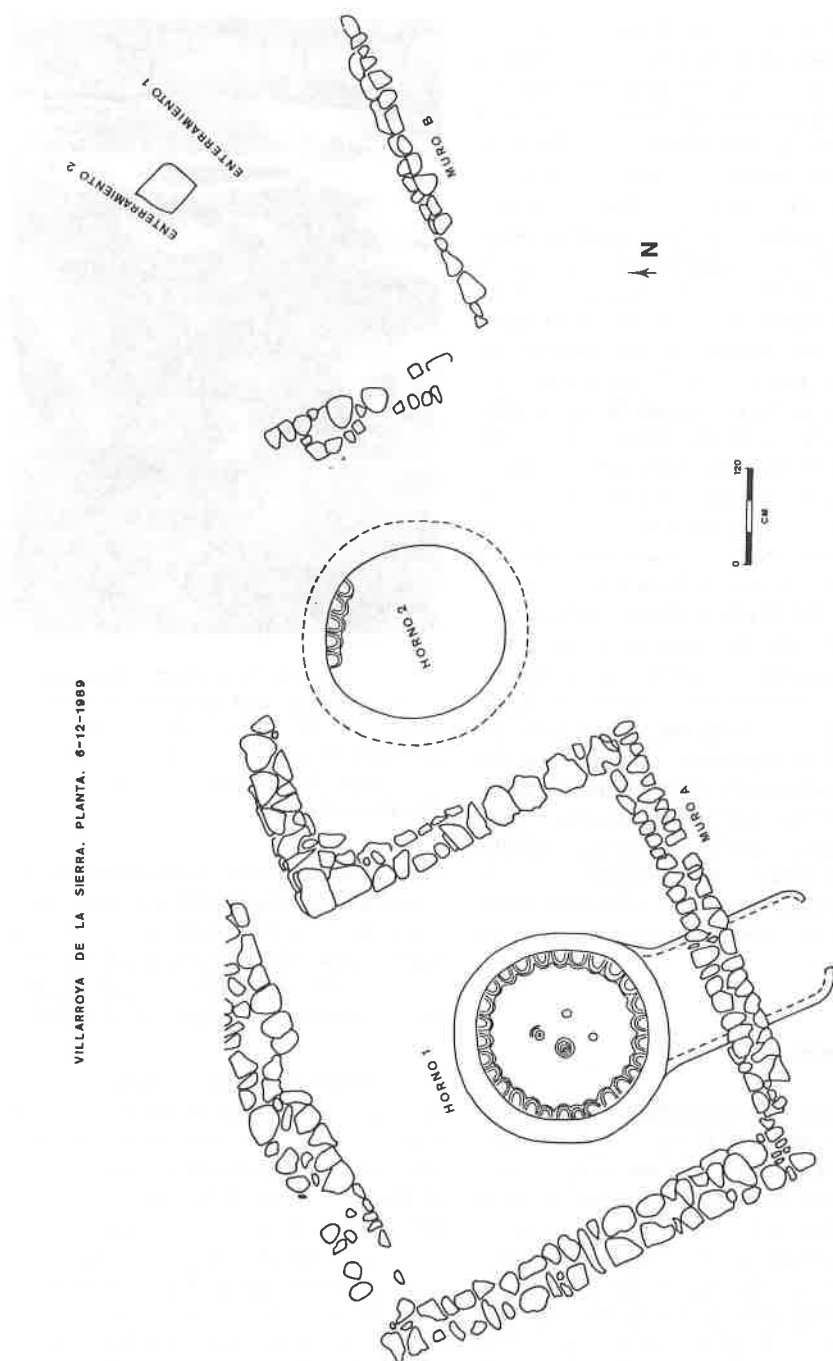
Estratigráficamente, hemos diferenciado dos niveles claramente definidos: por una parte, el testar excavado en 1987, que rellenaba la habitación, compuesto por arcilla rojiza y en el cual se encuentran cantos rodados, piedras, cerámicas, y elementos de alfar. Por otra, el estrato formado por el rellano del horno, constituido por arcilla y cenizas, y que contenía también abundantes restos de la producción, muchos de ellos quemados total o parcialmente.

La excavación completa de esta estructura evidenció su buena conservación, comparativamente a lo que suele ser habitual en otros casos, así como la calidad de su factura. La entrada del horno se situaba en un nivel inferior al del suelo actual, y tenía su apertura al otro lado del muro A. Este acceso apareció cerrado con adobes. Una vez en el interior de la instalación, se observa un corredor semi-

cilíndrico de 1,85 m. de altura, que presenta en su lado izquierdo un bordillo de piedras irregulares. Al final se encuentra la cámara de combustión, cuyas paredes se han vidriado por las altas temperaturas, y en ella se sitúan las salidas de aire a la parrilla, así como los orificios para el tiro, que comunican con las paredes exteriores del horno. Sobre la cámara de combustión se encuentra la parrilla, que presenta cuatro orificios, dos de los cuales parece que se redujeron respecto de su tamaño original. Se conserva parte de la instalación refractaria interna, constituida por una capa de arcilla que recubría interiormente los adobes de las paredes, en la cual se incrustaron *imbrices* por su lado cóncavo. Sobre la parrilla apareció buena parte de la chimenea que debió coronar la estructura, en cerámica y de gran tamaño (Fig. 3).

En cuanto a las dimensiones de esta construcción, la altura máxima conservada del horno es de 2,30 m., siendo su diámetro interno de 2,12/2,15 m., y el externo de 2,63/2,64 m. Las paredes se han formado con adobes cuyas dimensiones medias son: 27/28 cm. × 45 cm. × 9/10 cm. La entrada al horno, tiene una altura exterior de 1,99 m., y está constituida por adobes de 14/15 cm. de grosor. El espacio interior de este corredor es de, aproximadamente, 1,85 m.

Interés especial posee la circunstancia de que hayamos podido recuperar, como



VILLARROYA DE LA SIERRA. PLANTA. 8-12-1989

Fig. 1

conjunto cerrado, la última hornada que se produjo en la estructura. El análisis de sus formas y cronologías, permitirá extraer importantes conclusiones sobre esta parte de las instalaciones del taller y las piezas producidas en una fase de la vida del centro artesano. Todos los datos proporcionados por la excavación, apuntan hacia el abandono de este horno durante el proceso de cocción: 1) Se hallaba relleno de cerámicas. 2) El estrato que las contenía, se diferenciaba claramente del resto por la mezcla de cenizas con arcilla, mostrando las vasijas señales de exceso de temperatura. 3) La chimenea se encontró caída sobre la parrilla, como si se hubiese hundido la parte superior de la construcción. 4) El acceso al interior del horno se había cerrado, colocando una pared de adobes en su entrada; muy probablemente, como se hace aun hoy día, los alfareros debían obtener la instalación cuando procedían a cocer una hornada. La circunstancia de que no quitasen los adobes, unida a los demás datos expuestos, apunta claramente a un abandono motivado por la ruptura de alguna parte de la estructura (seguramente la superior, no conservada) durante la cocción de una hornada, sin que se realizase reparación o limpieza posterior, como indica claramente el contenido del horno.

El Horno 2

En una estancia contigua por el Este a la que alberga al Horno 1, hallamos una segunda instalación del mismo tipo. Como en el caso anterior, la construcción se inscribe dentro de una habitación, y su entrada se hallaba clausurada mediante un muro de adobe. Las dimensiones de este horno son muy similares a las del primero: 2,45 m. de altura conservada, y 2,14 m. de diámetro interno. Los adobes de sus paredes se hallan deteriorados en la

Fig. 2. Vista de la excavación desde el Noreste. En primer término, habitación donde se hallaron los enterramientos. A continuación, Horno 2. Al fondo, Horno 1 y campo de almendros que se ubica sobre el yacimiento.

superficie exterior de la estructura, la instalación refractaria interna se conserva únicamente en un breve espacio, y la parrilla ha desaparecido de forma prácticamente total. La entrada al Horno 2 y la cámara de combustión, son iguales a las del Horno 1.

En el interior del Horno 2 encontramos un relleno formado por piedras de diverso tamaño, tejas, y arcilla cocida informe, así como mucha menos cerámica que en el Horno 1, salvo en la zona inferior. Sobre el fondo de la estructura apareció una capa con cenizas y arcilla vidriada, que contenía mayor cantidad de elementos cerámicos que el resto. Según todos los indicios, este horno debió hundirse o inutilizarse de otro modo, y fue usado luego como escombrera.

Materiales cerámicos

La mayoría de las piezas recuperadas, proceden del interior de los hornos, por lo que muchas de ellas muestran señales de excesiva cocción o están totalmente quemadas. Aparecieron elementos propios del trabajo de alfarería, como ajustadores de torno, plaquetas circulares para fabricación de los vasos, varios carretes de diversos tamaños, algunos enteros, platos de torno, y pellas de barro amasado y cocido, algunas de éstas con las huellas dactilares del alfarero, quedando grabada en otra la impronta de unos círculos concéntricos. También encontramos piezas que quedaron inconclusas, entre las que cabe destacar algunas formas modeladas en barro que no llegaron a cocerse, otras que no recibieron el barniz, y aquéllas que se rompieron o deformaron durante los primeros momentos de la cocción, por lo cual presentan todo tipo de alteraciones. Entre este último grupo, destaca un jarrito de Hispánica 1 del que se desprendió una de las asas, la cual no une bien con el cuerpo debido a las alteraciones producidas durante su desprendimiento.

Se recuperó una apreciable cantidad de moldes, algunos de gran tamaño, que cubren una amplia gama de formas y decoraciones. En muchos casos, es posible conocer la totalidad de la decoración de las piezas que se fabricaban con estos elementos. Uno de ellos, correspondiente a la forma Drag. 37, presenta en el fondo una leyenda excisa, incompleta, que se reproduciría en positivo en las piezas elaboradas con él. La leyenda dice RT, con un signo indistinguible ante la «R». Pueden apreciarse diferencias en la elaboración de los moldes, pues mientras algunos poseen una factura muy cuidada, otros se han realizado de forma mucho más grosera.

En cuanto a las decoraciones, cubren todo el espectro habitual en este tipo de cerámicas: múltiples muestras de motivos circulares, rosetas, motivos vegetales, ani-

males, escenas, motivos humanos y de divinidades, seres fantásticos (grifos, unicornios, etc.), motivos geométricos en general, a la barbotina, rombos, ruedecilla, etc. Aunque hemos encontrado varios fragmentos de *sigillum*, todos ellos corresponden a la parte final del mismo, por lo que no hemos podido reconstruir la leyenda en su totalidad.

Por lo que respecta a la *terra sigillata* hispánica, en el Horno 1 y la habitación en que se inscribe destaca la profusa aparición de la forma Dragendorff 37 decorada; también ha sido abundante el hallazgo de piezas de las formas 35, 36 y Ludowici Tb, que apenas aparecieron en la campaña de 1987, la cual se centró esencialmente en el testar. No hemos obtenido ningún ejemplar de Dragendorff 24/25. En cuanto al Horno 2 y la estancia en que se ubica, la forma más abundante ha sido la Dragendorff 37, tanto con borde recto como con borde almendrado. Son también muy frecuentes las Drag. 35, 36, 15/17, 44, 46, 30, la Ritterling 8, y las Mezquíriz 2, 7, 20 y 32. Con escasos ejemplares están representadas las Drag. 27 y 29; y con un sólo ejemplar la Mezquíriz 16 y un pie correspondiente a una gran copa. Por otra parte, en estas campañas se obtuvieron algunas piezas de época tardía, entre las que se encuentran ejemplares de Hispánica 6, Hispánica 37 tardía, y dos bordes con pared pertenecientes a un pequeño cuenco de borde plano con ranuras en el mismo. Una forma igual a éstas apareció en las prospecciones realizadas en Calatorao en 1989.

Merecen ponerse de relieve tres características de la producción de este taller: 1) La elaboración en él de formas completamente nuevas, para las cuales no hemos encontrado paralelos. 2) La aparición de algunos ejemplares de la forma Drag. 37 que presentan un orificio practicado en uno de los círculos de la decoración, que atraviesa totalmente la pieza. Ello deja inservible a la vasija para contener lí-

quidos, y todavía no hemos hallado una explicación a esta circunstancia. 3) Muy interesante, hasido constatar la presencia de formas que imitan el tipo XXXVII B de Mayet de paredes finas, incluso con el mismo tipo de decoración vegetal a la barbotina; y de algunos ejemplares en los cuales se utilizó la barbotina imitando la decoración de la cerámica de paredes finas, pero efectuándola sobre formas correspondientes a t.s.h.

Una de las novedades más importantes de estas campañas, ha sido encontrar producciones diferentes a la *sigillata*, pero realizadas con el mismo tipo de pasta que se obtiene en el alfar. Así hallamos ollas, jarros, tapaderas, y *dolias* de cerámica común oxidante, un asa de cerámica engobada en color marrón pardo, y un borde de jarro con engobe de color gris pardo. Esta última pieza presenta también la misma pasta que la *sigillata*, aunque algo más depurada.

De distinta pasta tenemos cerámica común reductora, de la que hemos encontrado ollas y dos cuencos trípodes (uno asociado al Enterramiento 1). También hemos hallado unos cuencos y platos de pasta blanca granujienta y con engobe rojo en el interior; de este tipo de cerámica encontramos abundantes ejemplares lo que, unido a la aparición de algunas de esas piezas dentro de los hornos, nos lleva a pensar que se fabricaba en el alfar.

En cuanto a la cronología, podemos afirmar que el taller comienza a producir a partir del año 50 d. C., como demuestra la presencia de las Drag. 29 y 30. Tuvo su momento de mayor apogeo en los siglos II y III, ya que en estas fechas se inscriben la mayoría de las piezas: Drag. 35, 36, 44, 46, y Mezquíriz 20, 32, 7 y 16; junto a las formas de larga duración como la Drag. 37, la Ritt. 8, o el jarro de cerámica engobada, que tiene una cronología del siglo I al III d. C. Podemos concretar que el final del taller tuvo lugar en el si-



FIG. 3. Chimenea del Horno 1.

glo IV d.C., a tenor de las piezas de *sigillata* tardía que hemos recuperado hasta el momento. Las producciones de este alfar llegaron a *Bilbilis*, *Turiaso*, *Manlia* («El Convento» de Mallén), y forman la inmensa mayoría del conjunto de *terra sigillata* hispánica que se encuentra en las *uillae* de la zona.

Los Enterramientos

Se hallaron ambos en una habitación adjunta por el Este a la del Horno 2 (v. Planta y Foto 1). El Enterramiento 1 consistía en un individuo adulto, depositado sobre el suelo de la habitación, posiblemente dentro de un féretro, a juzgar por los clavos y otros fragmentos alargados de hierro que aparecieron asociados. El enterramiento estaba orientado en dirección NE-SO. Al cadáver le faltaban los pies, la mano izquierda y la cabeza, y su mano derecha estaba colocada sobre el

tronco, llevando en uno de sus dedos dos aros decorados de bronce. Junto al cuerpo se encontraron, además de los clavos, una posible argolla de hierro, una cuenta de collar, una vasija de vidrio entera, y un cuenco trípode fragmentado. Basándonos en este último elemento, podríamos datar la inhumación en los siglos I-II d.C., de forma provisional.

Junto al Enterramiento 1, al Norte de él, y en la misma habitación, encontramos una piedra arenisca de 47,5 cm. de altura, siendo las medidas de sus lados $42 \times 42 \times 50 \times 55$ cm. (Fig. 1). Su función, hasta el momento, no ha podido ser determinada.

Al Norte de la piedra anterior, junto a ella, apareció el Enterramiento 2, consis-

tente en un individuo adulto. Le faltaban los pies y una de las manos. La orientación es la misma que en el caso anterior y, hasta donde permitió comprobar la excavación, no había objetos asociados. La inhumación debió realizarse, igualmente, colocando el cadáver en un féretro, pues alrededor de él hallamos algunos clavos grandes de hierro, y muchos de estos elementos cerca de la zona inferior de sus piernas, hincados en la tierra de modo que la punta mira hacia el cielo.

Además de los materiales metálicos mencionados, apareció un objeto de bronce, posiblemente una pequeña tapadera de vasija, junto al muro B, al exterior de la habitación donde se encuentran los enterramientos.

Prospecciones arqueológicas en las Cinco Villas ¹: El Corral de Colas (Valpalmas. Zaragoza)

M.^a Peña LANZAROTE SUBIAS

Las prospecciones llevadas a cabo como investigadora del proyecto financiado por el CONAI ² en la comarca aragonesa de Las Cinco Villas, nos han permitido comprobar y ordenar los restos arqueológicos ya conocidos y acceder a otros inéditos, de ellos destacamos por su interés los hallados en el término municipal de Valpalmas y que se conocen con el nombre de «El Corral de Colas».

Se trata de un conjunto arqueológico ubicado ³ en el borde de la terraza derecha del barranco de la Varluenga, dentro de la curva de nivel correspondiente a los 450 m. de altitud s.n.m. y separada de su curso por unos 400 m. de distancia.

La extensión sobre la que se dispersa el conjunto, los materiales cerámicos hallados y la existencia del monumento funerario inscriben el yacimiento de «El Corral de Colas» en lo que pudiera ser un asentamiento rural de gran vitalidad económica, similar a otros ⁴ hallados en esta

comarca. En el reconocimiento llevado a cabo no se observaron restos constructivos que pudieran relacionarse con las diferentes funciones de habitación o recintos conectados a las labores agrícolas, ganaderas o artesanales propias de un enclave rural. Los elementos arquitectónicos conservados corresponden a un *bustum* muy destruido. Los materiales cerámicos ⁵, abundantes por todo el asentamiento, posiblemente diseminadas por los arrastres del agua y las remociones del terreno en las labores agrícolas, nos evidencian la existencia de un yacimiento cuya cronología hay que llevarla entre el siglo I al IV d.C.

El *bustum* de «El Corral de Colas»

En el extremo oriental del yacimiento se localizaron los restos de un *bustum* ⁶.

MM., 18 Heildelberg, 1977, pp. 232-271; GARCÍA Y BELLIDO, A., La villa y el mausoleo romanos de Sádaba. *AEA*, 36, pp. 163 y ss. Madrid, 1963; BELTRÁN LLORIS, M., La arqueología de las Cinco Villas (síntesis), *Actas de las primeras jornadas de estudio sobre las Cinco Villas*, Ejea, 1985, pp. 19-51; LOSTAL, J., *Arqueología del Aragón Romano*, Zaragoza, 1980.

⁵ Destacamos un borde y cuerpo de TSH forma 8 Ritterling, varios fragmentos de TSH tardía, cerámica engobada, cerámica común, cerámica común de borde ahumado, ánforas, tégula, dolia, etc.

⁶ cfr. DAREMBERG-SAGLIO, S. V., *Funus*; ARCE, J., *Funus imperatorum: los funerales de los emperadores romanos*, Madrid, 1988; LA ROCCA, E., *La riva a messaluna: culti, agoni*,

¹ Iniciamos con esta noticia una serie de artículos en los que daremos a conocer los distintos yacimientos arqueológicos hallados en nuestras prospecciones.

² Concedido en la convocatoria de 1988 se denomina: *Implantación rural de época romana en las Cinco Villas*, y está coordinado como Investigadora principal por Angeles Magallón Botaya.

³ 2° 48' 47" long. Este y 42° 08' 28" lat. Norte.

⁴ Cfr. MENÉNDEZ PIDAL, J., El mausoleo de los Atilios. *AEA*, 43, pp. 89 y ss. Madrid, 1970; FATAS, G., MARTÍN-BUENO, M., Un mausoleo de época imperial en Sofuentes (Zaragoza),

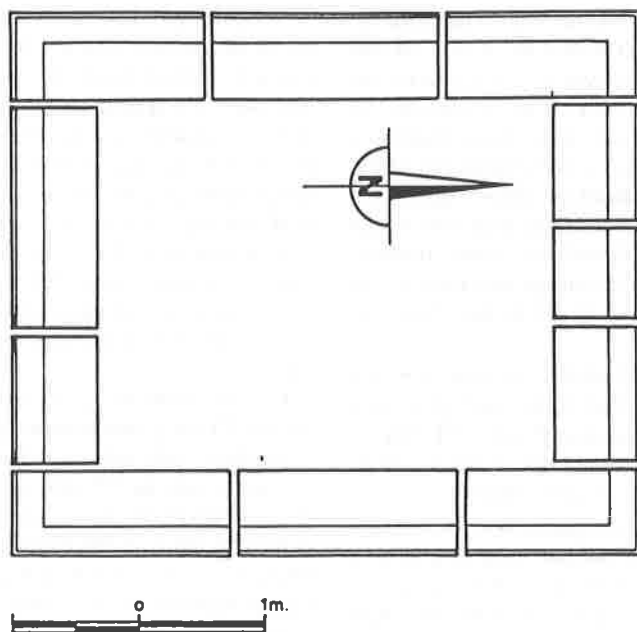


FIG. 1. Reconstrucción de la planta del *Bustum*.

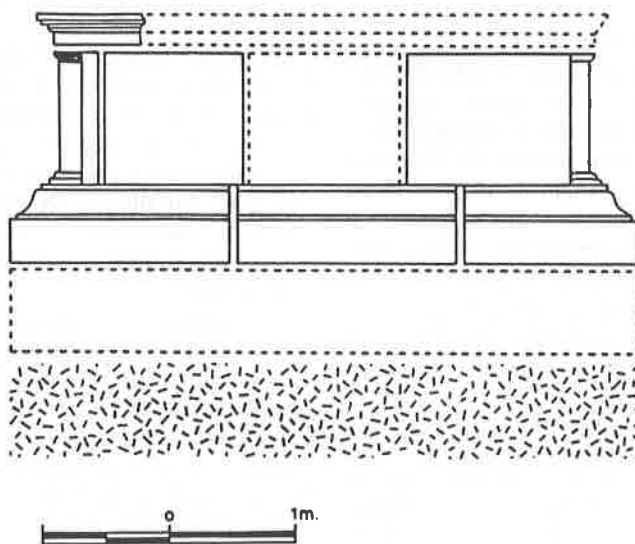


FIG. 2. Reconstrucción del alzado del *Bustum*.

Restan in situ los tres sillares pertenecientes al muro occidental del plinto, ya que el resto de las piezas se encuentra amontonado y tras ellos. Tres fragmentos de la cornisa que coronaría el monumento y dos de los sillares que configuran el paramento. Sin duda las labores agrícolas y la introducción de la reja profunda redujo el descenso del nivel del terreno respecto al edificio con la consiguiente destrucción de la práctica totalidad de los niveles arqueológicos.

El muro del plinto, formado por una hilada de tres sillares, ha sido ligeramente movido al arrancarse el resto del edificio, sin embargo, creemos que se presenta prácticamente en su estado original.

Los sillares son piezas de gran tamaño cuyas medidas oscilan entre el 1,80 m. y 1,40 m., para ocho de ellos y una media de un metro para las tres restantes. Aparecen moldurados mediante talón o cima reversa, remarcado, tanto en la zona superior como en la inferior, por un pequeño escalón. Igualmente conservan los huecos de las grapas de sujeción y traslado de los sillares. La cara exterior presenta un fino pulido mientras que la interior está retallada a escoda algo tosco.

La cornisa, conserva en su totalidad, a nuestro juicio, la decoración compuesta por un frente superior escalonado que se remata en la parte inferior con un cuarto de bocel. Por debajo de ella, un frente vertical, ancho y liso, apoyaría sobre el edificio, conservándose para los tres casos, únicamente 5 cm. de su altura total.

El lienzo del paramento que cierra el recinto funerario conserva dos sillares de considerable tamaño. El primero de 1,06 m.

de longitud por 1,47 m. de altura y 1,33 m. de altura por 1,08 m. de longitud el segundo, con un grosor de 30 cm. en ambos casos. En la primera pieza se observa como decoración una pilastra adosada situada sobre la esquina derecha del sillar, de tal suerte que, de sus caras, la principal se desarrolla sobre el grosor del mismo. Este accesorio, de 20 cm. de anchura máxima en la base y el capitel, se manifiesta en notorio resalte (6 cm., en basa y capitel y 3 cm. en pilar) respecto al resto del bloque.

El pilar, totalmente liso, posee una altura de 90 cm. y una anchura de 16,5 cm., tomando asiento sobre una basa formada por dos toros de 5,5 cm. de anchura y desigual longitud, puesto que el superior mide 17,5 cm. y el inferior 18 cm. El capitel, que, como ya se ha expuesto, muestra su decoración en el lado correspondiente a la anchura del sillar, se inscribe dentro de un orden jónico marcadamente provincial. Dos volutas terminales poco pronunciadas (4,5 cm. de anchura y altura) toscamente realizadas, entre las cuales se encuentran tres ovas de 2,5 cm. de anchura y altura enmarcadas por un fino astrálogo.

La pilastra aparece completa y, dándose la circunstancia de que la altura de los bloques es de 1,06 m., puede plantearse con un criterio razonable que la altura de los muros bien podrían corresponderse con la de los sillares. De todos modos, no se ha conservado ningún otro resto alusivo a la posible existencia de una segunda altura.

Del análisis de los restos descritos se puede deducir que el *bustum* de Valpalmas se trata de un edificio de planta rectangular cuyo lado de mayor longitud (el actualmente conservado) mide 5 m. Partiendo de este lado seguro, y sumando la longitud del resto de los elementos del plinto (añadiendo el lógico margen de error que supone el espacio entre sillares calculado en 5 cm.), se obtiene el lado

monumenti funerari presso il Trevere nell Campo Marsio occidentales, Roma, 1984. Un monumento similar se halló en Farasdués, localidad situada en la misma comarca que Valpalmas. cfr. AGUAROD, C., MOSTALAC, A., *El Bustum romano de Farasdués. Suessetania*, 5, Ejea, 1984, pp. 6-7.

menor de, aproximadamente 4,40 m.⁷ No se puede observar el basamento original ya que el mismo está cubierto por el manto vegetal, no obstante, el *bustum* de Farasdués⁸ se asienta sobre una hilada de sillares perfectamente escuadrados, tallados a escoda con un motivo espigado a cara vista y oblicuo en el interior descansando directamente sobre la cantera de arenisca previamente tallada. Es posible que este *bustum* de Valpalmas utilice el mismo sistema ya que la cantera de arenisca aflora⁹ a unos 80 cm. de profundidad.

Sobre el plinto se alzaría una pared en *opus quadratum*, con una altura de 1,06 m. decorada en sus esquinas mediante pilastras adosadas de orden jónico. Por otro lado, si se acepta, como proponemos, la correspondencia de la altura sillar igual a la altura del muro, el resultado será ne-

cesariamente un edificio de corta talla en relación con las medidas de la planta. Este pequeño monumento funerario estaría coronado por una cornisa moldurada sobre la que se levantaría la techumbre, constituida, a nuestro juicio por un armazón de madera y cubrición a base de tejas, como se desprende del ejemplo de Farasdués¹⁰.

La proximidad geográfica y las características formales nos inclina a pensar que el hallado en Farasdués estudiado por Aguarod y Mostalac y éste descubierto en Valpalmas corresponden al mismo taller e incluso a falta de una secuencia estratigráfica que nos permita precisar su cronología podemos aceptar, al igual que el monumento de Farasdués, el segundo tercio del siglo I d.C., como probable momento de la factura del *bustum* de «El Corral de Colas».

⁷ Las dimensiones del *bustum* Farasdués son de 5,50 m. de lado máximo y 3,50 m. para el lado menor. La planta es de forma rectangular, mientras que el que estamos describiendo tiende a la forma cuadrangular.

⁸ AGUAROD, C., MOSTALAC, A., *op. cit.*, 1984.

⁹ La cantera puede observarse en la zona de cierre de la terraza del río situada a escasos metros del *bustum*. Toda la zona presenta piedra arenisca utilizada para la construcción de los distintos monumentos en este sentido cfr. CISNEROS, M., «Canteras y materiales de construcción de los Bañales. Uncastillo». *Homenaje a A. Beltrán*, Zaragoza, 1986, pp. 613-620.

¹⁰ En el *bustum* de Farasdués la cornisa pudo estar decorada con ajedrezado, según las noticias que recogen Aguarod y Mostalac, aunque actualmente no se conserva resto alguno. En última instancia resulta muy arriesgado efectuar una propuesta al respecto del tipo de cubierta del *bustum* del Corral de Colás, de cara a una reconstrucción ideal. En principio, y atendiendo a la configuración general de la estructura funeraria en su conjunto, no podemos desear la idea de una cubierta adintelada, sin embargo, desechando el abovedamiento por ático en este género de trabajos, tampoco resultaría inviable una cubierta a dos aguas. la cuestión, en este sentido, queda abierta.

CONSEJO DE EUROPA, Comite Directivo para la conservación integrada del Patrimonio Histórico

**Recomendación a los Estados miembros relativo a la protección y puesta en valor del patrimonio arqueológico en el contexto de las operaciones urbanísticas en el ámbito urbano y rural
(Estrasburgo, 13 de abril de 1989)**

El Comité de Ministros, en virtud del artículo 15 b del Estatuto del Consejo de Europa;

Considerando que el objetivo de la Organización es la de realizar una unión más estrecha entre sus miembros con el fin de favorecer su progreso social y económico;

Vista la Convención Europea para la Protección del Patrimonio Arqueológico y la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Arquitectónico de Europa;

Recordando que el patrimonio arqueológico constituye una parte importante de la memoria colectiva y de la identidad cultural de los Europeos;

Estimando que el desarrollo de las operaciones urbanísticas, de ordenación del territorio, de promoción inmobiliaria y de grandes obras públicas, plantean el problema de la salvaguardia del patrimonio arqueológico aparecido en el transcurso de estas intervenciones;

Subrayando que la salvaguardia y puesta en valor del patrimonio arqueológico constituyen un factor de desarrollo al mismo tiempo cultural, turístico y económico;

Recomienda a los Gobiernos de los Estados Miembros

I. PROCEDER A LA FINALIZACIÓN Y PUESTA AL DÍA DE LOS INVENTARIOS ARQUEOLÓGICOS NACIONALES, INSTRUMENTOS PREVIOS A TODA POLÍTICA DE PROTECCIÓN

i) Continuando los inventarios arqueológicos nacionales sistemáticos, con la obtención científica de muestras, las investigaciones sobre el suelo y el subsuelo debiendo automáticamente incorporar los estudios sobre los datos arqueológicos.

ii) Estableciendo bancos de datos nacionales arqueológicos articulados con otros bancos de información relativos al suelo y al subsuelo, puestos a disposición de los urbanistas por los servicios de arqueología, preferiblemente mediante la cartografía.

II. REFORZAR, O CUANDO SEA NECESARIO, CREAR, A NIVEL NACIONAL, REGIONAL O LOCAL ESTRUCTURAS ADMINISTRATIVAS SOLIDAS, CAPACES DE GESTIONAR LOS DOSSIERS DE ORDENACION DEL TERRITORIO EN LOS QUE ESTEN INCORPORADOS LOS DATOS ARQUEOLOGICOS Y DESARROLLAR TODA COOPERACION INTERNACIONAL UTIL, EN PARTICULAR EN LAS REGIONES TRANSFRONTERIZAS.

III. ADOPTAR LAS MEDIDAS JURIDICAS Y DE ORGANIZACION ADMINISTRATIVA NECESARIAS A LA INCORPORACION SISTEMATICA DE LOS DATOS ARQUEOLOGICOS EN EL PROCESO DE LAS OPERACIONES URBANISTICAS EN EL AMBITO URBANO Y RURAL.

i) Tomando las decisiones de protección jurídica de los bienes arqueológicos cuando su interés lo justifique, apoyándose para ello en las legislaciones de salvaguardia del patrimonio y de urbanismo.

ii) Asegurando la participación de los arqueólogos a lo largo de las diversas fases del proceso de urbanismo y ordenación territorial con el fin de recoger su punto de vista en las operaciones llevadas a cabo.

iii) Suscitando, para aquellos lugares de interés arqueológico, una consulta entre arqueólogos, urbanistas y constructores con el fin de permitir cuando sea necesario:

- La modificación de los planes de ordenación susceptibles de dañar gravemente el patrimonio arqueológico;
- la concesión de tiempo y medios suficientes para llevar a cabo un estudio científico adecuado al sitio con la inclusión de su publicación.

IV. PROMOVER EN EL CONTEXTO DE LAS GRANDES OBRAS PUBLICAS

i) La puesta en marcha de métodos de trabajo concertados a los cuales se hace referencia en los puntos B y C del anexo a la presente Recomendación.

ii) El desarrollo de la política contractual instaurada entre constructores y arqueólogos utilizado:

a) Las disposiciones que establecen no sólo la responsabilidad de los constructores con respecto al patrimonio arqueológico, así como permitir su incorporación a las iniciativas y a los resultados obtenidos.

b) La puesta a punto de las convenciones-marco que establecen los derechos y los deberes de cada parte, e incluyan el tratamiento de los datos, la preparación de las publicaciones y la puesta en valor del sitio arqueológico.

iii) El acrecentamiento de los medios materiales de la arqueología preventiva:

a) Tomando las disposiciones necesarias para que el coste de las intervenciones arqueológicas, inducidas por las obras públicas, sea cargado íntegramente al presupuesto de éstas.

b) Incluyendo en este presupuesto, dentro del marco de los estudios de impacto medioambiental, los estudios y las prospecciones previas, al igual que la publicación final de los resultados.

iv) La toma de conciencia de los problemas humanos específicos creados por la arqueología en el seno de las operaciones urbanísticas:

a) Asegurando la continua formación de personal altamente especializado en la arqueología llevada a cabo en las grandes operaciones urbanísticas.

b) Procurando a este colectivo unas mayores garantías profesionales.

V. LANZAR UNA POLITICA DE SENSIBILIZACION HACIA LOS LUGARES ELEGIDOS, LOS PROYECTOS DE TRABAJOS, HACIA EL PUBLICO Y MAS ESPECIALMENTE HACIA LOS JOVENES ACLARANDO LOS SIGNIFICADOS AL PUBLICO DEL CONOCIMIENTO, ESTUDIO, CONSERVACION, PUESTA EN VALOR Y ANIMACION DEL PATRIMONIO ARQUEOLOGICO, COMO ELE-

MENTO FUNDAMENTAL DE LA IDENTIDAD CULTURAL EURO- PEA.

ANEXO

A la recomendación relativa a la salvaguardia y puesta en valor del Patrimonio Arqueológico en el contexto de las operaciones urbanísticas en el ámbito urbano y rural

A. INTRODUCCION — OBJETIVO DE LA RECOMENDACION

La actividad del Consejo de Europa, que ha tenido por finalidad la presente Recomendación, se dirige a la protección de los bienes arqueológicos en el contexto de las operaciones urbanísticas en el ámbito urbano y rural. Es decir, que se trata de aquellas intervenciones urbanas de iniciativa pública y privada, de la construcción de edificios, así como de la ordenación de las infraestructuras y de los equipamientos colectivos. A este respecto hay que conceder un puesto preferente a aquellas obras públicas tales como las autopistas, metros, trenes de alta velocidad, reestructuración de los cascos antiguos, aparcamientos, etc., así como aquellas de ordenación del territorio (repoblaciones, concentraciones parcelarias...), en la medida en la que la amplitud de estas actividades pone en juego el descubrimiento y la salvaguardia del patrimonio arqueológico.

Numerosas legislaciones y procedimientos quedan implicados en estas operaciones: legislaciones específicas sobre los bienes arqueológicos, legislaciones de tipo más general de protección del patrimonio cultural, legislación relativa a los planes

de urbanismo, obras públicas, permisos de construcción, etc.

Habida cuenta de las diferencias propias de cada país y de la complejidad de los procedimientos nacionales, regionales o locales, se ha estimado oportuno encuadrar la presente Recomendación en el marco de los principios y sobre todo del método, sin entrar en detalle de las disposiciones reglamentarias relevantes de las competencias de cada Estado miembro.

B. ELABORACION DE UN NUEVO METODO DE TRABAJO

Las tendencias vistas en los diversos países y la reflexión llevada a cabo a nivel europeo permiten observar la puesta en marcha de un cierto número de soluciones en los que la práctica contribuye a la elaboración de un método de trabajo concertado mejor adaptado a los fines que se persiguen.

a) *Soluciones técnicas y científicas.*

Las experiencias llevadas a cabo en los trabajos efectuados en el curso de las operaciones urbanísticas ponen de manifiesto las nuevas prácticas que a continuación se exponen:

i) Los medios materiales utilizados se inspiran directamente en aquellos propios de las grandes obras públicas (por ejemplo, recurrir a las máquinas excavadoras se ha convertido en una práctica habitual para efectuar *decapages*, si bien su intervención sólo se da en casos excepcionales).

ii) Los arqueólogos deben de proceder a una evaluación lo más detallada que sea posible del trabajo a realizar. Presupuesto, plazos, porcentaje de imprevistos, es el vocabulario habitual tanto entre arqueólogos como entre los ingenieros de obras públicas.

iii) El cálculo de los plazos señalados

ha de ser realista con el fin de permitir que sean respetados por todas las partes implicadas. El tiempo de los arqueólogos y el de los constructores tiene que coincidir.

iv) Este rigor requiere que aquellos medios humanos y por lo tanto financieros adaptados a las exigencias de las grandes campañas de excavación. El equipo de arqueólogos tiende cada vez más a convertirse en una empresa especializada al igual que otras, en el seno de los programas de las operaciones urbanísticas.

Esta adaptación de los arqueólogos al mundo de las obras públicas sólo se justifica en función de objetivos científicos muy precisos, dicho de otra forma, de la existencia de una problemática clara.

b) *Soluciones jurídicas.*

i) Reglamentación aplicable a la ocupación del suelo.

La encuesta del Consejo de Europa sobre «el derecho y la práctica»¹ muestra las diferentes fórmulas existentes. Desde la ausencia de legislación específica hasta la protección automática de todo vestigio anterior a una fecha determinada.

Una solución se desprende de la mayoría de las experiencias europeas. Ante todo, lo esencial es obtener de forma reglamentaria que los servicios de arqueología sean consultados antes de llevar a cabo cualquier intervención susceptible de afectar contra el patrimonio arqueológico. De esta consulta dependen todas las medidas de protección posibles: establecimiento de zonas sensibles, control de las peticiones y permisos de construcción, prescripciones en favor de la arqueología, etc.

¹ Le Droit et la Pratique, Etude comparée dans plusieurs pays européens. Doc. CDPH/Nice (87) 1. Strasbourg, 1987. Document de travail préparé en vue du Colloque du Conseil de l'Europe «Archéologie et Grands Travaux», Nice, 1987.

ii) *Soluciones contractuales.*

Esta nueva categoría es la que mejor traduce la evolución de las relaciones entre arqueólogos y constructores. Los compromisos contractuales (convenios) complementan las disposiciones reglamentarias. Más flexibles, más precisos, mejor adaptados a cada tipo de trabajo, el convenio conduce a unas mejores relaciones entre ambas partes. Por definición, la variedad de los contratos es muy amplia y se aplica a todos los ámbitos (metropolitano, autopistas, túnel bajo el Canal de la Mancha, etc.).

c) *Soluciones financieras.*

Todas son dictadas por el deseo de conciliar los reducidos plazos concedidos por los constructores y la obligada minuciosidad del trabajo arqueológico. Se desprenden dos tipos de soluciones:

i) Reglamentarias: La financiación queda asegurada por parte del constructor por obligación legal.

ii) Contractuales: Por convenio, ambas partes se comprometen, una a financiar (los constructores) y la otra a respetar los plazos acordados (los arqueólogos). Por ejemplo, el Estado puede intervenir ante un retraso con el fin de asegurar la puesta en marcha de los créditos de los constructores de forma más rápida y por lo tanto mejor armonizada con el ritmo de los proyectos de las obras públicas que operan conjuntamente con las excavaciones.

La tendencia general es clara: los constructores toman progresivamente a su cargo los gastos de las excavaciones arqueológicas desarrolladas en sus obras. Y este fenómeno se observa incluso en aquellos países en donde el trabajo de las obras públicas no ha alcanzado un gran auge más que en fechas muy recientes. Respecto a los ejemplos facilitados en el documento anteriormente mencionado, parece

que actualmente es el único medio de contratar equipos de arqueólogos numerosos y cualificados para la duración total de la excavación.

C. *LOS REQUISITOS PARA EL ÉXITO DE LAS OPERACIONES CONJUNTAS DE ORDENACIÓN TERRITORIAL Y SALVAGUARDIA*

Soslayando el hecho de la existencia de estructuras científicas y administrativas suficientemente sólidas e indispensables para la puesta en marcha de toda política en los diferentes países, parece lícito formular un cierto número de reglas que expresen un «código de buena conducta» susceptibles de recibir la aprobación de los constructores y arqueólogos.

a) *Precauciones a tomar antes de la intervención sobre el suelo.*

i) El establecimiento de los inventarios y de la cartografía de los sitios arqueológicos. Es uno de los principales instrumentos del análisis previo, pudiendo de este modo optar ante la decisión a tomar frente a un yacimiento amenazado: desde la protección de zonas arqueológicas hasta la autorización de remoción de tierras sin problemas. Las informaciones procedentes de los inventarios y de la cartografía de los sitios arqueológicos tendrán que utilizarse para la eliminación, en la medida de lo posible, de posibles daños que pudieran causarse al patrimonio.

ii) La elaboración de procedimientos reglamentarios que obliguen a la consulta de los arqueólogos. El informe de las experiencias europeas ha puesto de manifiesto las dificultades que engendran la ausencia de tales procedimientos. La consulta espontánea de los constructores a los arqueólogos comienza ya a ser un hecho; pero ello no basta. El interés manifestado por ambas partes es el de que se

den las condiciones reglamentarias para llevar a cabo un examen en común de los dossiers de los trabajos a realizar, ya desde su fase inicial. A título de ejemplo, la aplicación de este método al estudio del trazado de las autopistas ha permitido a los constructores evitar un buen número de dificultades y a los arqueólogos programar mejor sus intervenciones y sus medidas de protección.

iii) La realización de acuerdos específicos (convenios) para cada tipo de intervención. Pese a que la ley sea clara, muchas veces es difícilmente aplicable. Un convenio es mucho más preciso y crea las condiciones de trabajo en simbiosis entre constructores y arqueólogos.

b) *Las fases de intervención sobre el suelo.*

i) Una fase de prospección sistemática llevada a cabo dentro de los límites de los terrenos concernientes a las obras. Ha de realizarse tanto sobre la zona principal de éstas, como en las zonas ajenas. En esta fase se inscriben las prospecciones geofísicas, muestreos susceptibles de ofrecer los primeros datos sobre el paleoentorno, etc.

ii) Una fase de reconocimiento mediante sondeos manuales y mecánicos. Es la condición imprescindible para el establecimiento de un calendario detallado de la intervención arqueológica y de la preparación de un presupuesto exacto. Tanto en el ámbito rural como urbano, este hecho comienza a generalizarse.

iii) En el caso de que la fase de excavación dure más de un año, establecer un programa único con el objeto de permitir el estudio de amplios conjuntos arqueológicos, sin que se produzcan largas interrupciones y, sobre todo, sin que se dispersen los equipos formados a tal fin. Parece que los fracasos registrados a lo largo de las dos últimas décadas se deben en

gran parte a la imposibilidad de haber podido retener a los equipos de investigadores hasta la finalización de los trabajos arqueológicos.

c) Las preocupaciones derivadas de la intervención sobre el suelo.

Tres preocupaciones pueden afectar a los arqueólogos y, más o menos directamente, a los constructores.

i) Hay que hacerse cargo del conjunto de los datos registrados a lo largo de la excavación. Ello implica la finalización de las tareas de almacenamiento, archivo, consolidación, y restauración de las piezas, y el resultado de los análisis de laboratorio comenzados en las fases precedentes, etc.

ii) Los resultados obtenidos a lo largo de las excavaciones tienen que darse a conocer al público rápidamente. Esta vulgarización científica puede llevarse a cabo de diversas formas: artículos en la prensa, jornadas a «puertas abiertas», exposición

con catálogo, folletos de sensibilización, conferencias, etc. Asimismo, hay que adoptar una política de protección y puesta en valor de los yacimientos.

iii) La publicación de síntesis tiene que ser redactada por un equipo restringido de investigadores.

La experiencia demuestra que los constructores aceptan la idea de que una intervención arqueológica de gran envergadura tiene que incluir dentro de su programación el resultado de sus investigaciones, con lo que ello supone de inversión de tiempo y redacción antes de llevar a cabo su edición.

i) Hay que tomar las medidas necesarias antes de la finalización de la intervención, para que el depósito de los materiales de la excavación y la documentación correspondiente sean depositados en un museo o en un centro arqueológico apropiado. Hay que asegurar el acceso a esta documentación.

Museología

Bellas Artes 83

Una exposición temporal en el Museo de Zaragoza

Carmen GOMEZ
 Concepción MARTINEZ
 Pilar PARRUCA
 Pilar ROS
 Elvira VELILLA

INDICE

- Principios inspiradores de este trabajo.
- Proceso de elaboración.
- Objetivos.
- Recogida de datos.
- Significación Estadística.
- Representaciones gráficas.
- Conclusiones.

Introducción

El 18 de noviembre de 1983, se inauguró en el Museo de Zaragoza la Exposición Bellas Artes 83 *, cuyos objetivos prioritarios pretendían enfatizar las distintas actividades que constituyen la vida cotidiana de los museos.

El espíritu general de la exposición era en consecuencia el de transmitir al visitante el trabajo realizado especialmente durante el año 1983 y ello de forma sintética, abierta y dinámica.

* BELTRÁN LLORIS, M., HERNÁNDEZ PRIETO, M. A., LOMBA SERRANO, C., GIMÉNEZ NAVARRO, C., *Bellas Artes 83*, Zaragoza, 1983; BELTRÁN LLORIS, M., *Bellas Artes 83*, Madrid, 1983.

La estructura de la exposición obedecía pues a unos principios básicos tales como dar a conocer los donativos recientes del Museo, las últimas adquisiciones, las restauraciones más recientes y los ingresos de piezas más significativas, operados sobre todo a través de las excavaciones arqueológicas.

Al mismo tiempo se presentó un panorama de actualidad desde el punto de vista artístico, con una selección, no exhaustiva de los artistas zaragozanos y aragoneses que de forma más especial habían influido últimamente en nuestro panorama ciudadano, reuniendo manifestaciones de la pintura, la escultura, el dibujo, el arte textil, el grabado y la cerámica. Una sección importante estuvo dedicada además a los trabajos de restauración del patrimonio arquitectónico.

Para evaluar la efectividad de la exposición se llevó a la *práctica la presente encuesta sobre* los visitantes de la misma.

Proceso de elaboración

- Se han fijado los objetivos a evaluar.
- Se ha redactado un cuestionario.

- Se han recogido los datos cuyas fuentes han sido los formularios.
- Se ha dado a los datos significación estadística.
- Se han realizado las representaciones gráficas que expresan de forma simbólica y visual las cifras obtenidas.
- Se ha elaborado una serie de conclusiones.

de la exposición temporal objeto de este trabajo, mediante el sondeo de opinión del visitante referente al montaje, interés de lo expuesto, nivel informativo adecuado y utilidad de la información, tanto en el apartado de Arqueología, como en las salas destinadas a Bellas Artes.

Objetivos

1. Averiguar el sexo, la profesión, el nivel de estudios y el lugar de residencia del visitante para lograr en ulteriores trabajos una mejor exposición de las obras, con estímulos visuales y perceptivos que se adapten al espectador y potencien «el diálogo visual conseguido por el exacto ofrecimiento del objeto y el justo requerimiento del sujeto».
2. Determinar qué medios informativos han sido los de más alcance difusor entre el público visitante.
3. Delimitar las razones motivadoras de la visita.
4. Cuantificar el tiempo empleado en el recorrido.
5. Evaluar el rendimiento educacional

Recogida de datos

Para efectuarla se ha elegido el método del cuestionario impreso, cuestionario que se entregaba al visitante y que rellenaba al finalizar la visita.

Figuraban en el formulario seis ítems cerrados y un apartado para sugerencias, aparte de las preguntas destinadas a ubicar al visitante dentro del contexto socio-cultural concreto (edad, sexo, nivel de estudios, profesión, lugar de residencia).

El total de visitantes que ha rellenado el cuestionario es de 662 entre los cuales hemos elegido un muestreo de 500 para cuantificar.

No se puede dar con precisión el número total de visitantes a la exposición Bellas Artes 83, por carecer de un recuento total y preciso, ya que las entradas de los visitantes se contabilizan para el Museo en general.

CUESTIONARIO PARA VISITANTES DE —BELLAS ARTES 83—

Edad

Sexo

Nivel de estudios realizados

Lugar de residencia

1.— ¿Había visitado anteriormente alguna exposición temporal?

Sí ☐No ☐

2.— ¿Qué medios informativos le han hecho conocer el montaje de esta exposición?

Radio y TVE ☐Prensa ☐Carteles publicitarios ☐Correspondencia del Museo ☐Otros medios ☐

3.— Subraye las razones que le han motivado a realizar esta visita.

Interés cultural hacia la manifestación artística

Obligación profesional o docente

Otros motivos

4.— Tiempo empleado en la visita

0-30 minutos ☐1-2 horas ☐30 minutos-1 hora ☐más de 2 horas ☐

5.— Califique de 1 a 10 en la sección de Arqueología:

Montaje ☐Interés de lo expuesto ☐Nivel informativo adecuado ☐Utilidad de la información ☐

6.— Califique de 1 a 10 en la sección de Bellas Artes:

Montaje ☐Interés de lo expuesto ☐Nivel informativo adecuado ☐Utilidad de la información ☐

7.— Sugerencias:

EDAD

Sucesos	F. absoluta	F. relativa	F. absoluta acumulada	F. relativa acumulada	$h_i \cdot x_i^2$	Porcentajes %
7	1	0,002	1	0,002	0,098	0,2
10	7	0,014	8	0,016	1,4	1,4
11	7	0,014	15	0,030	1,694	1,4
12	11	0,022	26	0,052	3,168	2,2
13	38	0,076	64	0,128	12,844	7,6
14	78	0,156	142	0,284	30,576	15,6
15	96	0,192	238	0,476	43,2	19,2
16	65	0,130	303	0,606	33,28	13
17	73	0,146	376	0,752	42,194	14,6
18	20	0,040	396	0,792	12,96	4
19	15	0,030	411	0,822	10,83	3
20	4	0,008	415	0,830	3,2	0,8
21	3	0,006	418	0,836	2,646	0,6
22	5	0,010	423	0,846	4,84	1
23	5	0,010	428	0,856	5,29	1
24	1	0,002	429	0,858	1,152	0,2
25	5	0,010	434	0,868	6,25	1
27	2	0,004	436	0,872	2,916	0,4
28	4	0,008	440	0,880	6,272	0,8
29	2	0,004	442	0,884	3,364	0,4
30	1	0,002	443	0,886	1,8	0,2
31	2	0,004	445	0,890	3,844	0,4
32	9	0,018	454	0,908	18,432	1,8
33	2	0,004	456	0,912	4,356	0,4
34	4	0,008	460	0,920	9,248	0,8
35	3	0,006	463	0,926	7,35	0,6
36	4	0,008	467	0,934	10,368	0,8
37	2	0,004	469	0,936	5,584	0,4
38	3	0,006	472	0,944	8,664	0,6
39	3	0,006	475	0,950	9,126	0,6
40	2	0,004	477	0,954	6,4	0,4
41	2	0,004	479	0,958	6,724	0,4
42	2	0,004	481	0,962	7,056	0,4
43	3	0,006	484	0,968	11,094	0,6
45	1	0,002	485	0,970	4,05	0,2
47	1	0,002	486	0,972	4,418	0,2
49	5	0,010	491	0,982	20,41	1
50	1	0,002	492	0,984	5	0,2
52	1	0,002	493	0,986	5,408	0,2
53	1	0,002	494	0,988	5,618	0,2
56	1	0,002	495	0,990	6,272	0,2
58	1	0,002	496	0,992	6,728	0,2
59	2	0,004	498	0,996	13,924	0,4
62	2	0,004	500	1	15,376	0,4

PROFESION

Sucesos	F. absoluta	F. relativa	F. absoluta acumulada	F. relativa acumulada	Porcentajes %
Estudiante	421	0,842	421	0,842	84,2
Profesor	15	0,03	436	0,872	3
S/L	14	0,028	450	0,9	2,8
Administrativo	5	0,01	455	0,91	1
Empresario	4	0,008	459	0,918	0,8
Médico	4	0,008	463	0,926	0,8
Curtidor	3	0,006	466	0,932	0,6
Electricista	3	0,006	469	0,938	0,6
A.T.S.	2	0,004	471	0,942	0,4
Funcionario	2	0,004	473	0,946	0,4
Jefe ventas	2	0,004	475	0,95	0,4
Mecánico	2	0,004	477	0,954	0,4
Metarlugia	2	0,004	479	0,958	0,4
Químico	2	0,004	481	0,962	0,4
Auxiliar	1	0,002	482	0,964	0,2
Almacenista	1	0,002	483	0,966	0,2
Dibujante	1	0,002	484	0,968	0,2
Impresor	1	0,002	485	0,970	0,2
Librero	1	0,002	486	0,972	0,2
Marinero	1	0,002	487	0,974	0,2
N/C	13	0,026	500	1	2,6

SEXO

Sucesos	F. absoluta	F. relativa	F. absoluta acumulada	F. relativa acumulada	Porcentajes %
Masculino	232	0,464	232	0,464	46,4
Femenino	262	0,536	500	1	53,6

NIVEL DE ESTUDIOS REALIZADOS

Sucesos	F. absoluta	F. relativa	F. absoluta acumulada	F. relativa acumulada	Porcentajes %
Hasta E.G.B.	263	0,562	263	0,526	52,6
Hasta C.O.U.	162	0,324	425	0,85	32,4
Medios	19	0,038	444	0,888	3,8
Universitar.	28	0,056	472	0,944	5,6
N/C	28	0,056	500	1	5,6

LUGAR DE RESIDENCIA

Sucesos	F. absoluta	F. relativa	F. absoluta acumulada	F. relativa acumulada	Porcentajes %
Zaragoza	486	0,972	486	0,972	97,2
Logroño	6	0,012	492	0,984	1,2
Mallorca	4	0,008	496	0,992	0,8
Bilbao	1	0,002	497	0,994	0,2
Navarra	1	0,002	498	0,996	0,2
Tarragona	1	0,002	499	0,998	0,2
Teruel	1	0,002	500	1	0,2

¿HABIA VISITADO ANTERIORMENTE ALGUNA EXPOSICION TEMPORAL?

Sucesos	F. absoluta	F. relativa	F. absoluta acumulada	F. relativa acumulada	Porcentajes %
Sí	362	0,724	362	0,724	72,4
No	138	0,276	500	1	27,6

¿QUE MEDIOS INFORMATIVOS LE HAN HECHO CONOCER EL MONTAJE DE ESTA EXPOSICION?

Sucesos	F. absoluta	F. relativa	F. absoluta acumulada	F. relativa acumulada	Porcentajes %
Radio y T.V.E.	22	0,044	22	0,044	4,4
Prensa	52	0,104	74	0,148	10,4
Carteles publicitarios	25	0,05	99	0,198	5
Correspond. del Museo	33	0,066	132	0,264	6,6
Otros medios	362	0,724	494	0,988	72,4
N/C	6	0,012	500	1	1,2

SUBRAYE LAS RAZONES QUE LE HAN LLEVADO A HACER ESTA VISITA

Sucesos	F. absoluta	F. relativa	F. absoluta acumulada	F. relativa acumulada	Porcentajes %
Interés cultural hacia la manifesta- ción artística	263	0,526	263	0,526	52,6
Obligación profesional o docente	166	0,332	429	0,858	33,2
Otros motivos	66	0,132	495	0,99	13,2
No contesta	5	0,01	500	1	1

TIEMPO EMPLEADO EN LA VISITA

Sucesos	F. absoluta	F. relativa	F. absoluta acumulada	F. relativa acumulada	Porcentajes %
Hasta 30'	40	0,08	40	0,08	8
30'-1 h.	191	0,382	231	0,462	38,2
1 - 2 h.	220	0,44	451	0,902	44
Más de 2 h.	46	0,092	497	0,994	9,2
No contesta	3	0,006	500	1	0,6

CALIFIQUE DE 1 A 10 EN LA SECCION DE ARQUEOLOGIA: MONTAJE

Sucesos	F. absoluta	F. relativa	F. absoluta acumulada	F. relativa acumulada	Porcentajes %
1	1	0,002	1	0,002	0,2
2	0	0	1	0,002	0
3	0	0	1	0,002	0
4	1	0,002	2	0,004	0,2
5	19	0,038	21	0,042	3,8
6	64	0,128	85	0,17	12,8
7	105	0,21	190	0,38	21
8	134	0,268	324	0,648	26,8
9	103	0,206	427	0,854	20,6
10	59	0,118	486	0,972	11,8
N/C	14	0,028	500	1	2,8

CALIFIQUE EN LA SECCION DE ARQUEOLOGIA: INTERES POR LO EXPUESTO

Sucesos*	F. absoluta	F. relativa	F. absoluta acumulada	F. relativa acumulada	Porcentajes %
1	1	0,002	1	0,002	0,2
2	2	0,004	3	0,006	0,4
3	3	0,006	6	0,012	0,6
4	4	0,008	10	0,02	0,8
5	16	0,032	26	0,052	3,2
6	40	0,08	66	0,132	8
7	100	0,2	166	0,332	20
8	109	0,218	275	0,55	21,8
9	88	0,176	363	0,726	17,6
10	111	0,222	474	0,948	22,2
N/C	26	0,052	500	1	5,2

CALIFIQUE DE 1 A 10 EN LA SECCION DE ARQUEOLOGIA: NIVEL INFORMATIVO ADECUADO

Sucesos	F. absoluta	F. relativa	F. absoluta acumulada	F. relativa acumulada	Porcentajes %
1	1	0,002	1	0,002	0,2
2	4	0,008	5	0,01	0,8
3	4	0,008	9	0,018	0,8
4	12	0,024	21	0,042	2,4
5	25	0,05	46	0,092	5
6	53	0,106	99	0,198	10,6
7	99	0,198	198	1,309	19,8
8	97	0,194	295	0,59	19,4
9	91	0,182	386	0,772	18,2
10	90	0,18	476	0,952	18
N/C	24	0,048	500	1	4,8

**CALIFIQUE DE 1 A 10 EN LA SECCION DE ARQUEOLOGIA:
UTILIDAD DE LA INFORMACION**

Sucesos	F. absoluta	F. relativa	F. absoluta acumulada	F. relativa acumulada	Porcentajes %
1	4	0,008	4	0,008	0,8
2	1	0,002	5	0,01	0,2
3	12	0,024	17	0,034	2,4
4	6	0,012	23	0,046	1,2
5	33	0,066	56	0,112	6,6
6	92	0,184	148	0,296	18,4
7	84	0,168	232	0,464	16,8
8	92	0,184	324	0,648	18,4
9	76	0,152	400	0,8	15,2
10	80	0,16	480	0,96	16
N/C	20	0,04	500	1	4

**CALIFIQUE DE 1 A 10 EN LA SECCION DE BELLAS ARTES:
MONTAJE**

Sucesos	F. absoluta	F. relativa	F. absoluta acumulada	F. relativa acumulada	Porcentajes %
1	2	0,004	2	0,004	0,4
2	0	0	2	0,004	0
3	0	0	2	0,004	0
4	1	0,002	3	0,006	0,2
5	14	0,028	17	0,034	2,8
6	82	0,164	99	0,198	16,4
7	79	0,158	178	0,356	15,8
8	119	0,238	297	0,594	23,8
9	103	0,206	400	0,8	20,6
10	57	0,114	457	0,914	11,4
N/C	43	0,086	500	1	8,6

**CALIFIQUE DE 1 A 10 EN LA SECCION DE BELLAS ARTES:
INTERES DE LO EXPUESTO**

Sucesos	F. absoluta	F. relativa	F. absoluta acumulada	F. relativa acumulada	Porcentajes %
1	2	0,004	2	0,004	0,4
2	0	0	2	0,004	0
3	2	0,004	4	0,008	0,4
4	6	0,012	10	0,02	1,2
5	20	0,04	30	0,06	4
6	54	0,108	84	0,168	10,8
7	89	0,178	173	0,346	17,8
8	108	0,216	281	0,562	21,6
9	98	0,196	379	0,758	19,6
10	60	0,12	439	0,878	12
N/C	61	0,122	500	1	12,2

**CALIFIQUE DE 1 A 10 EN LA SECCION DE BELLAS ARTES:
NIVEL INFORMATIVO ADECUADO**

Sucesos	F. absoluta	F. relativa	F. absoluta acumulada	F. relativa acumulada	Porcentajes %
1	2	0,004	2	0,004	0,4
2	3	0,006	5	0,010	0,6
3	7	0,014	12	0,024	1,4
4	9	0,018	21	0,042	1,8
5	25	0,05	46	0,092	5
6	62	0,124	108	0,216	12,4
7	94	0,188	202	0,404	18,8
8	90	0,18	292	0,584	18
9	81	0,162	373	0,746	16,2
10	84	0,168	457	0,914	16,8
N/C	43	0,086	500	1	8,6

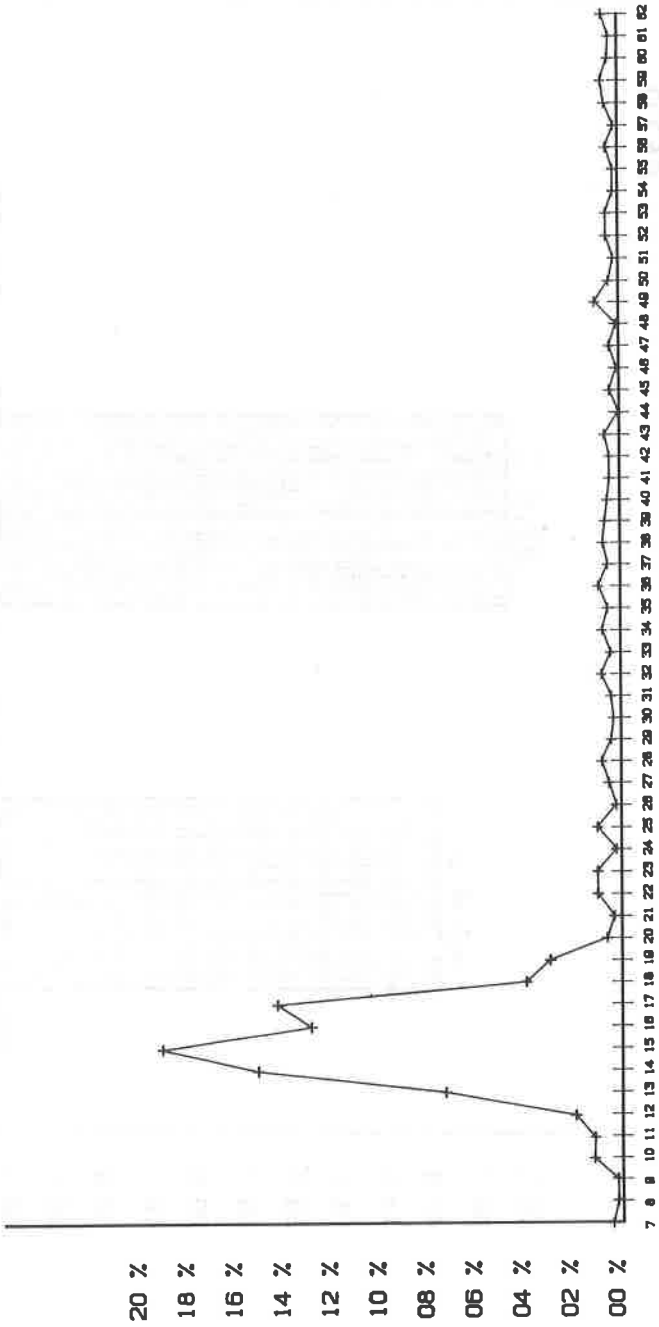
CALIFIQUE DE 1 A 10 EN LA SECCION DE BELLAS ARTES: UTILIDAD DE LA INFORMACION

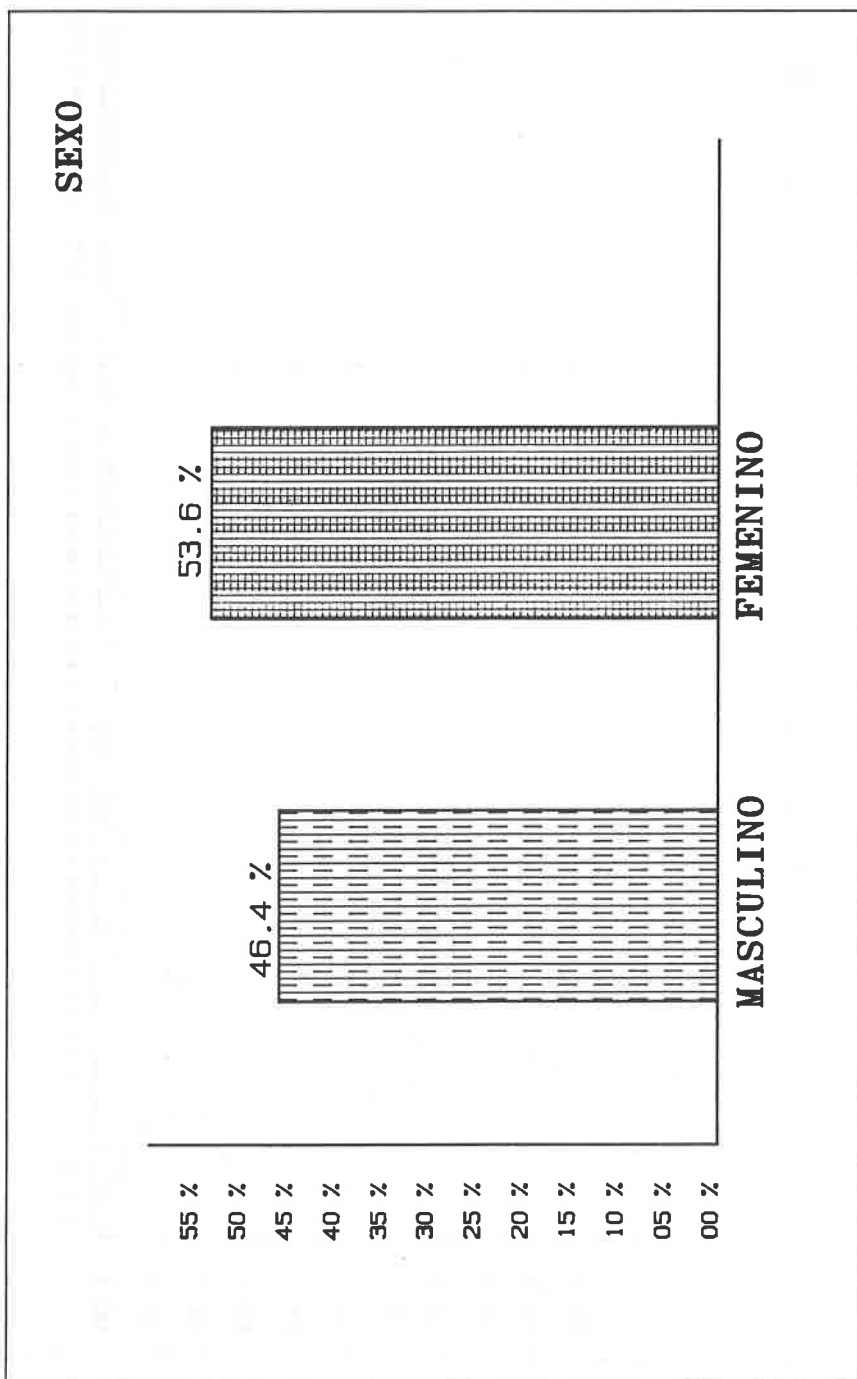
Sucesos	F. absoluta	F. relativa	F. absoluta acumulada	F. relativa acumulada	Porcentajes %
1	8	0,016	8	0,016	1,6
2	6	0,012	14	0,028	1,2
3	11	0,022	25	0,05	2,2
4	13	0,026	38	0,076	2,6
5	32	0,064	70	0,14	6,4
6	76	0,152	146	0,292	15,2
7	87	0,174	233	0,466	17,4
8	86	0,172	319	0,638	17,2
9	71	0,142	390	0,78	14,2
10	27	0,054	417	0,834	5,4
N/C	83	0,166	500	1	16,5

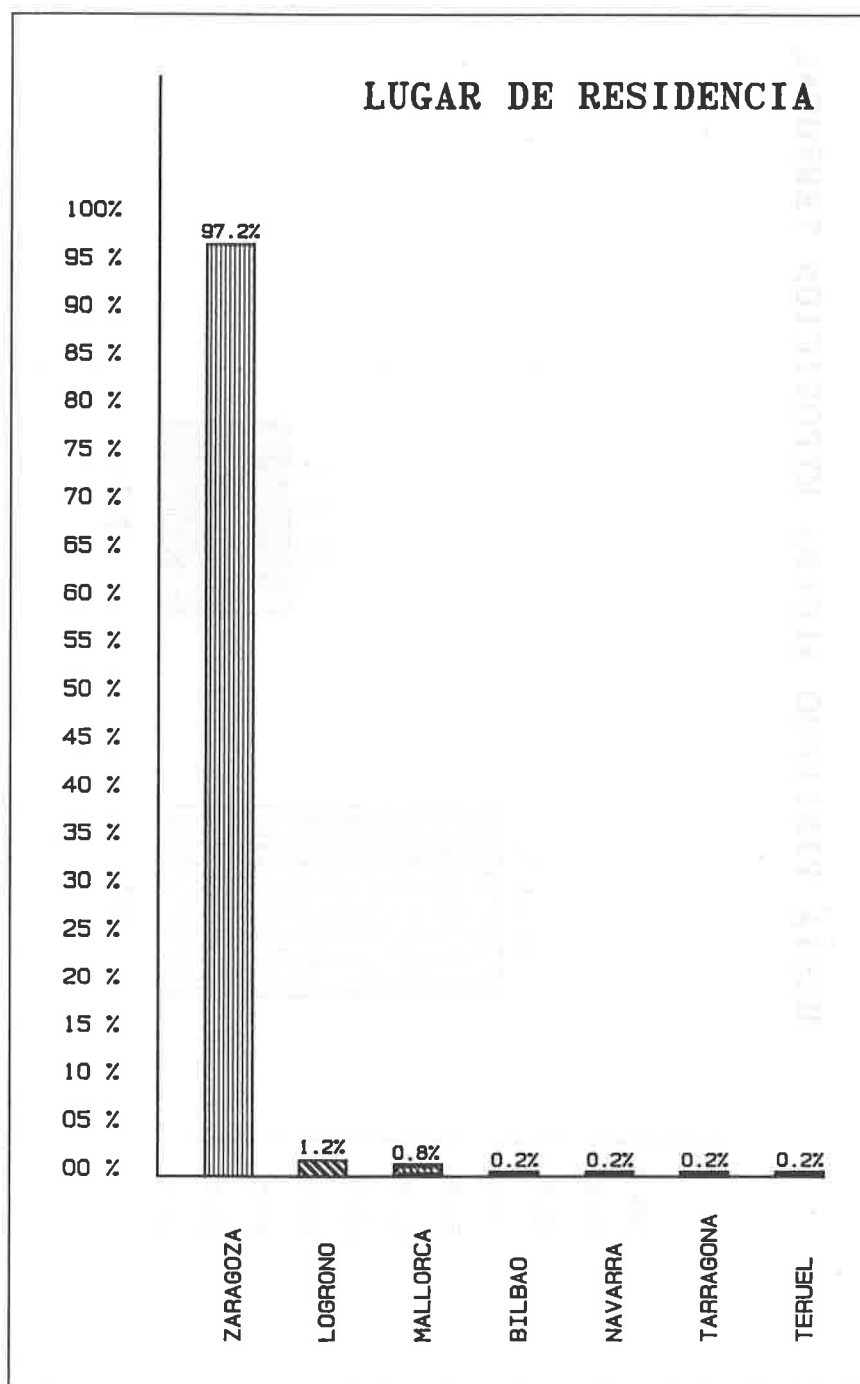
SUGERENCIAS

Sucesos	F. absoluta	F. relativa	F. absoluta acumulada	F. relativa acumulada	Porcentajes %
N/C	362	0,724	362	0,724	72,4
Calefacción	100	0,200	462	0,924	20
Más información sobre lo expuesto	13	0,026	475	0,950	2,6
Más exposiciones temporales	7	0,014	482	0,964	1,4
Guías	7	0,014	489	0,976	1,4
Publicidad	5	0,010	494	0,988	1
Señalización	3	0,006	497	0,994	0,6
Cafetería	3	0,006	500	1	0,6

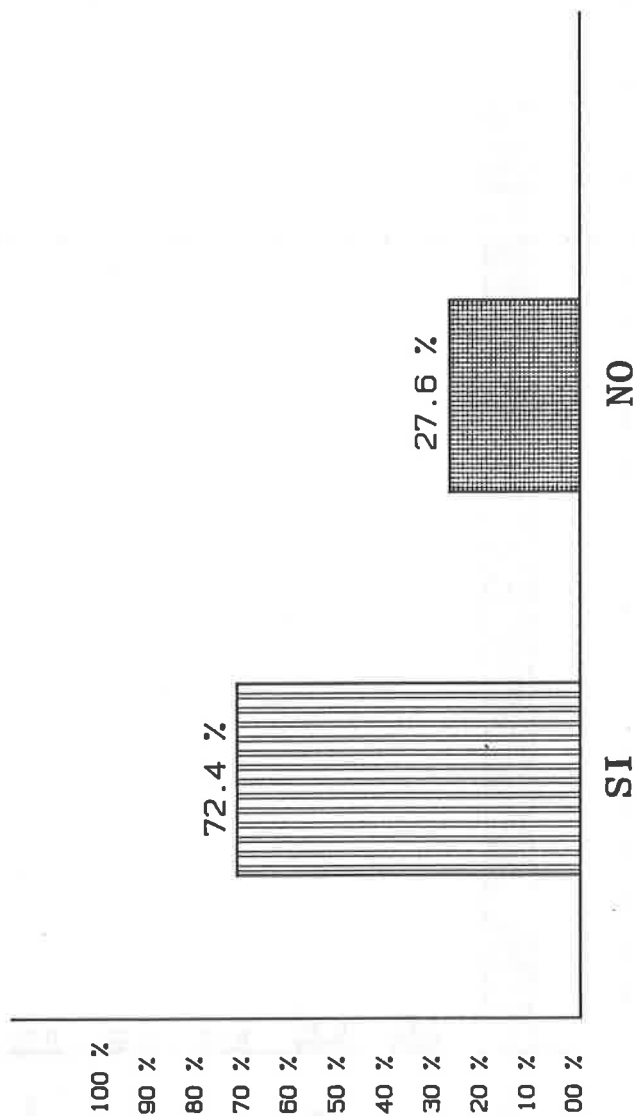
E D A D



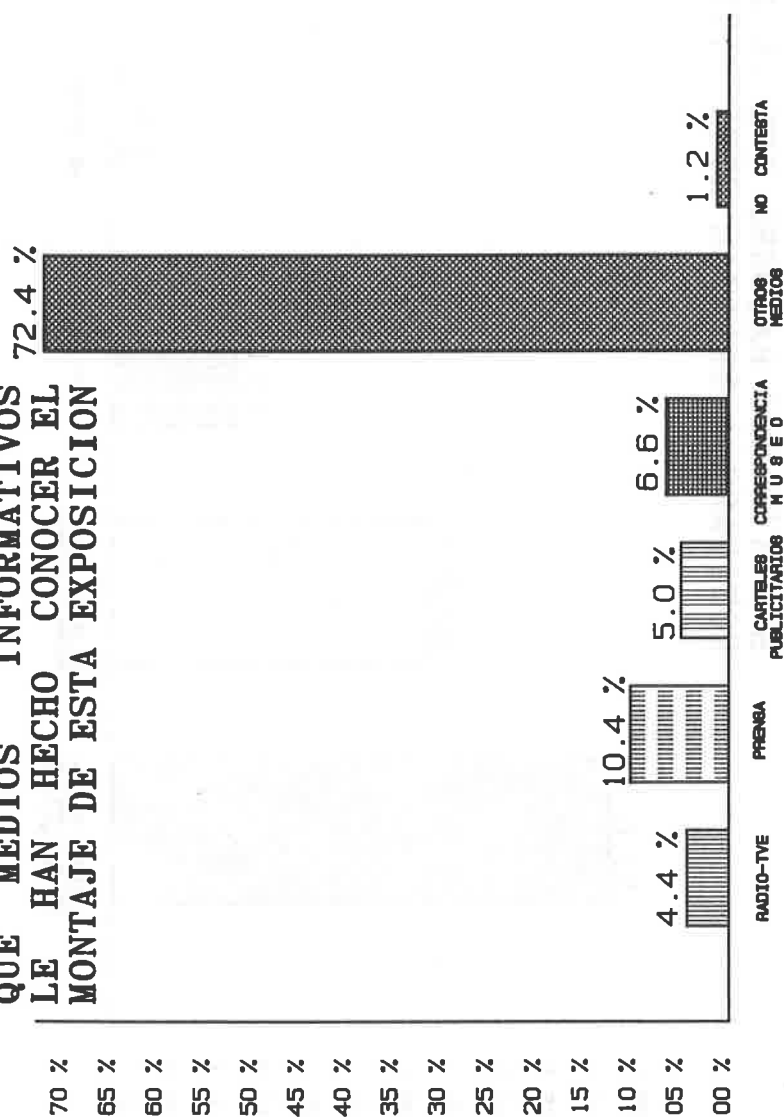




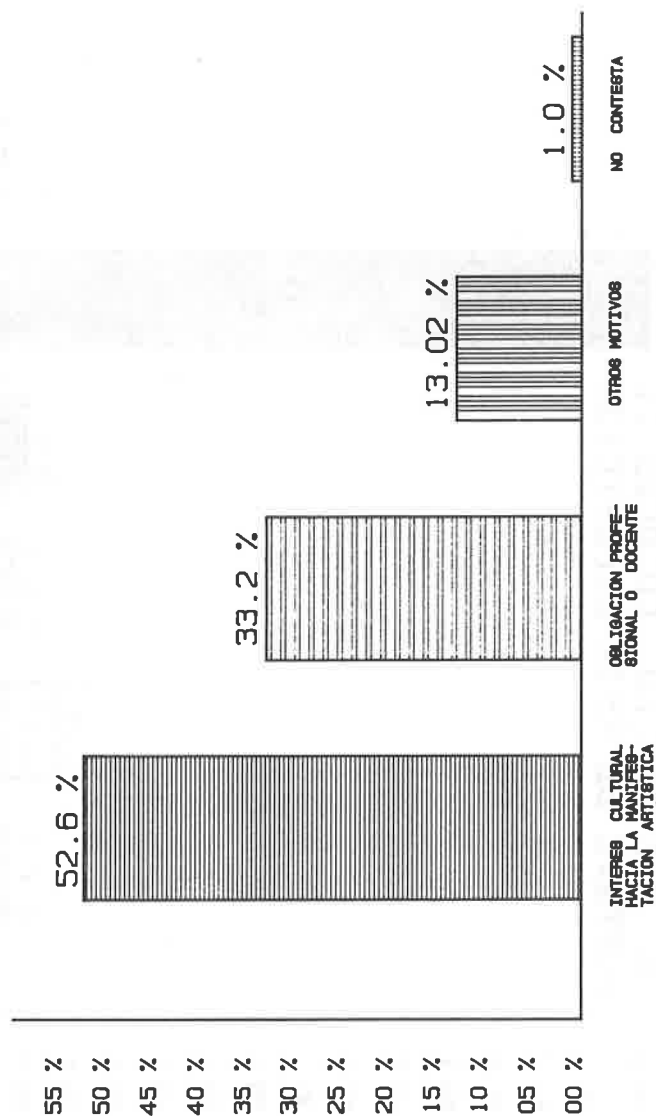
HABIA VISITADO ALGUNA EXPOSICION TEMPORAL



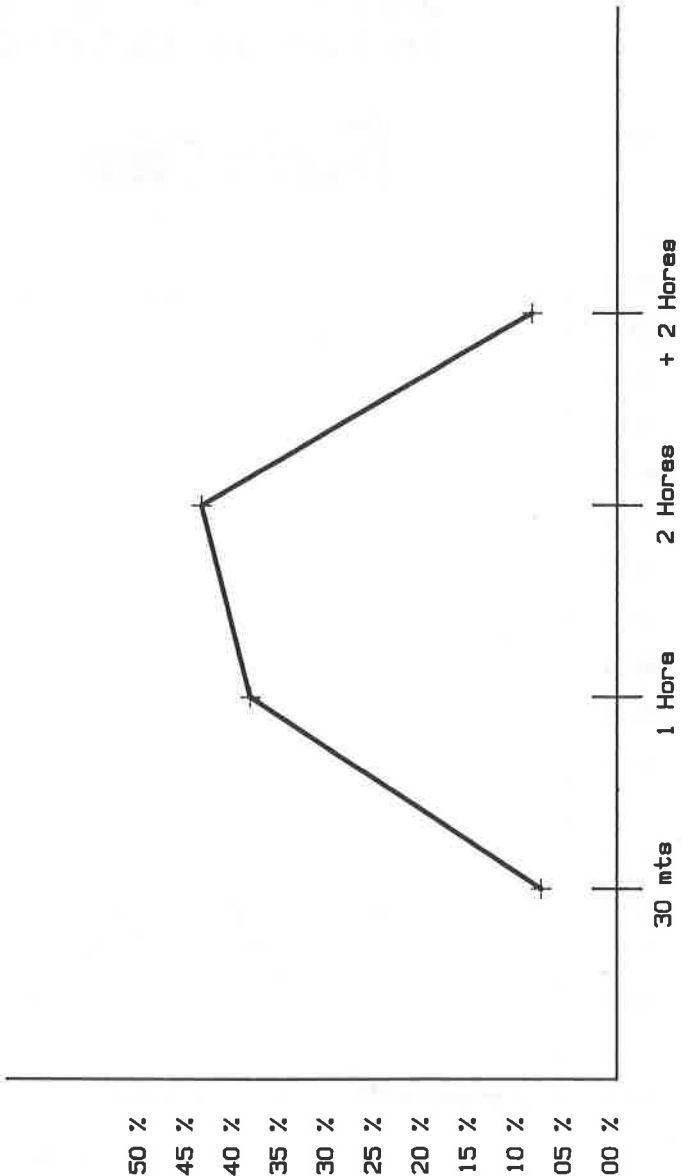
**QUE MEDIOS INFORMATIVOS
LE HAN HECHO CONOCER EL
MONTAJE DE ESTA EXPOSICION**



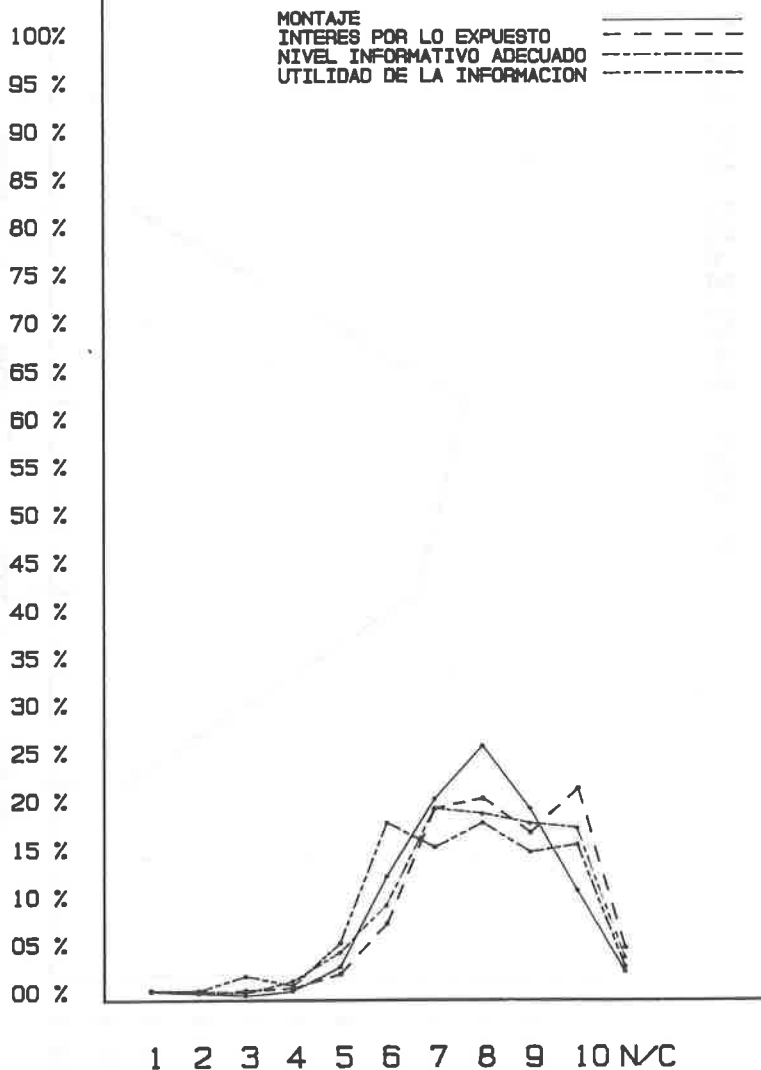
SUBRAYE LAS RAZONES QUE LE HAN MOTIVADO A RELIZAR ESTA VISITA



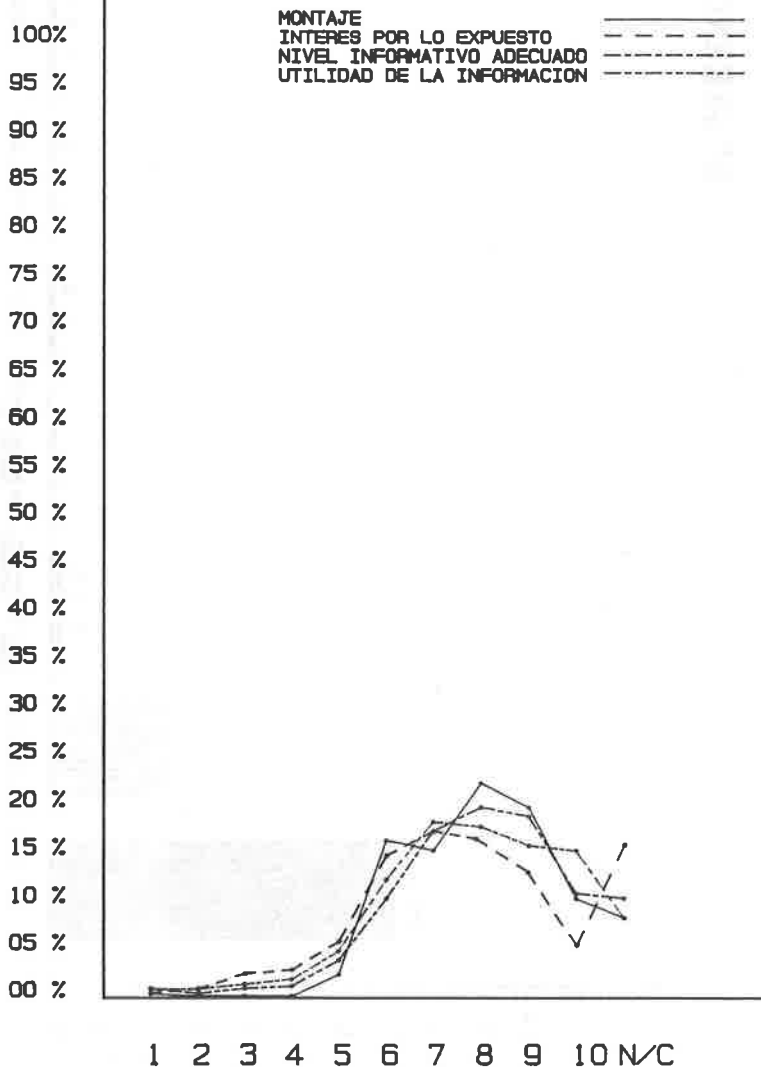
TIEMPO EMPLEADO EN LA VISITA



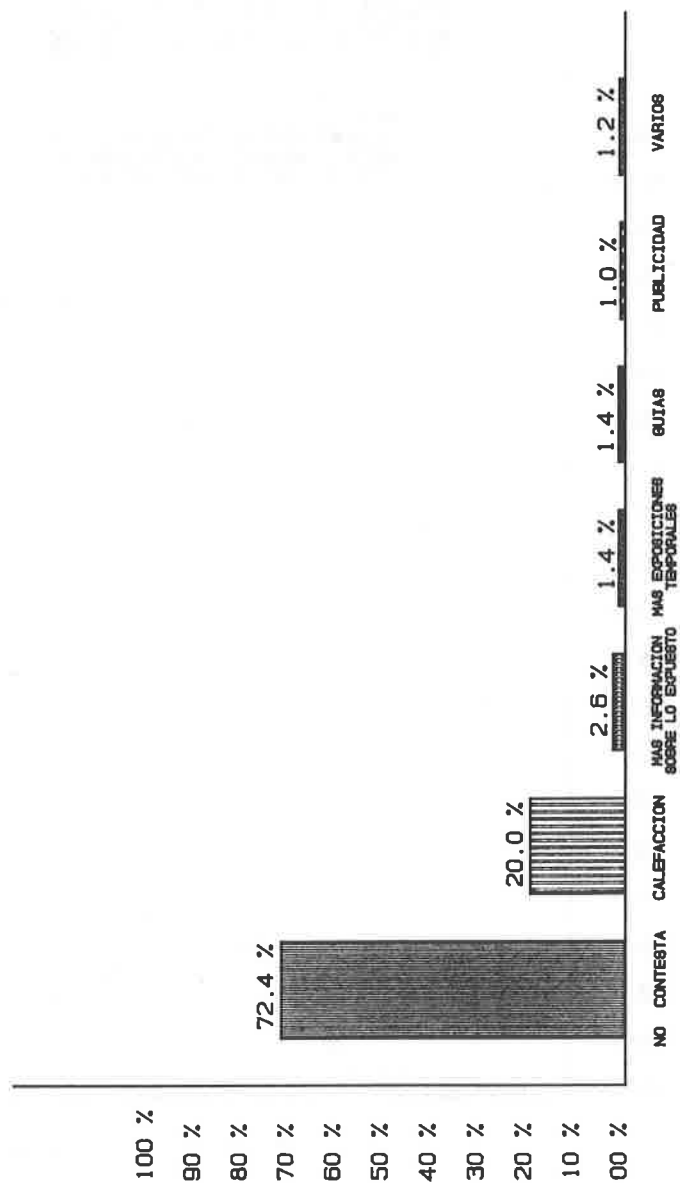
PUNTUE de 1 a 10 en : SECCION de ARQUEOLOGIA



PUNTUE de 1 a 10 en : SECCION de BELLAS ARTES



SUGERENCIAS



CONCLUSIONES

De la observación de las gráficas y del estudio de las tablas de frecuencias, se deduce que la edad de los encuestados oscila entre los 7 y los 62 años. La media de edad es de 18,67 años y la desviación de 8,9. La moda se centra en los 15 años.

Se constata asimismo la relativa superioridad del número de visitantes de sexo femenino, 53,6%, frente a los de sexo masculino, 46,4%.

Respecto al nivel máximo de estudios realizados los datos nos proporcionan los siguientes valores: un 52,6% declara cursar E.G.B.; un 32,4% afirma haber cursado estudios hasta C.O.U.: un 3,8%, estudios medios y un 5,6%, estudios superiores. El 5,6% restante no contesta.

La casi totalidad de los visitantes, un 97,2%, residen en Zaragoza, el resto del porcentaje se reparte de la siguiente manera: 1,2%, Logroño; 0,8%, Palma de Mallorca; el 0,8% restante se distribuye entre Bilbao, Navarra, Tarragona y Teruel a partes iguales.

Es grato constatar que sólo el 27,6% afirma no haber visitado con anterioridad ninguna exposición temporal. El 72,4% ya había realizado visitas similares y es obvio que se hallaban motivados por las experiencias previas.

En el apartado destinado a evaluar el alcance difusor de los medios informativos se manifiestan los siguientes datos: 4,4%, radio y T.V.E.; 10,4%, prensa; 5%, carteles publicitarios; 6,6%, correspondencia Museo; 72,4% otros medios. El 1,2% restante no contesta. Podría ser de interés analizar el hecho de que un porcentaje muy elevado de los encuestados, 82,4% son estudiantes que han venido en grupos asesorados por sus profesores, que a su

vez han recibido la información competente mediante circulares remitidas a los centros docentes desde el Museo.

Las razones aducidas para realizar la visita han sido: interés cultural hacia la manifestación artística, 52,6%; obligación profesional o docente, 33,2%; otros motivos, 13,2%. El 5% restante no contesta.

El más alto porcentaje de los encuestados, un 44%, afirma haber empleado de 1 a 2 horas en la visita; un 38,2% ha invertido de 30 minutos a 1 hora. El resto del muestreo se distribuye de la siguiente manera: menos de 30 minutos, 8%; más de 2 horas, 9,2%. No contesta el 3%. La media de tiempo empleado, si tomamos los máximos indicados en los sucesos, es de 1 hora 28 minutos.

De la evaluación de los datos aportados por los encuestados al calificar entre cero y diez los diversos aspectos de la exposición, obtenemos las siguientes calificaciones medias:

- En Arqueología: montaje, 7,84; Interés por lo expuesto, 8,07; Nivel informativo adecuado, 7,77; Utilidad de la información, 7,48.
- En Bellas Artes: Montaje, 8,71; Interés por lo expuesto, 7,76; Nivel informativo adecuado, 7,86; Utilidad de la información, 7,02.

Para detallar más concretamente estos datos podemos acudir a las tablas de frecuencias.

Es de utilidad destacar el alto índice de abstención en el apartado destinado a sugerencias: no contesta el 72,4%. El resto del muestreo se reparte de la siguiente manera: calefacción, 20%; más información sobre lo expuesto, 2,6%; más exposiciones temporales, 1,4%; guías, 1,4%; publicidad, 1%; señalización, 0,6%; cafetería, 0,6%.

La reorganización de las salas de la sección de pintura del Museo de Zaragoza

Discurso pronunciado por el Académico Numerario

D. José VALENZUELA LA ROSA

en la inauguración del curso en la Real Academia de Nobles
y Bellas Artes de San Luis

1939-1940

En estas ciudades de vieja historia que han tenido un pasado esplendoroso y que han sido capital de un Imperio, los verdaderos museos están en sus Iglesias, Monasterios y Conventos donde se conservan magníficos tesoros que no han podido ser destruidos ni por el paso corrosivo de los siglos, ni por el capricho loco de las modas, ni por la estúpida ignorancia de los hombres.

La arraigada fe religiosa de nuestros antepasados consagró casi por entero lo más selecto y florido de sus producciones al Culto, dignificando y, si se quiere divinizando, la humana expansión artística. Hasta los nobles y las Corporaciones que podían permitirse el lujo de rodearse de objetos exquisitos, acababan por donarlos a sus predilectos templos como si buscaran por ese medio, purificarlos del vicio de la vanidad que pudo bastardear el hecho de su producción o de su adquisición.

Por ello, nuestros museos provincianos no podrán competir nunca en riqueza y profusión de obras artísticas con nuestras Iglesias. Pero a veces sucede que esos tesoros religiosos, por causas muy diversas, se renuevan o se esparcen corriendo grave riesgo de perderse y entonces se echa de menos el lugar donde puedan tener digno cobijo los restos así diseminados. Además,

los nuevos tiempos han producido una gran cantidad de obras profanas sin otra finalidad que la expresión de la belleza y el goce espiritual que puede sugerir su contemplación. Para recoger todo ello con cuidado, en un ambiente propicio y respetuoso, se crearon los modernos museos.

Reducidos en un principio estos Centros a la simple misión de reunir y custodiar las obras de arte desplazadas por cualquier accidente de su propio lugar y las que carecían de especial destino, ofrecían el aspecto de caóticos almacenes o de abigarrados desvanes, pero pronto se cayó en la cuenta de que clasificando, ordenando y colocando debidamente su contenido, podían llegar a ser demostraciones prácticas de la historia del arte que es tanto como decir de la historia del espíritu, del gusto y de la sensibilidad de un pueblo.

Análogo proceso tuvo este Museo de Zaragoza. Sería muy interesante conocer puntualmente las progresivas fases de su desarrollo, la procedencia de todas sus obras y las causas por las que vinieron a parar a este bello edificio donde nos hallamos, pero no llega a tanto el encargo que se me ha conferido.

Sólo recordaré algo de lo que yo personalmente he podido observar desde que en mis años juveniles, ya lejanos por mi

desgracia, era alumno de la antigua Escuela de Bellas Artes de Zaragoza.

En las postrimerías del siglo XIX puede decirse que no existía el Museo. Derribado el viejo Convento de Santa Fe donde se habían reunido algunas meritorias obras, no se encontró local que pudiera sustituirle y se llevaron cuadros, esculturas, grabados y restos arqueológicos a lo que fue Academia Militar Preparatoria, edificio convertido ahora en Casa Consistorial.

Allí estuvieron unos cuantos años amontonadas y olvidadas aquellas obras de arte. Como es natural, no podía permitirse en esas condiciones el acceso al público. Unicamente los alumnos de la Escuela de Bellas Artes teníamos bula. Haciendo honor a nuestra calidad de neófitos del ideal artístico, se nos autorizaba para copiar allá los modelos que eligiéramos a nuestro arbitrio.

Con frecuencia y sobre todo en época de vacaciones, que entonces eran muy dilatadas con gran contento por nuestra parte, nos recluíamos en aquellos salones desmantelados dibujando y pintando cuanto se nos antojaba. Nuestra mayor distracción consistía en curiosearlo todo; extendíamos los grandes lienzos que estaban arrollados para contemplarlos a nuestro gusto, discutiendo apasionadamente sus excelencias o sus defectos; buscábamos por los rincones los restos arqueológicos comentando los hallazgos con la inocente ilusión de los descubridores del Mediterráneo, limpiábamos la espesa capa de polvo que cubría los cristales de los grabados para poder vislumbrar sus perfiles, removíamos cien veces los monumentales marcos que andaban desarticulados por el suelo... Así en plena libertad, sin maestros ni testigos de vista, embebidos en aquel ambiente tan de nuestro agrado, transcurrían las horas sin sentir y había alumno que, con un pequeño refrigerio, se pasaba el día no saliendo de aquellos lugares más que para dormir.

Era una pena contemplar espectáculo tan desolador. ¿Quién no pensaba en las vigiliat atormetadas y en las febriles inquietudes que había costado a sus autores ejecutar aquellas obras? ¡Y todo para que se fueran pudriendo en un rincón sin llegar a merecer la atención de las gentes!

Ante incuria tan imperdonable, yo, que hasta entonces sólo había cogido la pluma para escribir a la familia, hilvané, a trancos y a barrancos, un artículo que envié al Heraldo de Aragón. Contra los que yo temía, el artículo, que iba firmado con una ruborosas iniciales, se publicó. Ese fue mi debut periodístico y el veneno inicial que años después había de intoxicarme hondamente.

Vino más tarde la coyuntura, como ahora se dice, del Centenario de los Sitios y se logró que se construyera este magnífico edificio, evocación admirable de nuestra típica arquitectura aragonesa. Gracias a esa circunstancia tuvimos ya local adecuado y espléndido para instalar el Museo.

No faltaba más que un detalle... el Museo. Porque no podía calificarse de tal, el conjunto de aquellos restos que se desenterraron de la antigua Academia preparatoria.

Era imposible improvisar una obra de esta naturaleza. Había que dar tiempo al tiempo para que fuera completándose el acerbo artístico y sobre todo para que fuese clasificado y ordenado debidamente.

Unos cuantos años de silencioso pero incesante trabajo, hicieron el milagro. Poco a poco se fueron recibiendo aportaciones valiosas e interesantes depósitos. Pudo formarse luego la magnífica sala de primitivos que se basta para acreditar cualquier pinacoteca de campanillas. Después vino la ordenación del sector arqueológico que describieron tan acertadamente los hermanos Albareda en otra sesión de esta Academia. Y ahora ha correspondido el turno a la pintura que andaba desperdigada por los distintos salones de este edificio.

La mano inteligente y celosa del Sr. Galiay ha puesto en orden cronológico los cuadros, exponiéndolos hábilmente con su luz precisa, sobre limpios y armónicos fondos que les prestan nueva vida. Con este aderezo y aquella sabia distribución, se ofrece a nuestros ojos esta sección del Museo como algo nuevo e insospechado.

Trazar una descripción detallada, sala por sala y cuadro por cuadro, tal como éstos han quedado hoy dispuestos, sería abusar de vuestra resignada pasividad. No es cosa de leerlos un proyecto de catálogo, pero no puedo ni debo prescindir de comunicar algunas de las impresiones que yo he recibido al recorrer la nueva instalación.

Se inicia esta sección de pintura con el recinto donde se han reunido las tablas ya renacentistas del siglo XVI, dignas sucesoras, en el tiempo, de las curiosísimas obras de los primitivos. Asistimos a la creación del cuadro como obra independiente. Entre las pinturas que allí solicitan nuestra atención debidas a Pertus, Cosida, Mois, Correa de Vivar y a otros autores anónimos, descuella el precioso busto del Ecce-Homo, depositado recientemente por la Diputación, estudio de un expresivismo admirable, y la tabla que representa a la Virgen con el niño Jesús, original del pintor flamenco Adriano de Ysembrant.

Permitidme que me detenga extasiado ante esta última obra, prodigio de finura y de elegancia en la que armonizan maravillosamente los tonos cálidos del manto rojo de dulces pliegues, con la nacarada transparencia de los desnudos; tabla doblemente valiosa no sólo por su técnica y por el suave misticismo que respira sino también por la escasez de producciones de este autor conocidas en el mundo. La Virgen de Ysembrant ha recobrado, bien colocada, toda su importancia de la que se sentiría orgulloso el más completo Museo de Europa.

En la sala segunda, de simpáticas proporciones, donde luce espléndidamente el

conjunto de las obras expuestas, nos encontramos, de buenas a primeras con una firma eminente: la del Greco. Pero ante los cuadros atribuidos al gran Dominico, un punto de interrogación asoma a nuestros labios. ¿Será verdad tanta belleza? Mayor seguridad nos ofrecen los apuestos retratos de Juan de Juanes, de Sánchez Coello y de Pantoja con su empaque muy español. Una cabeza de Jesús, original de Morales, de lírica inspiración y un lienzo que representa la Degollación de los Inocentes de marcado sabor flamenco y de clara tendencia barroca, honran también esta sala.

Viene luego la serie de departamentos ocupados por los artistas del siglo XVII, la época en que florece la pintura española con singular facundia y lozanía. Vemos aquí no pocos pintores anónimos que lucen sus facultades excepcionales lo que demuestra cómo se había extendido y arraigado en aquellos tiempos el dominio de la técnica. Allí está nuestro Joseppe Martínez, el amigo predilecto de aquel gran caballero que se llamó D. Diego Velázquez; allí puede admirarse la Santa Cecilia de nuestro paisano que sobrepuja a todas sus demás obras en gracia y en riqueza de colorido, y los cuadros de su hijo Fray Antonio que tienen un valor biográfico indiscutible. También se nos muestran, en estos departamentos el vigoroso Ribera con su clásica energía y sus violentos contrastes de luz; los grandes lienzos de Berdusán, que en medio de sus incorrecciones ofrecen un notable valor decorativo, las exquisitas flores de Arellano tan buscadas hoy por los aficionados, y otros varios trabajos de Claudio Coello y de Palomino, de Rizzi y de Lucas Jordán. Ocupa lugar preferente entre las citadas obras una Concepción de Murillo, de propiedad particular, recuperada fortuitamente del poder de los rojos, que tiene toda la dulzura y todo el acento religioso que caracteriza a las inspiradas imágenes del famoso pintor sevillano.

Entramos en el siglo XVIII al traspasar los umbrales de la sala sexta. Preside Mengs, el bohemio academista, con un soberbio retrato de D. Nicolás de Azara, modelado a conciencia, de forma que acusa la mano experta de quien somete su inspiración a normas inflexibles. Abundan los bocetos de los manieristas, de Corrado Giaquinto, de Maella y de los tres hermanos Bayeu, algunos de éstos de exquisita factura. El proceso de la pintura en ese siglo XVIII, tiene en este departamento su debida representación que habrá de completarse cuando llegue el momento de abrir la sala especialmente destinada a Goya, suma y cumbre del arte en aquel siglo.

En esa sala de Goya donde se exhibirán los incomparables retratos con que cuenta el Museo, tiene perfecto derecho a entrar, a nuestro juicio, la cabeza tocada con un negro sombrero, bajo de copa y amplio de faldas, que hoy figura catalogada como original de Francisco Bayeu y que según opiniones autorizadas puede ser autorretrato del pintor de Fuendetodos. Lo que no es posible negar es que la calidad de ese notable estudio difiere absolutamente de los retratos de Bayeu que están a su lado y ésta es una razón evidente para admitir como indubitado el testimonio escrito que atribuye tal obra a este último artista. Descartado ese supuesto, no hay más remedio que aceptar, como más verosímil, el criterio que imputa al pincel de Goya ese trozo de pintura. Es tan notoria su excelencia que la memoria del gran artista no se vería en modo alguno profanada por la vecindad de esa cabeza con los retratos procedentes del Canal Imperial y con las demás producciones que han de constituir el mayor atractivo de nuestro Museo cuando llegue la hora de disponer y decorar esa sala con la riqueza y propiedad que merece el inmortal pintor aragonés.

En las pequeñas salitas interpuestas entre los locales a que nos hemos referido,

se han colocado notables dibujos e interesantes grabados y con ellos algunos muebles y vitrinas que contienen abundante material numismático. No puede menos de llamar la atención que entre los grabados no se halle completa la serie de Gálvez evocadora de los Sitios de Zaragoza. En otros centros de nuestra Ciudad puede verse esa colección íntegramente y no debe escatimarse medio de que el Museo cuente con unos trabajos que a su indiscutible mérito artístico, unen un valor histórico inapreciable.

Aquí termina lo que pudiéramos llamar la pintura clásica española y con muy buen acuerdo se ha instalado, en otra serie aparte de salones, la pintura moderna.

Hubo un período en la segunda mitad del siglo último, en el que los artistas dieron en la moda de embadurnar lienzos enormes como única manera de acreditar su facundia y de llamar la atención del público y de los jurados de las Exposiciones. No se estimaba entonces pintor de categoría al que no llenaba por lo menos veinte metros cuadrados de superficie. De estos lienzos gigantescos hay varios en nuestro Museo que desarrollan generalmente asuntos históricos y que requieren una erúcita explicación para saber qué hacen allí aquellas múltiples figuras colocadas como en un escenario. Esos cuadros colosales han impedido que en la sección de arte moderno se observara un orden de clasificación rigurosa. Afortunadamente no son muchas las obras de este género que han tocado en suerte al Museo de Zaragoza y aún hay que reconocer que algunas de ellas no son despreciables dentro del convencionalismo propio de la época. No hay motivo por tanto para escarnerlas sistemáticamente como se hizo en la última modificación del Museo Moderno de Madrid al reunir en una misma sala, de subalterna categoría, todos los cuadros históricos que tenían asuntos fúnebres con tumbas abiertas o cerradas o con cadáveres a la vista, como los amantes

de Teruel, Dña. Inés de Castro, La Muerte de Lucano, el entierro de San Sebastián, La Conversión del Duque de Gandía, Dña. Juana la Loca, etc... Por cierto que este último cuadro de nuestro insigne paisano D. Francisco Pradilla que en su tiempo obtuvo la medalla de honor, que fue paseado en triunfo por toda Europa y que para nosotros tiene un valor sentimental, bien pudo ser remitido a nuestro Museo donde hubiera alcanzado los debidos honores, antes de arrinconarlo en aquella especie de panteón artístico del Museo madrileño.

A pesar de esos inconvenientes, en nuestras salas de arte moderno aparecen hoy muy bien colocadas las obras que representan, aunque a veces con ligeros vislumbres solamente, casi todas las muy variadas tendencias u orientaciones pictóricas que han imperado en estos últimos tiempos.

Así, el que prefiera no apartarse de las normas rígidas del academismo puede contemplar las obras escrupulosamente terminadas de Vicente López, Madrazo, Puebla y Montañés.

Los que gusten de la pintura romántica y de sus modelos sentimentales ayer despreciados y vueltos a poner hoy en moda, tienen para estudiar, obras de Esquivel, Lucas, Bécquer, Vargas, López del Plano y Gonzalvo.

Los admiradores de la Naturaleza pueden recrearse ante paisajes de tan distinto carácter como los de Haes, Estevan, Comas, Beruete y Rusiñol.

Los que prefieran las seleccionadas lindes del preciosismo, hallarán donde extasiarse con los trabajos de Fortuny, Muñoz Degraín, Barbasán y Plasencia.

Si persisten algunos en la afición que otras generaciones mostraron por la llamada pintura de historia y pretenden saber cuáles eran sus procedimientos, pueden enterarse viendo las obras de Rosales, Pradilla, Villodas, Domínguez, Pinazo, Mercadé, Ferrant, Moreno Carbonero, Villegas y Alvarez Dumont.

Si, por el contrario, gustan más de las reproducciones de escenas de la vida actual, pueden fijarse en los pintores costumbristas, como Alvarez Sala, Larraz, Unceta y Gárate.

En caso de que el impresionismo haya cautivado al espectador, tiene éste donde proporcionarse el placer que busca, contemplando las obras de Sorolla y del exquisito Laurente.

Y si prefiere las corrientes que enlazan con las clásicas escuelas españolas, ahí tiene a Zuloaga, a Chicharro, a Zubiaurre, a Benedito y a Hermoso.

Los que no han entrado todavía en el Museo han sido los supra-realistas, los ultra-impresionistas, los futuristas, los cubistas, los expresionistas, los dadistas, los sincronistas, etc... Por ahora no se les puede echar en falta porque desde comienzos de este siglo, luchan en vano todas estas múltiples escuelas vanguardistas por buscar una fórmula pictórica que encarne sus nuevos ideales, sin haber conseguido en todo este tiempo adoptar una posición firme ni crear un procedimiento bien definido y asequible al público.

Lo único práctico que nos han enseñado estos pintores de vanguardia —como dice irónicamente un escritor también vanguardista por cierto—, es la necesidad de la tradición, del estudio y del orden. Esos artistas con su afición morbosa por la fealdad nos han hecho apreciar, hoy más que nunca los encantos de los espectáculos más mediocres. Ante esas modelos de hospital y de lupanar, ante esos paisajes vulgares y sucios, ante esos esquemas caóticos e indescifrables ¿quién no prefiere la vista de cualquier cosa, de un trozo de cielo, de un tejado, de un muro o simplemente de una tela de araña?

Todo esto no significa negar la posibilidad de que en el día de mañana y como consecuencia de todos esos esfuerzos, hasta la fecha estériles, surja potente una nueva escuela que reverdezca los laureles logrados triunfalmente en el mundo entero

por la clásica pintura española. Entonces habrá que dar entrada en el Museo, con todos los honores a los artistas que tal éxito alcancen.

Tal como está hoy organizado el Museo y contando con el núcleo de obras existentes, se halla en condiciones de cumplir su misión fundamental de facilitar el estudio de nuestro desarrollo artístico despertando las aficiones de unos y consolidando el conocimiento de los demás.

Las corporaciones, entidades y particulares pueden contribuir eficazmente a nutrir estas colecciones artísticas, depositando en el Museo las obras que se hallan hoy sustraídas al conocimiento del público. ¿Qué mejor y más seguro estuche de esas joyas que este edificio construido para el caso y que merece los entusiasmas elogios de cuantos los visitan? ¿A quién aprovechan esas obras de arte que se hallan escondidas o mal colocadas y a veces en lugares peligrosos? El patrimonio tiene muchas facetas e impone no pocos sagrados deberes, y en esta España que hoy se alza altiva sobre una base de tan cruentos sacrificios, lo menos que puede pedirse a quien tiene algo capaz de servir a la general cultura, es que lo muestre sin merma alguna de su particular interés. Seguramente que el Museo de Zaragoza se completaría de modo magnífico si en él se reunieran las producciones interesantes y sin empleo adecuado, que están dispersas por nuestra Ciudad.

Otra manera de abrillantar el Museo en su externa apariencia, sería que se generalizase la costumbre, antes ya arraigada en Madrid, de regalar marcos artísticos para los cuadros predilectos de los donantes. ¿Cuánto ganaría el aspecto de estas salas, tan bien decoradas y acondicionadas ahora, si los mejores cuadros en

ellas expuestos ostentasen ricos y adecuados marcos?

Con todo, a los que pongan reparos al Museo actual, no habrá más que recordarles el camino recorrido en lo que va de siglo, desde los almacenes polvorientos e inaccesibles de la Academia Militar Preparatoria hasta lo que hoy puede ofrecerse al público. Dudo mucho que en ninguna otra capital de España se haya logrado otro tanto y ésto debe servir de lección a los que se complacen en el vicioso e insistente desprecio de nuestra tierra y de sus organizaciones.

Estos largos y fatigosos trabajos que ha requerido la ordenación y decorosa presentación de nuestro Museo, tienen al parecer, un sello colectivo pero en esta empresa, como en casi todas las demás de análoga naturaleza, siempre hay un nombre de buena voluntad a quien corresponde la iniciativa y a quien se debe la ejecución. En este caso, pensad señores, que la obra realizada es doblemente meritoria por haberse llevado a cabo con la natural limitación que imponen las críticas circunstancias presentes y por el vivo contraste que ofrece esta labor constructiva con la feroz acción devastadora a que se ha entregado la chusma roja.

Suele no premiarse en este país, ni poco ni mucho, a los que con tanto desinterés se sacrifican por el bien común y en ocasiones sólo encuentran censuras y disgustos en compensación de su generoso esfuerzo. Hagamos una excepción en nuestra inveterada costumbre, rompiendo siquiera por una vez la despectiva indiferencia con que son acogidos estos beneméritos trabajos y por lo menos tributemos un aplauso a D. José Galiay, director del Museo y autor de su reorganización.

Experiencia docente. Cuadernos de Etnología del Museo de Zaragoza*

Concha MARTINEZ (Museo de Zaragoza. Area de difusión)
y colaboración de Catalina WAJS

La sección de Etnología del Museo de Zaragoza está ubicada en un edificio singular: la Casa Ansotana en el parque Primo de Rivera, el mayor de la ciudad.

Los fondos de la sección, no muy numerosos, recogen aspectos de la indumentaria del valle y de la montaña aragonesa, y de la vida doméstica centrada en la cocina y en los recursos derivados del pastoreo.

Es un museo pequeño, muy abaricable y con un entorno sumamente sugestivo.

Todas estas características, un tanto coyunturales, unidas a las amplias posibilidades que ofrecen el conocimiento y estudio de nuestro pasado reciente, nos hicieron concebir la actividad que presentamos, diseñada para los primeros cursos de EGB y con el claro propósito de aproximar la Etnología al mundo infantil.

La opción por los más pequeños se justifica principalmente por las condiciones del museo, pero es igualmente importante el convencimiento de que debe existir una oferta museística para la edad, en ella las características psicológicas y sociales de los 6-9 años pueden desarrollarse satisfactoriamente.

El conocimiento de nuestro pasado reciente es especialmente apropiado para estas edades ya que a partir de los cuatro años las preguntas sobre los orígenes están presentes en el niño y la niña.

* Esta experiencia fue comunicada igualmente a las III Jornadas de experiencias docentes, celebrada en Ezcaray (La Rioja), organizadas por el Ministerio de Educación y Ciencia.

Dentro de este marco parece fundamental estimular:

— La curiosidad de la infancia trabajada como investigación y descubrimiento.

— La imaginación que encontrará su cauce de expresión en la invención de historias y situaciones.

— La sensibilidad desarrollada a través de la expresión artística y también como potenciación de lo sensorial (tacto, vista, oído,...).

— La fantasía recogida en los aspectos más clásicos de cuentos y narraciones.

— La psicomotricidad en un intento de poner en juego todo el cuerpo como vehículo expresivo.

Todas estas potencialidades de la infancia debían estar presentes en nuestra propuesta con el fin de conseguir objetivos marcadamente teóricos como son la reflexión sobre:

- Modelos familiares.
- Papel de la mujer.
- Lugar de los ancianos.
- Adaptación al medio ambiente.
- Vida cotidiana.
- Fiestas Populares.

A partir de aquí diseñamos el procedimiento concreto de nuestra actividad.

Dinámica de las visitas

1. Tras la solicitud de visita por parte del profesor o profesora se mantiene una

Busca por la sala estas prendas de los trajes



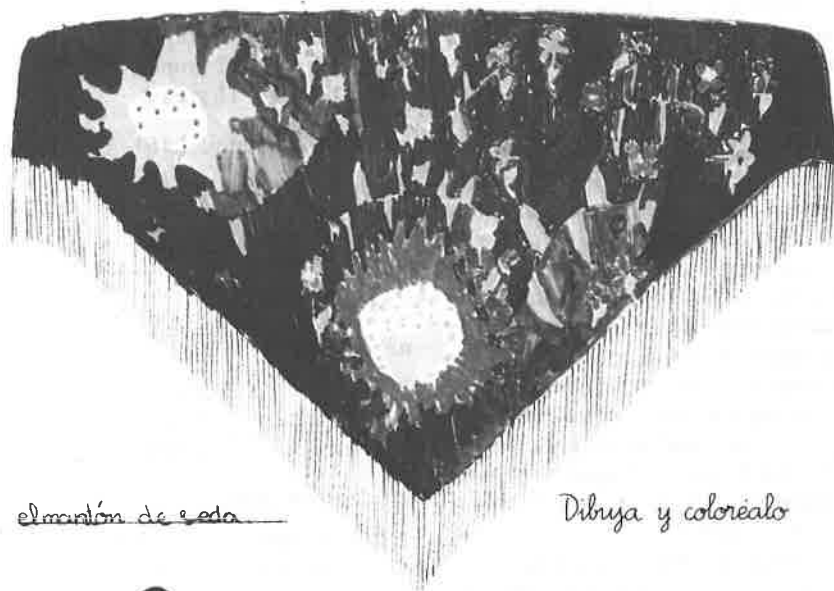
el chaleco
de brocado.



una camisa
de algodón

¿Cómo se llaman?

¿De qué están hechos?



el mantón de seda

Dibuja y colóralo



Busca y dibuja otros calzados

FIG. 1. «Busca por las salas estas prendas de los trajes».
M.^a Angélica Gómez (2.^o EGB).

primera entrevista, de modo que puedan conocer el museo, el material preparado para la visita en sí, y el que debe trabajarse previamente en el aula. Estas actividades previas cumplen la finalidad de motivar a la niña y al niño para la visita posterior así como situarle de forma general ante los temas que pueden desarrollarse en el museo.

En el Anexo I se encuentran los materiales que se entregan al profesorado en esta primera entrevista.

2. El profesor y la profesora deben luego elegir entre uno de los dos cuadernos de etnología: «La Cocina» o «El Traje» y situarlo dentro de su programación escolar.

3. Llegado el día fijado para la visita las niñas y niños reciben un ejemplar del cuaderno correspondiente que se convertirá en el soporte material de la experiencia.

Los cuadernos han querido resaltar las cualidades plásticas y han sido ilustrados cuidadosamente por José Luis Cano, pintor y dibujante sobradamente conocido en nuestra región.

Intentamos fomentar con ellos la observación. Sólo una correcta y profunda observación permitirá ir resolviendo las cuestiones planteadas en el cuaderno.

En un segundo paso esas observaciones exigen una elaboración por parte del público infantil, ya que se sigue un proceso de análisis y reflexión que debe trabajarse de forma colectiva.

Por último llevamos a cabo una recreación que nos ayude a asimilar lo aprendido. Esta recreación será a través de la plástica, el cuento o la psicomotricidad.

Las condiciones materiales del museo, salas medianamente grandes con suelo de madera, permite una amplia libertad de movimientos. Los niños y niñas ocupan todo el espacio sentándose cómodamente en el suelo, en él escriben y sobre él realizamos todos los ejercicios.

El tiempo de duración de la visita es de noventa a ciento veinte minutos, adaptándolo en cada caso a las características concretas de cada grupo. En primero de EGB la parte escrita pasa a un segundo plano en favor de la actividad oral. En tercero de EGB el ritmo de trabajo puede acelerarse de modo que puede complementarse el cuadernos en todos sus apartados sin descuidar los valores plásticos.

El total de participantes ha sido 2.586 niños y niñas pertenecientes a 86 grupos escolares de 1.º, 2.º y 3.º de EGB.

La distribución de grupos y recorridos queda como sigue:

«EL TRAJE»

n.º de grupos: 38

1.º de EGB: 15 grupos,

2.º de EGB: 12 grupos,

3.º de EGB: 11 grupos,

n.º de participantes: 1.153

n.º de alumnos: 429

n.º de alumnos: 364

n.º de alumnos: 360

«LA COCINA»

n.º de grupos: 48

1.º de EGB: 12 grupos,

2.º de EGB: 15 grupos,

3.º de EGB: 21 grupos,

n.º de participantes: 1.433

n.º de alumnos: 341

n.º de alumnos: 436

n.º de alumnos: 656

ANEXO I

Guía para el profesor

La finalidad de estos materiales didácticos es aproximar la etnología al mundo infantil.

Los objetivos se orientan a que el niño y la niña conozcan y comprendan los modos de vida de nuestro pasado reciente. Dentro de esos modos de vida queremos resaltar.

- El modelo familiar.
- El papel de la mujer.
- El lugar de los ancianos.
- La adaptación al medio ambiente.
- La vida cotidiana.
- Las fiestas populares.
- El tiempo libre.

Las fichas didácticas que llamamos Cuadernos de Etnología, así como la visita al Museo, deben completarse con un trabajo previo en el aula, que cumple una función motivadora de las actividades en el Museo.

Os aportamos una pequeña lista de actividades para realizar en el aula que podréis modificar según vuestros criterios.

También queremos sugeriros que programéis vuestra visita al Museo entroncándola con zonas concretas de vuestro currículum.

Nos parecen adecuados, dentro del ciclo inicial, los temas de:

- El clima.
- Las estaciones.
- Los animales.
- La vivienda.
- La alimentación.
- La familia.

Actividades

Casa y Cocina

Fuera del aula:

- Reconocer modelos distintos de casas del entorno del colegio.
- Observación de viviendas (bloques de pisos, parcelas, chalets).
- Observación de diferencias en capacidad, uso y materiales constructivos.

— Elegir unidad de medida y medir la cocina de la casa de cada uno.

En el aula:

- Buscar modelos diferentes de casas según países (iglú, hórreo, tipi, etc.).
- Observar las diferencias en cuanto a materiales, capacidad y uso.
- Razonar las observaciones teniendo muy en cuenta los factores del clima y del suelo (entorno).
- Enumerar las tareas que se realizan en la cocina de las casas.
- Comentar quién las realiza en sus casas y por qué.
- Buscar en revistas, fotos de cocinas y analizar esos materiales.
- Dibujar la cocina propia situando en ella a los miembros de la familia.
- Por grupos diseñar la cocina ideal o bien realizar un mural con la casa ideal.

Ganadería y Queso

En el aula:

- Estudio de los animales domésticos.
- Clases de animales y sus cuidados.
- Búsqueda y observación de productos que obtenemos de los animales.
- Confección del menú de un día.
- Distinguir en dicho menú la procedencia de los alimentos.
- Buscar en revistas productos derivados de la leche y confeccionar un mural con los recortes.
- Realizar recetas sencillas como sopas, almendras garrapiñadas, etc.
- Probar diferentes clases de queso.
- Visitar algún artesano del queso.

El Traje

En el aula:

- Traer muñecos y muñecas y vestirlos nombrando las diferentes prendas.

Un día de trabajo en los campos



¿Qué se estarán diciendo? Escríbelo

FIG. 2. «Un día de trabajo en los campos». M.^a Brisceys Consejo (2.º EGB).

— Comentar las partes de los vestidos propios y las clases de telas.

— Analizar situaciones distintas y la clase de ropa que llevan en ellas, así como la tela de que está hecha.

— Buscar fotos en casa, actuales y antiguas, para estudiar los vestidos que llevan las personas fotografiadas.

— Comentar situaciones festivas. ¿Qué se hace en ellas?

Fuera del aula:

— Preguntar a las personas mayores de la familia sobre sus vestidos ¿Cuántos tenían? ¿Cómo eran? ¿Dónde se compraban? etc...

— Recoger muestras de telas distintas para poder confeccionar un collage en clase.

LA EVALUACION

La evaluación de la experiencia se ha efectuado por un triple sistema: encuestas a profesores, encuestas a alumnos y elaboración de unas crónicas al finalizar las visitas.

Se han efectuado 45 crónicas con una muestra variada:

14 grupos de 1.º EGB, 14 grupos de 2.º EGB y 17 grupos de 3.º de EGB.

Las encuestas se han elaborado con una muestra de 38 profesores y 163 alumnos/as. Las encuestas a profesores se han hecho de forma aleatoria, sin embargo para el alumnado hemos seleccionado únicamente grupos de 3.º de EGB, dadas las características de estas edades.

Las crónicas

La primera crónica lleva fecha 31 de octubre, día del comienzo de la actividad, y la última del día 6 de junio. En total

son 45 crónicas de cursos diferentes, de colegios diferentes, en días y recorridos distintos.

De los aspectos que hemos recogido en ellas convendría distinguir un apartado dedicado a las cuestiones técnicas y metodológicas, y otro más orientado a la evaluación de los objetivos.

En cuanto a lo primero hemos constatado que los grupos que superaban en número a la treintena de participantes resultaban muy difíciles de trabajar. Guiar por las salas de Etnología al grupo, hacer inteligible las propuestas, e incluso estimular su participación, es complicado cuando el número de alumnos es tan alto. Gran parte de nuestra energía se pierde en las cuestiones meramente formales.

Al iniciar el programa lo diseñamos con una duración de dos horas para la actividad. Poco a poco tuvimos que reducir el tiempo de duración y dejarlo en hora y media, pues se apreciaba un fuerte cansancio en el alumnado: estaban inquietos, muy poco centrados, parlanchines, etc. Hicimos un ensayo de dividir, por medio de un descanso, la actividad en dos partes; pero no mejoraba la situación pues al retomar los Cuadernos después del descanso, el clima y la ambientación habían desaparecido.

Descubrimos la fuerte relación que existía entre la realización de actividades previas en el aula y el interés en la visita. Los grupos que venían con un trabajo previo aprovechaban mucho más fructíferamente su estancia en las salas. Por el contrario se manifestaba como contraproducente el haber trabajado ya en el aula los Cuadernos. En estos casos el matiz de sorpresa que también caracteriza a la actividad desaparecía por completo en detrimento de la misma.

También hemos utilizado las posibilidades del entorno de modo que, si el tiempo lo permitía, alargábamos la duración de la primera parte de la actividad que se realiza fuera del edificio del Museo.

Completa el dibujo con los trajes que más te hayan gustado



FIG. 3. «Completa el dibujo con los trajes que más te hayan gustado».
M.^a Angélica Gómez (2.^o EGB).

Hemos ido adaptando cada propuesta a la edad de los grupos. Así con los 1.º de EGB hemos insistido en los aspectos plásticos, orales y sensoriales, y tan apenas hemos trabajado la lecto-escritura. Sin embargo en los 2.º de EGB y mucho más en los 3.º de EGB los Cuadernos se han trabajado completamente sin descuidar los otros aspectos.

Pasemos ahora a las cuestiones de fondo. Si el grupo ha mantenido un clima de trabajo relajado y centrado se ha podido hablar y comentar los temas que aparecían en los objetivos iniciales: la familia, la mujer, los abuelos, su participación en las tareas domésticas, su tiempo libre, etc. Se han producido situaciones muy ricas y hemos conseguido plantear temas que podían retomarse en clase posteriormente. Algunos profesores manifestaban su deseo de profundizar en los planteamientos allí iniciados.

En el tema «empleo del tiempo libre» se ha alcanzado una gran coincidencia de los grupos participantes. No concebían muchas cosas distintas a ver la televisión, les costaba imaginar alternativas. Evidentemente, al hacer un repaso de la utilización de su tiempo de ocio la televisión llenaba todos los espacios. En muchos casos desayunaban con el televisor encendido, la situación se prolongaba a lo largo de la semana de modo que los días de fiesta «únicamente» veían la televisión. De este desolador panorama se libraban los grupos de procedencia rural que manifestaban algo más de imaginación en la administración de su tiempo libre.

Los aspectos sensoriales y plásticos ofrecen unos resultados desiguales. Sí que ha habido coincidencias en la propuesta de las telas, las manipulaban con agrado y realizaban los ejercicios. El cuento ha conseguido en todos los casos captar su atención, de modo que los trabajos de psicomotricidad los resolvían satisfactoriamente. Sin embarg el trabajo plástico reflejaba situaciones muy dispares: algunos, pese a

su interés, obtenían pobres resultados, otros han conseguido trabajos muy ricos.

La mediocridad ha sido más patente en los trabajos de imaginación y fantasía: todo lo relativo a creación de situaciones, historias y frases revelaba una pobreza de recursos y vocabulario tremenda.

No nos parece aventurado relacionar estos resultados con la omnipresencia de la televisión en sus vidas.

La encuesta a los alumnos.

Resultados

Muestra de 163 personas:

Visita COCINA: 92.

Visita TRAJE: 71.

- 1. ¿Te ha gustado la visita al Museo?

Sí ☐ 163

No ☐ 0

- 2. ¿Qué es lo que mejor recuerdas?

El traje de montaña: 16. Los trajes: 26.
La cocina: 50. Las camas: 22. El cuento:
15. Otros: resto.

- 3. ¿Te ha gustado trabajar sobre el suelo?

Sí ☐ 128

No ☐ 35

- 4. ¿Te has aburrido?

Mucho ☐ 3

Un poco ☐ 20

Nada ☐ 140

- 5. ¿Que es lo que más te ha gustado?

El cuaderno ☐ 52

Pintar ☐ 22

El cuento ☐ 49

Hacer los huevos ☐ 29

Todo ☐ 11

• 6. ¿Te gustaría regresar?

Sí ☐ 149

No ☐ 14

• 7. ¿Quién trabajaba en la cocina de la casa?

La madre ☐ 161

El abuelo ☐ 0

Los hijos ☐ 2

• 8. ¿Quién trabaja en la cocina de tu casa?

Mi madre ☐ 142

Mi madre y mi padre ☐ 14

Mi madre y yo ☐ 2

Otros ☐ 5

• 9. ¿Crees que los niños de entonces se aburrirían sin televisión?

Un poco ☐ 45

Mucho ☐ 15

Nada ☐ 103

• 10. ¿Qué cosas puedes hacer tú si no hay televisión?

Jugar: 126; Leer: 38; Estudiar: 22; Pintar: 15; Otras: resto.

* Visita LA COCINA
(muestra: 92 personas).

• 1. La cadiera es

Una lámpara ☐ 4

Un puchero ☐ 11

Un banco-mesa ☐ 75

• 2. El trébede sirve para

Sentarse ☐ 8

Colocar los pucheros al fuego ☐ 72

Avivar el fuego ☐ 11

• 3. Un cencerro tú se lo pondrías a

Un animal en el cuello ☐ 87

La pata de la cama ☐ 0

La tapa del puchero ☐ 2

* Visita EL TRAJE:
(muestra: 71 personas)

• 1. Una basquiña es

Una basca pequeña ☐ 39

Una falda ☐ 24

Una camisa ☐ 7

• 2. Los trajes de montaña se hacen sobre todo con tela de

Lana ☐ 45

Seda ☐ 2

Algodón ☐ 24

• 3. Los churros pertenecen a

Un peinado ☐ 71

Un baile típico ☐ 0

Una camiseta ☐ 0

Encuesta al profesorado

Resultados

Muestra: 38 personas.

1. ¿Es la primera vez que visitas este Museo con tus alumnos?

Sí ☐ 32

No ☐ 6

2. ¿Has realizado actividades previas a la visita?

Sí ☐ 30

No ☐ 8

3. ¿En caso afirmativo ¿han sido las propuestas por el Museo?

Sí ☐ 25

No ☐ 7

4. Si has hecho otras ¿puedes enumerarlas?

Observación de casas: 3; Explicación dibujos: 3; Diálogos en clase: 2; Fiestas: 2; Otras: resto.

5. ¿La visita ha respondido a tus expectativas?

Sí ☐ 36

No ☐ 2

6. ¿Puedes razonarlo?

- Han conocido el pasado reciente 6
- Está bien motivada 6
- Es muy completa 6
- Rompe con la rutina 2
- Se ajusta a la presentación 2
- Muy interesante 2
- Complementa 2
- Concreta y amplia 2
- Cumple con creces 2
- La pensaba más práctica 2
- Ns/nc 6

7. ¿Y a las expectativas de tus alumnos?

Sí ☐ 33

No ☐ 2

NS/NC ☐ 3

8. ¿Puedes razonarlo?

- Amplía sus conocimientos 4
- Han aprendido 5
- Les resulto ameno y divertido 6
- No lo habían visto nunca 6
- Les ilusionó 2
- Es muy participativo 3
- Querían elaborar queso 2
- Otras 4
- Ns/nc 6

9. ¿Qué añadirías a la visita?

Contestan: 22; No contestan: 16.

- Alguna clase práctica 5
- Ver un poco del otro Cuaderno 4
- Estar más tiempo 3
- Audiovisuales 2
- Profundizar más en casa 1
- Aumentar fondos 1
- Degustar productos 1
- Nada 5

10. ¿Qué suprimirías?

Nada ☐ 20

Hacerla más breve ☐ 2

NS/NC ☐ 16

11. ¿Volverías al año que viene acompañando tú al grupo?

Sí ☐ 38

No ☐ 0

12. Las condiciones ambientales (espacio, clima, ...) te han parecido

Suficientes ☐ 12

Buenas ☐ 21

Insuficientes ☐ 5

CONCLUSIONES

Un repaso por los resultados de las encuestas nos permiten afirmar que el programa de los Cuadernos de Etnología se salda muy positivamente. Es casi unánime la opinión de los profesores en cuanto a la validez del mismo, sólo un 5% responde que no ha satisfecho sus expectativas y lo razona pidiendo que se amplíe la parte práctica de la experiencia. Abundan también en esta idea otros encuestados pese a que ellos sí que se sienten satisfechos. Queremos subrayar estas aportaciones ya que desde el principio estaban presentes

La casa de la montaña



Completa: el dibujo de la casa

FIG. 4. «La Casa de la montaña». Alberto (2.º EGB).

en el diseño de nuestro programa. la presencia de artesanos permitiría incidir de una manera más positiva en los contenidos del Museo. Es difícil sustituir con palabras lo que pueda ser visto, tocado, gustado, en definitiva sentido por nuestros visitantes. Sólo las limitaciones económicas nos han impedido completar la propuesta por esta vía.

En cuanto a las repercusiones en sus alumnos también coinciden las respuestas. En esta ocasión los tres que no contestan lo justifican por no querer opinar sin haber escuchado ampliamente a sus alumnos. Cuando razonan en los motivos de satisfacción que remarcarían, pregunta abierta en la encuesta, vienen a incidir en los aspectos que nos habíamos marcado previamente como objetivos de modo que parece hemos encontrado una metodología adecuada.

Las cuestiones ambientales han sido también recogidas en la última pregunta y el hecho de no haber salido excesivamente malparadas se puede atribuir a las fechas en que se pasó la encuesta que fue a partir del mes de abril.

Las encuestas de los alumnos y alumnas ofrecen resultados claros. Unánimemente responden que les ha gustado la visita y en la pregunta abierta que viene a continuación la dispersión es mínima pues señalan en definitiva los aspectos más significativos.

Les ha gustado menos de lo que esperábamos el escribir en el suelo. Cuando el grupo era numeroso se originaban muchas tensiones por la falta de espacio para

sentarse cómodamente, extender el cuaderno, etc...

Las preguntas que valoran la adquisición de conocimientos nos dan resultados que oscilan en el tema del Traje de un 33% a un 100%, y en el tema de la Cocina de un 78% a un 94%, en cuanto a aciertos. Quizás deberíamos insistir más en estos apartados, pero puede contemplarse, para tener una visión general, la contestación a la pregunta 10, que es abierta. Valoramos en ella la opinión sobre el empleo del tiempo libre tras la pequeña discusión que hemos mantenido en el grupo. Es interesante que ante la falta de propuestas que hay al inicio de la visita, después de haber reflexionado con ellos el abanico de posibilidades se amplía significativamente.

Si contemplamos todos los conceptos manejados, desde la adquisición de vocabulario hasta cuestionarnos modelos sociales, los resultados nos parecen optimistas, aun siendo conscientes de que debemos rellenar ciertas lagunas.

Creemos que hay una evidente relación entre estos fallos del programa y la petición que se hace de una mayor presencia de artesanos que posibilitara la visión directa de los temas.

Las crónicas son suficientemente expresivas como para no necesitar de conclusiones en este apartado.

Resumiendo lo expuesto hasta aquí, valoramos como satisfactorio el desarrollo del programa en la sección de Etnología, si bien seguimos insistiendo en lo necesario que es ampliar las actividades en la vertiente más práctica o experimental.

Crónica del Museo de Zaragoza Memoria del año 1989

Miguel BELTRAN LLORIS

I. Movimiento de fondos

A. *Sección de Arqueología*

1. Excavaciones y prospecciones

- 89-1 Colonia *Celsa*. Materiales procedentes de hallazgos superficiales en el yacimiento. Miguel Beltrán Lloris.
- 89-3 Excavaciones teatro romano de *Caesaraugusta*. Miguel Beltrán Lloris.
- 89-8 Necrópolis de San Juan (Uncastillo). J. M. Viladés, M. E. Palomar.
- 89-219 Castellet de Mequinenza. J. I. Royo Guillén.
- 89-220 Riols de Mequinenza. F. Gómez de Lecumberri.
- 89-222 Prospecciones en el término municipal de Mequinenza. J. I. Royo Guillén.
- 89-222 Prospecciones en el término municipal de Mequinenza. J. I. Royo Guillén.
- 89-225 Prospección en el término municipal de Calatorao. M. A. Díaz Sanz.
- 89-228 Excavaciones en Valdetaust (Tauste). M. A. Magallón Botaya.
- 89-229 Prospecciones arqueológicas en Monegros II. Ester Arche, R. Loscos y otros.
- 89-253 Excavaciones arqueológicas en Cabezo de Muel (Escatrón).
- 89-381 Excavaciones en el alfar romano de Villaroya de la Sierra. M. Medrano.

- 89-382 Excavaciones en los Castellazos de Mediana de Aragón. E. M. Maestro Zaldívar.
- 89-383 Prospecciones en el término municipal de Escatrón. M. A. Zapater Baselga.
- 89-386 Excavaciones en el «Convento», Mallén. J. I. Royo Guillén.
- 89-405 Excavaciones en el «Macerado», Leciñena. A. Ferreruela Gonzalvo.
- 89-406 Prospecciones en el término de Alfajarín. A. Ferreruela.
- 89-407 Prospecciones en el término de Castejón de Valdejasa. A. Ferreruela.
- 89-408 Prospecciones en el término de Leciñena. A. Ferreruela.
- 89-409 Prospecciones en el término de Perdiguera. A. Ferreruela.
- 89-410 Prospecciones en S. Mateo de Gállego. A. Ferreruela.
- 89-411 Prospecciones en Villanueva de Gállego. A. Ferreruela.
- 89-412 Prospecciones en Zaragoza. A. Ferreruela.
- 89-413 Prospecciones en término municipal de Zuera. A. Ferreruela.
- 89-414 Excavaciones en el Castillo de Sos del Rey Católico. M. E. Palomar.
- 89-415 Prospecciones en Sos del Rey Católico. M. E. Palomar.
- 89-416 Prospecciones en término de Uncastillo. J. M. Viladés.
- 89-417 Excavaciones en el Castillo de Uncastillo. J. M. Viladés.
- 89-418 Prospecciones en los términos de Ardisa, Artieda, Asín, Bagües, etc. (Exptes. 418-457). M. P. Lanzarote.
- 89-458 Prospección en el término municipal de Munébrega. M. P. Simón.
- 89-459 Prospección en el término municipal de La Vilueña. M. P. Simón.
- 89-460 Prospección en el término municipal de Olvés. M. P. Simón.
- 89-461 Prospección en el término municipal de Castejón de Alarba. M. P. Simón.
- 89-462 Prospecciones en términos varios. M. P. Utrilla Miranda.
- 89-492 Hogar Provincial de Tarazona. Excavaciones. J. J. Bienes Calvo.

2. Donativos

- 89-12 Conjunto de materiales procedentes de hallazgos incontrolados de la necrópolis de Monreal de Ariza (Arcobriga, Zaragoza). María de los Angeles Arlegui Sánchez.
- 89-15 Umbo de escudo de hierro de la Segunda Edad del Hierro, de procedencia indeterminada. José Luis Ochoa García.
- 89-255 Diversos materiales menores del yacimiento de Nuestra Sra. del Pueyo de Belchite (Zaragoza). Joaquín Martínez Heredia.

B. Sección de Bellas Artes

1. Donativos

- 89-7 Lote de monedas españolas y francesas del s. XX. José Carlos Lozano Martínez.
- 89-223 Lote de fragmentos de cerámica árabe, medieval y moderna, procedentes del Torreón de la Zuda, de Zaragoza. Roberto Mateo Caballero.
- 89-277 Moneda de Carlos IV, de 4 maravedís, encontrada entre María de Cuarte y Cadrete. Cándido Navarro Andrés.

2. Depósitos

- 89-5 Diversos materiales cerámicos procedentes del castillo de Nonaspe, de época varias desde el s. XVII hasta nuestros días. Ayuntamiento de Nonaspe.

Igualmente han reingresado en el Museo los vaciados de escultura clásica que en su día fueron depositados en la Escuela de Bellas Artes y Oficios con motivo de las obras de remodelación llevadas a cabo en el edificio por el Ministerio de Cultura en el año 1974-76. Se trata del grupo de «Laocoonte y sus hijos», el «Gladiador Borghese», y otros yesos clásicos, además de la «Fosa común» y «la partida de Eneas» de José Bueno, entre otras piezas.

C. Sección de Etnología

1. Depósitos

- 89-14 Mortero de alabastro de época moderna, procedente del término municipal de Nonaspe.

D. Préstamos a otras instituciones y colaboraciones

1. Exposición temporal «Los Fueros», organizada por la Diputación de Aragón y Diputación Provincial de Huesca. Oleo sobre papel de Mariano Fortuny Barbasán Lagueruela, titulado «Ejecución de Lanuza». Paraninfo de la Universidad y Diputación Provincial de Huesca. Abril-mayo de 1989.

2. Exposición «Mariano Fortuny», organizada por la Fundación Caixa de Pensions. «Boceto para la Vicaría», acuarela/papel. Centro Cultural de Barcelona y Madrid. Enero-junio de 1989.

3. Exposición «Painting in Spain during the Later 18th Century», organizada por la National Gallery de Londres. Oleo sobre lienzo de Francisco Bayeu, titulado «Retrato de Feliciano Bayeu». National Gallery de Londres. Marzo-mayo de 1989.

4. Exposición «Pintores castellanos y leoneses del siglo XIX», Junta de Castilla la Mancha. Arturo Montero y Calvo, «Flores de Mayo», óleo sobre lienzo. Zamora y Valladolid. Abril-junio de 1989.

5. Exposición «Goya en Venecia», organizada por el Ayuntamiento de Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza. De Francisco de Goya, «El sueño de San José», pintura mural transportada a nuevo soporte y «Virgen del Pilar», óleo sobre lienzo y «Muerte de San Francisco Javier», óleo sobre lienzo. Palacio de Pesaro en Venecia durante los meses de mayo-julio de 1989.

6. En la exposición «Libertad e Independencia. Aragón en la pintura de Historia», organizada por la Diputación Provincial de Zaragoza, se exhibió «El Pilar no se rinde», de Federico Jiménez Nicanor (óleo sobre lienzo) y el óleo sobre papel de Mariano Barbasán, «La ejecución de Lanuza». Palacio de Sástago, durante los meses de octubre-noviembre de 1989.

II. Investigación

El año 1989 ha significado la prolongación natural de los programas de investigación acometidos en el año 1988.

1. Proyecto sobre la colonia Celsa

Dada la enorme masa de documentos materiales acumulada en el transcurso de las distintas campañas de excavación llevadas a cabo en dicho yacimiento, se ha estado trabajando a lo largo del año en la preparación de la memoria preceptiva de excavaciones, correspondiente a la primera unidad doméstica comenzada a publicar, la Casa de los Delfines, estando en avanzado proceso el estudio de los materiales muebles de dicha casa. El estudio está siendo llevado a cabo por diversos autores (M. A. Hernández, metales; J. A. Mínguez, Cerámicas de paredes finas; J. A. Paz, cerámica vidriada y vidrios; M. C. Aguarod, cerámica común de mesa y cocina; M. Beltrán, sigillatas,

lucernas y otras cerámicas), estando clasificados en el momento presente cerca de sesenta mil objetos y fragmentos de la Sección de Arqueología, normalizados en sus descripciones a efectos de su publicación.

2. Musealización del yacimiento arqueológico de la colonia Celsa

Los restos puestos al descubierto hasta el momento presente permiten de forma clara hacerse una cabal idea del aspecto general de una ciudad romana del s. I de nuestra Era. Se ofrecen al visitante importantes tramos de calles pavimentadas, restos de casas y otros hallazgos, no siempre comprensibles para el gran público, que debe enfrentarse en su visita a la colonia romana, con un gran número de muros arrasados, superposiciones estratigráficas y otros elementos de difícil comprensión.

Por ello y dentro del plan general de estudio y revalorización del importante patrimonio ofrecido por la colonia romana excavada por el Museo de Zaragoza, se ha planteado a la Diputación General el tratamiento museográfico del conjunto excavado, para conseguir que sea asequible y comprensible en su visita. En este sentido la instalación museística que se ha propuesto además, de forma provisional, en el ámbito de las salas de reserva construidas a tal efecto, complementará de forma precisa la visita de las presentes ruinas.

El esquema de trabajo se propone dotar al yacimiento de una norma gráfica que permita proporcionar al visitante, de forma clara, los siguientes aspectos:

- Calificación cultural del lugar.
- Etapa cronológica a la que pertenece.
- Referencias administrativas y alusiones relativas a la visita.
- Accesos, itinerarios y formas de visitar el yacimiento arqueológico propuesto.

El programa gráfico a confeccionar deberá, en consecuencia, contemplar diversos aspectos:

1. Zona de recepción de visitantes.
2. Parking.
3. Señales de sentido de visita.
4. Area didáctica dedicada a la excavación arqueológica, distribuida en dos áreas: a) Plano general del yacimiento; b) «De la tierra al Museo».
5. Paneles dedicados a cada una de las unidades visitables en el yacimiento, distribuidas de acuerdo con las casas excavadas: insula de los Delfines, insula II o de las ánforas, e insula VII. Esta última, dada su complejidad se ha parcelado en tres unidades menores, según las casas que la componen («Casa de la Tortuga», «Casa del pavimento blanco y negro» y «Casa de Hércules»).

Cada una de las unidades planteadas será presentada al visitante a través de paneles y los correspondientes medios gráficos en los que se situará un plano general del yacimiento para la localización de la unidad visitada, el detalle correspondiente ampliado (por ejemplo la planta de casa completa), una reconstrucción gráfica de los volúmenes de la vivienda y una explicación corta que aclare los extremos principales de la unidad en cuestión.

Por otra parte el área didáctica dedicada a la explicación de la excavación arqueológica, consta de once paneles, que de forma ciertamente expresiva ofrece al visitante todos los pasos de la excavación e intenta además hacer entender los problemas de la investigación de campo y la interpretación de las leyes estratigráficas que presiden una excavación arqueológica. Las unidades previstas son: la prospección, el comienzo de la excavación, el levantamiento de niveles, los diarios y sistemas de registros, la estratigrafía, el tratamiento de materiales, la conservación y la exposición en el Museo.

Se plantea ahora problemas y cuestiones de diversa índole, que se sugieren al visitante y que se ven complementadas en sus resultados, en la exposición estable que está prevista instalar en la zona destinada a Museo monográfico.

3. Museo de la colonia Celsa

La continua demanda de los visitantes acerca de los hallazgos producidos en las excavaciones arqueológicas llevadas a cabo en el yacimiento desde el año 1975, nos movió a solicitar del Ministerio de Cultura la habilitación especial de una parte del área de reservas ya construida, con destino a una exposición estable que sirviera de tránsito digno a una instalación más sólida del museo monográfico planteado en el proyecto general que afecta a la puesta en valor del yacimiento de la colonia Celsa.

Con este aspecto queda completada una primera fase de acción sobre el presente yacimiento, acción que se ha desarrollado dentro de las líneas enunciadas en su momento y que afectan a las siguientes vertientes:

- a) Expropiación total del conjunto arqueológico.
- b) Protección del mismo, mediante su vallado y acciones preventivas.
- c) Construcción de almacenes y servicios anejos al yacimiento.
- d) Musealización del yacimiento a efectos de garantizar su comprensión al público visitante.
- e) Dotación de sistemas normalizados de reserva de materiales en las áreas correspondientes.

La instalación museística se ha planteado en el cuerpo inferior del edificio concebido como área de reservas en un ámbito de trescientos metros cuadrados.

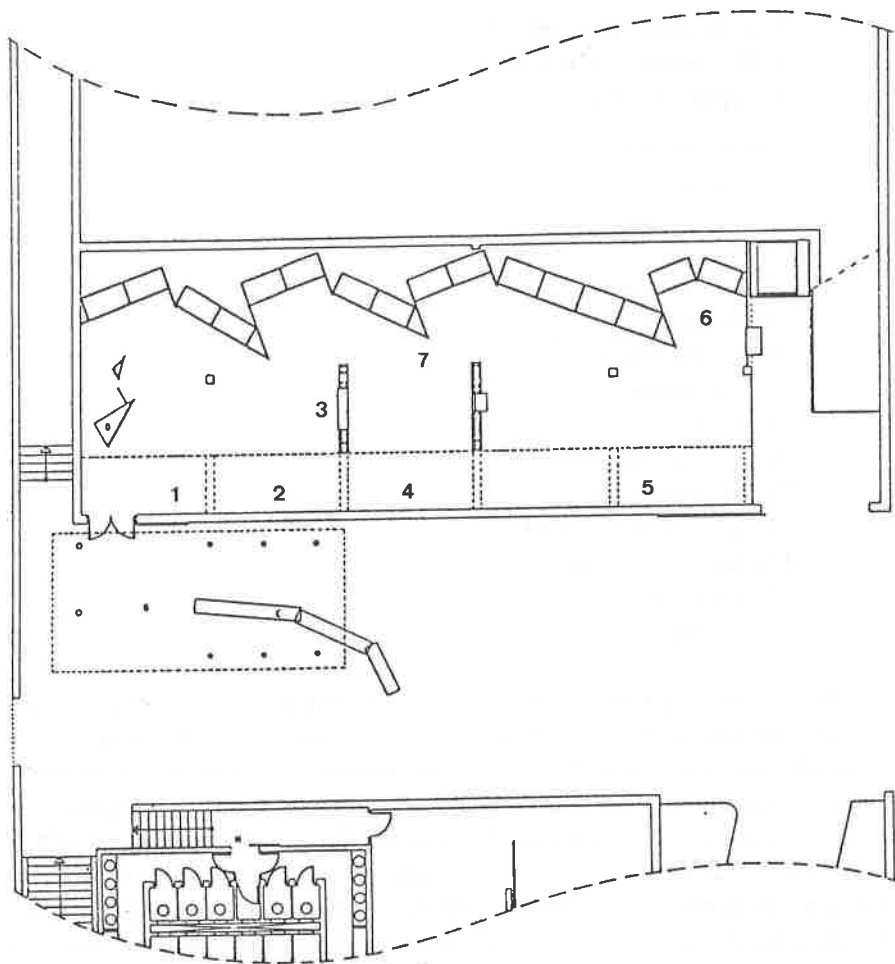


FIG. 1. Museo de Zaragoza: Celsa.

1. Introducción; 2. El yacimiento; 3. La estratigrafía de Celsa; 4. La colonia; 5. Otros restos; 6. Historia de la Colonia; 7. La vida cotidiana

El programa a desarrollar es el siguiente:

- A. Introducción,
- B. El yacimiento arqueológico,
- C. La estratigrafía de Celsa,
- D. La colonia,
- E. Otros restos arqueológicos,
- F. Historia de la colonia:
 - 1. Antes de Roma,

2. Fundación de la colonia,
3. De Augusto a Nerón,
4. Lépido fundador.

G. Vida cotidiana:

1. Recursos,
2. Artesanado,
3. Textiles,
4. La construcción,
5. Interiores,
6. La Escritura,
7. La cocina,
8. La mesa,
9. El comercio,
10. Moneda y salarios,
11. El adorno personal,
12. Juegos y diversiones,
13. Lo divino,
14. La Muerte.

Se ha hecho una selección estricta de los materiales, cuya presentación (según el programa gráfico encomendado a F. López Cobos), está al servicio de los tres aspectos esenciales que quieren ponerse de relieve: La documentación del yacimiento arqueológico como fenómeno en sí mismo y fuente principal de información, el contexto histórico de la colonia romana y su significado dentro del mundo romano y finalmente, la vida cotidiana a través de unidades asequibles al gran público. Se han eliminado en consecuencia todos aquellos aspectos tipológicos o excesivamente especializados que muchas veces dificultan la comprensión de nuestros museos arqueológicos, enfatizando por todos los medios el contexto natural de la colonia y utilizando los objetos únicamente como un elemento más de complejos culturales amplios. Desde el punto de vista museográfico, y atendiendo al espacio disponible, se han desarrollado físicamente tres áreas distintas, basadas en la información gráfica, los materiales arqueológicos relevantes o especialmente vistosos y sobre todo las unidades básicas de exposición, apoyadas en las vitrinas de tipo adosado y componiendo entre sí «paneles» continuos agrupados por afinidades de contenido.

Así, se ofrecen como unidades, el apartado F y dentro del G, las vitrinas 1-4, relativas a los medios de producción y recursos, 5 y 6 destinadas a aspectos generales de la cultura, 7-8 abarcando las singularidades de la comida cotidiana, 9-10 relativas a los aspectos meramente económicos, 11-12 atendiendo aspectos

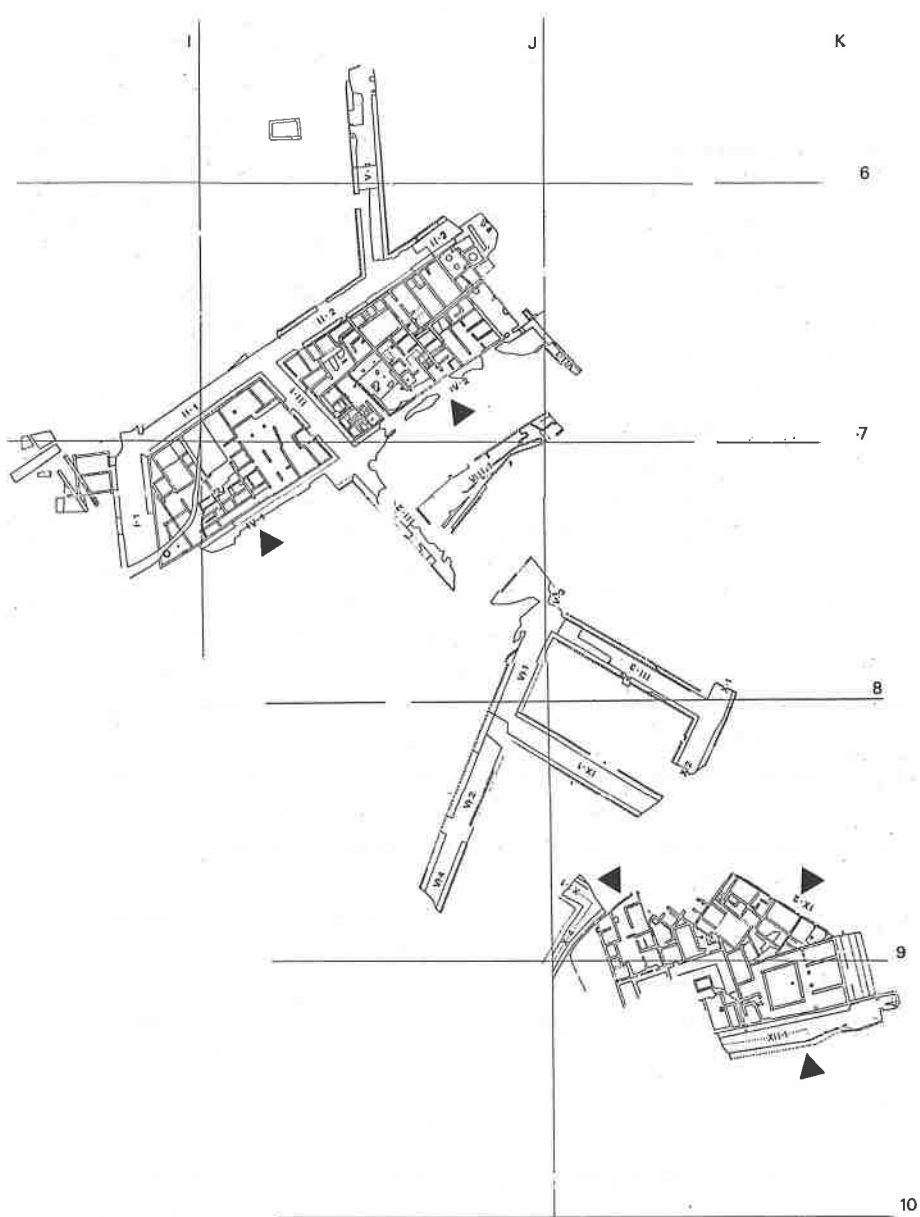


FIG. 2. Colonia Celsa. Distribución de las zonas de información en el área monumental del yacimiento.

lúdicos y de adorno y finalmente las últimas unidades 13-14 destinadas a los aspectos generales de las creencias religiosas sintetizadas por lo divino y el más allá.

4. Sección de cerámica aragonesa

Atendiendo al plan general del Museo de Zaragoza, establecido en su día, se proyectó la reconversión del espacio contenido en la denominada Casa de Albarracín, en el parque de Zaragoza, que en un principio antes de su clausura por circunstancias de todos conocidas, estaba destinado a una exposición mínima de las Ciencias Naturales Aragonesas. Dicha exposición, en un espacio mínimo y sin posibilidades de expansión, sin personal técnico cualificado para mantener al día la vida científica de dicho conjunto, en circunstancias que se unían además al precario estado de las colecciones, motivó, en decisión sustentada por el Ministerio de Cultura, la reconversión de dicho espacio arquitectónico para un nuevo uso museal.

Nació así el proyecto, en el año 1984, de una exposición monográfica de la cerámica aragonesa. Se pretendían con dicho planteamiento diversos objetivos. De una parte descongestionar las salas destinadas a las Bellas Artes en el edificio de la Plaza de los Sitios, en las que se exponían conjuntamente lienzos, cerámicas, numismática y otras manifestaciones materiales. En segundo lugar, la posibilidad de enfatizar una de las manifestaciones culturales más interesantes del territorio aragonés, la cerámica. Para ello era necesario proporcionar al visitante lo más notable de nuestras producciones y al mismo tiempo evidenciar, como dichas producciones, desde el punto de vista histórico, tenían importantes antecedentes y consecuencias finales.

El proyecto de reforma del edificio fue encargado al arquitecto José Manuel Pérez Latorre, con la intención expresa de liberar todo el interior del edificio y conseguir superficies aptas de exposición, incorporando los espacios de forma armoniosa. El resultado, patente hoy día, permite disponer de superficies ciertamente amplias en cada una de las plantas, una vez eliminados tabiques interiores que imponían una parcelación excesiva de los ambientes.

El programa a desarrollar se centra en las siguientes unidades:

1. *Planta baja.* Se destina al proceso de producción de la cerámica y a la presentación general de la misma. Ello se consigue mediante medios gráficos expresivos y dos unidades de exposición, destinadas respectivamente a la evolución histórica de la cerámica, en una gran vitrina corrida y a la forma y función de la cerámica. Con ello se consigue situar de forma general al espectador en el ambiente que proporciona el mundo cerámico, planteando los

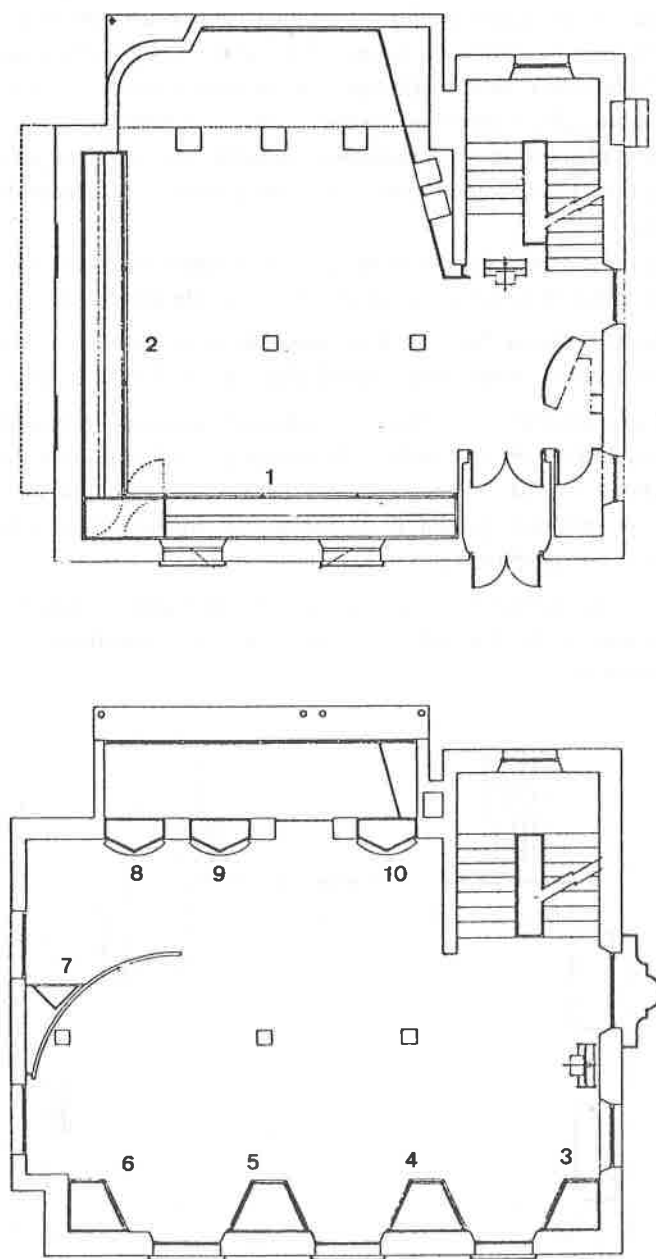


FIG. 3. Museo de Zaragoza. Plantas baja y 1.ª.

aspectos de evolución histórica general (desde el mundo antiguo), con apoyo en materiales de las etapas prehistóricas hasta el mundo clásico, poniendo en evidencia las más antiguas cerámicas producidas en el ámbito aragonés. Tras dichos materiales se exponen además, evidentemente seleccionados, cerámicas medievales tanto de producción cristiana como musulmana, con apoyo en las técnicas del vidriado, las producciones renacentistas y las creaciones del s. XVIII. Termina la exposición con cerámicas francesas e inglesas de los siglos XVIII-XIX.

El segundo aspecto importante que se destaca en esta sala atiende en otra gran vitrina, al papel de la cerámica en la vida cotidiana.

2. *Planta primera.* Se estructura atendiendo a los centros tradicionales aragoneses: Muel (vitrinas 3-6), Villafeliche (vit. 7), Teruel (vits. 8-10).

3. *Planta segunda.* Se destina a la alfarería popular, apoyando la exposición especialmente en los fondos adquiridos por la Diputación General con dicha finalidad (MZB, crónica del año 1988). Dado el tipo de exposición planteado, se pretende presentar al público de forma rotativa las distintas producciones por ámbitos regionales y comarcales.

4. *Areas de reserva.* Se ubican en la zona de sótano del edificio, organizadas en armarios de tipo compactus a efectos de rentabilizar al máximo el espacio disponible.

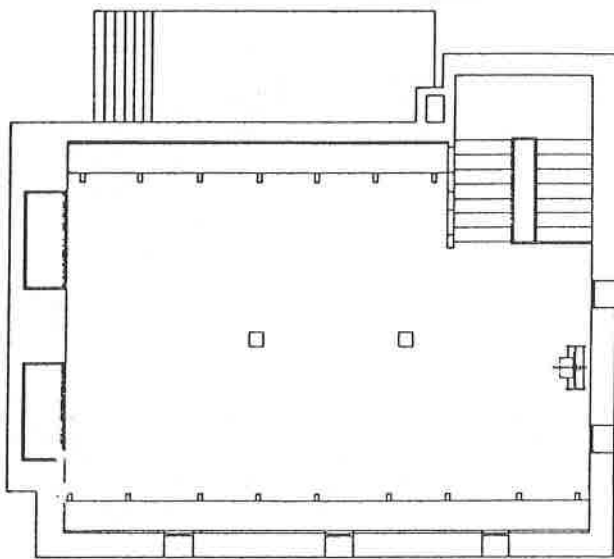


FIG. 4. Museo de Zaragoza. Cerámica. Planta 2.^a.

5. Análisis de cerámicas aragonesas

El Museo de Zaragoza ha colaborado de forma activa en el programa llevado a cabo por la Universidad de Bristol, el British Museum y el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, relativo al análisis de cerámicas procedentes de centros productores bien identificados.

Se han seleccionado para efectuar los muestreos y los correspondientes patrones, cerámicas del alfar de Muel (siglos XVI-XVIII), Teruel (ss. XIII-XVIII), María de Huerva (s. XVI), Villafeliche (ss. XVII-XVIII), Zaragoza (ss. XVI-XVII), Paterna y Manises.

6. Excavaciones en el teatro romano de Zaragoza.

Durante el presente año se ha llevado a cabo una importante campaña de excavaciones en el teatro romano de *Caesaraugusta*, sin duda la más significativa de cuantas se han realizado, con un presupuesto de treinta millones de pesetas invertidas en un período de seis meses trabajados.

Se ha comprobado la continuidad de la estructura de la *orchestra*, y se han puesto al día significativos niveles de época hispanovisigoda e hispano-musulmana. Se ha llevado a cabo igualmente la limpieza exhaustiva del solar, abandonado desde el año 1986 y se ha acondicionado igualmente todo el yacimiento con vistas a las visitas públicas que se han organizado del monumento. Para ello se ha dotado de pasarelas y caminos de tránsito y se han abierto igualmente puntos de observación de las ruinas desde la calle.

En total se han retirado 17.280 toneladas de escombros de la excavación y se ha liberado la estructura del teatro de restos modernos que todavía permanecían adosados al mismo. En el trabajo de laboratorio, se han siglado y clasificado 91.223 fragmentos de materiales procedentes de la última campaña del año 1986, además de 32.393 de la campaña presente.

Se han llevado a cabo además trabajos de consolidación y conservación de los distintos restos encontrados, tanto de carácter mueble, como inmueble, afectándose en éste caso los restos de una estructura doméstica de época hispano-musulmana.

Desde el punto de vista científico se han investigado niveles del siglo XI (estructura doméstica hispano-musulmana), de la etapa hispano-visigoda y cristiana (siglos VI-IX) y se ha documentado especialmente la reutilización del teatro en el tercer cuarto del s. IV, siglo V y principios del s. VI de la Era, alargándose notablemente el período de uso de este monumento.

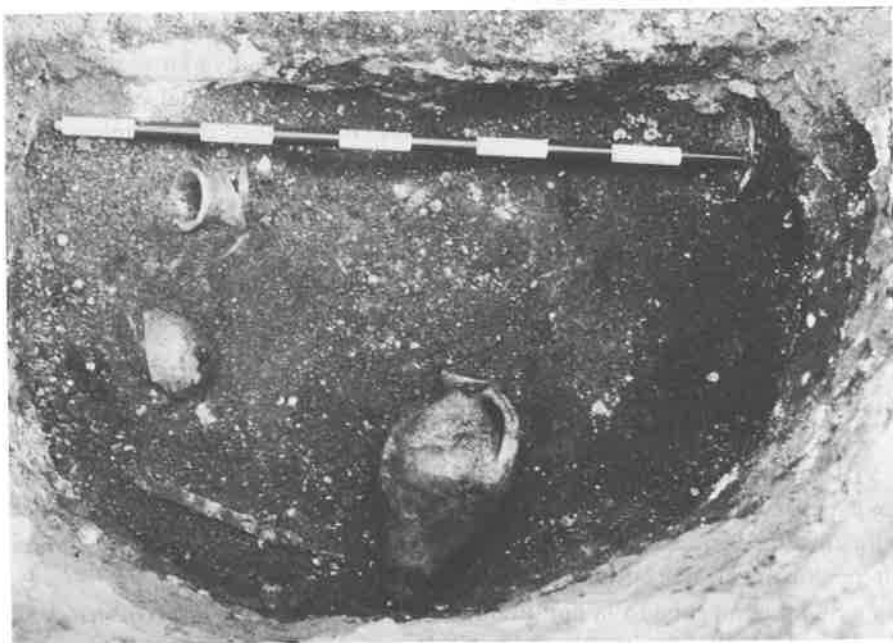


FIG. 5. *Caesaraugusta*. Teatro. Pozo ciego n.º 18 y bóveda sobre los anillos III y IV.

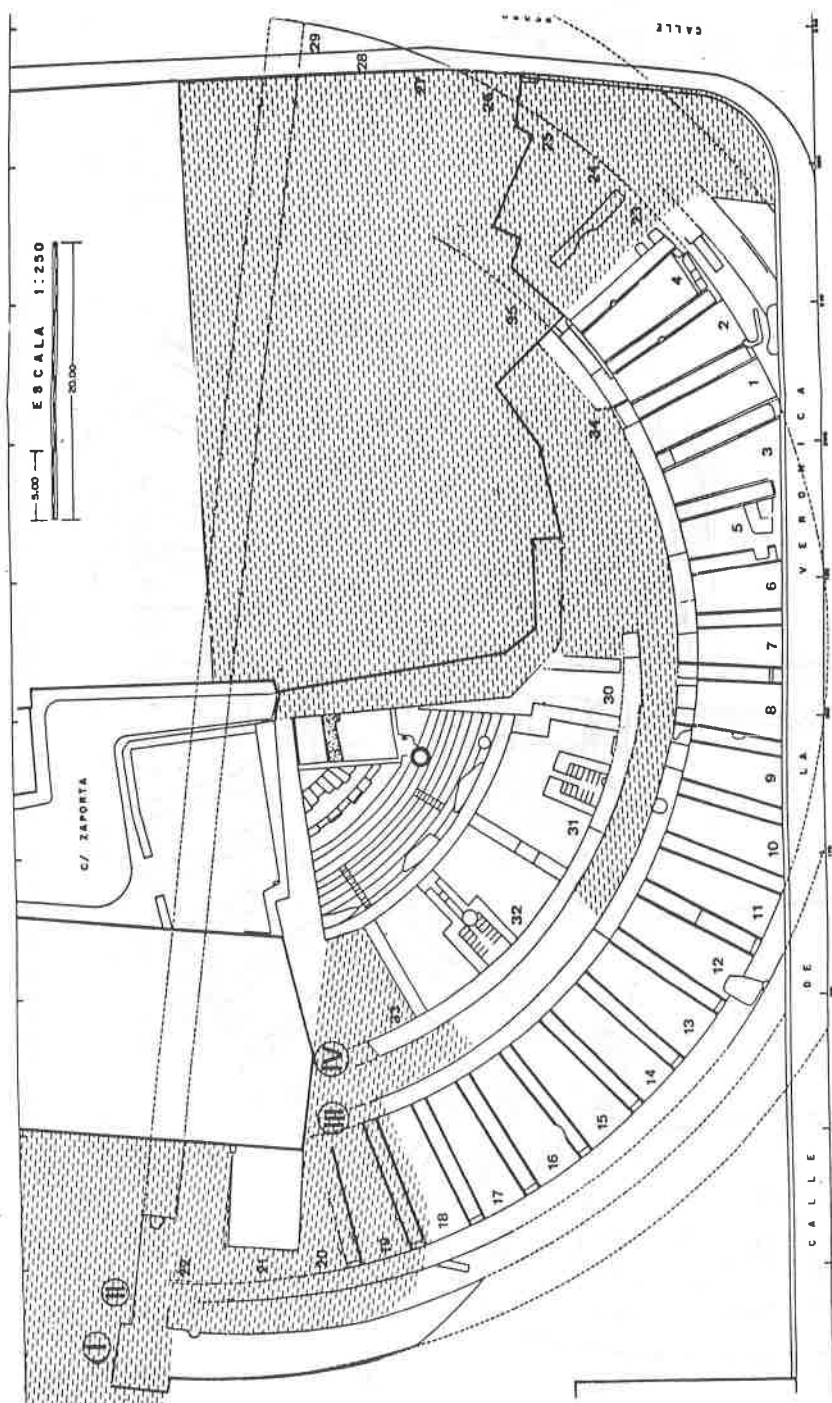


Fig. 6. *CaesarAugusta*. Teatro. La trama de líneas indica la zona de actuación durante 198

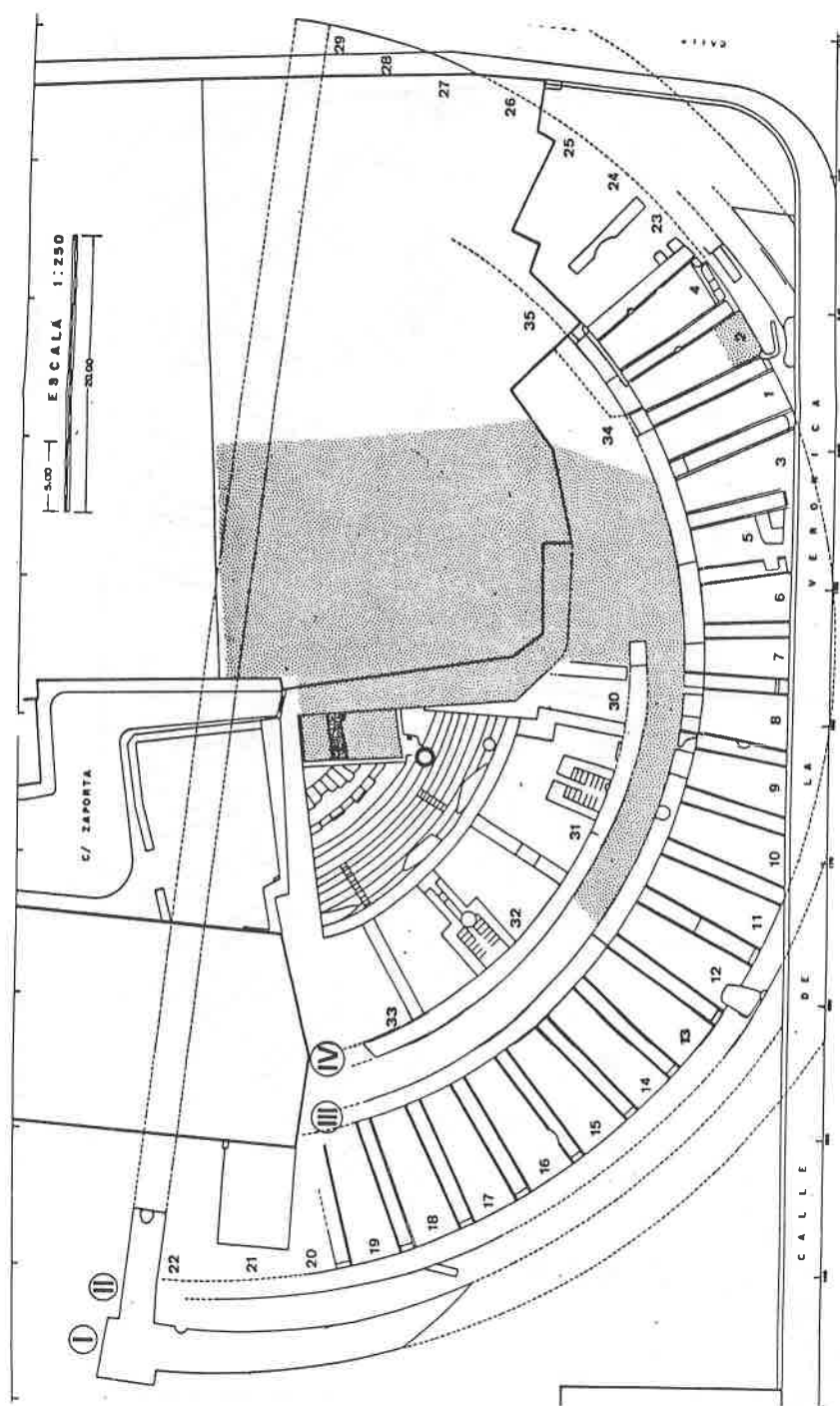


FIG. 7. *Caesaraugusta*. Teatro. La zona de puntos indica el área excavada en 1989.

7. Sección de Bellas Artes.

Se ha continuado la revisión sistemática de los fondos de Bellas Artes utilizando la nueva ficha de catalogación diseñada para la Sección. El pasado año el trabajo se centró en fondos de almacenes, concretamente del Almacén n.º 27, parte de cuyas obras eran inaccesibles por sus enormes dimensiones e inadecuada disposición. Al tratarse de fondos procedentes en su mayor parte de la Desamortización y que nunca habían sido estudiados, el método de trabajo de cara a definir claramente las procedencias ha sido, además de la toma de los datos que proporciona la observación directa de las obras, el cotejar los inventarios de bienes de los conventos desamortizados en Zaragoza con los sucesivos inventarios y catálogos del Museo, tanto manuscritos como impresos. Así se han aclarado numerosas procedencias. Cuando se termine esta revisión procederemos a publicar en el Boletín del Museo el catálogo de todas las obras procedentes de la Desamortización, por conventos y monasterios, pues consideramos que puede ser de interés para los investigadores. Simultáneamente se ha procedido a tomar todo tipo de documentación gráfica que facilite el posterior estudio de las obras.

Otro de los bloques trabajados ha sido la colección de vaciados en yeso que estuvo depositada en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de esta ciudad hasta 1989, año en que fue levantado dicho depósito dado el deterioro que habían sufrido algunas de las piezas. Se trata de 57 obras, entre las que podemos destacar los vaciados de la sillería del Pilar —incompleta—, así como reproducciones de esculturas de la antigüedad clásica.

Señalamos la importancia fundamental de esta labor de documentación, que ha permitido localizar obras que se daban por perdidas, algunas de pintores tan significativos como Vicente Berdusán, rescatar atribuciones correctas que se habían perdido a lo largo de los sucesivos catálogos o dar nuevas atribuciones. Si bien se ha dado un considerable avance, todavía queda mucho por hacer en este campo y confiamos en contar con más medios, fundamentalmente humanos, que nos permitan concluir esta tarea lo antes posible, como base para cualquier estudio o publicación sobre los fondos del Museo.

8. Biblioteca

<i>Nuevos intercambios durante el año 1989</i>		Canadá	3
		Checoslovaquia	1
España	15	Colombia	1
Alemania	4	Dinamarca	2
Argentina	2	Finlandia	1
Austria	2	Francia	6

Gran Bretaña	3
Holanda	1
Hungría	6
Italia	8
Méjico	1
Polonia	3
Portugal	3
Suecia	1
Suiza	2
Turquía	2
U.S.A.	7
Yugoslavia	1
Extranjero Total	60

España	15
Extranjero	60
TOTAL	75

Recepción de fondos durante el año 1989

Monografías	395
Revistas	603
TOTAL	998

Totalidad de Instituciones y Revistas con las que se mantiene intercambio en fecha 30-12-1989

ESPAÑA	
Instituciones	40
Revistas	182
TOTAL	222

EXTRANJERO

Instituciones	23
Revistas	232
TOTAL	255

Entre España y Extranjero se mantienen 477 Intercambios.

Fondos totales de la Biblioteca (31-12-89)

Monografías	8.329 volúmenes
Revistas	6.368 volúmenes
TOTAL	14.697 volúmenes

Relación de Revistas e Instituciones con las que se ha iniciado intercambio de publicaciones durante el año 1989

España

«Polis». Universidad de Alcalá de Henares.

Taller de Arqueología de Alcañiz. Alcañiz, Teruel.

«Kobie: Serie Paleoantropología». Diputación Foral de Bizkaia. Bilbao.

«Cuadernos de Arqueología». Universidad de Deusto. Bilbao.

«Alberri: Quaderns d'investigació del Centre d'estudis contestans». Centre d'Estudis Contestans. Concentaina, Alicante.

«Cimal: Arte Internacional». Gandía, Valencia.

«Anales del Museo del Pueblo Español». Madrid.

«Erytheia: Revista de estudios bizantinos y neogriegos». Asociación Cultural Hispano-Helénica. Madrid.

«Índice Español de Humanidades». I.S.O.C. Madrid.

«Ariadna». Centro Municipal de estudios locales. Palma del Río, Córdoba.

«Butlletí». Grup de col·laboradors del Museu de Rubí. Rubí, Barcelona.

«Perficit». Colegio San Estanislao. Salamanca.

«Puig Castellar». Museo Torre Balldovina. Santa Coloma de Gramanet, Barcelona.

«Studia Arqueologica». Universidad de Valladolid.

Caja de Ahorros Municipal de Vigo.

Alemania

«Archäologische Nachrichten aus Baden». Förderkreis für die ur-und frühgeschichtliche. Freiburg.

«Arbeiten zur Urgeschichte». Universität Hamburg. Hamburg.

«Ostbairische Grenzmarken». Universitätsbibliothek. Passau.

«Bodendenkmalpflege in Mecklenburg». Museum für ur-und Frühgeschichte Schwerin. Schwerin.

Argentina

«Anales de Historia Antigua y Medieval». Facultad de Filosofía y Letras. UBA. Buenos Aires.

«Anales de Arqueología y Etnología». Instituto de Arqueología y Etnología de la Universidad Nacional de Cuyo. Mendoza.

Austria

«Forschungsprojekt». Landesmuseum Joanneum. Graz.

«Kunstjahrbuch der Stadt Linz». Stadtmuseum Linz. Linz/Donau.

Canadá

«Bulletin». Institut Canadien de Conservation. Ontario, Canadá.

«Journal». Institut Canadien de Conservation. Ontario, Canadá.

«Notes». Institut Canadien de Conservation. Ontario, Canadá.

Checoslovaquia

«Eirene». Studia Graeca et Latina. Československá Akademie Věd. Praha.

Colombia

Universidad Pontificia Bolivariana. Medellín.

Dinamarca

«Classica et Mediaevalia». Institut Danois des Echanges. Copenhague.

«Aarbøger for Nordisk Oldkyndighed og Historie». Det Kgl. Nordiske Oldskriftselskab. Copenhague.

Finlandia

«Arctos: Acta Philologica Fennica». The Classical Association of Finland. Helsinki.

Francia

«Dialogues d'histoire ancienne». Centre de Recherches d'Histoire Ancienne. Besançon.

«Bulletin d'Histoire et d'Archéologie». Les Amis de Viuz-Faverges. Faverges. Groupe Vendeen d'Etudes Préhistoriques. La Roche sur Yon.

«Cahiers Archéologiques de La Loire». Fédération des Groupes de Recherches Archéol. Dept. de La Loire. Roanne. Centre National d'Archéologie Urgaine. Tours.

«Revue Dromoise». Société d'Archéologie et de Statistique de la Drome. Valence.

Gran Bretaña

«Durham Archaeological Journal». Department of Archaeology. Durham. National Art Library, Victoria and Albert Museum. London.

«The Antiquaries Journal». Society of Antiquaries. London.

Holanda

«Newsletter: Department of Pottery Technology». Archeologisch Centrum, University of Leiden. Leiden.

Hungría

«Acta Archaeologica». Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára. Budapest.

«Folia Archaeologica y Communicationes Archaeologicae Hungariae». Magyar Nemzeti Múzeum. Budapest.

«Dissertationes Archaeologicae». Eötvös Loránd Tudományegyetem. Budapest.

«Acta Classica Universitatis Scientiarum Debreceniensis». University of Debrecen. Debrecen.

«Specimina Nova». Pécsi Janus Pannonius Tudományegyetem. Pécs.

«Alba Regia». István Király Múzeum Közleményei. Székesfehérvár.

Italia

«Invigilata Lucernis». Istituto di Latino. Bari.

«Annuario». Academia Etrusca. Cortona.
«Miscellanea di Studi Archeologici e di Antichità». Deputazione di Storia Patria per le Antiche Provincie Modenesi. Modena.

«Archeologia Veneta». Società Archeologica Veneta. Padova.

«Annali: della Scuola Normale Superiore di Pisa». Scuola Normale Superiore. Pisa.

«Novita Bibliografiche Antichità Greca e Romana». Giorgio Bretschneider Editore. Roma.

«Papers of the B.S.R.». British School at Rome. Roma.

«Italica: Cuadernos de Trabajo». Instituto de Historia y Arqueología, Secretariado C.S.I.C. Roma.

Méjico

«Nueva Revista de Filología Hispánica». Centro Estudios Lingüísticos y Literarios. México D. F.

Polonia

«Materiały Archeologiczne Nowej Huty». Muzeum Archeologiczne. Kraków.

«Sprawozdania Archeologiczne». Zakład Archeologii Małopolski IHKM PAN. Kraków.

«Les Publications du Centre D'Archéologie Méditerranéenne». Zakład A Archeologii. Warszawa.

Portugal

Museo Nacional de Arte Antiga. Lisboa.
«Boletín Cultural y Coleção de Boletins Municipais». Gabinete Educação e Cultura da Câmara Municipal. Tomar.
Museu de Grão Vasco. Viseu.

Suecia

«Boreas: Acta Universitatis Upsaliensis». Universitetsbiblioteket. Uppsala.

Suiza

«Gesellschaft Pro Vindonissa». Vindonissa Museum. Brugg.

«Ras: Resumes d'archeologie Suisse». Université de Lausanne. Lausanne.

Turquía

«KLazi Sonuçları Toplantısı». Kültür Veturizm Bakanligı. Ankara.

«Turk Arkeoloji Dergisi». Kültür Veturizm Bakanligı. Ankara.

U.S.A.

«Classical Studies». University of California. California.

«Classical Philology». Faculty Exchange the University of Chicago. Chicago-Illinois.

«Nestor». Program in Classical Archaeology, Indiana University. Indiana.

The Spanish Institute, INC. New York.

«Journal of Roman Archaeology». The University of Michigan. Michigan.

«Expedition». University of Pennsylvania. Philadelphia.

«The Classical World». Duquesne University. Pittsburgh.

Yugoslavia

«Bulletin of the Ethnographic Museum in Beograd». Musée d'Ethnographie. Beograd.

III. Educación y Acción Cultural

Se ha desarrollado como en campañas anteriores un intenso programa llevado a cabo por el servicio del Museo.

Dicho programa se ha llevado a cabo a partir de los correspondientes boletines de inscripción, referentes tanto a las actividades guiadas por el propio servicio de Educación, como a las visitas de forma autónoma de los grupos correspondientes. En las visitas se facilitan hojas de trabajo para los alumnos y material de consulta para el profesor, con antelación a la visita.

Como sistema de aproximación, se ha propuesto para los grupos que no han efectuado hasta la fecha ningún contacto o visita con el museo, la actividad «Qué es un museo», desarrollada por personal de nuestro centro en los propios locales del solicitante.

El horario de visitas programadas se ha llevado a cabo de 9 a 14 h. de martes a viernes y de 13 a 14 de lunes a viernes.

La sistematización del material en las correspondientes secciones ha sido la siguiente:

1. Arqueología

— Prehistoria Protohistoria (salas 1 y 2).

Recorridos con hojas de trabajo para EGB, ciclo medio y superior: «Prehistoria», «Economía en la Prehistoria» y «Economía en la Edad del Hierro».

— II Edad del Hierro (sala 3).

Recorridos con hojas de trabajo para EGB y ciclo superior: «La cultura ibérica».

— Mundo romano (salas 5-7).

Recorrido con hojas de trabajo para EGB, ciclo superior y 5.º: «*Caesaraugusta*, ciudad romana».

— Arqueología (todas las salas 1-7).

Recorridos con hojas de trabajo que globalizan todas las etapas culturales de la sección mediante un centro de interés: «La cerámica nos informa» (ciclo medio de EGB), «La alimentación y la cerámica» (enseñanzas medias).

Estos recorridos requieren mayor inversión de tiempo al ser propuestas globalizadoras de toda la sección (dos y una hora respectivamente). Series de audiovisuales pueden complementar las visitas.

2. Bellas Artes

Recorridos con hojas de trabajo, afectan a las siguientes áreas:

«Pintura gótica» (ciclo superior de EGB y EE.MM.), «Pintura gótica». Dramatización especialmente pensada para 6.º de EGB (aplicable también al resto del ciclo superior).

«Síguele la pista», juego sencillo de pistas para los alumnos, que descubren las obras de arte y su significado (ciclos medio y superior de EGB).

«El Barroco a través del Museo de Zaragoza» (Ciclo superior de EGB).

«Goya» (Ciclo superior de EGB y enseñanzas medias).

Los recorridos se completan igualmente con la proyección de audiovisuales o la realización de un taller.

Se ha ofertado igualmente una propuesta de trabajo para «deambular por Daroca» en visita autónoma

A efectos de profundizar en la utilización didáctica del Museo, se programaron también diversos encuentros con los profesores interesados.

3. Etnología

La oferta didáctica para esta Sección se ha concretado en dos cuadernos concebidos especialmente para el ciclo inicial y aptos igualmente para 3.º de EGB. Son dos recorridos independientes, con desarrollo en dos tiempos cada uno. Se propone en primera instancia una guía de actividades para realizar en el aula y en el segundo, unas hojas de trabajo que deben confeccionarse durante su visita al Museo.

Se pretende aproximarse al niño a los modos de vida del pasado más reciente; teniendo en cuenta dichas premisas, el material diseñado tiene muy en cuenta las características de dicha edad. Los cuadernos confeccionados son «La cocina y el queso» y «el traje».

4. Cuaderno de trabajo ¿Qué es un Museo?

Sustituyendo al cuaderno anterior y renovando totalmente los gráficos, se ha editado este nuevo cuaderno, en cuatricromía, con lo cual queda cubierta un área importante en la difusión del museo, sus contenidos y funciones. Sirve este cuaderno de importante instrumento de presentación del Museo, y mantiene, con una nueva presentación, la estructura básica de la edición anterior. En esta ocasión se ha seleccionado un museo imaginario, del Juguete a través del cual se analizan las distintas partes de un museo y sus cometidos.

Se parte así de la pluralidad de instituciones atendiendo al contenido y utilizando en las ilustraciones objetos del Museo de Zaragoza que el visitante puede localizar fácilmente.

En viñetas sucesivas se recorre el interior del Museo, observándose las zonas privadas del mismo, el servicio de Restauración, las zonas dedicadas a la investigación, conservación, educación, y planteando además cuestiones relativas al origen de los museos y a la titularidad de los bienes que contienen nuestras instituciones. Se contemplan además los aspectos relativos a otro tipo de personal que trabaja en los museos (vigilantes, técnicos, etc.) y se incide igualmente en el importante papel de difusión cultural que nuestros centros llevan a cabo.

5. Ultimas ediciones de materiales didácticos

En la renovación constante de los materiales de trabajo usados en el Area de Educación y Difusión del Museo, se ha editado un nuevo cuaderno de trabajo, correspondiente a la Sección de Arqueología, relativo a los tiempos paleolíticos, neolíticos y de la Edad del Bronce y que afecta a la Sala 1 del Museo dedicada a la Prehistoria. Se ha renovado la maqueta de dicho cuaderno atendiendo a una nueva presentación e ilustraciones.

Para atender a las visitas programadas del teatro romano de *Caesaraugusta*, que se ha visitado, con gran éxito de público, durante un día a la semana, en visitas guiadas por los técnicos arqueólogos que han participado en las excavaciones de dicho monumento, se ha editado una hoja informativa relativa a las principales características del monumento, su definición y consideraciones generales.

Se ha cumplido así una importante tarea en la difusión de los trabajos arqueológicos que habitualmente suelen tener escasa repercusión en este sentido al no resultar accesibles para el público interesado. Se ha acondicionado toda la excavación desde el principio con el objeto de facilitar el tránsito por la misma de las personas que han accedido hasta ella. En la preparación de las visitas ha colaborado también el Patronato Municipal de Turismo del Ayuntamiento zaragozano.



FIG. 8. Publicaciones más recientes del Area de Difusión y Educación.

IV. Restauración

Arqueología

El trabajo de este servicio sigue estructurado en dos frentes distintos:

- a) 1. Urgencias que acceden al museo,
2. Nuevos montajes de secciones del Museo.
- b) Tratamientos especiales y programas previos.

a) El primer aspecto afecta especialmente a las secciones monográficas de Celsa y Cerámica Aragonesa, que se encuentran ciertamente avanzadas, especialmente en lo relativo al segundo apartado.

b) Continúa trabajándose en el conjunto pictórico de la Casa de los Delfines de Celsa. Los trabajos se desarrollan según el plan previsto sobre dicho conjunto, responsabilizándose de los mismos la restauradora M. Antonia Moreno.

A lo largo del presente año han continuado los procesos de consolidación y limpieza de los tableros números 2 y 3. Se procede igualmente a la documentación fotográfica de los reversos y cañas del tablero 7 y tablero 1, así como al proceso correspondiente de calcos de las zonas afectadas. Igualmente se han tomado diversas muestras para someter a análisis en el Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales (Departamento de Bienes Muebles y en el Museo del Prado). En los análisis se solicita la estratigrafía de los pigmentos, la composición química de los mismos y los aglutinantes).

Durante el mes de junio/julio, y dentro del programa de trabajo establecido con la Escuela de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, han participado cuatro alumnos del último curso, especialidad arqueología, en los trabajos llevados a cabo en la pintura mural de Celsa. Se han sometido a tratamiento sendos paneles procedentes de la Casa de Hércules, con representaciones del héroe con el jabalí de Erimanto y la Cierva de Cerinio.

Los fragmentos de dichos paneles fueron sometidos al consolidado de los bordes, limpieza y eliminación del paraloid consolidante empleado en el momento del descubrimiento de los restos pictóricos (año 1978), eliminación de sales solubles, pegado de los fragmentos con resina acrílica y relleno de lagunas en el soporte con morteros ensayados previamente, atendiendo a sus propiedades mecánicas y ópticas.

Las aplicaciones de mortero en las lagunas se hicieron ya por el anverso o bien por el reverso, reforzando uniones incluso con armazones metálicos internos. No se han llevado a cabo reintegraciones cromáticas en las lagunas de película pictórica ante la falta de modelos fidedignos. Como acabado final se ha reforzado la película pictórica mediante su consolidación con resina

acrílica en disolvente aromático. Igualmente se han conservado los morteros de base, habida cuenta de la falta de peso de los paneles y del interés de las huellas en el reverso del agarre al muro correspondiente.

c) Excavaciones del Museo en el teatro romano de Zaragoza.

Se han llevado a cabo los correspondientes trabajos, que por su envergadura han contado además del equipo técnico de licenciados, con una plaza dedicada a la restauración y tratamiento de los distintos materiales sacados a la luz del día.

Trabajos realizados por el Departamento de Restauración del Museo de Zaragoza durante el año 1989

1. Sección de Arqueología ¹

1.1. Material silíceo y afines

1. Paredes finas (Cerámica)
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 85.1.33374
N.º Reg. Rest.: A.669
2. Lucerna (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
Long.: 86 mm.
N.º Inv. Gral.: 88.1.1.
N.º Reg. Rest.: A.1017.
3. Ficha de juego (Vidrio).
«Celsa». Velilla de Ebro.
Díam.: 12,05 mm.
N.º Reg. Rest.: A. 1023.
4. Pie (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
Long.: 37 mm.
N.º Reg. Rest.: A.1025.
5. Figurilla humana (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
H.: 113 mm.
N.º Inv. Gral.: 85.1.60551.
N.º Reg. Rest.: A.1093.

6. Ficha (Vidrio).

«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 85.1.27081
N.º Reg. Rest.: A.1117.

7. Ficha (Vidrio).

«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 85.1.27082.
N.º Reg. Rest.: A.1118.

8. Ficha (Vidrio).

«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 88.1.21.
N.º Reg. Rest.: A.1122.

9. Pesa de telar (Cerámica).

«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 80.1.7145.
N.º Reg. Rest.: 80.1.1136.

10. Pesa de telar (Cerámica).

«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 80.1.5829.
N.º Reg. Rest.: 1137.

11. Pesa de telar (Cerámica)

«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 80.1.4325
N.º Reg. Rest.: 1139.

¹ El material de «Celsa» (Velilla de Ebro) ha sido restaurado por María Luisa González Pena. El del «Teatro romano» (Zaragoza) por Ester Escartín.

12. Pesa de telar (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
H.: 79 mm.
N.º Inv. Gral.: 80.1.6035.
N.º Reg. Rest.: A.1141.
13. Pesa de telar (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
H.: 91 mm.
N.º Inv. Gral.: 81.1.2596.
N.º Reg. Rest.: A.1142.
14. Pesa de telar (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
H.: 82 mm.
N.º Inv. Gral.: 85.1.63414.
N.º Reg. Rest.: A.1143.
15. Pesa de telar (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
H.: 84 mm.
N.º Inv. Gral.: 80.1.5828.
N.º Reg. Rest.: A.1144.
16. Pesa de telar (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
H.: 72 mm.
N.º Inv. Gral.: 85.1.27471
N.º Reg. Rest.: A.1147.
17. Pesa de telar (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
H.: 72 mm.
N.º Inv. Gral.: 85.1.44203.
N.º Reg. Rest.: A.1152.
18. Frag. elemento termal (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Reg. Rest.: A.1154.
19. Ficha (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
Diám.: 26 x 28 mm.
N.º Inv. Gral.: 88.1.25.
N.º Reg. Rest.: A.1167.
20. Ficha (Vidrio).
«Celsa». Velilla de Ebro.
Diám.: 16 x 15 mm.
N.º Inv. Gral.: 88.1.26.
N.º Reg. Rest.: A.1168.
21. Ficha (Vidrio).
«Celsa». Velilla de Ebro.
Diám.: 16 mm.
N.º Inv. Gral.: 84.1.39834.
N.º Reg. Rest.: A.1170.
22. Ficha (Vidrio).
«Celsa». Velilla de Ebro.
Diám.: 14 x 11 mm.
N.º Inv. Gral.: 86.1.17695.
N.º Reg. Rest.: A.1173.
23. Ficha (Vidrio).
«Celsa». Velilla de Ebro.
Diám.: 13 x 10 mm.
N.º Inv. Gral.: V 79. Nivel A.
N.º Reg. Rest.: A.1175.
24. Frag. base (Vidrio).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 84.1.43801
N.º Reg. Rest.: A.1178.
25. Frag. borde (Vidrio).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 83.1.60072.
N.º Reg. Rest.: A.1202.
26. Frag. borde (Vidrio).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: V.79.9. F°67
N.º Reg. Rest.: A.1207.
27. Fusayola (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
Diám. máx.: 29 mm.
N.º Inv. Gral.: 85.1.67860.
N.º Reg. Rest.: A.1211.
28. Fusayola (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
Diám. máx.: 15 mm.
N.º Inv. Gral.: 85.1.46701
N.º Reg. Rest.: A.1212.
29. Fusayola (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
Diám. máx.: 25 mm.
N.º Inv. Gral.: 85.1.1291
N.º Reg. Rest.: A.1213.

30. Fusayola (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
Diám. máx.: 30 mm.
N.º Inv. Gral.: 85.1.56343.
N.º Reg. Rest.: A.1214.
31. Fusayola (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
Diám. máx.: 24 mm.
N.º Inv. Gral.: 85.1.58583.
N.º Reg. Rest.: A.1215.
32. Fusayola (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
H.: 25 mm.
N.º Inv. Gral.: 85.1.65126.
N.º Reg. Rest.: A.1216.
33. Fusayola (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
Diám. máx.: ¿? mm.
N.º Inv. Gral.: 85.1.65127.
N.º Reg. Rest.: A.1217.
34. Fusayola (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
Diám. máx.: 22 mm.
N.º Inv. Gral.: 83.1.23261.
N.º Reg. Rest.: A.1218.
35. Fusayola (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
Diám. máx.: 33 mm.
N.º Inv. Gral.: 85.1.4457.
N.º Reg. Rest.: A.1219.
36. Fusayola (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
Diám. máx.: 26 mm.
N.º Inv. Gral.: 85.1.36600.
N.º Reg. Rest.: A.1220.
37. Fusayola (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
Diám. máx.: 21 mm.
N.º Inv. Gral.: 85.1.36599.
N.º Reg. Rest.: A.1221.
38. Fusayola (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
Diám. máx.: 28 mm.
N.º Inv. Gral.: 85.1.28626.
N.º Reg. Rest.: A.1222.
39. Fusayola (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
Diám. máx.: 28 mm.
N.º Inv. Gral.: 85.1.9361
N.º Reg. Rest.: A.1223.
40. Fusayola (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
Diám. máx.: 34 mm.
N.º Inv. Gral.: 85.1.41521
N.º Reg. Rest.: A.1224.
41. Fusayola (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
Diám. máx.: 23 mm.
N.º Inv. Gral.: 85.1.30831
N.º Reg. Rest.: A.1225.
42. Fusayola (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
Diám. máx.: 30 mm.
N.º Inv. Gral.: 85.1.4061
N.º Reg. Rest.: A.1226.
43. Fusayola (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
Diám. máx.: 20 mm.
N.º Inv. Gral.: 86.1.12716.
N.º Reg. Rest.: A.1227.
44. Frag. Terra sigillata (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 85.1.13336.
N.º Reg. Rest.: A.1234.
45. Frag. Terra sigillata (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: V.79.IN°323.
N.º Reg. Rest.: A.1235.
46. Frag. Campaniense (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 84.1.37598.
N.º Reg. Rest.: A.1236.
47. Frag. Terra sigillata (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 85.1.41815.
N.º Reg. Rest.: A.1237.

48. Frag. Terra sigillata (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 85.1.41814.
N.º Reg. Rest.: A.1238.
49. Frag. Terra sigillata (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 85.1.62239.
N.º Reg. Rest.: A.1239.
50. Frag. Terra sigillata (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 83.1.18515.
N.º Reg. Rest.: A.1240.
51. Frag. Terra sigillata (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 83.1.55064.
N.º Reg. Rest.: A.1241.
52. Frag. Terra sigillata (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Reg. Rest.: A.1242.
53. Frag. Terra sigillata (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 85.1.87811.
N.º Reg. Rest.: A.1243.
54. Frag. Terra sigillata (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 85.1.74735.
N.º Reg. Rest.: A.1244.
55. Frag. Terra sigillata (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 84.1.42881.
N.º Reg. Rest.: A.1245.
56. Terra sigillata (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 84.1.42879.
N.º Reg. Rest.: A.1246.
57. Frag. Terra sigillata (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 85.1.1490.
N.º Reg. Rest.: A.1247.
58. Tintero (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
Diám. máx.: 58,50 mm. H.: 40 mm
N.º Inv. Gral.: 88.1.27.
N.º Reg. Rest.: A.1248.
59. Frag. Campaniense (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 86.1.3490.
N.º Reg. Rest.: A.1255.
60. Frag. Campaniense (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 86.1.3179.
N.º Reg. Rest.: A.1263.
61. Tapadera antropomorfa (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
Diám.: 45 mm.
N.º Inv. Gral.: 86.1.8641.
N.º Reg. Rest.: A.1264.
62. Frag. terracota (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 86.1.11040.
N.º Reg. Rest.: A.1266.
63. Lucerna (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
Diám. máx.: 75 mm.
Long.: 105 mm.
N.º Inv. Gral.: 83.1.51121.
N.º Reg. Rest.: A.1269.
64. Unguentario (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
Diám. máx.: 32 mm. H.: 69 mm.
N.º Inv. Gral.: 86.1.13326.
N.º Reg. Rest.: A.1270.
65. Pequeña jarra (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
Diám. máx.: 57 mm. H.: 57 mm.
N.º Inv. Gral.: 86.1.8962.
N.º Reg. Rest.: A.1271.
66. Pequeña jarra (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
Diám. máx.: 56 mm. H.: 57 mm.
N.º Inv. Gral.: 86.1.33969.
N.º Reg. Rest.: A.1272.
67. Tapadera (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
Diám.: 104 mm.
N.º Inv. Gral.: 84.1.20628
N.º Reg. Rest.: A.1275.

68. Tapadera (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
Diám.: 110 mm.
N.º Inv. Gral.: 86.1.8618.
N.º Reg. Rest.: A.1276.
69. Tapadera (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 86.1.7761.
N.º Reg. Rest.: A.1277.
70. Lucerna (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
Diám. máx.: 95 mm.
Long.: 175 mm.
N.º Inv. Gral.: 86.1.5438.
N.º Reg. Rest.: A.1297.
71. Tapadera (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
Diám.: 90 mm.
N.º Inv. Gral.: 86.1.6386.
N.º Reg. Rest.: A.1298.
72. Frag. tituli picti (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 86.1.693.
N.º Reg. Rest.: A.1299.
73. Frag. antefixa (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 85.1.59611.
N.º Reg. Rest.: A.1300.
74. Frag. placa (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 85.1.59612.
N.º Reg. Rest.: A.1301.
75. Frag. antefixa (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 85.1.61654.
N.º Reg. Rest.: A.1302.
76. Paredes finas (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
Diám. máx.: 93 mm. H.: 54 mm.
N.º Inv. Gral.: 85.1.36398.
N.º Reg. Rest.: A.1304.
77. Paredes finas (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
Diám. máx.: 118 mm. H.: 47 mm.
N.º Inv. Gral.: 85.1.36399.
N.º Reg. Rest.: A.1305.
78. Paredes finas (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
Diám. máx.: 100 mm. H.: 83 mm.
N.º Inv. Gral.: 85.1.36400.
N.º Reg. Rest.: A.1306.
79. Paredes finas (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 85.1.66648.
N.º Reg. Rest.: A.1309.
80. Frag. con restos de estampado (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
Diám. máx.: 165 mm. H.: 133 mm.
N.º Inv. Gral.: 86.1.5596.
N.º Reg. Rest.: A.1311.
82. Paredes finas (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
Diám. máx.: 75 mm. H.: 75 mm.
N.º Inv. Gral.: 86.1.6265.
N.º Reg. Rest.: A.1312.
83. Paredes finas (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 86.1.6982.
N.º Reg. Rest.: A.1313.
84. Paredes finas (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 86.1.6986.
N.º Reg. Rest.: A.1314.
85. Lucerna (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
Diám. máx.: 70 mm. H.: 28 mm.
N.º Inv. Gral.: 86.1.691.
N.º Reg. Rest.: A.1315.
86. Tapadera (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
Diám.: 145 mm.
N.º Inv. Gral.: 83.1.35736.
N.º Reg. Rest.: A.1317.
87. Tapadera (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
Diám.: 290 mm.
N.º Inv. Gral.: 86.1.2391.
N.º Reg. Rest.: A.1318.



FIG. 9. Recientes restauraciones de materiales arqueológicos: Lucernas, máscara teatral (Teatro de Caesaraugusta).

88. Paredes finas (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
Diám. máx.: 100 mm. H.: 49 mm.
N.º Inv. Gral.: 86.1.10429.
N.º Reg. Rest.: A.1320.
89. Frag. campaniense (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 86.1.308.
N.º Reg. Rest.: A.1321.
90. Plato (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
Diám.: 232 mm. H.: 59 mm.
N.º Inv. Gral.: 86.1.6917.
N.º Reg. Rest.: A.1325.
91. Anfora con tituli picti (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Reg. Rest.: A.1326.
92. Paredes finas (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 86.1.876.
N.º Reg. Rest.: A.1327.
93. Frag. campaniense (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.:
N.º Reg. Rest.: A.1361.
94. Frag. campaniense (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 86.1.7953.
N.º Reg. Rest.: A.1362.
95. Frag. campaniense (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 85.1.42997.
N.º Reg. Rest.: A.1366.
96. Frag. campaniense (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 85.1.43002.
N.º Reg. Rest.: A.1367.
97. Frag. campaniense (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 85.1.62042.
N.º Reg. Rest.: A.1369.
98. Aplique opus espicatum (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
Long.: 90 mm.
N.º Inv. Gral.: 83.1.63607.
N.º Reg. Rest.: A.1373.
99. Aplique opus espicatum (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
Long.: 90 mm.
N.º Inv. Gral.: 83.1.63605.
N.º Reg. Rest.: A.1374.
100. Aplique opus espicatum (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
Long.: 90 mm.
N.º Inv. Gral.: 83.1.63602.
N.º Reg. Rest.: A.1375.
101. Aplique opus espicatum (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
Long.: 90 mm.
N.º Inv. Gral.: 83.1.63604.
N.º Reg. Rest.: A.1376.
102. Aplique opus espicatum (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
Long.: 90 mm.
N.º Inv. Gral.: 83.1.63606.
N.º Reg. Rest.: A.1377.
103. Aplique opus espicatum (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
Long.: 90 mm.
N.º Inv. Gral.: 83.1.63603.
N.º Reg. Rest.: A.1378.
104. Ficha (Vidrio).
«Celsa». Velilla de Ebro.
Diám.: 18 mm.
N.º Inv. Gral.: 83.1.61765.
N.º Reg. Rest.: A.1379.
105. Frag. terra sigillata (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: VEL.324 DÑ 9.
N.º Reg. Rest.: A.1381.
106. Plato (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
Diám. máx.: 170 mm.
N.º Inv. Gral.: 83.1.8052.
N.º Reg. Rest.: A.1387.

107. Tapadera (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 83.1.8053.
N.º Reg. Rest.: A.1388.
108. Plato (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
Diám.: 525 mm.
N.º Inv. Gral.: 83.1.13681.
N.º Reg. Rest.: A.1389.
109. Jarra (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
Diám. máx.: 155 mm. H.: 225 mm.
N.º Inv. Gral.: 82.1.13199.
N.º Reg. Rest.: A.1390.
110. Plato (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
Diám. máx.: 171 mm.
N.º Inv. Gral.: 83.1.7537.
N.º Reg. Rest.: A.13911.
111. Frag. ungentario (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 82.1.13080.
N.º Reg. Rest.: A.1393.
112. Frag. campaniense (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: VEL.30P 358.
N.º Reg. Rest.: A.1394.
113. Frag. Lucerna (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: VEL.338DG 88.
N.º Reg. Rest.: A.1395.
114. Terra sigillata (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
H.: 36 mm.
N.º Inv. Gral.: 83.1.61069.
N.º Reg. Rest.: A.1396.
115. Frag. plato (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 82.1.14611.
N.º Reg. Rest.: A.1397.
116. Frag. ánfora (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: VEL.336DH 2.
N.º Reg. Rest.: A.1403.
117. Frag. Terra sigillata (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 82.1.9651.
N.º Reg. Rest.: A.1404.
118. Frag. plato (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 83.1.12125.
N.º Reg. Rest.: A.1405.
119. Frag. campaniense (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: VEL.s
N.º Reg. Rest.: A.1406.
120. Terra sigillata hispánica (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 85.1.54767.
N.º Reg. Rest.: A.1415.
121. Frag. Terra sigillata (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 86.1.21787.
N.º Reg. Rest.: A.1417.
122. Frag. Terra sigillata (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 85.1.56664.
N.º Reg. Rest.: A.1418.
123. Frag. Terra sigillata (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 86.1.21788.
N.º Reg. Rest.: A.1419.
124. Frag. Terra sigillata (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 85.1.57747.
N.º Reg. Rest.: A.1420.
125. Frg. campaniense (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 80.1.5407.
N.º Reg. Rest.: A.1423.
126. Frag. campaniense (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 80.1.5407.
N.º Reg. Rest.: A.1423.
127. Frag. campaniense (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 80.1.5402.
N.º Reg. Rest.: A.1424.

128. Frag. plato (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: VEL.Hab.II 230
N.º Reg. Rest.: A.1426.
129. Frag. terra sigillata hispánica (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 85.1.57746.
N.º Reg. Rest.: A.1429.
130. Frag. plato (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: VEL.Hab.II2 11
N.º Reg. Rest.: A.1430.
131. Frag. lucerna (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 85.1.29213.
N.º Reg. Rest.: A.1441.
132. Frag. lucerna (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 86.1.31735.
N.º Reg. Rest.: A.1442.
133. Frag. lucerna (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 85.1.64587.
N.º Reg. Rest.: A.1443.
134. Frag. lucerna (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 85.1.64589.
N.º Reg. Rest.: A.1444.
135. Frag. lucerna (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 85.1.71765.
N.º Reg. Rest.: A.1445.
136. Frag. lucerna (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 82.1.22768.
N.º Reg. Rest.: A.1446.
137. Frag. lucerna (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 86.1.12382.
N.º Reg. Rest.: A.1447.
138. Frag. lucerna (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.:
N.º Reg. Rest.: A.1448.
139. Frag. lucerna (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 85.1.43189.
N.º Reg. Rest.: A.1449.
140. Frag. lucerna (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 85.1.15102.
N.º Reg. Rest.: A.1450.
141. Frag. lucerna (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 84.1.37314.
N.º Reg. Rest.: A.1451.
142. Frag. lucerna (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 85.1.71764.
N.º Reg. Rest.: A.1452.
143. Frag. lucerna (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 85.1.33770.
N.º Reg. Rest.: A.1453.
144. Frag. lucerna (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 85.1.57020.
N.º Reg. Rest.: A.1454.
145. Frag. lucerna (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 82.1.35469.
N.º Reg. Rest.: A.1455.
146. Frag. sigillata hispánica (Cerámica)
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 85.1.59847.
N.º Reg. Rest.: A.1458.
147. Campaniense (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
Diám. máx.: 90 mm. H.: 51 mm.
N.º Reg. Rest.: A.1460.
148. Frag. terra sigillata (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 85.1.30653.
N.º Reg. Rest.: A.1461.
149. Frag. plato (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: VEL.S.B.
N.º Reg. Rest.: A.1463.

150. Frag. plato (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Reg. Rest.: A.1464.
151. Plato (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
Diám. máx.: 125 mm. H.: 55 mm.
N.º Inv. Gral.: VEL.348.D11 26.
N.º Reg. Rest.: A.1466.
152. Lucerna (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 85.1.69963.
N.º Reg. Rest.: A.1468.
153. Terra sigillata hispánica (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
Diám. máx.: 197 mm. H.: 82 mm.
N.º Inv. Gral.: 61.1.35219.
N.º Reg. Rest.: A.1485.
154. Olla (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
Diám. máx.: 160 mm. H.: 150 mm.
N.º Inv. Gral.: 83.1.16958.
N.º Reg. Rest.: A.1486.
155. Plato (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
Diám. máx.: 195 mm. H.: 67 mm.
N.º Inv. Gral.: 83.1.17289.
N.º Reg. Rest.: A.1487.
156. Imbrex (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Reg. Rest.: A.1488.
157. Técula (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 85.1.22740.
N.º Reg. Rest.: A.1490.
158. Pesa de telar (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
H.: 53 mm.
N.º Inv. Gral.: 85.1.30590.
N.º Reg. Rest.: A.1493.
159. Frag. paredes finas (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 86.1.34868.
N.º Reg. Rest.: A.1495.
160. Frag. terra sigillata (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 86.1.29968.
N.º Reg. Rest.: A.1497.
161. Frag. terra sigillata (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 86.1.33622.
N.º Reg. Rest.: A.1499.
162. Fusayola (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
Diám. máx.: 23 mm. H.: 18 mm.
N.º Inv. Gral.: 84.1.45169.
N.º Reg. Rest.: A.1500.
163. Pátera (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
Diám. máx.: 127 H.: 20 mm.
N.º Inv. Gral.: 86.1.26904.
N.º Reg. Rest.: A.1494.
164. Frag. lucerna (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 86.1.17725.
N.º Reg. Rest.: A.1506.
165. Plato trípode (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
Diám. mx.: 225 mm. H.: 98 mm.
N.º Inv. Gral.: 85.1.72057.
N.º Reg. Rest.: A.1514.
166. Frag. ibérico (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 86.1.33964.
N.º Reg. Rest.: A.1515.
167. Jarra (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
H.: 324 mm.
N.º Inv. Gral.: 84.1.7711.
N.º Reg. Rest.: A.1516.
168. Tapadera (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
H.: 88 mm.
N.º Inv. Gral.: 83.1.16912.
N.º Reg. Rest.: A.1517.
169. Frag. mortero (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 83.1.60487.
N.º Reg. Rest.: A.1520.

170. Frag. tapadera (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 86.1.25851.
N.º Reg. Rest.: A.1522.
171. Frag. sigillata (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 83.1.34237.
N.º Reg. Rest.: A.1523.
172. Frag. sigillata (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 83.1.34235.
N.º Reg. Rest.: A.1525.
173. Frag. sigillata (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 83.1.34238.
N.º Reg. Rest.: A.1526.
174. Frag. sigillata (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 83.1.34234.
N.º Reg. Rest.: A.1527.
175. Frag. terra sigillata (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 81.1.3443.
N.º Reg. Rest.: A.1531.
176. Frag. lucerna (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 83.1.46914.
N.º Reg. Rest.: A.1533.
177. Frag. lucerna (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 83.1.46905.
N.º Reg. Rest.: A.1534.
178. Frag. lucerna (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 81.1.8165.
N.º Reg. Rest.: A.1535.
179. Frag. lucerna (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: V.79.14K.38.
N.º Reg. Rest.: A.1536.
180. Frag. lucerna (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: V.79.6.8/II.203.
N.º Reg. Rest.: A.1537.
181. Frag. lucerna (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: V.r.VII.81
N.º Reg. Rest.: A.1539.
182. Frag. lucerna (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 80.1.3434.
183. Frag. lucerna (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 83.1.46906.
N.º Reg. Rest.: A.1541.
184. Frag. lucerna (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 80.1.8861.
N.º Reg. Rest.: A.1542.
185. Frag. lucerna (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: V.79.16ñ 4.
N.º Reg. Rest.: A.1545.
186. Lucerna (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
Diám. máx.: 69 mm. H.: 27 mm.
N.º Inv. Gral.: V.79.8Z'13.
N.º Reg. Rest.: A.1546.
187. Lucerna (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
Diám. máx.: 70 mm. H.: 30 mm.
N.º Inv. Gral.: V.79.8Z'12.
N.º Reg. Rest.: A.1547.
188. Frag. terra sigillata (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 83.1.30176.
N.º Reg. Rest.: A.1548.
189. Graf. lucerna (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 81.1.4496.
N.º Reg. Rest.: A.1549.
190. Fusayola (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
Diám. máx.: 35 mm. H.: 19 mm.
N.º Inv. Gral.: 81.1.17342.
N.º Reg. Rest.: A.1551.

191. Frag. campaniense (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 83.1.20867.
N.º Reg. Rest.: A.1552.
192. Frag. ibérica (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 86.1.35277
N.º Reg. Rest.: A.1554.
193. Fusayola (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
Diám. máx.: 47 mm. H.: 22 mm.
N.º Inv. Gral.: 86.1.29843.
N.º Reg. Rest.: A.1558.
194. Frag. ibérica (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 82.1.14944.
N.º Reg. Rest.: A.1560.
195. Frag. ibérica (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 82.1.17295.
N.º Reg. Rest.: A.1561.
196. Recipiente ibérico (Cerámica)
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: VEL.10AB'19.
N.º Reg. Rest.: A.1571.
197. Frag. ibérica (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: VEL.334DG 62.
N.º Reg. Rest.: A.1574.
198. Frag. ibérica (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: VEL.334DG 62.
N.º Reg. Rest.: A.1574.
199. Frags. olla (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 85.1.72501
N.º Reg. Rest.: A.1575.
200. Tapadera (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 83.1.35756.
N.º Reg. Rest.: A.1577.
201. Tapadera (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 83.1.35750.
N.º Reg. Rest.: A.1578.
202. Paredes finas (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
Diám. máx.: 99 mm. H.: 50 mm.
N.º Inv. Gral.: 85.1.33372.
N.º Reg. Rest.: A.1579.
203. Aplique (Vidrio).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 84.1.19433
N.º Reg. Rest.: A.1602.
204. Frag. ánade (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 85.1.63801
N.º Reg. Rest.: A.1605.
205. Recipiente de forma abierta (Vidrio)
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 80.1.4321.
N.º Reg. Rest.: A.1607.
206. Frag. tituli picti (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 86.1.7906.
N.º Reg. Rest.: A.1609.
207. Máscara (Cerámica).
«Teatro romano». Zaragoza.
Dimens.: 180 x 190 mm.
N.º Reg. Rest.: A.1610.
208. Lucerna (Cerámica).
«Teatro romano». Zaragoza.
Diám. máx.: 132 mm. H.: 30 mm.
N.º Reg. Rest.: A.1611.
209. Jarra (Cerámica).
«Teatro romano». Zaragoza.
N.º Inv. Gral.: 89.3.6057.
N.º Reg. Rest.: A.1620.
210. Lucerna (Cerámica).
«Celsa». Velilla de Ebro.
Long.: 95 mm. H.: 36 mm.
N.º Reg. Rest.: A.1621.

211. Vasija (Cerámica).
«Teatro romano». Zaragoza.
H.: 170 mm.
N.º Inv. Gral.: 89.3.9156.
N.º Reg. Rest.: A.1622.
212. Vasija frag. (Cerámica).
«Teatro romano». Zaragoza.
N.º Inv. Gral.: 89.3.6969.
N.º Reg. Rest.: A.1623.
213. Cuenco (Cerámica).
«Teatro romano». Zaragoza.
H.: 70 mm.
N.º Inv. Gral.: 89.e.80916.
N.º Reg. Rest.: A.1624.
214. Cuenco (Cerámica).
«Teatro romano». Zaragoza.
N.º Inv. Gral.: 89.3.10214.
N.º Reg. Rest.: A.1625.
215. Plato (Cerámica).
«Teatro romano». Zaragoza.
H.: 75 mm.
N.º Inv. Gral.: 86.3.29701.
N.º Reg. Rest.: A.1626.
216. Frag. vaso (Cerámica).
«Teatro romano». Zaragoza.
N.º Inv. Gral.: 89.3.10778.
N.º Reg. Rest.: A.1627.
217. Frag. lucerna (Cerámica).
«Teatro romano». Zaragoza.
N.º Inv. Gral.: 89.3.10777.
N.º Reg. Rest.: A.1628.
218. Unguentario (Vidrio).
«Teatro romano». Zaragoza.
H.: 80 mm.
N.º Inv. Gral.: 89.3.7486.
N.º Reg. Rest.: A.1629.
219. Frag. unguentario (Vidrio).
«Teatro romano». Zaragoza.
N.º Inv. Gral.: 89.3.7317.
N.º Reg. Rest.: A.1630.
220. Frags. (Cerámica).
«Teatro romano». Zaragoza.
N.º Inv. Gral.: 89.3.6294.
N.º Reg. Rest.: A.1631.
221. Jarra (Cerámica).
«Teatro romano». Zaragoza.
H.: 130 mm.
N.º Inv. Gral.:
N.º Reg. Rest.: A.1640.
222. Candil (Cerámica).
«Teatro romano». Zaragoza.
Long.: 110 mm.
N.º Reg. Rest.: A.1641.
223. Cuenco (Cerámica).
«Teatro romano». Zaragoza.
H.: 40 mm.
N.º Reg. Rest.: A.1642.
224. Cuenco (Cerámica).
«Teatro romano». Zaragoza.
H.: 56 mm.
N.º Reg. Rest.: A.1643.
225. Plato (Cerámica).
«Teatro romano». Zaragoza.
Díam.: 210 mm. H.: 40 mm.
N.º Reg. Rest.: A.1644.
226. Cuenco (Cerámica).
«Teatro romano». Zaragoza.
H.: 65 mm.
N.º Reg. Rest.: A.1655.
227. Vasija (Cerámica).
«Teatro romano». Zaragoza.
N.º Reg. Rest.: A.1659.
228. Frag. lucerna (Cerámica).
«Teatro romano». Zaragoza.
N.º Inv. Gral.: 89.3.91195.
N.º Reg. Rest.: A.1709.
229. Frag. lucerna (Cerámica).
«Teatro romano». Zaragoza.
N.º Inv. Gral.: 89.3.91194.
N.º Reg. Rest.: A.1710.

230. Cuenco (Cerámica).
«Teatro romano». Zaragoza.
H.: 55 mm.
N.º Inv. Gral.: 89.3.83943.
N.º Reg. Rest.: A.1711.
231. Cuenco (Cerámica).
«Teatro romano». Zaragoza.
H.: 68 mm.
N.º Inv. Gral.: 89.3.91196.
N.º Reg. Rest.: A.1712.
232. Candil (Cerámica).
«Teatro romano». Zaragoza.
Long.: 143 mm.
N.º Inv. Gral.: 89.3.82034.
N.º Reg. Rest.: A.1713.
233. Vasija (Cerámica).
«Teatro romano». Zaragoza.
H.: 42 mm.
N.º Inv. Gral.: 89.3.81241.
N.º Reg. Rest.: A.1714.
234. Plato (Cerámica).
«Teatro romano». Zaragoza.
Diám.: 220 mm.
N.º Inv. Gral.: 89.3.81239.
N.º Reg. Rest.: A.1715.
235. Jarra (Cerámica).
«Teatro romano». Zaragoza.
H.: 210 mm.
N.º Inv. Gral.: 89.3.84955.
N.º Reg. Rest.: A.1716.
236. Plato (Cerámica).
«Teatro romano». Zaragoza.
N.º Inv. Gral.: 89.3.81237.
N.º Reg. Rest.: A.1716.
237. Plato (Cerámica).
«Teatro romano». Zaragoza.
N.º Inv. Gral.: 89.3.81237.
N.º Reg. Rest.: A.1717.
238. Cuenco (Cerámica).
«Teatro romano». Zaragoza.
Diám.: 105 mm.
N.º Inv. Gral.: 89.3.84954.
N.º Reg. Rest.: A.1718.
239. Plato frag. (Cerámica).
«Teatro romano». Zaragoza.
N.º Inv. Gral.: 89.3.85035.
N.º Reg. Rest.: A.1719.
240. Cuenco con dos asas (Cerámica).
«Teatro romano». Zaragoza.
Diám.: 125 mm.
N.º Inv. Gral.: 89.3.81240.
N.º Reg. Rest.: A.1720.
241. Jarra frag. (Cerámica).
«Teatro romano». Zaragoza.
N.º Inv. Gral.: 89.3.84974.
N.º Reg. Rest.: A.1721.
242. No catalogada (Yeso/Sílex).
«Celsa». Velilla de Ebro.
Diám.: 104 mm. H.: 64 mm.
N.º Inv. Gral.: VEL.30DD'136
N.º Reg. Rest.: A.996.
243. Medallón con templo tetrástilo estampa
«Celsa». Velilla de Ebro.
Diám.: 51 × 49 mm. H.: 16 mm.
N.º Inv. Gral.: 89.3.7719.
N.º Reg. Rest.: A.1273.
244. Frag. moldura (Estuco).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Reg. Rest.: A.1372.
245. Frag. ara (Estuco).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 86.1.18608
N.º Reg. Rest.: A.1580.

1.2 Material pétreo

246. Ficha.
«Celsa». Velilla de Ebro.
Diám.: 14 mm.
N.º Inv. Gral.: 82.1.2.
N.º Reg. Rest.: A.1018.
247. Ficha.
«Celsa». Velilla de Ebro.
Diám.: 15 × 14 mm.
N.º Inv. Gral.: 88.1.4.
N.º Reg. Rest.: A.1020.

248. Serpiente, frag..
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 84.1.27143
N.º Reg. Rest.: A.1094.
249. Placa trabajada cosmética.
«Celsa». Velilla de Ebro.
Dims.: 48 × 44 × 21 mm.
N.º Inv. Gral.: 85.1.55198.
N.º Reg. Rest.: A.1095.
250. Pequeña figura humana.
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 85.1.67375
N.º Reg. Rest.: A.1096.
251. Sello.
«Celsa». Velilla de Ebro.
Dims.: 20 × 16 mm.
N.º Inv. Gral.: 83.1.53937
N.º Reg. Rest.: A.1110.
252. Sello.
«Celsa». Velilla de Ebro.
Dims.: 9 × 7,05 mm.
N.º Inv. Gral.: 83.1.33271
N.º Reg. Rest.: A.1111.
253. Sello.
«Celsa». Velilla de Ebro.
Dims.: 20 × 14 mm.
N.º Inv. Gral.: 85.1.67540
N.º Reg. Rest.: A.1113.
254. Ficha.
«Celsa». Velilla de Ebro.
Dims.: 20 × 13 mm.
N.º Inv. Gral.: 85.1.67540
N.º Reg. Rest.: A.1113.
255. Ficha.
«Celsa». Velilla de Ebro.
Dims.: 16 mm.
N.º Inv. Gral.: 84.1.16159.
N.º Reg. Rest.: A.1114.
256. Ficha.
«Celsa». Velilla de Ebro.
Dims.: 18 × 14 mm.
N.º Inv. Gral.: 85.1.66454.
N.º Reg. Rest.: A.1115.
257. Ficha.
«Celsa». Velilla de Ebro.
Dims.: 26 × 23 mm.
N.º Inv. Gral.: 84.1.11993
N.º Reg. Rest.: A.1119.
258. Ficha.
«Celsa». Velilla de Ebro.
Dims.: 15 × 11 mm.
N.º Inv. Gral.: 85.1.42219
N.º Reg. Rest.: A.1121.
259. Ficha.
«Celsa». Velilla de Ebro.
Diám.: 19 mm.
N.º Inv. Gral.: 85.1.37328
N.º Reg. Rest.: A.1123.
260. Ficha.
«Celsa». Velilla de Ebro.
Diám.: 21 mm.
N.º Reg. Rest.: A.1124.
261. Ficha con orificio central.
«Celsa». Velilla de Ebro.
Diám.: 28 × 24 mm.
N.º Reg. Rest.: A.1125.
262. Ficha.
«Celsa». Velilla de Ebro.
Diám.: 18 × 17 mm.
N.º Inv. Gral.: 85.1.29192.
N.º Reg. Rest.: A.1126.
263. Ficha.
«Celsa». Velilla de Ebro.
Diám.: 14 mm.
N.º Inv. Gral.: 85.1.31792
N.º Reg. Rest.: A.1129.
264. Pesa de Telar.
«Celsa». Velilla de Ebro.
H.: 125 mm.
N.º Inv. Gral.: 80.1.6023
N.º Reg. Rest.: A.1148.
265. Pesa de telar.
«Celsa». Velilla de Ebro.
H.: 83 mm.
N.º Inv. Gral.: 80.1.8875
N.º Reg. Rest.: A.1151.

266. Ara.
«Celsa». Velilla de Ebro.
H.: 185 mm.
N.º Inv. Gral.: VEL.8Z'11.
N.º Reg. Rest.: A.1153.
267. Frag. con inscripción.
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 83.1.54155.
N.º Reg. Rest.: A.1156.
268. Frag. con inscripción.
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Reg. Rest.: A.1157.
269. Capitel.
«Celsa». Velilla de Ebro.
H.: 110 mm.
N.º Reg. Rest.: A.1158.
270. Ficha.
«Celsa». Velilla de Ebro.
Diám.: 16 × 14 mm.
N.º Inv. Gral.: 88.1.24.
N.º Reg. Rest.: A.1166.
271. Barra para elaborar teselas.
«Celsa». Velilla de Ebro.
Long.: 74 mm.
N.º Inv. Gral.: 85.1.64210.
N.º Reg. Rest.: A.1258.
272. Pesa de telar.
«Celsa». Velilla de Ebro.
H.: 26 mm.
N.º Inv. Gral.: 84.1.31209.
N.º Reg. Rest.: A.1416.
273. Aplique pavimento.
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 86.1.14714.
N.º Reg. Rest.: A.1469.
274. Aplique pavimento.
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 85.1.59406.
N.º Reg. Rest.: A.1471.
275. Aplique pavimento.
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 85.1.594079119
N.º Reg. Rest.: A.1472.
276. Aplique pavimento.
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 86.1.12312.
N.º Reg. Rest.: A.1473.
277. Aplique pavimento.
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 86.1.15762.
N.º Reg. Rest.: A.1474.
278. Aplique pavimento.
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 86.1.15767
N.º Reg. Rest.: A.1479.
279. Aplique pavimento.
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 86.1.15769
N.º Reg. Rest.: A.1480.
280. Aplique pavimento.
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 86.1.15766.
N.º Reg. Rest.: A.1481.
281. Aplique pavimento.
«Celsa». Velilla de Ebro
N.º Reg. Rest.: A.1482.
282. Ficha.
«Celsa». Velilla de Ebro.
Diám.: 22 × 21 mm.
N.º Inv. Gral.: 86.1.26205.
N.º Reg. Rest.: A.1510.
283. Ficha.
«Celsa». Velilla de Ebro.
Diám.: 24 × 22 mm.
N.º Inv. Gral.: 86.1.26206.
N.º Reg. Rest.: A.1511.
284. Aplique pavimento.
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 86.1.34956.
N.º Reg. Rest.: A.1530.
285. Ficha.
«Celsa». Velilla de Ebro.
Dims.: 22 × 12 mm.
N.º Inv. Gral.: 81.1.5378.
N.º Reg. Rest.: A.1556.



FIG. 10. Proceso de tratamiento de las pinturas del oecus triclinar de la Casa de Hércules (Colonia Celsa, Velilla de Ebro).

286. Ficha.
«Celsa». Velilla de Ebro.
Dims.: 19 × 14 mm.
N.º Inv. Gral.: 81.1.3989
N.º Reg. Rest.: A.1557.

287. Sello.
«Celsa». Velilla de Ebro.
Diám.: 13 × 9 mm.
N.º Reg. Rest.: A.1608.

1.3. Metales: Cobre aleado

288. Moneda.
«Teatro romano». Zaragoza.
Diám.: 10 mm.
N.º Reg. Rest.: A.1612.

289. Moneda.
«Teatro romano». Zaragoza.
Diám.: 18 mm.
N.º Reg. Rest.: A.1613.

290. Moneda.
«Teatro romano». Zaragoza.
Diám.: 20 mm.
N.º Inv. Gral.: 89.3.2300.
N.º Reg. Rest.: A.1614.

291. Moneda.
«Teatro romano». Zaragoza.
Diám.: 20 mm.
N.º Inv. Gral.: 89.3.4674.
N.º Reg. Rest.: A.1615.

292. Moneda.
«Teatro romano». Zaragoza.
Diám.: 24 mm.
N.º Inv. Gral.: 89.3.4675.
N.º Reg. Rest.: A.1616.

293. Anillo.
«Teatro romano». Zaragoza.
Diám.: 32 mm.
N.º Reg. Rest.: A.1617.

294. Moneda.
«Teatro romano». Zaragoza.
Diám.: 25 mm.
N.º Inv. Gral.: 89.3.7488.
N.º Reg. Rest.: A.1632.

295. Moneda.
«Teatro romano». Zaragoza.
Diám.: 17 mm.
N.º Reg. Rest.: A.1633.

296. Frag.
«Teatro romano». Zaragoza.
N.º Inv. Gral.: 89.3.31434.
N.º Reg. Rest.: A.1634.

297. Frag.
«Teatro romano». Zaragoza.
N.º Reg. Rest.: A.1635.

298. Remache.
«Teatro romano». Zaragoza.
Diám.: 11 mm.
N.º Inv. Gral.: 89.3.7316.
N.º Reg. Rest.: A.1636.

299. Frag.
«Teatro romano». Zaragoza.
N.º Inv. Gral.: 89.3.6295.
N.º Reg. Rest.: A.1637.

300. Moneda.
«Teatro romano». Zaragoza.
Diám.: 24 mm.
N.º Inv. Gral.: 89.3.8675.
N.º Reg. Rest.: A.1645.

301. Anillo.
«Teatro romano». Zaragoza.
Diám.: 24 mm.
N.º Inv. Gral.: 89.3.12174.
N.º Reg. Rest.: A.1646.

302. Moneda.
«Teatro romano». Zaragoza.
Diám.: 15 mm.
N.º Inv. Gral.: 89.3.21067.
N.º Reg. Rest.: A.1649.

303. Moneda.
«Teatro romano». Zaragoza.
Diám.: 10 mm.
N.º Inv. Gral.: 89.3.12067.
N.º Reg. Rest.: A.1650.

304. Moneda.
«Teatro romano». Zaragoza.
N.º Inv. Gral.: 89.3.11265.
N.º Reg. Rest.: A.1656.

305. Varilla.
«Teatro romano». Zaragoza.
Long.: 70 mm.
N.º Inv. Gral.: 89.3.22409.
N.º Reg. Rest.: A.1664.
306. Moneda.
«Teatro romano». Zaragoza.
Diám.: 12 mm.
N.º Inv. Gral.: 89.3.32411.
N.º Reg. Rest.: A.1666.
307. Moneda.
«Teatro romano». Zaragoza.
Diám.: 12 mm.
N.º Inv. Gral.: 89.3.1639.
N.º Reg. Rest.: A.1670.
308. Varilla.
«Teatro romano». Zaragoza.
Long.: 43 mm.
N.º Inv. Gral.: 89.3.26102.
N.º Reg. Rest.: A.1670.
309. Moneda.
«Teatro romano». Zaragoza.
Diám.: 10 mm.
N.º Inv. Gral.: 89.3.2300.
N.º Reg. Rest.: A.1608.
310. Moneda.
«Teatro romano». Zaragoza.
Diám.: 21 mm.
N.º Inv. Gral.: 89.3.42132.
N.º Reg. Rest.: A.1673.
311. Moneda.
«Teatro romano». Zaragoza.
Diám.: 12 mm.
N.º Reg. Rest.: A.1675.
312. Moneda.
«Teatro romano». Zaragoza.
Diám.: 22 mm.
N.º Reg. Rest.: A.1676.
313. Moneda.
«Teatro romano». Zaragoza.
Diám.: 18 mm.
N.º Reg. Rest.: A.1677.
314. Moneda.
«Teatro romano». Zaragoza.
Diám.: 11 mm.
N.º Reg. Rest.: A.1678.
315. Moneda.
«Teatro romano». Zaragoza.
Diám.: 18 mm.
N.º Reg. Rest.: A.1679.
316. Moneda.
«Teatro romano». Zaragoza.
Diám.: 18 mm.
N.º Reg. Rest.: A.1680.
317. Moneda.
«Teatro romano». Zaragoza.
Diám.: 18 mm.
N.º Reg. Rest.: A.1681.
318. Moneda.
«Teatro romano». Zaragoza.
Diám.: 13 mm.
N.º Inv. Gral.: A.13mm.
N.º Reg. Rest.: A.1682.
319. Moneda.
«Teatro romano». Zaragoza.
Diám.: 13 mm.
N.º Reg. Rest.: A.1683.
320. Moneda.
«Teatro romano». Zaragoza.
N.º Reg. Rest.: A.1684.
321. Hebilla.
«Teatro romano». Zaragoza.
Long.: 54 mm.
N.º Reg. Rest.: A.1685.
322. Placa.
«Teatro romano». Zaragoza.
Dims.: 70 × 40 mm.
N.º Reg. Rest.: A.1686.
323. Moneda.
«Teatro romano». Zaragoza.
Diám.: 11 mm.
N.º Reg. Rest.: A.1687.

324. Moneda.
«Teatro romano». Zaragoza.
Diám.: 15 mm.
N.º Reg. Rest.: A.1691.
325. Moneda.
«Teatro romano». Zaragoza.
Diám.: 15 mm.
N.º Reg. Rest.: A.1691.
326. Moneda.
«Teatro romano». Zaragoza.
Diám.: 21 mm.
N.º Reg. Rest.: A.1693.
327. Moneda.
«Teatro romano». Zaragoza.
Diám.: 14 mm.
N.º Reg. Rest.: A.1694.
328. Moneda.
«Teatro romano». Zaragoza.
Diám.: 14 mm.
N.º Reg. Rest.: A.1695.
329. Moneda.
«Teatro romano». Zaragoza.
Diám.: 16 mm.
N.º Reg. Rest.: A.1696.
330. Moneda.
«Teatro romano». Zaragoza.
Diám.: 16 mm.
N.º Reg. Rest.: A.1697.
331. Moneda.
«Teatro romano». Zaragoza.
Diám.: 10 mm.
N.º Reg. Rest.: A.1698.
332. Moneda.
«Teatro romano». Zaragoza.
Diám.: 21 mm.
N.º Reg. Rest.: A.1699.
333. Moneda.
«Teatro romano». Zaragoza.
Diám.: 14 mm.
N.º Reg. Rest.: A.1700.

334. Moneda.
«Teatro romano». Zaragoza.
Diám.: 17 mm.
N.º Reg. Rest.: A.1701.
335. Aguja broche de cinturón.
«Teatro romano». Zaragoza.
Long.: 48 mm.
N.º Reg. Rest.: A.1702.
336. Aplique.
«Teatro romano». Zaragoza.
Long.: 42 mm.
N.º Reg. Rest.: A.1703.
337. Moneda.
«Teatro romano». Zaragoza.
Diám.: 14 mm.
N.º Reg. Rest.: A.1704.
338. Moneda.
«Teatro romano». Zaragoza.
Diám.: 14 mm.
N.º Reg. Rest.: A.1705.
339. Moneda.
«Teatro romano». Zaragoza.
Diám.: 14 mm.
N.º Reg. Rest.: A.1706.
340. Clavo.
«Teatro romano». Zaragoza.
Long.: 10 mm.
N.º Reg. Rest.: A.1707.

1.4. Material Oseo

341. Ficha.
«Celsa». Velilla de Ebro.
Diám.: 17 × 16 mm.
N.º Reg. Rest.: A.1019.
342. Ficha.
«Celsa». Velilla de Ebro.
Diám.: 16 mm.
N.º Reg. Rest.: A.1021.
343. Mango de cuchillo.
«Celsa». Velilla de Ebro.
Long.: 60 mm.
N.º Inv. Gral.: 83.1.16356.
N.º Reg. Rest.: A.1097.

344. Placa romboidal con orificio central.
«Celsa». Velilla de Ebro.
Diám.: 15 × 15 mm.
N.º Inv. Gral.: 85.1.40657.
N.º Reg. Rest.: A.1098.
345. Punzón.
«Celsa». Velilla de Ebro.
Long.: 124 mm.
N.º Inv. Gral.: 85.1.48925.
N.º Reg. Rest.: A.1099.
346. Punzón.
«Celsa». Velilla de Ebro.
Long.: 156mm.
N.º Inv. Gral.: 85.1.60413.
N.º Reg. Rest.: A.1100.
347. Espátula.
«Celsa». Velilla de Ebro.
Long.: 98 mm.
N.º Inv. Gral.: 84.1.17069.
N.º Reg. Rest.: A.1101.
348. Hueso trabajado con orificio.
«Celsa». Velilla de Ebro.
Long.: 24 mm.
N.º Inv. Gral.: 85.1.50047.
N.º Reg. Rest.: A.1102.
349. Stylo.
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 83.1.44137.
N.º Reg. Rest.: A.1103.
350. Mango.
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 85.1.41308.
N.º Reg. Rest.: A.1104.
351. Punzón.
«Celsa». Velilla de Ebro.
Long.: 75 mm.
N.º Inv. Gral.: 82.1.20768.
N.º Reg. Rest.: A.1105.
352. Carrete.
«Celsa». Velilla de Ebro.
Long.: 33 mm.
N.º Inv. Gral.: 85.1.37325.
N.º Reg. Rest.: A.1106.
353. Aguja.
«Celsa». Velilla de Ebro.
Long.: 33 mm.
N.º Inv. Gral.: 85.1.37325.
N.º Reg. Rest.: A.1106.
354. Punzón.
«Celsa». Velilla de Ebro.
Long.: 91 mm.
N.º Inv. Gral.: 85.1.58829.
N.º Reg. Rest.: A.1108.
355. Ficha.
«Celsa». Velilla de Ebro.
Diám.: 25 mm.
N.º Inv. Gral.: 85.1.27078.
N.º Reg. Rest.: A.1120.
356. Placa.
«Celsa». Velilla de Ebro.
Long.: 29 mm.
N.º Inv. Gral.: 83.1.39820.
N.º Reg. Rest.: A.1127.
357. Placa.
«Celsa». Velilla de Ebro.
Long.: 31 mm.
N.º Inv. Gral.: 83.1.39821.
N.º Reg. Rest.: A.1128.
358. Aguja.
«Celsa». Velilla de Ebro.
Long.:
N.º Inv. Gral.: 86.1.28200.
N.º Reg. Rest.: A.1160.
359. Ficha.
«Celsa». Velilla de Ebro.
Diám.: 26 mm.
N.º Inv. Gral.: 85.1.14152.
N.º Reg. Rest.: A.1161.
360. Cucharita.
«Celsa». Velilla de Ebro.
Diám.: 26 mm.
N.º Inv. Gral.: 85.1.23050.
N.º Reg. Rest.: A.1162.
361. Colgante.
«Celsa». Velilla de Ebro.
Long.: 34 mm.
N.º Inv. Gral.: 83.1.59011.
N.º Reg. Rest.: A.1163.

362. Tábula ansata con inscripción.
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Reg. Rest.: A.1164.
363. Colgante.
«Celsa». Velilla de Ebro.
Long.: 54 mm.
N.º Inv. Gral.: 85.1.7477.
N.º Reg. Rest.: A.1165.
364. Hueso trabajado (frag.).
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: V.79.16.18/OP 72.
N.º Reg. Rest.: A.1169.
365. Cucharita.
«Celsa». Velilla de Ebro.
Long.: 114 mm.
N.º Inv. Gral.: 86.1.5371.
N.º Reg. Rest.: A.1229.
366. Susayola.
«Celsa». Velilla de Ebro.
Diám.: 35 mm.
N.º Inv. Gral.: 85.1.5457.
N.º Reg. Rest.: A.1230.
367. Aguja.
«Celsa». Velilla de Ebro.
Long.: 124 mm.
N.º Inv. Gral.: 85.1.75256.
N.º Reg. Rest.: A.1231.
368. Taba.
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 85.1.6664.
N.º Reg. Rest.: A.1232.
368. Taba.
«Celsa». Velilla de Ebro.
Dims.: 32 × 20 mm.
N.º Inv. Gral.: 85.1.6665.
N.º Reg. Rest.: A.1233.
369. Ficha.
«Celsa». Velilla de Ebro.
Diám.: 15 mm.
N.º Inv. Gral.: 85.1.13898.
N.º Reg. Rest.: A.1413.
370. Punzón.
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 86.1.22793.
N.º Reg. Rest.: A.1504.
371. Varilla trabajada.
«Celsa». Velilla de Ebro.
N.º Inv. Gral.: 86.1.24094.
N.º Reg. Rest.: A.1505.
372. Stylo.
«Celsa». Velilla de Ebro.
Long.: 85 mm.
N.º Reg. Rest.: A.1507.

Bellas Artes

La Sección de Bellas Artes, que ha continuado durante el presente año sin personal fijo, se ha visto atendida, de forma temporal, gracias de un lado, a la campaña de trabajos llevada a cabo por la Escuela de Restauración y Conservación de Bienes Culturales, entre los meses de junio y julio y por otra parte mediante la contratación de dos becarias durante los meses de septiembre-diciembre. Dichos trabajos han sido costeados por la Diputación General.

1. Campaña de la Escuela de Restauración.

Han participado los alumnos del último curso, ya titulados, Juan Carlos Barbero, Lucía Martínez Valverde, Ana Ceñal González Fierro, Ana Ortega, Esperanza García Salmones, Carmen Gállego Vázquez y Elena García Gayo,



FIG. 11. «Martirio de San Vicente». Estado de la obra al inicio del tratamiento de Restauración.

dirigidos por el profesor-director de los trabajos, Alfredo Piñeiro Garay, bajo la supervisión de la Conservadora de la Sección de Bellas Artes.

a) Oleo sobre lienzo, «Representación del martirio de San Vicente» (236 × 158 cms.), obra de la Escuela Valenciana del s. XVII. Se ha llevado a cabo la limpieza del polvo superficial, protección de zonas de color más dañado, eliminación de telas adheridas en antiguas forraciones, protección general del color, limpieza del lienzo por el reverso, colocación de injertos y refuerzo de costuras, forraciones a la gacha, eliminación de papeles de protección y sujección a nuevo bastidor, obras todas ellas tendentes de detener el proceso



FIG. 12. «Martirio de San Vicente». Estado de la obra tras la campaña de verano.

de deterioro de dicho lienzo, quedando para un momento futuro las eliminaciones de repintes, reintegraciones y barnizados definitivos.

b) Oleo sobre lienzo «Representación de San Benito» (101 × 172 cms.), obra de Vicente Berdusán. El proceso de trabajo ha pasado por la retirada del bastidor antiguo, eliminación de polvo superficial, protección y fijación de color, refuerzo de desgarros, nivelación de enjutas, limpieza y estucado.

c) Oleo sobre lienzo, «Representación de San Bernardo de Claraval», (99 × 172 cms.), obra de Vicente Berdusán. Se han realizado parcialmente diversos procesos de tratamiento. Entre ellos, eliminación del bastidor, limpieza de polvo superficial y protección y fijación del color, injerto en zona desgarrada, y forración, faltando la reintegración cromática y el barnizado final.

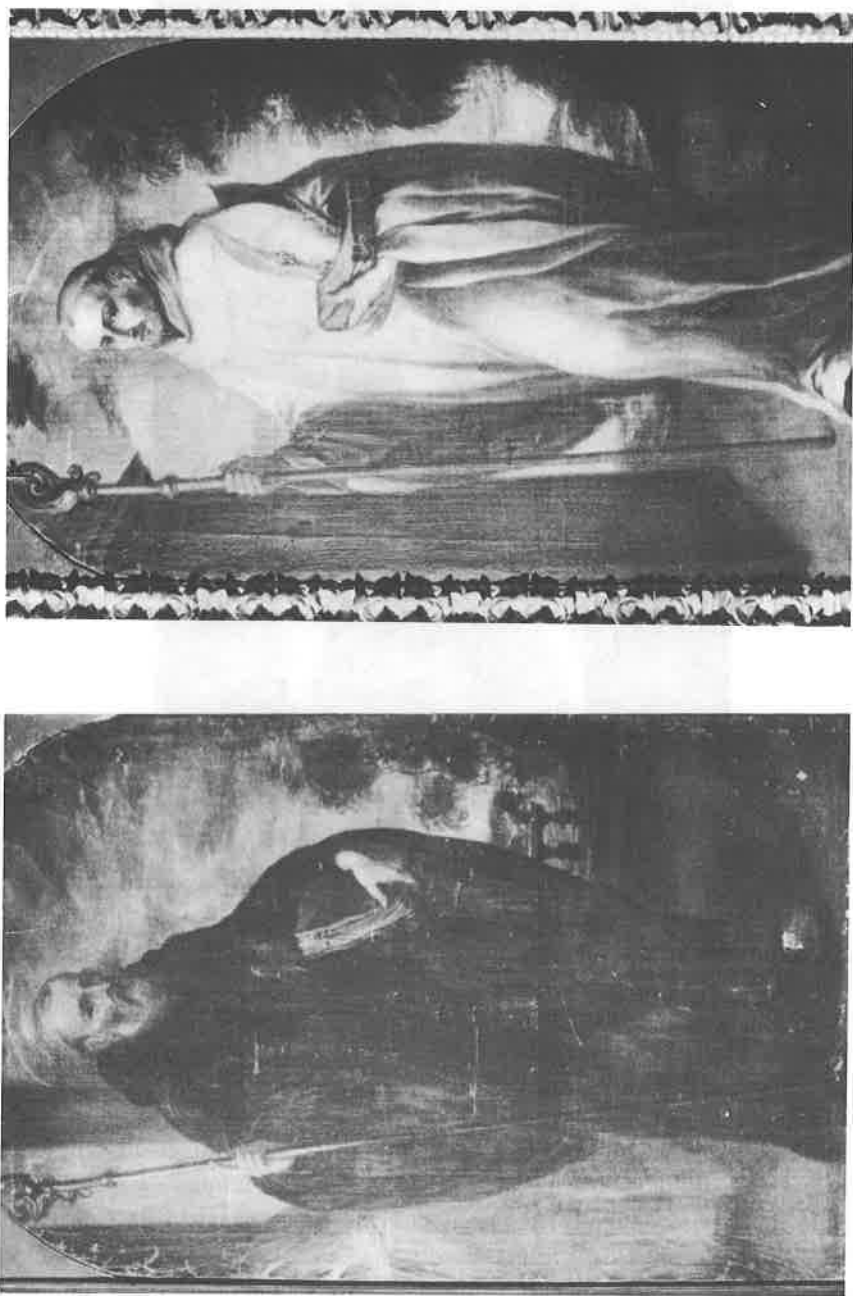


FIG. 13. Vicente Berdusán. «San Benito» y «San Bernardo» antes del proceso de restauración.



FIG. 14. Vicente Berdusán, «Abrazo de Cristo a San Bernardo». Estado de la obra al finalizar la campaña de verano.

d) Oleo sobre lienzo, «Abrazo de Cristo a San Bernardo», (241 × 160 cms.), obra de Vicente Berdusán. Se han realizado en esta obra los procesos correspondientes desde la eliminación del marco hasta la limpieza general, quedando pendientes ciertas aplicaciones de estucado, reintegración y barnizado final.

2. Trabajo ejecutado por dos becarias, entre los meses de septiembre-diciembre. Continuación sobre las obras referidas en el apartado a).

a) «Cristo abrazando a San Bernardo». Se han llevado a cabo los trabajos finales de reintegración cromática y barnizado definitivo del lienzo, cuyo tratamiento comenzó anteriormente. Técnica empleada: punteado.

b) «Representación de San Benito». Nivelación de lagunas y reintegrado de faltas por regattino.

c) «San Bernardo de Claraval». Nivelación de lagunas y reintegración pictórica, además de barnizado definitivo.

d) «Entrada de San Bernardo en Milán». Se ha llevado a cabo el trabajo de desempapelado, sentado de color y limpieza superficial, quedando pendientes las operaciones de limpieza definitiva, estucado, reintegración cromática y barnizado final.

V. Exposiciones y actividades varias

1. Febrero. «El valle del Arc (Provenza). Arqueología e Historia del paisaje», con la colaboración del Instituto Francés de Zaragoza y la Dirección General de Difusión Cultural de la Diputación General de Aragón.
2. «Así pintal Giralt y los Niños. Un encuentro en la pintura», patrocinada por la Dirección General de Difusión Cultural. Meses de febrero-abril.
3. Mayo. «Efemérides: cincuenta años de EFE».
4. Septiembre «Colección Zervos (legado a la ciudad de Vezelay)», patrocinada por la Dirección General de Difusión Cultural.
5. Con motivo de la exposición «Bronces romanos en España», a celebrarse en junio de 1990, se ha comenzado el tratamiento final de los materiales correspondientes al Museo de Zaragoza y que figurarán en la mencionada exposición, organizada por el Ministerio de Cultura.
6. Entre los meses de junio-agosto, estuvieron expuestos los fondos correspondientes a la sala 24 de la Sección de Bellas Artes, ocupada por trabajos de restauración en curso sobre obras de gran formato.

7. En los últimos meses del año, el Museo ha recibido la exposición «La arqueología subacuática en España», organizada por el Museo Nacional de Arqueología Marítima y Centro de Investigaciones Arqueológicas submarinas de Cartagena y a la que fueron incorporados materiales de apoyo de las colecciones de nuestro museo. Esta exposición ha contado con la ayuda económica de la Asociación de Amigos del Museo de Zaragoza.



FIG. 15. Inauguración de la exposición, «Así pintan Giral y los niños...». De izquierda a derecha D. Pedro San Cristóbal, D. Enrique Calvo, D. Hipólito Gómez de las Rocas, D. Pedro Giralt, D. Luis Valiño y D. Miguel Beltrán.

VI. Curso de Museología

Durante el mes de abril se ha celebrado la III edición del Curso de museología organizado por el Museo y que en este año ha tratado de forma monográfica los aspectos relativos a la conservación. Las clases fueron impartidas en el salón de actos del Museo, de acuerdo con el siguiente programa.

1. «Museos y conservación», por D. G. Scichilone, Director del Museo Nazionale Preistorico Luigi Pigorini, de Roma; 2. Dr. J. Ligot, Director del Laboratorio del Museo del Louvre «Planificación y restauración en los grandes museos»; Dr. M. Martín Bueno, «Conservación y patrimonio»; D. A. Morales,

Subdirector General del Departamento de Bienes Muebles del Ministerio de Cultura; D. R. Amitrano, prof. de la Escuela de Conservación y Restauración de Bienes muebles Culturales de Madrid, «La conservación de los materiales arqueológicos»; D. Javier Peinado, Director de la Escuela de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, «La conservación de los materiales orgánicos»; D. Guillermo Fernández García, prof. de la Escuela de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, «La Conservación de la pintura»; D.^a María Sanz Nájera, de la Sección de Conservación y Restauración de la Dirección de los Museos Estatales del Ministerio de Cultura, «Medios e infraestructura».

Los numerosos inscritos en este curso, participaron igualmente en la Primera Conferencia Internacional para la Protección del Patrimonio Histórico-Artístico de la Europa Mediterránea, organizada por el Instituto de Estudios Superiores de Arte en colaboración con el Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza y el Museo.

VII. Colaboradores del Museo

Han continuado sus trabajos de colaboración D. Artal Sánchez, M. T. Azanza Lera, Elena Chamorro Lasala, y L. J. Oiza Galán, en el servicio de Documentación y preparación de expedientes de objetos en propiedad. Se han incorporado en el curso del presente año, Isabel Arias Sánchez, en el servicio de inventario y documentación de la Sección de Cerámica, así como María L. Pastor Eixaech y Mercedes Labuena Marco, desde el mes de octubre.

VIII. Situación actual de las instalaciones del Museo y de sus colecciones

Continúa prácticamente la situación descrita en la memoria del año 1988, habiéndose intensificado los problemas en lo relativo al área de reserva, debido al continuo incremento en el ingreso de fondos procedentes de excavaciones arqueológicas.

En dicho año se ha continuado con el traslado provisional de materiales al área de reservas del Centro monográfico de *Celsa*, a efectos de liberar el patio principal del Museo en la Plaza de los Sitios, que en este momento se encuentra ocupado en el espacio correspondiente a las crujías N. y E. El Ministerio de Cultura ha dotado, en una segunda intervención, al almacén mencionado en *Celsa*, de una segunda parte de estanterías metálicas, distri-

buidas en dos alturas, a efectos de sistematizar los materiales aportados a dicho centro.

Igualmente se ha procedido a una reestructuración total de las áreas de reservas correspondientes a la Sección de Arqueología y Bellas Artes, habiéndose trasladado a las zonas de almacén de Velilla de Ebro, numerosos elementos arquitectónicos, materiales procedentes de excavaciones ya estudiadas y fondos de uso más reducido a efectos de poder sistematizar las reservas en su totalidad.

a) Patio principal.

Se encuentra en el momento presente a expensas de abordar el tratamiento definitivo de los yesos, vaciados de estatuaría clásica, para su definitiva instalación en los ángulos de dicho recinto. Estos trabajos serán abordados con cargo al presupuesto del año 1990.

b) Sala 24. Sección de Bellas Artes.

Se destina en el momento presente a almacén sistemático de la pinacoteca y otros fondos del Museo así como a tratamiento de lienzos que por sus dimensiones requieren un amplio espacio.

c) Sala 9-10. Sección de Arqueología.

Se ha reestructurado el contenido de este ámbito, destinado inicialmente en su totalidad a la restauración del techo de la Casa de los Delfines de *Celsa*. Culminadas ciertas fases de dicho proceso, se ha procedido a la liberalización del espacio correspondiente antes a la sala 9, es decir, el ámbito dedicado a la arqueología paleocristiana y visigoda, que se ha hecho nuevamente visitable.

Queda todavía clausurada la zona correspondiente a la sala 10 destinada a la arqueología musulmana, cuya visita se realiza previa petición. Está previsto incrementar los trabajos de restauración del techo del *Celsa* en el año 1990 a efectos de poder abrir al público dicho ámbito. No obstante la visita del palacio de la Aljafería, en donde pueden verse instalados en su ambiente natural los restos de arcos, yeserías y otros elementos arquitectónicos, análogos a los que contiene esta sala, palia perfectamente el régimen de entrada restringida que todavía se mantiene en esta zona del Museo.

X. Incidencias en el personal

Jubilaciones: Francisco Galán Pinilla.

Cese de contrato: María Aurora Alcalde Ortega.

Excedencia voluntaria: Juan Antonio Baile Viladés.

XI. Adecuaciones del museo y plan rector vigente

El Museo de Zaragoza se encuentra a la espera del desdoblamiento de sus colecciones en edificios distintos, paso imprescindible para poder racionalizar sus instalaciones de exposición estable y especialmente las áreas de reserva y las zonas de animación y difusión en este momento sumamente limitadas.

Las medidas llevadas a cabo y planteadas durante este período de tránsito, pretenden sobre todo actuar sobre las zonas de reservas, exposición estable y servicios, dentro de un programa a corta distancia que, sin incidir excesivamente en los costos económicos mejore algunos aspectos a la espera de la profunda transformación que afectará al Museo a partir del desdoblamiento de colecciones mencionado.

1. Adecuación de la información complementaria en la Sección de Arqueología. Se ha procedido a la redacción actualizada de todos los elementos de información dispuestos en la Sección de Arqueología. Se pretende un sistema ágil y transitorio de información que pueda ser modificado a muy bajo costo y que esté en uso en el paréntesis que precederá al traslado de las colecciones.
2. Sistema de peines para almacenaje de todo el conjunto de la pinacoteca del Museo (Sección de Bellas Artes). Se ha instalado, dotado por el Ministerio de Cultura, un sistema de peines en la sala 24 de la Sección de Bellas Artes. Con ello se facilita extraordinariamente la consulta de los fondos no expuestos y se dispone de un espacio sumamente útil que permitirá el almacenaje conveniente de las obras del museo cuando se acometan los trabajos de puesta al día de las colecciones estables. El espacio restante en la mencionada sala quedará dedicado a las restauraciones de óleos de gran formato. Se han instalado cinco módulos en una primera fase (Fig. 16).
3. Tratamiento del patio principal del Museo. Se ha proyectado para el próximo ejercicio, una vez liberado dicho espacio de los materiales acumulados procedentes de excavaciones recientes, elementos complementarios de exposiciones temporales, vitrinas fuera de uso y otros objetos, el tratamiento de los vaciados de estatuaria clásica, representando a «Laoconte y sus hijos», el «gladiador Borghese», etc. para su colocación provisional en el patio en las esquinas protegidas del mismo.

Con ello esta zona, que constituye por su carácter un lugar propicio para actos de protocolo y animación cultural, quedará restituida a su aspecto original, permitiéndose además la contemplación de



FIG. 16. Area de Reservas de la Sección de Bellas Artes. Sala 24.

la serie de materiales expuestos en los tramos 2 y 3 de la mencionada galería baja.

4. Otras reformas. Parece adecuado no emprender otras acciones en tanto no se proceda al desdoblamiento de las colecciones y se haga la adjudicación definitiva de los espacios a sus usos concretos. Entre otras reformas se acometerá la relativa a la planta de servicios actual, ámbito que resulta sumamente problemático por las temperaturas extremas que plantea, especialmente en los meses de calor, debido al incorrecto funcionamiento de la cámara que la aísla de las cubiertas. Las temperaturas registradas obligan incluso a modificar los horarios de estancia en dicha planta durante los meses de máximo calor. El tratamiento de este espacio pondrá fin a una situación sumamente difícil para las personas que desarrollan su trabajo en dicho ambiente.
5. *Salas de Exposición Permanente: Control del clima higrotérmico.*

Tras la renovación de fondos llevada a cabo en los últimos tres años, hemos centrado la atención en el control del clima higrotérmico de las Salas de Exposición. La instalación de un aparato termohigrógrafo en la Sala 13 de la Sección de Bellas Artes nos permite ofrecer, después de un año de funcionamiento, algunos datos de interés que resumiremos, pudiendo en todo momento ampliarse con las gráficas

semanales que obran en nuestro poder. Tomaremos a modo indicativo los valores máximos y mínimos registrados a lo largo de cada mes, tanto en temperatura como en humedad relativa del aire:

<u>AÑO 1989</u>					
	<u>mín.</u>	<u>máx.</u>		<u>mín.</u>	<u>máx.</u>
<i>ENERO</i>			<i>JULIO</i>		
T.	8	16	T.	23	27
H. R. %	46	70	H. R. %	28	44
<i>FEBRERO</i>			<i>AGOSTO</i>		
T.	12	19	T.	25	28
H. R. %	40	62	H. R. %	38	44
<i>MARZO</i>			<i>SEPTIEMBRE</i>		
T.	18	21	T.	23	26
H. R. %	40	53	H. R. %	34	54
<i>ABRIL</i>			<i>OCTUBRE</i>		
T.	16	19	T.	19	26
H. R. %	40	60	H. R. %	35	56
<i>MAYO</i>			<i>NOVIEMBRE</i>		
T.	18	26	T.	18	21
H. R. %	44	60	H. R. %	39	56
<i>JUNIO</i>			<i>DICIEMBRE</i>		
T.	21	23	T.	13	18
H. R. %	45	60	H. R. %	48	62

Los valores recomendados a nivel internacional para pintura sobre tabla y pintura sobre tela son en torno a los $20^{\circ} \pm 2^{\circ}$ C de temperatura y un 50-55% de Humedad Relativa. Cuando los valores deseables no se puedan conseguir, se recomienda que al menos los valores posibles se mantengan de un modo estable.

De esta forma, teniendo en cuenta el régimen de funcionamiento del aire acondicionado, durante las horas de apertura del Museo, sería deseable, para ajustar los valores mencionados de temperatura y humedad, aumentar el régimen de funcionamiento del sistema existente para evitar, que el clima interior del Museo dependa, en gran medida, del clima exterior.

Abreviaturas utilizadas en las citas bibliográficas

<i>AA</i>	Archäologischer Anzeiger
<i>AAAHP</i>	Acta ad Archeologiam et Artium Historiam Pertinentia
<i>AAH</i>	Acta Arqueológica Hispánica
<i>AAN</i>	Atti Accademia Nápoli
<i>ABelgica</i>	Archaeologia Belgica
<i>AC</i>	Antiquité Classique
<i>ACIBA</i>	Actes du Colloque international sur Bronzes Antiques
<i>ACME</i>	Anales de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Estatal de Florencia
<i>ACor</i>	Archeologia Corsa
<i>ACSMG</i>	Atti del Covegno di Studi sulla Magna Grecia
<i>ActaNum</i>	Acta Numismática
<i>AEA</i>	Archivo Español de Arqueología
<i>AEAr</i>	Archivo Español de Arte
<i>AF</i>	Archaeologische Forschungen
<i>AIEC</i>	Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans
<i>AIEG</i>	Anales del Instituto de Estudios Gerundenses
<i>AJA</i>	American Journal of Archaeology
<i>ALang</i>	Archéologie en Languedoc
<i>AM</i>	Acta Mediaevalia
<i>AnBesançon</i>	Annales Littéraires de l'Université de Besançon
<i>AnBSAth</i>	Annual of the British School at Athens
<i>AnnEScT</i>	Annuario dell'Enciclopedia della Scienza e della Tecnica
<i>AnnMGR</i>	Annuaire du Musée Greco-Romaine
<i>AnnUnFerrara</i>	Annali dell'Università di Ferrara
<i>ANRW</i>	Austief und Niedergang der römischen Welt
<i>AntAfr</i>	Antiquités Africaines
<i>Anthropologie</i>	L'Anthropologie
<i>AntJ</i>	The Antiquaries Journal
<i>AntK</i>	Antropología y Paleoecología Humana
<i>AnUpHisp</i>	Anales de la Universidad Hispalense
<i>APAA</i>	Atlas de Prehistoria y Arqueología Aragonesas
<i>ArC</i>	Archeologia Classica

<i>ArchPrLev</i>	Archivo de Prehistoria Levantina
<i>ArK</i>	Archaeologisk Kunst
<i>ArqP</i>	O Arqueologo Portugues
<i>ArsH</i>	Ars Hispaniae
<i>ASchw</i>	Archäologie der Schweiz
<i>AUU</i>	Acta Universitatis Upsalensis
<i>BACAEP</i>	Butlletí de l'Associació Catalana d'Antropologia, Etnologia i Prehistoria
<i>BAM</i>	Bulletin d'Archéologie Marocaine
<i>BAR</i>	British Archaeological Reports
<i>BArP</i>	Bajo Aragón Prehistoria
<i>BASEsp</i>	Boletín Arqueológico del Sudeste Español
<i>BATarr</i>	Boletín Arqueológico de la Sociedad Arqueológica Tarraconense
<i>BC</i>	Bolletino Communale
<i>BCESBA</i>	Boletín del Centro de Estudios Bajoaragoneses
<i>BdAr</i>	Bolletino d'Arte
<i>BEFAR</i>	Bibliothèque des Ecoles Françaises d'Athènes et Rome
<i>BiA</i>	Bibliotheca Archaeologica
<i>BiPrH</i>	Biblioteca Praehistórica Hispana
<i>BJah</i>	Bonner Jahrbücher
<i>BLimoges</i>	Bulletin de la Société d'Archéologie et d'Histoire de Limoges
<i>BLul</i>	Bolleti de la Societat Arqueologica Luliana
<i>BMAN</i>	Boletín del Museo Arqueológico Nacional
<i>MBey</i>	Bulletin du Musée de Beyrouth
<i>BMFaenza</i>	Bolletino del Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza
<i>BMFrance</i>	Bulletin des Musées de France
<i>BMMLyon</i>	Bulletin des Musées et Monuments Lyonnais
<i>BMPBAZ</i>	Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes de Zaragoza (1917-1950)
<i>BMR</i>	Butlletí del Museu de Rubí
<i>BMRAH</i>	Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire
<i>BMunicZ</i>	Boletín Municipal de Zaragoza
<i>BPH</i>	Biblioteca Praehistórica Hispana
<i>BRAH</i>	Boletín de la Real Academia de la Historia
<i>BRSL</i>	Boletín de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis
<i>BSAA</i>	Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología
<i>BSAF</i>	Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France
<i>BSCCast</i>	Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura
<i>BSEaude</i>	Bulletin de la Société d'Etudes de L'Aude
<i>BSECV</i>	Boletín de la Sociedad Española de Cerámica y Vidrio
<i>BSEE</i>	Boletín de la Sociedad Española de Excursiones
<i>BSPF</i>	Bulletin de la Société Préhistorique Française
<i>BSR</i>	Papers of the British School at Rome
<i>BV</i>	Bayerische Vorgeschichtsblätter
<i>CahASubaqu</i>	Cahiers d'Archéologie Subaquatique
<i>CAHBerry</i>	Cahiers d'Archéologie et d'Histoire de Berry
<i>CahLig</i>	Cahiers Ligures de préhistoire et d'archéologie
<i>CAME</i>	Congreso de Arqueología Medieval Española
<i>CARBHV</i>	Cahiers d'Archéologie Romande de la Bibliothèque Historique Vau-doise

<i>CECasp</i>	Cuadernos de Estudios Caspolinos
<i>CEEC</i>	Congreso Español de Estudios Clásicos
<i>CEMaest</i>	Centro de Estudios del Maestrazgo
<i>CESBOR</i>	Cuadernos de Estudios Borjanos
<i>CGEA</i>	Comisaría General de Excavaciones Arqueológicas
<i>CIA</i>	Congreso Internacional de Arqueología
<i>CIACr</i>	Congreso Internacional de Arqueología Cristiana
<i>CIASubm</i>	Congreso Internacional de Arqueología Submarina
<i>Cicipp</i>	Congreso Internacional de Ciencias Prehistóricas y Protohistóricas
<i>CIL</i>	Corpus Inscriptionum Latinarum
<i>CNA</i>	Congreso Nacional de Arqueología
<i>CNN</i>	Congreso Nacional de Numismática
<i>CPACast</i>	Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonense
<i>CPHA</i>	Congreso Peninsular de Historia Antigua
<i>CPicardie</i>	Cahiers Archeologiques de Picardie
<i>CStL</i>	Cuaderni di Studi Liguri
<i>CuadEscEspañola</i>	Cuadernos de la Escuela Española de Historia y Arqueología de Roma
<i>CuadGranada</i>	Cuadernos de Prehistoria de la Universidad de Granada
<i>CuadPrHistCast</i>	Cuadernos de Prehistoria de Arqueología Castellonense
<i>CVH</i>	Corpus Vasorum Hispanorum
<i>CHR</i>	Coloquio sobre la Historia de La Rioja
<i>DAF</i>	Documents d'Archéologie Française
<i>DdA</i>	Dialoghi di Archèologia
<i>Doss.A Paris</i>	Les Dossiers de l'Archéologie
<i>DS</i>	Daremberg-Saglio, Encyclopedie des Antiquités Grecques et Romaines d'après les textes et les monuments
<i>DUJ</i>	Durham University Journal
<i>EAA</i>	Enciclopedia dell'Arte Antica
<i>EACat</i>	Excavaciones Arqueologiquas en Catalunya
<i>EAE</i>	Excavaciones Arqueológicas en España
<i>EMI</i>	Estudios Monográficos de Itálica
<i>EstAAlava</i>	Estudios de Arqueología Alavesa
<i>EstZaragoza</i>	Estudios del Seminario de Prehistoria y Arqueología e Historia Antigua de la Facultad de Filosofía y Letras de Zaragoza
<i>FB</i>	Forschungen und Berichte
<i>GEA</i>	Gran Enciclopedia Aragonesa
<i>HelvA</i>	Helvetia Archaeologica
<i>HEMP</i>	Historia de España dirigida por Menéndez Pidal
<i>HispAnt</i>	Hispania Antiqua
<i>HSCPhi</i>	Harvard Studies in Classical Philology
<i>ICCD</i>	Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione
<i>IEJ</i>	Israel Exploration Journal
<i>JbZMusMainz</i>	Jahrbuch des Römischen Germanischen Zentral Museums zu Mainz
<i>JdI</i>	Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts
<i>JEA</i>	Journal of Egyptian Archeology
<i>JRS</i>	Journal of Roman Studies
<i>LF</i>	Listy Filologicke
<i>LibEAR</i>	Librairie des Ecoles d'Athenes et de Rome

<i>MAAR</i>	Memoirs of American Academy in Rome
<i>MAH</i>	Mèlanges d'Archéologie et d'Histoire
<i>MAR</i>	Monumenta Artis Romanae
<i>MBAV</i>	Musei della Biblioteca Apostolica Vaticana
<i>MCV</i>	Melanges de la Casa de Velázquez
<i>MDAI</i>	Mitteilungen des Deutschen Archaeologischen Instituts
<i>MEFRA</i>	Mèlanges de l'Ecole Française de Rome
<i>MemHist Ant</i>	Memorias de Historia Antigua
<i>MF</i>	Madriider Forschungen
<i>MHA</i>	Mélanges d'Histoire Ancienne
<i>MJ</i>	Museums Journal
<i>MJSEA</i>	Memorias de la Junta Superior de Excavaciones Arqueológicas
<i>MLH</i>	Monumenta Linguarum Hispanicarum
<i>MM</i>	Madriider Mitteilungen
<i>MMAP</i>	Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales
<i>MMidi</i>	Memoires de la Société Archéologique du Midi de la France
<i>MNE</i>	Memorial Numismático Español
<i>MonArq</i>	Monografías Arqueológicas
<i>MonBad</i>	Monografies Badalonines
<i>MonEm</i>	Monografías Emeritenses
<i>MPACast</i>	Monografies de Prehistoria i Arqueologia Castellonensues
<i>MRAH</i>	Memorias de la Real Academia de la Historia
<i>MSPF</i>	Memoires de la Société Préhistorique Française
<i>MZB</i>	Museo de Zaragoza. Boletín
<i>MZM</i>	Museo de Zaragoza. Monografías
<i>NAH</i>	Noticiario Arqueológico Hispano
<i>NC</i>	Numismatic Chronicle
<i>NQIAVP</i>	Nuovi Quaderni dell'Istituto de Archeologia dell'Università di Padova
<i>NSA</i>	Noticie degli Scavi di Antichita
<i>PaleQ</i>	Palestine Exploration Quarterly
<i>PBiI</i>	Papeles Bilbilitanos
<i>PEv</i>	Publicaciones Eventuales
<i>PIR</i>	Prosopografia Imperii Romani, saec. I, II, III
<i>PLAVal</i>	Papeles del Laboratorio de Arqueología de Valencia
<i>PreistAlp</i>	Preistoria Alpina
<i>PrincViana</i>	Príncipe de Viana
<i>PubCPP</i>	Publications du Centre Pierre Paris
<i>PW</i>	Pauly-Wissowa, Real Encyclopedie der klassicher Altertumswissenschaft
<i>RA</i>	Revue Archéologique
<i>RAC</i>	Revue Archéologique du Centre de la France
<i>RA Crist</i>	Rivista di Archeologia Cristiana
<i>RAECE</i>	Revue Archéologique de l'Est et du Centre-Est
<i>RALinc</i>	Rendiconti dell'Accademia dei Lincei
<i>RANarb</i>	Revue d'Archeologie Narbonnaise
<i>RAr</i>	Revista de Arqueología
<i>RArBM</i>	Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos
<i>RCRF</i>	Rei Cretariae Romanae Fautorum
<i>REA</i>	Revue d'Etudes Anciennes

<i>REL</i>	Revue des Etudes Latines
<i>REstExt</i>	Revista de Estudios Extremeños
<i>RFedAHerault</i>	Revue de la Federation Archéologique de l'Hérault
<i>RhM</i>	Rhenisches Museum - Frankfurt
<i>RItNum</i>	Rivista Italiana de Numismática
<i>RivStPomp</i>	Rivista di Studi Pompeiani
<i>RLouvre</i>	Revue du Louvre
<i>RM</i>	Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung
<i>RMenorca</i>	Revista de Menorca
<i>RPAR</i>	Rendiconti della Pontificia Academia di Roma
<i>RSA</i>	Rivista storica dell'Antichità
<i>RSLig</i>	Rivista di Studi Liguri
<i>RSt</i>	Ricerche e Studi
<i>RTarn</i>	Revue du Tarn
<i>RTunis</i>	Revue Tunissienne
<i>Setubal</i>	Setubal Arqueológico
<i>SGall</i>	Studia Gallica
<i>SIP</i>	Servicio de Investigación Prehistórica
<i>SMat</i>	Studia e Materiali
<i>SPrP</i>	Symposium de Prehistoria Peninsular
<i>StA</i>	Studia Archaeologica
<i>StEtr</i>	Studi Etruschi
<i>StM</i>	Studi Miscellanei
<i>TAN</i>	Trabajos de Arqueología Navarra
<i>TAPhA</i>	Transactions and Proceeding of the American Philological Association Cleveland-Ohio
<i>TCAMAPS</i>	Travaux du Centre d'Archéologie Méditerranéenne de l'Académie Polonaise des Sciences
<i>TMM</i>	Trabajos del Museo de Mallorca
<i>TMO</i>	Travaux de la Maison d'Orient
<i>TrabPrhist</i>	Trabajos de Prehistoria
<i>TVSIP</i>	Trabajos Varios del Servicio de Investigaciones Prehistóricas
<i>TZ</i>	Trierer Zeitschrift
<i>WZHB</i>	Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin

