

museo de zaragoza guía

guía

museo de zaragoza



MUSEOS DE ARAGÓN

GUÍAS

1. MUSEO DE ZARAGOZA

MUSEO DE ZARAGOZA

GUÍA

ZARAGOZA 2003

Museo de Zaragoza

Museo de Zaragoza: guía / [coordinación Miguel Beltrán Lloris, Juan Ángel Paz Peralta; textos Miguel Beltrán Lloris... (et al.)]. - Zaragoza: Gobierno de Aragón, Departamento de Cultura y Turismo, 2003.

465 p. : il. col., planos ; 25 cm. - (Museos de Aragón. Guías; 1)

ISBN: 84-7753-960-X

I. Museo de Zaragoza-Guías. I. Beltrán Lloris, Miguel. II. Paz Peralta, Juan Ángel. III. Aragón. Departamento de Cultura y Turismo.

069:7(460.224 Z) (036)

7:069(460.224 Z) (036)

Museo de Zaragoza. Guía.

MUSEO DE ZARAGOZA

Plaza de los Sitios, 6

50071 - ZARAGOZA (SPAIN)

Tels.: + 976 222 181 + 976 225 282

Fax: + 976 222 378

E-mail: museoza@aragob.es

COORDINACIÓN DE LA GUÍA

Miguel Beltrán Lloris

Juan Ángel Paz Peralta

TEXTOS

Miguel Beltrán Lloris (**M.B.L.L.**), Javier Callizo Soneiro (**J.C.S.**), María Luisa Cancela Ramírez de Arellano (**M.L.C.R.A.**), Rosa María Corral Díaz (**R.M.C.D.**), Silvia Fayanas Buey (**S.F.B.**), Carmen Gómez Dieste (**C.G.D.**), Concepción Martínez Latre (**C.M.L.**) y Juan Ángel Paz Peralta (**J.Á.P.P.**).

RESTAURACIÓN

María Luisa González Pena, Carmela Gállego Vázquez y Nerea Díez Del Pino.

DEPARTAMENTO DE DIFUSIÓN

Carmen Gómez Dieste, Concepción Martínez Latre, Pilar Parruca Calvo y Pilar Ros Maorad.

GESTIÓN BIBLIOGRÁFICA

María Jesús Dueñas Giménez.

GESTIÓN ADMINISTRATIVA

Teresa Abadías Asín y María del Carmen Uriol Díez.

FOTOGRAFÍAS

Museo de Zaragoza : José Garrido Lapeña, Archivo Museo de Zaragoza (2, 10, 11), Unión Postal Universal (3), Foto Studio Guillermo (12), Javier Romeo Francés (94, 128, 216, 226), Pedro José Fatás (99).

MAQUETACIÓN

Javier Romeo Francés, Mikel Picabea.

DIBUJOS

Alfredo Blanco Morte, Rosa María Corral Díaz (112)

© Diputación General de Aragón.

EDITA

Departamento de Cultura y Turismo,

Gobierno de Aragón.

IMPRIME

INO Artes gráficas

I.S.B.N.

84-7753-960-X

DEPÓSITO LEGAL

Z-1012-2003

ÍNDICE

Prólogo (Javier Callizo Soneiro).....	11
I. Información general (Miguel Beltrán Lloris).....	15
II. Historia del Museo (Miguel Beltrán Lloris).....	21
1. Ricardo Magdalena y Julio Bravo: La Plaza de los Sitios.....	24
2. Alejandro Allánegui: los edificios del Parque Grande.....	26
3. José Manuel Pérez Latorre: La Colonia <i>Celsa</i>	30
III. Breve historia de las colecciones (Miguel Beltrán Lloris).....	33
1. Bellas Artes.....	34
2. Antigüedad.....	36
3. Etnología.....	38
IV. Las secciones del Museo	41
1. Antigüedad (Miguel Beltrán Lloris, Juan Ángel Paz Peralta, Rosa María Corral Díaz).....	43
Del Paleolítico a la Edad del Bronce	44
Sala 1 (Miguel Beltrán Lloris, Juan Á. Paz Peralta).....	44
1. El Paleolítico	44
2. Epipaleolítico	48
3. Neolítico	48
4. El Eneolítico y la Edad del Bronce	50
Del Bronce Final a la Edad del Hierro	58
Sala 2 (Miguel Beltrán Lloris).....	58
5. El Bronce Final	58
6. Primera Edad del Hierro	64
Segunda Edad del Hierro	68
Sala 3 (Miguel Beltrán Lloris).....	68
7. La Segunda Edad del Hierro	68
Conquista y Romanización	90
Sala 4 (Miguel Beltrán Lloris).....	90
8. Conquista y romanización	90
Roma. El Alto Imperio	102
9. El Alto Imperio. Siglos I- II d. C. (Miguel Beltrán Lloris)	102
La Colonia <i>Caesar Augusta</i>	110
Sala 5 (Miguel Beltrán Lloris, Juan Á. Paz Peralta).....	102
10. Colonia <i>Caesar Augusta</i> - CCA - (Zaragoza)	103
De <i>Caesar Augusta</i> a <i>Turiaso</i>	122
Sala 6 (Miguel Beltrán Lloris, Juan Á. Paz Peralta).....	122
11. El desarrollo de <i>Caesar Augusta</i>	122
12. <i>Municipium Turiaso</i> (Tarazona, España).....	128
13. Numismática de la <i>Hispania Citerior</i>	129
14. El canal de riego (<i>riuus Hiberiensis</i>) de Agón	130
Imperio Romano (I)	138
Sala 7 (Miguel Beltrán Lloris, Juan Á. Paz Peralta).....	138
15. El Imperio Romano (I)	138
16. Villas romanas y asentamientos rurales en Aragón	142

Imperio Romano (II)	148
Sala 7 (Miguel Beltrán Lloris, Juan Á. Paz Peralta, Rosa Mª Corral Díaz)	148
17. La ciudad de <i>Labitolosa</i>	148
18. La casa romana	150
Romanización de las Cinco Villas. Imperio Romano (III)	154
Sala 8 (Miguel Beltrán Lloris, Juan Á. Paz Peralta)	154
19. Los romanos en las Cinco Villas	154
20. Religión	154
21. Necrópolis	156
22. Roma III	158
Del Cristianismo al Islám	164
Sala 9 (Miguel Beltrán Lloris, Juan Á. Paz Peralta)	164
23. La Alta Edad Media	164
24. Visigodos y mozárabes	166
25. Arqueología islámica	170
2. Colonia <i>Celsa</i> (Miguel Beltrán Lloris)	175
1. Introducción	176
2. El yacimiento arqueológico	176
3. Estratigrafía de <i>Celsa</i>	176
4. Fases de la Excavación	176
5. La Colonia romana	176
6. Los habitantes de <i>Celsa</i>	178
7. Arqueología	178
8. Historia de la Colonia	178
9. La vida cotidiana	180
3. Bellas Artes (Miguel Beltrán Lloris, Carmen Gómez Dieste, María Luisa Cancela Ramírez de Arellano, Silvia Fayanas Buey)	191
Del gótico al siglo XIX	192
Patio y escalera principal	192
Patio (Miguel Beltrán Lloris)	192
Gótico final	192
Renacimiento	194
Siglo XVII	202
Siglo XVIII	210
Siglo XIX	214
Siglo XX	216
Escalera 11 (Miguel Beltrán Lloris, María Luisa Cancela Ramírez de Arellano)	216
Gótico	216
Siglo XIX	218
Siglo XX	220
El Gótico (I)	224
Sala 12 (Carmen Gómez Dieste, Miguel Beltrán Lloris, María Luisa Cancela Ramírez de Arellano)	
1. Estilo Gótico Lineal	224
2. Estilo Italogótico	224
3. Del Italogótico al estilo Internacional	228
4. Estilo Gótico Internacional	228
El Gótico (II)	
Sala 13 (María Luisa Cancela Ramírez de Arellano, Carmen Gómez Dieste)	236
5. Estilo Gótico Hispano-flamenco	236
Sala 14 (Carmen Gómez Dieste, Miguel Beltrán Lloris, María Luisa Cancela Ramírez de Arellano)	248
6. Gótico final	248

El Renacimiento	260
Sala 15 (María Luisa Cancela Ramírez de Arellano, Carmen Gómez Dieste).....	260
Sala 16 (María Luisa Cancela Ramírez de Arellano, Carmen Gómez Dieste).....	274
El Barroco en Aragón (I)	286
Sala 17 (María Luisa Cancela Ramírez de Arellano, Carmen Gómez Dieste).....	286
Barroco en Aragón (II).....	296
Sala 18 (Carmen Gómez Dieste, María Luisa Cancela Ramírez de Arellano).....	296
El Barroco Español	304
Sala 19 (María Luisa Cancela Ramírez de Arellano, Carmen Gómez Dieste).....	304
El Siglo XVIII. Luzán y los Bayeu	316
Sala 20 (María Luisa Cancela Ramírez de Arellano, Carmen Gómez Dieste).....	316
Francisco Goya	332
Sala 21 (María Luisa Cancela Ramírez de Arellano, Carmen Gómez Dieste).....	332
Siglo XIX	352
Sala 22 (Carmen Gómez Dieste).....	352
El retrato.....	352
Pintura costumbrista y motivos decorativos	360
El Paisaje	366
Pintura de Historia.....	370
El Siglo XX.....	376
Pintura de los siglos XIX y XX	388
Salón de Actos (Carmen Gómez Dieste, María Luisa Cancela Ramírez de Arellano,).....	388
Arte Oriental. Colección Federico Torralba	396
Sala 23 (Silvia Fayanas Buey)	396
Budismo.....	396
China.....	398
Japón.....	398
4. Cerámica (Concepción Martínez Latre)	403
Función y Evolución	404
Planta baja	404
Introducción: de la cerámica a la arcilla	404
Función	404
Evolución.....	406
De la cerámica decorada a la alfarería común.....	414
Plantas 1 y 2	414
Cerámica decorada	414
Alfarería común	420
5. Etnología (Concepción Martínez Latre)	427
La Casa pirenaica	428
La cocina	430
Otras habitaciones	430
V. Una historia de Zaragoza en el Museo (Miguel Beltrán Lloris)	433
Fondos de cabaña del Bronce Final	434
El pasado ibérico: <i>Salduie</i>	434
<i>Caesar Augusta</i> ciudad romana.....	434
<i>Saraqusta</i> en la Marca Superior de al-Andalus.....	435
La Zaragoza cristiana.....	435
La Zaragoza gótico y mudéjar.....	435
Zaragoza renacentista.....	436
Zaragoza barroca. Siglo XVII.....	437
Zaragoza neoclásica. Siglo XVIII.....	437
Zaragoza contemporánea.....	437
VI. Índices	439
Índice analítico general (Miguel Beltrán Lloris, Juan Á. Paz Peralta).....	440

PRÓLOGO

El Museo de Zaragoza constituye uno de los puntos de referencia del panorama cultural aragonés. La guía que ha redactado el equipo del Museo, aspira a introducir en el múltiple y complejo mundo de nuestra institución, a los visitantes o usuarios del centro.

Agotada la guía general redactada en el año 1989 y habiendo atravesado el Museo de Zaragoza cambios drásticos en la presentación de sus colecciones, especialmente en los últimos tiempos, se hacía necesario ofrecer al público un instrumento de trabajo y consulta, que junto con las guías menores, cuadernos de trabajo y el material didáctico distribuido a lo largo de sus salas, permitiera extraer algunas de las múltiples sensaciones que encierra este maravilloso universo de las artes y de la cultura.

La estructura de esta guía se organiza así en torno a diversos apartados, desde la información general y práctica del centro, la historia del museo, cuyo ciento cincuenta aniversario todavía está reciente, una breve historia del proceso de formación de las colecciones y la guía de contenido de sus cinco secciones.

La guía describe el museo del año 2003, que continúa ocupando los espacios que tradicionalmente han acogido a sus fondos: dos pequeños edificios en el Parque Grande de Zaragoza, el edificio central de Ricardo Magdalena en la Plaza de los Sitios y el último añadido, la Sección consagrada a la *Colonia Celsa* en Velilla de Ebro. Un rápido recorrido a través de la pasada historia del centro nos haría partir, desde el proceso de la desamortización eclesiástica, en el año 1835, hasta llegar a un museo que a lo largo de los tiempos ha venido asumiendo nuevos valores, pasando de la mera acción conservadora a la educación del público, investigando su patrimonio y dándolo a conocer de forma didáctica, multiplicando sus programas de difusión, y en definitiva intentando acercarse a la sociedad a la que, como institución pública, sirve.

Los cambios no residen exclusivamente en esa distinta asunción de funciones renovadas. El Museo de Zaragoza ha visto aumentar su patrimonio de forma notable a lo largo de los años, habiéndose convertido así en el principal depósito de cultura material de nuestra comunidad. En esa línea histórica el Gobierno de Aragón es consciente de que el Museo de Zaragoza necesita nuevos espacios para adecuarse a

la demanda social, que ya no mide el prestigio de sus museos por el número de objetos ni por el patrimonio que alberga sino por su grado de integración social y los servicios que presta, tanto a los usuarios tradicionales, como a los colectivos específicos que necesitan infraestructuras y servicios especiales.

No es este el lugar para desentrañar los múltiples significados del Museo de Zaragoza. Quien desee explorar las múltiples sensaciones que puede experimentar el ser humano, encontrará a buen seguro en nuestras salas y servicios la mejor ventana abierta al mundo de la cultura y el arte, pudiendo iniciarse en un viaje a través del tiempo desde la Prehistoria hasta nuestros días, ya en las Secciones de Arqueología y Bellas Artes (Plaza de los Sitios), o bien contemplando la vida cotidiana de una ciudad romana en la Sección de Celsa (Velilla de Ebro) y nuestra rica tradición cerámica o los aspectos de la indumentaria de nuestra cultura popular en las familiares casas pirenaica y de Albarracín en el Parque Grande de Zaragoza.

Pero el Museo de Zaragoza encierra más mensajes, que se desvelan tras la lectura atenta de esta guía. Su propia historia se nos muestra como el resultado de una generosa empresa colectiva, pública y privada. Nuestras colecciones han tenido un crecimiento continuo gracias al desinterés y altruismo de numerosos particulares e instituciones que han enriquecido los fondos mediante depósitos y donativos. Las primitivas colecciones del Museo de Zaragoza tan ligadas en un principio a las propias de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, *alma mater* del Museo, se han ido incrementando por los diferentes canales legalmente establecidos: compras, donaciones, préstamos, depósitos, excavaciones arqueológicas, etc. y al buen gobierno de la Comisión Provincial de Monumentos, de la propia Academia a lo largo de muchos años, o a los últimos capítulos de la mano del Ministerio de Cultura, se ha sumado, finalmente, la Comunidad Autónoma de Aragón, culminándose de forma brillante los distintos capítulos de nuestro pasado y presente más inmediato.

El museo del presente, ha sido visitado por cerca de tres millones de personas, tiene sus colecciones contabilizadas en casi dos millones de objetos, sus libros de registro al día, sus inventarios en estado óptimo, la biblioteca a la disposición de los estudiosos y el contacto con la sociedad ha alcanzado cotas ciertamente significativas, no solo en lo numérico sino especialmente en la calidad de las relaciones llevadas a cabo por el Área de Difusión y Educación del Museo, que, entre otros sectores de nuestra población, ha acompañado directamente a cerca de 600.000 niños desde que se pusiera en funcionamiento en el año 1979.

En este sentido hemos de ser capaces de poner los cimientos para que el museo del presente, cuyo contenido desvela la guía que ahora lanzamos a la luz, se convierta en el museo del futuro, que todos deseamos, como un fiel reflejo de los cambios asumidos bajo el impulso de las fuerzas sociales, políticas y tecnológicas.

La Guía General del Museo de Zaragoza, elimina así una importante laguna de conocimiento, y cumple sobre todo con una de las funciones específicas del museo: divulgar y difundir nuestro patrimonio de la forma más eficaz posible. En esa línea está empeñado el Gobierno de Aragón y pronto han de acompañar a esta edición, otras de carácter monográfico que, en forma de "Catálogos Generales", presenten las colecciones con la dignidad que merece el primer museo de nuestra comunidad (María del Carmen Lacarra: "Museo de Zaragoza. Arte gótico"), ediciones que, con la "Guía Didáctica del Museo de Zaragoza", también en elaboración, han de facilitar al usuario del museo las claves para su entendimiento y mejor disfrute.

Solo así asentaremos el futuro de nuestros museos, a través del conocimiento, mejorando la atención a nuestros visitantes, que deben ser el centro de nuestros desvelos, caminando hacia un museo sin barreras, capaz de asimilar con éxito a los nuevos públicos de nuestra sociedad multicultural y plural, y en definitiva ayudándonos a forjar nuestra identidad en un mundo continuamente cambiante y crítico.

JAVIER CALLIZO SONEIRO
Consejero de Cultura y Turismo



INFORMACIÓN GENERAL

I

El Museo de Zaragoza, vez y media centenario en su existencia, ofrece al visitante un amplio contenido desde la Prehistoria hasta los tiempos modernos, a través de un conjunto de casi 2000 objetos, distribuidos en sus cinco secciones temáticas: Antigüedad, *Colonia Celsa*, las Bellas Artes, la Etnología y la Cerámica.

El propósito de esta guía no es otro que facilitar el recorrido y conseguir el máximo aprovechamiento de los recursos que ofrece nuestro museo.

Situación

El Museo reparte sus colecciones entre varios edificios. Las secciones de Antigüedad y Bellas Artes, así como la administración y servicios generales se encuentran instalados en la Plaza de los Sitios. La de Etnología se alberga en las casas pirenaica y de Albarracín, en el Parque Grande de Zaragoza. La Sección de la *Colonia Celsa*, en las "Eras" de Velilla de Ebro.

Acceso

La Situación de las Secciones de Arqueología y Bellas Artes, prácticamente en el centro de la ciudad, facilita el acceso desde cualquier punto de la misma. Las de Etnología y Cerámica se ubican en el Parque Grande, a la entrada del mismo, tras el Puente 13 de setiembre, junto a la Plaza del Emperador Carlos (desde el centro las líneas de autobuses 30, 35, 40).

Es aconsejable dejar los vehículos en un parking público (Pza. del Carmen, Pza. del Pilar...) y dirigirse a pie hasta la Plaza de los Sitios y en el caso del Parque Grande, buscar estacionamiento junto a la citada Plaza del Emperador Carlos.

Velilla de Ebro se sitúa a 54 kilómetros en la Carretera de Castellón, cruzando el Ebro a la altura de Quinto, desde Zaragoza, y tras Gelsa en dirección a Alforque.

Horario

- Antigüedad, Bellas Artes (Plaza de los Sitios)

Martes a sábados : 10-14 y 17-20 horas

Domingos y festivos: 10-14 horas

- Etnología y Cerámica (Parque Grande)

Martes a Sábados: 9-14 horas

Domingos y festivos: 10-14 horas

- *Colonia Celsa* (Velilla de Ebro)

Martes a domingo: 9-13 horas

Miércoles: 16-18 horas

- Cerrado: Lunes no festivos, 1 y 6 de enero, 24, 25 y 31 de diciembre.

Entrada Gratuita.



1. Situación del Museo de Zaragoza .

Teléfonos y correo del Museo

Secciones de Arqueología y Bellas Artes

(34)976.22.21.81/(34)976.22.56.82

Secciones de Etnología y Cerámica (34)976 553 726/

(34)976 351 153

Colonia Celsa (34)976 225 682

Fax: (34)976.22.23.78

e-mail: museoza@aragob.es

Area de Educación y Difusión

Uso del Museo

Cuadernos de Trabajo

Asesoramiento a grupos

Visitas colectivas

Programas de difusión

Servicios

Documentación

Biblioteca

Fotografía

Cursos de Formación

Colaboración con grupos de trabajo

Tienda

Publicaciones

Folletos informativos

Libro de sugerencias

Visita del Museo. Tiempo

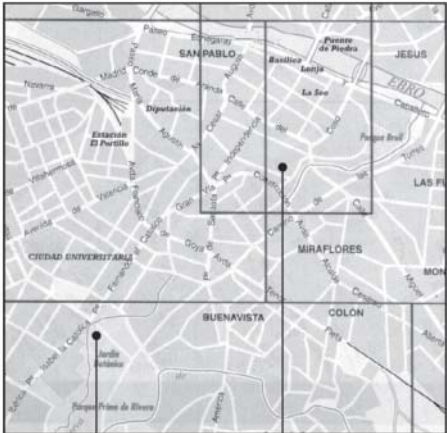
Las Secciones de Antigüedad y Bellas Artes, pueden visitarse en 1,30 horas cada una, aproximadamente, en itinerario detallado. Se ha hecho un recorrido rápido a través de una selección de 50 piezas, debidamente señalizadas. Las Secciones de Cerámica, Indumentaria y la Colonia Celsa pueden visitarse en 30 minutos cada una. Esta última está combinada con el recorrido del yacimiento arqueológico (1,30 horas).

Recomendaciones para la visita

Puede consultarse un directorio general a la entrada de cada Sección para escoger las áreas a visitar. Del mismo modo se dispone de un sistema de "Hojas de Sala", con la información abreviada. Esta información se complementa con la ofrecida en los paneles y textos incorporados a la exposición.

El Museo dispone en los lugares indicados dentro del recorrido, de puntos táctiles diseñados para el usuario con discapacidades visuales (vitrinas, materiales exentos, maquetas adaptadas...).

(M.B.LL.)



VELILLA DE EBRO (Zaragoza)	ZARAGOZA Parque Grande		ZARAGOZA Plaza de los Sitios
Sección Colonia Celsa	Sección Cerámica	Sección Etnología	Sección Antigüedad Sección Bellas Artes Servicios



Obras de construcción del Museo (1908)

HISTORIA DEL MUSEO II

El Museo de Zaragoza tuvo su origen en la desamortización eclesiástica llevada a cabo en el siglo XIX durante la regencia de la reina María Cristina (1835). Dichas medidas afectaron a los conventos religiosos de España, incluidas las obras de arte que se encontraban en los edificios. Para custodiar y exponer al público estos bienes fueron creados los Museos Provinciales y entre ellos el de Zaragoza, abierto al público en el año 1848.

Abordó los trabajos la Comisión Artística de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis (1835-1844), seguida de la Comisión Científica y Artística de la Provincia de Zaragoza (1844-1850). La tutela del Museo se alternó después entre la Academia (1850-1857) y la Comisión de Monumentos (1857-1883), pasando una vez más a la Academia de San Luis (1883-1914), en cuyo momento se hizo cargo de la institución una Junta de Patronato del entonces Museo Provincial de Bellas Artes, en la que intervinieron el Estado, el Ayuntamiento de la ciudad y la Diputación Provincial de Zaragoza.

En el año 1971 el Museo fue acogido por el Ministerio de Educación y Ciencia primero (1971-1977), de Cultura después (1977-1987), transfiriéndose más tarde la gestión a la Comunidad Autónoma de Aragón (1987).

Hasta nuestros días el Museo de Zaragoza ha ido ocupando distintas sedes: Iglesia de San Pedro Nolasco: 1836-1845; Ex convento de Santa Fe: 1845-1894; Colegio Militar Preparatorio: 1894-1910 y Plaza de los Sitios, desde 1910.

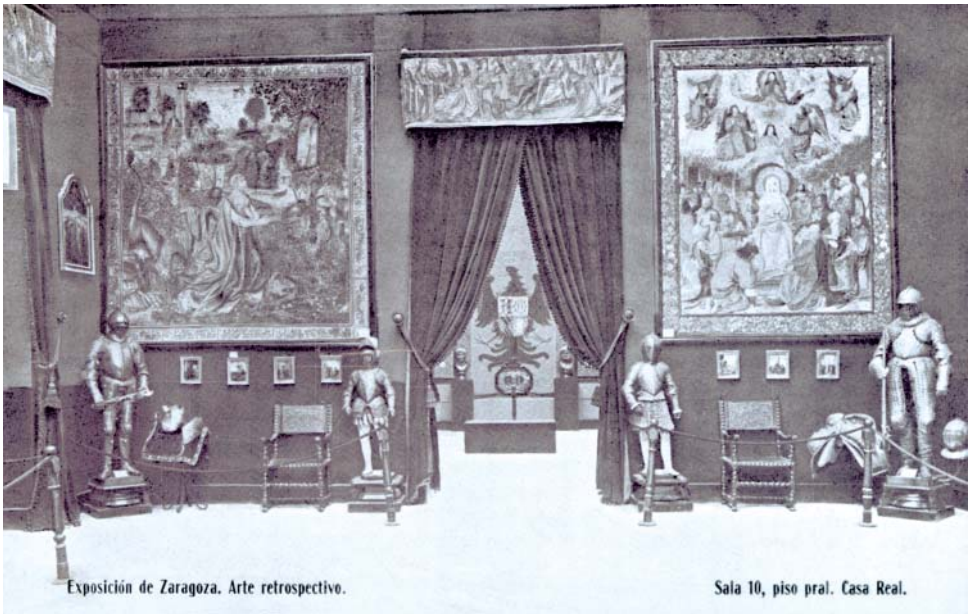
El edificio central del Museo, en la Plaza de los Sitios, alberga las Secciones de Arqueología y Bellas Artes, así como los servicios generales del centro. Es un edificio modernista, obra de Ricardo Magdalena y Julio Bravo, construido para albergar la Exposición Hispano-Francesa, conmemorativa del Centenario de los Sitios de Zaragoza (1909). Usa el ladrillo y el hierro fundido y se inspira en la arquitectura señorial aragonesa, recordando su patio, cuadrangular, a la renacentista Casa de los Zaporta zaragozanos.

En el año 1976 se incorporó al Museo de Zaragoza el denominado entonces Museo Etnológico y de Ciencias Naturales de Aragón, dedicado ahora a las Secciones de Etnología y Cerámica. La Casa de Albarracín, edificada en 1955, al igual que la Casa Ansotana, sobre ideas de A. Beltrán, fue proyectada y ejecutada por Alejandro Allánegui y reproducen respectivamente, una casa de la Sierra de Albarracín la primera, y la segunda significa una fusión de elementos arquitectónicos del Pirineo de Huesca, especialmente de los valles de Benasque, Hecho, Ansó y Sierra de Guara.

La última Sección añadida ha sido la de la *Colonia Celsa*, en Velilla de Ebro, habilitada en el edificio de moderna fábrica destinado inicialmente al Área de Reservas, proyectado y ejecutado por José Manuel Pérez Latorre en el año 1983 e inaugurada la instalación museística en el año 1997.



2. Vista de la galería interior del exconvento de la Santa Fe (Zaragoza). Sede del Museo entre los años 1845-1894.



3. Exposición conmemorativa del centenario de los Sitios. Museo de Zaragoza, Sala 10 de la planta principal. Espacio dedicado a la Casa Real. Unión Postal Universal.

■ 1. Ricardo Magdalena y Julio Bravo: La Plaza de los Sitios

Los planos de nuestro edificio se debieron a los arquitectos Ricardo Magdalena Tabuenca y Julio Bravo Folch, siendo el primero de ellos, juntamente con otras figuras significativas, como Felix Navarro, Manuel Martínez de Ubango, José de Yarza o Albiñana, uno de los más significativos representantes de la arquitectura racionalista de dicho momento en Aragón.

Se caracteriza la obra de Magdalena, como se comprueba en otros edificios singulares (Iglesia de Garrapinillos, Matadero Municipal, Facultad de Medicina, etc.), por el uso del ladrillo cara vista en las fachadas y el empleo de aleros de madera, recreando los materiales propios del valle del Ebro y resucitando patrones de la arquitectura de prestigio, en este caso la Casa renacentista de Zaporta de Zaragoza, que se recuerda en el patio y en el alero de haya. Junto al ladrillo el empleo del hierro fundido que en el Museo se usa en columnas toscanas y de fuste anillado y zapatas semejantes a las presentes en el recinto porticado de la Plaza de Lanuza de Zaragoza.

La construcción del Museo ascendió a 600.000 pesetas. Constaba originalmente de un piso bajo destinado a Museo Arqueológico y Comercial y un piso para Museos de Pintura y Reproducciones Artísticas. Se ubicó del mismo modo en la casa el local de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza.

En el exterior predomina el ladrillo cara vista, concibiéndose el edificio con cuatro torres en las esquinas y cuerpos más bajos entre ellas, sobre planta ligeramente rectangular. En la fachada principal un cuerpo de torre, semejante a las esquineras, preside el centro y en su galería cubierta ostenta tres estatuas esculpidas por Carlos Palao que representan la Escultura, la Pintura y la Arquitectura; en las torres laterales, entre columnas de sabor corintio y bajo frontón, labró Dionisio Lasuén, colaborador de Palao, las figuras de la Arqueología y el Comercio, de corte modernista.

Debajo de las torres de la fachada principal, lucen dos grandes inscripciones que conmemoran la fecha de construcción, los preceptos legales que la ampararon y el reinado en el que tuvo lugar el hecho, con el texto siguiente:

REINANDO ALFONSO XIII
EDIFICOSE A EXPENSAS DEL ESTADO
EN CONMEMORACION DE LOS GLORIOSOS ASEDIOS
DE 1808 Y 1809
Y
SIENDO PRESIDENTE DEL CONSEJO DE MINISTROS
EL EXCMO. SR.D.ANTONIO MAURA Y MONTANER
EDIFICOSE EN CUMPLIMIENTO DEL
R.D.DE 9 DE MARZO DE 1809 Y DE LAS LEYES DE
20 DE AGOSTO DE 1811 Y 22 DE ENERO DE 1907



4. Busto en bronce de Ricardo Magdalena, por José Bueno.



5. Vista general del edificio de la Plaza de los Sitios.

En las restantes fachadas del edificio y en la parte alta aparecen grandes medallones que representan artistas españoles y fundamentalmente aragoneses. En la principal los bustos de Forment y Goya en un lado, y en el opuesto los de los mecenas aragoneses Ramón Pignatelli y Juan Bruil; al norte, figuran Rubens, Morlanes, M. Laviña, Bayeu, Miguel Angel, R. De Mur y Velázquez, y al sur, M. Tudela, J. De la Huerta, Josepe Martínez, Ribera, J. de Sariñena, M. De Sañiaria y Gombao. La fachada posterior del edificio resulta de solución más simple, manteniendo las aberturas de ventanales y los balcones de las distintas dependencias del Museo, de forma análoga al vecino edificio de la Caridad.

En el interior, un espacioso vestíbulo de ingreso con cuatro columnas de tipo corintio, da paso a un gran patio, convertido en jardín inicialmente.

En las crujías en torno a este patio se instalaron en un principio, a la derecha, las salas dedicadas a la Industria y al Comercio y a la izquierda las destinadas a Museo Arqueológico. Las crujías superiores se abren al ámbito del patio central a través de una bellísima galería a la que comunicaban las Salas de Pintura y de Reproducciones, los locales destinados a la Academia de San Luis y a la Junta de Patronato del Museo.

El estado actual del edificio es el resultado de la reforma en las obras de fábrica acometida por el Ministerio de Cultura entre los años 1974 y 1976, que significó la actualización del espacio, el cierre de las aberturas, la dotación de una entreplanta de servicios, la adecuación de zonas de reserva, la incorporación al edificio de un sistema de microclima que garantizase el mantenimiento de las colecciones y la distribución de las mismas de acuerdo con los principios vigentes de la museografía.

Posteriormente, con motivo de la celebración del 150 aniversario de la existencia del Museo se ha vuelto a reordenar drásticamente todo el programa expositivo, intentando adaptar su presentación y lenguaje a las exigencias actuales.

■ 2. Alejandro Allánegui: Los edificios del Parque Grande

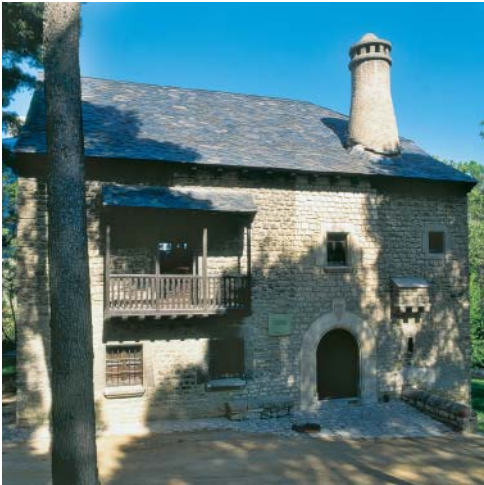
La Casa Pirenaica

El edificio, construido en el año 1955, ha tomado todos sus elementos de la arquitectura de los valles pirenaicos (Ansó, Benasque, Sierra de Guara). Contiene cuatro plantas incluidas el semisótano y la falsa.

La fachada principal del edificio (al Oeste) con arco de medio punto dovelado, procede de Torla; la balconada de madera, (con tejadillo de pizarra) en saledizo y con balaustrada, está tomada de Ansó y Hecho. Las ventanas inferiores se han copiado de Laguarda y las superiores de Laguarda y Posada. Frente a la entrada se instaló una cruz de término a base de un fuste cilíndrico sobre base prismática rematada por cruz de hierro que copia un modelo original del Museo de Huesca. La fachada sur combina elementos de Sallent (ventana), Ansó (balcón) y Hecho



6. Cuerpo central de la fachada principal del Museo en la Plaza de los Sitios.



7. La Casa pirenaica, sede de la Sección de Etnología.

(ventanas góticas geminada del siglo XV). Al norte se abren ventanas en estilo de Torla, Hecho y Posada. La puerta de servicio se abre al Este, con arquitrave recto procedente de Ansó y ventanas cuadrangulares para iluminar el semisótano.

Encima una solana tomada de Sallent con ventanas de Ansó y Laguarda y Molino Villobas. La cubierta se realizó en pizarra, destacando la chimenea cilíndrica en correspondencia con el saliente del hogar. Al exterior una acera de piedra con escalerilla y muretes. Todo el edificio se asienta en declive. Muy cerca del río Huerva.

El interior se ha distribuido a partir del zaguán, que se rodea originalmente de cuadras y estancias para aperos. La planta alta se dedicó a cocina y alcobas, completándose todo con la buardilla para almacenes y graneros.

El propio edificio constituye en si mismo una importante recreación de la arquitectura original pirenaica destacando en el interior la gigantesca chimenea cilíndrica, propia del Somontano que sobre el tejado alterna con la otra menor cuadrangular que da servicio a la calefacción.

La Casa de Albarracín

La arquitectura de este edificio toma sus elementos de la Sierra de Albarracín. Se ha usado la piedra para los paramentos y la cerámica en las cubiertas. Consta de tres plantas más el semisótano, instalado en el desnivel del terreno. Los puntos de inspiración están en Bronchales y Calomarde para la fachada principal, tomando la puerta el modelo de Albarracín, las rejas altas de Bronchales y las de la planta baja de Orihuela del Tremedal.

La fachada Sudoeste los guardapolvos, antepechos, las galerías voladas y herrajes proceden de Albarracín. Al sudeste, se ha tomado la reja alta de Orihuela y el balcón de los Escolapios de Albarracín, los aleros de tejas de Calomarde y la chimenea, carpintería exterior y escalera interior de Albarracín. La rejería de forja pretende resaltar la gran tradición y riqueza de estas artes en el territorio turolense. Sobre la puerta de entrada se ha colocado un escudo con cuarteles de Zaragoza, Huesca y Teruel así como las armas de los Pardo Santayana (Gobernador Civil que impulsó las presentes construcciones), además de un sencillo escudo con la fecha de su primera inauguración: año 1957.

La exposición actual es la resultante de la remodelación del interior del edificio, respetando escrupulosamente los elementos originales, en su nuevo destino: la presentación de las colecciones de cerámica del Museo en el espacio antes dedicado a las Ciencias Naturales. Esta reforma tuvo lugar en el año 1991, adaptando el espacio a las nuevas demandas de la museografía.



8. La Casa de Albarracín, sede de la Sección de Cerámica.

■ 3. José Manuel Pérez Latorre: La *Colonia Celsa*

La instalación museística de la *Colonia Celsa* se ha llevado a cabo en la planta baja del edificio destinado a Área General de Reservas del yacimiento, en un espacio no pensado inicialmente con fines expositivos, sino como área de almacenamiento de pequeños materiales, razones que explican el ámbito reducido que se ha dispuesto para el mismo.

La arquitectura general exterior obedece a los criterios de sobriedad y seguridad que imponía el fin propio del bloque edificado, a base de ladrillo corrido cara vista, no presentando al exterior ningún tipo de hueco, obteniéndose la iluminación y ventilación a partir de lucernarios con paredes laterales transparentes y techos opacos. Los accesos se han llevado a cabo en carpintería de chapa metálica con correderas. El acceso principal se ha dulcificado con una pérgola metálica, con techado horizontal, que acompaña la entrada, más un pavimento de ladrillos romboidales, que reproducen el módulo de los romanos, a modo de alfombra de entrada.

Se trata pues de un contenedor de sobrias líneas, perfectamente encajado en el volumen del paisaje que se observa en el área, frente al yacimiento arqueológico y contrapesando, sin llamar la atención, el conjunto de la Iglesia de San Nicolás que se yergue al otro lado del barranco que circunda por el Norte la colonia romana.

Bibliografía

AA. VV., (M. BELTRÁN LLORIS, Coord.), *Museo de Zaragoza. 150 años de historia. 1848-1998*, Zaragoza, 2000.

BELTRÁN MARTÍNEZ, A., "La Sección de Etnología del Museo de Ciencias Naturales de Aragón", *Zaragoza, I*, Zaragoza, 1955, pp. 37-42.

BELTRÁN MARTÍNEZ, A., "Museos de Zaragoza", *Boletín Municipal de Zaragoza*, Año III, n. 8, 1962, pp. 7-62.

POBLADOR MUGA, M.P., *La arquitectura modernista en Zaragoza: revisión crítica*, Zaragoza, 1992.

RINCÓN GARCÍA, W., *Un siglo de escultura en Zaragoza (1808-1908)*, Zaragoza, 2002.

(M.B.LL.)



9. Conjunto de la Sección de la Colonia Celsa (Velilla de Ebro, Zaragoza). A la izquierda la nave de servicios, a la entrada el acceso al Museo y Areas de reserva.



BREVE HISTORIA DE
LAS COLECCIONES
III

■ 1. Bellas Artes

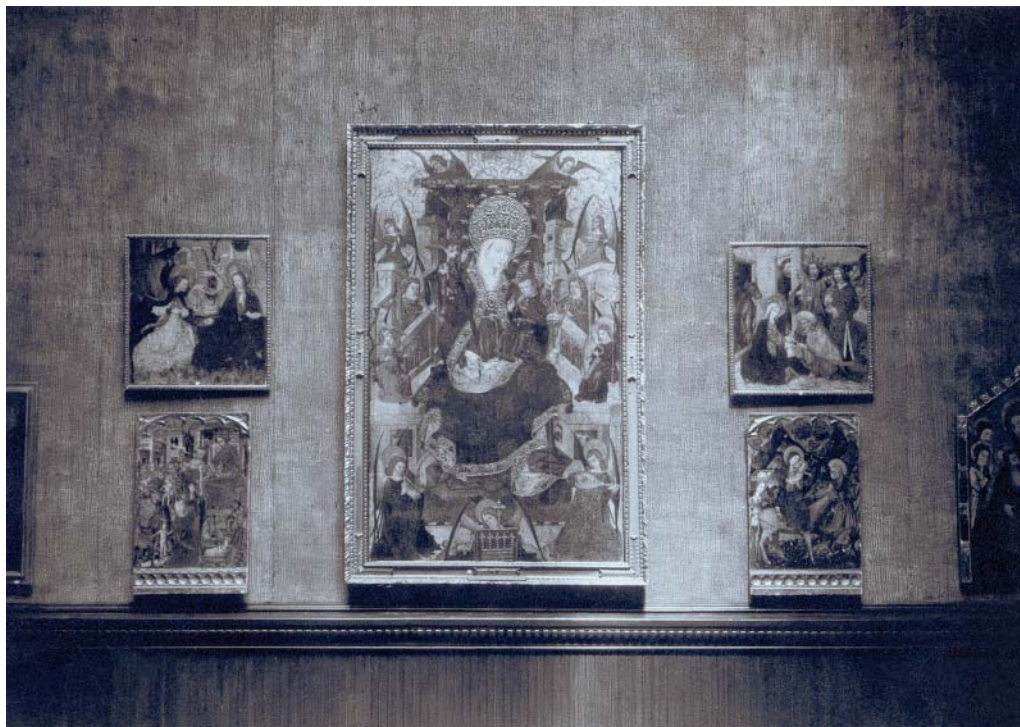
Las colecciones del Museo se inician a partir de la Desamortización eclesiástica y arrancando de los trabajos acometidos por la Junta de la Comisión Artística del año 1835, con motivo de la supresión de los conventos religiosos en Aragón. Así, histórica, y cronológicamente, son los bienes pertenecientes a las Bellas Artes los primeros e incorporarse a los fondos del Museo. El primer catálogo manuscrito del Museo en el año 1836 contenía ciento veintiún objetos, contándose ya entre los fondos, según consta en la impresión del Catálogo en el año 1868, obras de Antonio Martínez, Rolám de Mois, Vicente Berdusán, Lucas Jordán, Isebrant, Pablo Rabiella, Jusepe Martínez, Manuel Bayeu, diversas tablas renacentistas y otras aragonesas del siglo XVII y XVIII.

A partir de la inauguración de la última y definitiva sede del Museo, el día 19 de octubre de 1911, la Colección de Pintura, que compartía el espacio con las secciones Comercial de Aragón, Arqueológica y de Reproducciones, constituía la parte más significativa del centro, siendo agrupadas sus obras en varias salas dedicadas sobre todo a la Escuela Aragonesa del siglo XVII o al Arte Contemporáneo (Mercadé, M. Peña, Álvarez Dumont, Unceta y otros), reuniéndose en un ambiente especial las más valiosas obras del Museo: tablas de Miguel Jiménez, obras de José Moreno, de Jusepe Martínez, los Bayeu y otras.

La Sección de Bellas Artes continuó su incremento en los años siguientes (1916-1920) gracias a importantes depósitos, sobre todo institucionales y del propio Estado, con lienzos de Álvarez Sala, Moreno Carbonero, Carlos Vázquez o Gárate, amén de otras fuentes como los sepulcros procedentes del Monasterio de Rueda, que fueron conformando las líneas básicas de nuestras colecciones de Bellas Artes. En el año 1920 recibió el Museo las dos magníficas obras de Goya, depósito del Canal Imperial de Aragón ("Duque de San Carlos" y "Retrato de Fernando VII") y por las mismas fechas se adquirió el retablo de Jaime Serra procedente del Convento del Santo Sepulcro de Zaragoza.

Este incremento de nuestras colecciones continúa de forma creciente hasta dotar al Museo de su fisonomía actual, plenamente definida en el año 1950, en cuya fecha los fondos se organizaban a partir de las Salas de Primitivos Aragoneses, el Gabinete de Dibujos muy variados de la Academia de San Luis, las muestras del siglo XVI y sobre todo la pintura de los siglos XVII y XVIII, concluyéndose el recorrido con la pintura de finales del siglo XIX y comienzos del XX.

Los años siguientes son los de configuración de determinadas áreas en torno a Goya, hasta llegar al 1964 en cuyo momento tiene lugar una gran reorganización de los fondos artísticos, cuyo ingreso disminuirá en cantidad aunque no en el interés y calidad de los fondos allegados, que irán cubriendo las lagunas lógicas en una colección formada a partir de "impulsos" históricos, en la que no ha faltado la incorporación de importantes legados, como los fondos de J. J. Gárate y la intensa adquisición de obras de Goya para fortalecer una de las líneas esenciales del Museo ("Dama con mantilla", "San Luis Gonzaga", "Aníbal cruzando los Alpes", "San Vicente Ferrer", "San Cayetano", etc.).



10. Instalación de los primitivos aragoneses en el año 1949. En el centro, la "Reina de los cielos" de Blasco de Grañén.

■ 2. Antigüedad

El patrimonio arqueológico que alberga el Museo, desde el punto de vista numérico, alcanza una cifra espectacular, casi dos millones de restos de la más variada tipología, frente a los fondos de las Bellas Artes que no rebasan los seis mil objetos y los Etnológicos, mil quinientos. Esta elevada cifra de materiales se entiende por el papel territorial del Museo de Zaragoza y por ser éste el centro receptor natural de todas las actividades arqueológicas que se llevan a cabo en la provincia, especialmente en las ciudades sometidas a excavaciones regulares como Zaragoza, la *Colonia Celsa* y centros semejantes.

En el proceso de incorporación de fondos arqueológicos éstos resultan anecdóticos en los primeros tiempos del Museo, como el ingreso de los sarcófagos altomedievales de Zaragoza (1863-1867), el expolio de materiales del Palacio de la Aljafería en 1868, las dos esculturas de mármol romanas halladas en la Plaza de la Seo (1868-1888), diversas cerámicas árabes de Zaragoza en las mismas fechas, o el ingreso de varias vasijas ibéricas pintadas de Azaila en torno al año 1890.

En el nuevo planteamiento del Museo en la Plaza de los Sitios, en los primeros decenios del siglo XX, la Sección de Arqueología ha incorporado diversos hallazgos de la Zaragoza romana, dos estatuas femeninas de mármol, un retrato de Claudio de *Bilbilis* y los mosaicos descubiertos en la Huerta de Santa Engracia. Durante los decenios consiguientes continúa el goteo de piezas procedentes la mayor parte de hallazgos fortuitos: lápidas y capiteles de *Caesar Augusta*, otras de Tarazona, cerámicas protohistóricas de las Valletas de Sena, capiteles de Sos del Rey Católico, restos de pinturas murales de *Celsa*, etc., y en los años cuarenta, nuevos mosaicos romanos, de la *Villa Fortunatus* de Fraga, cerámica *sigillata* de Mallén y elementos didácticos como la maqueta de Azaila. Más tarde, en la década de los cincuenta se incorporan los ricos materiales de las excavaciones en el Cabezo de Monleón (Caspe) del Bronce Final y los del poblado ibérico de Oliete, y en el año 1963 el mosaico de Artieda o el importante tesoro de monedas de Lastanosa.

Desde la década de los setenta la afluencia de material arqueológico se hace vertiginosa debido al progreso de las excavaciones científicas, a los hallazgos fortuitos, a las campañas de prospección sistemática, circunstancias que nos llevan directamente a la situación actual, con ingresos notables desde el punto de vista del coleccionismo, como la colección de numismática "Pío Beltrán", hasta los materiales más recientes con los sensacionales hallazgos de Botorrita (bronces escritos), o los de Tarazona (cabeza de Augusto en *carneola*, *arca aerata*).

Carácter especial revisten los materiales procedentes de la *Colonia Celsa*, que por su magnitud y personalidad se han incorporado a una Sección independiente, ubicada en Velilla de Ebro (Zaragoza). Inaugurada en el año 1997, supone con una selección del notabilísimo conjunto de materiales arqueológicos obtenidos a través de las excavaciones del Museo de Zaragoza en el solar de la colonia romana entre los años 1976-1986. Los fondos están integrados, entre otros objetos, por



11. Sección de Arqueología. Año 1941. Vitrina con materiales de la protohistoria aragonesa y diversas reconstrucciones didácticas.

materiales cerámicos variados, vidrios, monedas, pequeños bronce, elementos arquitectónicos, series epigráficas y sobre todo restos pictóricos de interés extraordinario, como los cuadritos con escenas de los trabajos de Hércules de la insula VII del segundo estilo ("Hércules y la cierva Cerinnia", "El jabalí de Erimanto", etc.).

■ 3. Etnología

En el año 1976 se produjo la asimilación al Patronato Nacional de Museos, del Ministerio de Cultura, del espacio denominado hasta entonces Museo Etnológico y de Ciencias Naturales de Aragón con su adscripción al Museo de Zaragoza en calidad de Sección.

Se incorpora desde dicho momento a nuestros fondos una significativa colección de materiales etnográficos entre los que destacan la colección de indumentaria, formada sobre la base del donativo Cativiela (Ansó y Hecho), en su mayor parte donativos y depósitos de las diversas localidades y sobre todo de particulares. Los fondos en dicho momento corresponden a trajes de Zaragoza, Alcañiz, Tauste, Borja, Hecho, Ansó, etc. así como a una nutrida serie de enseres variados relacionados con el mundo tradicional (instrumentos de arte textil, candiles, chocolateras, instrumentos culinarios, muebles, imágenes de culto, aperos de labranza...), además de un conjunto de cerámica moderna de Aragón.

La última incorporación, de notable interés, en el año 1987, fue la "Colección Gastón" de cerámica popular aragonesa de los principales centros alfareros de la Comunidad.

Bibliografía

AA. VV., (M. BELTRÁN, Coord.), *Museo de Zaragoza. 150 años de historia. 1848-1998*, Zaragoza, 2000.

BELTRÁN LLORIS, M., *Colonia Celsa, Guías Electa*, Madrid, 1997.

BELTRÁN LLORIS, M., DÍAZ DE RÁBAGO, B., *Museo de Zaragoza. Secciones de Arqueología y Bellas Artes*, Zaragoza, 1988.

BELTRÁN LLORIS, M., LACARRA DUCAY, M. C., MORTE GARCÍA, C., AZPEITIA BURGOS, A., *Museo de Zaragoza. Sección de Bellas Artes, Colección Monumentos y Museos, Musea Nostra*, Bruselas, 1990.

BELTRÁN LLORIS, M., PAZ PERALTA, J. Á., MARTÍNEZ LATRE, C., *Museo de Zaragoza. Arqueología, Cerámica, Etnología, Celsa*, Zaragoza, 1999.

BELTRÁN MARTÍNEZ, A., *Catálogo de la Exposición etnográfica de Aragón, Bearne y Bigorra*, Zaragoza, 1958.

CANCELA RAMÍREZ DE ARELLANO, M. L., *Museo de Zaragoza. Bellas Artes*, Zaragoza, 1999.

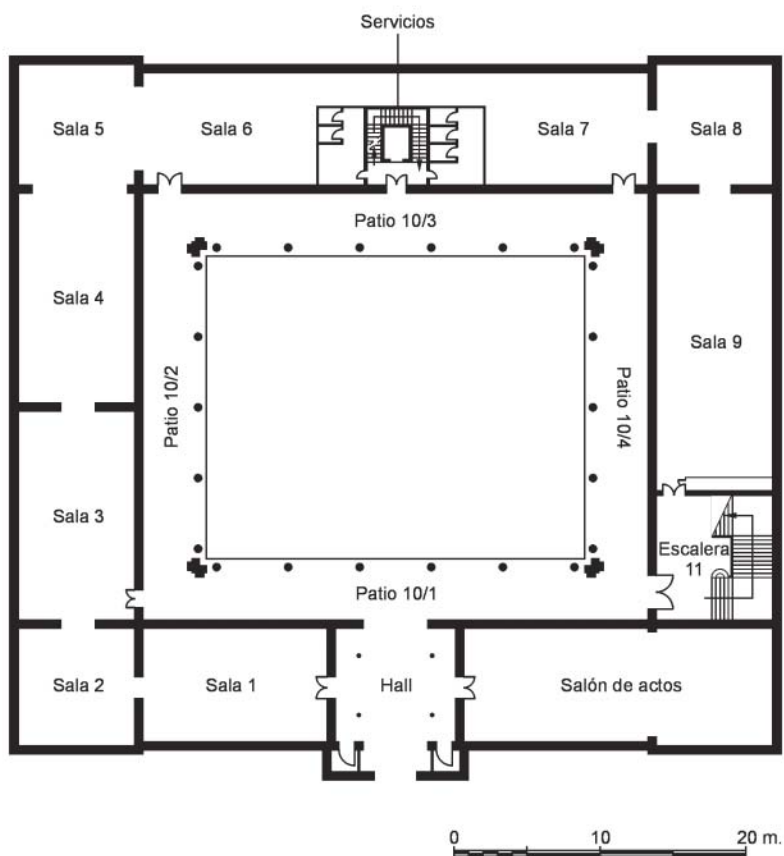
(M.B.LL.)



12. Sección de Etnología. La cocina ansotana con los maniquís originales de F. Larrauri. Año 1956.



LAS SECCIONES
DEL MUSEO
IV



**Sección de Antigüedad.
Pza. de los Sitios.**



ANTIGÜEDAD

DEL PALEOLÍTICO A LA EDAD DEL BRONCE

Sala 1

■ 1. EL PALEOLÍTICO. 2.600.000-11.000 A. C.

El Paleolítico Inferior

El hombre aparece en el territorio aragonés durante el Paleolítico Inferior, hace unos 600.000 años. No conocemos restos antropológicos, solo ciertos útiles de piedra: Cuesta de la Bajada, Teruel, (137.000 a. de C.) y Cauvaca (Caspé). Se trata de grupos humanos reducidos, nómadas y practicantes de una economía de subsistencia, viviendo de todos los recursos a su alcance, caza y recolección de productos salvajes. Su cultura se manifiesta en la forma de talla de sus útiles, el conocimiento del fuego y una evidente organización social.

El Paleolítico Medio

Se conocen diversas formas de ocupación del espacio: poblados al aire libre (La Bardalera, Litago), abrigos rocosos (Carramiedes, Montón), habitaciones en cueva (Cueva Eudoviges, Alacón), lugares de caza o carroñeo junto a charcas o lagunas (Las Paretillas, Pozuelo de Aragón), o simples zonas de aprovisionamiento de sílex (La Paridera de la Condesa, Rueda de Jalón). El Homo Sapiens Neanderthalensis (44.550 a. C.) encontrado en la Cueva de Gabasa (Huesca), fue de complexión arcáica con piernas cortas y arqueadas, toro supraorbital acusado en la cara, ausencia de mentón y notable capacidad craneana. De dieta notablemente vegetariana sus dientes evidencian carencias alimenticias y el gran desgaste de los molares muestra la enorme masticación que practicaron.

El Paleolítico Superior

En el grupo de las Sierras exteriores oscenses (buen clima, presencia de cuevas y abundante caza) sobresale la Cueva de Chaves (Bastarás) del Solutrense Final y Magdalenense, con hogares, restos de talla de sílex y caza muy variada (cabra, ciervo, sarrio y conejo). También se practicó la recolección de frutos salvajes. De este periodo son los más importantes conjuntos pictóricos paleolíticos (Solutrense/Magdalenense) de la Fuente del Trucho (Asque, Colungo). En Aragón no hay restos humanos de este momento (Cromañón).



13. Hábitat en cueva. Reconstrucción ideal de una cueva del Paleolítico Superior, maqueta.

1.1. HÁBITAT EN CUEVA. Maqueta

Cueva del Paleolítico Superior. Se han representado diversas escenas de la vida cotidiana, al exterior de la misma (trabajo en pieles, talla de sílex, etc.). Al interior abrigo sumario de palos y pieles, preparación de colores y decoración de las paredes con pinturas de estilo naturalista.

1.2. TECNOLOGÍA DEL SÍLEX. Vitrina

Se presenta aquí el proceso de fabricación de instrumentos de sílex, desde la previa elección del núcleo adecuado y su preparación, hasta la extracción de láminas y puntas, con la producción de lascas, piezas acabadas como raederas, raspadores y muescas. Este proceso muestra diferencias y semejanzas entre dos períodos prehistóricos alejados en el tiempo; todo ello ejemplarizado con materiales aragoneses.

Se han seleccionado materiales del Paleolítico Medio (60.000 a. C.), del Epipaleolítico y de la Edad del Bronce (5.000-1.250 a. C.) de las Canteras de Montón de Jiloca y Pozuelo de Aragón (Zaragoza) (núcleos, lascas, puntas, láminas y raspadores y un percutor).

1.3. PALEOLÍTICO INFERIOR. 2.600.000-95.000 a. C. Vitrina

Contiene los materiales de las terrazas del río Manzanares (Madrid) (cantos trabajados y bifaces), el yacimiento de la Casilla (Toledo) y varios bifaces para comparación de Ismilla (Tanzania). Destacable es el bifaz amigdaloides alargado de sílex, hallado en una terraza del Ebro, en Cauvaca (Caspe, Zaragoza), sin contexto estratigráfico (hace 250.000-80.000 años). El bifaz apenas presenta desgaste de sus aristas por rodamiento, por lo que permanecería poco desplazado de su posición inicial. Conserva en su talón parte del córtex del nódulo inicial, presentando una base no cortante que facilitaría su empuñadura.

1.4. PALEOLÍTICO MEDIO Y SUPERIOR. 95.000-22.000 a. C. Vitrina

Se expone una selección de útiles líticos de los yacimientos franceses de la Ferrassie y de la región de la Dordogne a efectos comparativos.

El Musteriense es la industria representativa del Paleolítico Medio, derivando su nombre del yacimiento epónimo de Le Moustier (Vézère, Dordogne) y correspondiendo sus industrias a los paleoantropinos de hace unos 40.000 años (Hombre de Neandertal). Se exponen puntas, raederas simples y dobles, lascas y raspadores.

Del Auriniaciense (Paleolítico Superior, 28.000 a. C.) de la Cueva de La Ferrassie, Le Moustier y de otros puntos de la Dordogne, se han seleccionado significativos útiles en forma de puntas, raspadores, buriles, buriles-raspadores, denticulados, láminas, muescas y lascas.



14. Industrias líticas. Canteras de Montón de Jiloca (Zaragoza).
Edad del Bronce.



15. Bifaz de Cauvaca, Caspe. Paleolítico Inferior.

1.5. PALEOLÍTICO SUPERIOR. 22.000-11.000 a. C. Vitrina

Lo más interesante de la técnica de trabajo del sílex llamada Solutrense (18.000 a. C. aprox.), es el retoque de peladura, con escamas invasoras. Hoy se admite un origen francés para estas industrias.

El Magdalenense (12.000 a. C. aprox.) significa la última etapa del Paleolítico y se caracteriza fundamentalmente por la industria de hueso (no representada en el museo) y en lo lítico, por buriles y perforadores, además de piezas geométricas. Artísticamente pertenecen a este período los ciclos de arte rupestre más espectaculares (Cueva de Altamira, en Santander).

Se ofrece al espectador un variado repertorio de instrumentos líticos de la región de Les Eyzies, en forma de puntas de diversos tipos (retocadas, de cara plana), raspadores, raederas, buriles, hojas y las típicas puntas «de hoja de laurel» de técnica solutrense. Del Magdalenense se exponen hojas retocadas, varios tipos de láminas, y se documentan igualmente varios tipos de retoques en el sílex, dependiendo del impacto del percutor (simple, plano, abrupto).

■ 2. EPIPALEOLÍTICO Y 3. NEOLÍTICO. 11.000-3.00 A. C.

El Epipaleolítico

Durante la etapa epipaleolítica el hombre habitó en cuevas y abrigos de poco fondo. Destaca la ocupación de la cuenca del río Matarraña: Els Secans (Mazaleón), Costalena (Maella), etc. Los modos de vida corresponden a colectividades de cazadores y recolectores, dominando los cauces de los ríos. Climatológicamente había un ambiente mediterráneo, más húmedo que el actual, con bosques cerrados y monte medio, permitiendo la presencia de caza (conejo, jabalí, caballo, sarrio y cérvidos) y pesca. Son grupos que continúan en la tradición Epipaleolítica, lejos de las innovaciones del Neolítico costero mediterráneo. En la industria material observamos tres vertientes: sílex geométricos, microlaminares y la facies macrolítica, asociada con la tala de grandes árboles.

El Neolítico

La etapa Neolítica, (Piedra Nueva), significa la llegada, hace 5.000 años, de nuevas formas de vida, a partir de las cuales asistiremos de forma paulatina y con distintos comportamientos según las áreas, a la domesticación de las especies animales y vegetales, a una mayor fijación sobre el terreno y en definitiva al surgimiento de una sociedad sedentaria.

Agricultura, ganadería, pulimento de la piedra y fabricación de cerámica serán algunos de los síntomas de esta modificación social. En estos tres milenios y



16. "Hoja de laurel" Solutrense (Sur de Francia).

medio, hay que destacar las cerámicas cardiales del Neolítico Antiguo y los primeros establecimientos organizados al aire libre (hace 3.500 años).

2.1. COSTALENA (MAELLA). Vitrina

Vitrina ordenada atendiendo a la estratigrafía arqueológica de Costalena (Maella, Zaragoza), en el río Algas. Constituye hasta el momento el presente yacimiento la seriación más completa conocida en el territorio aragonés para un amplio período cultural que oscila desde el Epipaleolítico geométrico (8.000 a. C.) hasta el Eneolítico (2.000 a. C.). El período más fecundo es el I, Epipaleolítico geométrico (con una significativa industria lítica en forma de microburiles, raspadores, etc.), mientras que el II, Neolítico con cerámica cardinal, es denominado así por la decoración que reciben sus cerámicas, realizada a base de impresiones variadas, especialmente de *cardium* (conchas de molusco).

3.1. NEOLÍTICO. AJUAR FUNERARIO. 6.000-1.800 a. C. Vitrina

Mina Vallferra (Mequinenza, Zaragoza), sepultura nº 2 del 2.300 a. C. aprox. Hay presencia de brazaletes de *pecten*, realizados en una sola pieza a partir de la concha de un molusco bivalvo de las costas mediterráneas, el *pectunculum*. Estos adornos, por su tamaño, pudieron usarse tanto por adultos como por niños, o bien se combinaron con otros elementos ornamentales. Los collares de cuentas (piezas discoidales y cilíndricas, realizadas con *pecten*, *cardium*, lignito, pizarra y piedra verde pulida, posiblemente variscita). Los dos pequeños vasos carenados hechos a mano que aparecieron colocados uno dentro del otro, son del tipo corriente en los enterramientos neolíticos de los «Sepulcros en Fosa catalanes».

Además, se presentan hachas pulimentadas de diversas procedencias (Sena, Alcañiz, antigua colección Bardavíu, etc.) y de la etapa Eneolítica (2.500-1.800 a. C.), alguna montada didácticamente sobre mango de madera, al igual que los dientes de una hoz.

■ 4. EL ENEOLÍTICO Y LA EDAD DEL BRONCE. 2.000-750 A. C.

Sólo a partir del Eneolítico Final hace acto de aparición el metal. Los modos de vida siguen perpetuando el hábitat en cueva (La Puyascada, el Moro de Olvena, Baticambras de Molinos) o en abrigos (Botiquería), debutando además los poblados de cabañas circulares (los Ramos, Caspe) y los denominados talleres de sílex al aire libre. El vaso campaniforme y el megalitismo son dos de los rasgos materiales más importantes.

Desde el año 1.800 a. C. aproximadamente se desarrolla el Bronce Antiguo, imponiéndose ahora la práctica de la fundición del metal. Se documentan también



17. Industrias microlíticas de Costalena, Maella, Zaragoza.



18. Ajuar funerario de la Mina Vallferra, Mequinenza, Zaragoza.

los primeros poblados en elevaciones del terreno, junto a los restantes modos de vida descritos (Cauvaca I -Caspé-, Cajal -Sariñena- y el muy importante de Moncín -Borja-).

Tras el tránsito del Calcolítico ("cerámica campaniforme", inicio de la metalurgia, aumento demográfico), se inicia la Edad del Bronce. Nuestras poblaciones, adquieren ahora matices regionales (1.800-1.250 a. C.) y manifiestan estabilidad en sus establecimientos urbanos, con una mayor estructuración social, jerarquizada, fruto de un sistema económico innovador, favorecido por importantes relaciones comerciales, al tiempo que se intensifica la explotación animal, (aprovechamiento de la carne y productos derivados -leche, lana-, y fuerza de trabajo y transporte -rueda y carro-). La caza continuará desempeñando un importante papel en la dieta alimenticia, junto al desarrollo agrícola que incorpora grandes innovaciones (arado, rotación de cultivos, ampliación de las explotaciones, etc.). La metalurgia comienza a imponerse.

4.1. METALURGIA DE LA EDAD DEL BRONCE. 1.800-750 a. C. Vitrina

Se ha seleccionado, de diversas procedencias aragonesas (Sena, Albalate del Arzobispo, Gelsa, Las Alhambras, Borja, Belchite, La Almunia), una completa y variada tipología de piezas metálicas: hachas (de apéndices y planas o lisas, de rebordes), puntas de flecha variadas, de jabalina, punzones y un puñal. Se acompañan de moldes para varillas y hachas, un crisol en arcilla e incluso residuos de coladas de bronce de la Cueva de Moncín (Borja). Entre los hallazgos sobresale el tesoro de fundidor de Ejea de los Caballeros, parte de cuyas hachas ingresó en el Museo.

4.2. EDAD DEL BRONCE. 1.800-750 a. C. Vitrina

Diversos materiales de la Edad del Bronce. Sobresale entre todos, el vaso campaniforme de Mallén, de fina ejecución. La superficie exterior muestra un acabado muy cuidado con zonas bruñidas y decoración distribuida por la vasija en ocho bandas horizontales, rellenas por un fino puntillado oblicuo, que cambia su orientación en cada una de ellas, y que se alterna con otras sin decoración. Las impresiones se realizaron con un peine o gradina, con dientes de sección cuadrada (1 mm.). No hay dataciones absolutas en territorio aragonés para esta variedad campaniforme, a excepción de la dudosa, por excesivamente antigua, de la Espluga de Puyascada (San Juan de Toledo, Huesca) que se sitúa en el 2.610 a. C. Las comparaciones tipológicas y las secuencias de otras regiones (noreste peninsular y prototipos franceses), permiten encuadrarlo en los últimos siglos del III milenio (2.200-2.000 a. C.) coincidiendo posiblemente con el desarrollo de otros estilos antiguos: cordados y mixtos.

Se completa la vitrina con fragmentos decorados siguiendo la técnica de la «cerámica de Boquique» (Sena), así como un vaso que apareció en la Cueva de Majaladares (Borja) conteniendo bellotas y un idolillo femenino en cerámica de El Carnelario (Villanueva de Sigüenza, Huesca), de 5,10 cm de altura.



19. *Idolillo cerámico. El Carnelario, Villanueva de Sigüenza, Huesca.*

4.3. EL POBLADO DE MONCÍN. 2.500-1.550 a. C. Vitrina

Los materiales que se exponen proceden del yacimiento prehistórico de Moncín (Borja), asentado al pie de una abrupta cornisa, cerca de la cual manan varias fuentes de agua dulce.

La población se componía de unos ochenta habitantes que vivían en casas de madera y arcilla amasada. El yacimiento comprende tres partes bien diferenciadas:

- a) La cueva. En la actualidad son dos cuevas, en época antigua fue una única y profunda cavidad deformada y dividida por sucesivos derrumbamientos
- b) El abrigo principal.
- c) La ocupación exterior. Aquí se han concentrado los trabajos de excavación más importantes. Tiene una extensión de 6 Has.

A través de la excavación estratigráfica y de un importante conjunto de dataciones radiocarbónicas se han determinado hasta nueve fases que constituyen la secuencia cultural y cronológica más completa y mejor documentada de todo el valle del Ebro, en lo que se refiere la tercer y segundo milenio a. C.

Las investigaciones han ido encaminadas a establecer los patrones económicos sobre los que la gente que habitó este lugar basó su subsistencia durante mas de mil años. Los resultados han desvelado que esta comunidad basó la obtención de recursos en el cultivo de cereales de secano (trigo, cebada) y en la explotación de una amplia cabaña ganadera con la oveja y la cabra como especies domésticas predominantes y con presencia importante de ganado caballar y algo menos de vacuno. También se ha documentado la caza especialmente del ciervo, aunque no faltan animales de piel fina como el lince, el oso o el gato montés.

La actividad económica se complementaba con la textil y la fundición de metales, principalmente el cobre.

Hay puntas de flecha (en bronce y hueso) y un brazalete de protección de arquero (en piedra), cerámica decorada (desde el 2.000 al 800 a. C.), pesas de telares y un curioso ejemplo del cazo de una cucharilla cerámica. También fichas recortadas correspondientes a un sistema básico de contabilidad del volumen de cereal que se almacenaba en los silos. Se utilizaron caballos y burros para monta y carga, documentados en el N. de España en torno al año 1.000 a. C.

4.4. EDAD DEL BRONCE. CULTURA DEL ARGAR. 1.450-1.250 a. C. Vitrina

Como contrapunto de otras facies culturales representativas del resto de España, se exponen diversos materiales cerámicos, de esmerada artesanía y buena calidad, procedentes de varias sepulturas argáricas de las provincias de Murcia y Almería. Estas se caracterizan por sus formas en pasta reductora, superficies brillantes, muy vistosas y formas angulosas.



20. Puntas de flecha y jabalina. Diversas procedencias.



21. Vaso Campaniforme de Mallén, Zaragoza.



22. Botones de hueso de la Edad del Bronce, Cueva de Moncín, Borja, Zaragoza.

Bibliografía

- ANDRES RUPÉREZ, T., «Neolítico y Calcolítico», *Crónica del Aragón Antiguo, Caesaraugusta 72-I*, Zaragoza, 1997, pp. 59-108.
- BARANDIARAN, I., CAVA, A., *La ocupación prehistórica del abrigo de Costalena (Maella, Zaragoza)*, Zaragoza, 1989.
- BELTRÁN LLORIS, M., DÍAZ DE RABAGO, B., *Museo de Zaragoza. Secciones de Arqueología y Bellas Artes*, Zaragoza, 1988.
- BELTRÁN, A., «El Paleolítico», *Historia de Aragón, 1*, Zaragoza, 1985.
- MONTES, L., *El musteriense en la cuenca del Ebro*, Zaragoza, 1998.
- PICAZO MILLÁN, J. V., RODANÉS VICENTE, J. M., «Bronce Antiguo y Medio», *Crónica del Aragón Antiguo, Caesaraugusta, 72-I*, Zaragoza, 1997, pp. 109-154.
- UTRILLA MIRANDA, M. P. «Paleolítico y Epipaleolítico en Aragón», *I Reunión de Prehistoria Aragonesa*, Huesca, 1981.
- UTRILLA MIRANDA, M. P., «Del Paleolítico al Epipaleolítico», *Crónica del Aragón Antiguo, Caesaraugusta, 72-I*, Zaragoza, 1997, pp. 15-58.

(M.B.LL, J.Á.P.P.)



23. Hachas de la Edad del Bronce, Ejea de los Caballeros, Zaragoza.

DEL BRONCE FINAL A LA EDAD DEL HIERRO

Sala 2

■ 5. EL BRONCE FINAL. 1.250-750 A. C.

El Bronce Final

La etapa del Bronce Final (1.250-700 a. C.), viene definida en su momento avanzado (850-700 a. C.), por la presencia de gentes de los Campos de Urnas, (incineración funeraria) y que procedentes de diversos puntos del territorio europeo, origina la indoeuropeización del valle del Ebro.

El urbanismo inicial (1.250-1.100) se caracteriza por su ubicación en laderas montañosas o en altura y con viviendas rectangulares. En el Bronce Final II (1.100-850 a. C.) los poblados son de extensión reducida, adaptados al terreno disponible. El poblado del Cabezo de Monleón se levanta sobre un cerro amesetado, fácilmente defendible y distribuye sus 58 viviendas en torno a una calle central y una balsa en su extremo N. La necrópolis de los Castelletts II (Mequinenza), documenta modos variados de inhumaciones tanto individuales como colectivas.

El momento final (850-700 a. C.) supone el apogeo de la cultura de los Campos de Urnas. Perduran las formas urbanas ya conocidas (Monleón).

5.1. EL CABEZO DE MONLEÓN, CASPE, ZARAGOZA. 950/900-750/700 a. C.

El Cabezo de Monleón (Caspe, Zaragoza) constituye uno de los poblados mejor conocidos del valle del Ebro, para el período del Bronce Final. Su esquema urbano responde al poblado de calle o espacio central, con casas rectangulares, alargadas, a los lados, asentado sobre un cerro amesetado de abruptas ladera y fácilmente defendible. A este yacimiento se dedica la Sala 2, mostrando, fundamentalmente la cultura material cerámica extraída en las excavaciones efectuadas entre los años 1954 y 1964.

5.1.1. EL CABEZO DE MONLEÓN. Vitrina

La excisión consiste en la extracción mediante espátula de la superficie de la cerámica, estando la pasta tierna y combinándose con la técnica de la incisión para



24. Cuenca con decoración excisa. Cabezo de Monleón, Caspe, Zaragoza.

obtener motivos geométricos, en forma de triángulos, cuadrados y otros temas. Se produce así un claro contraste entre la superficie alisada y el fondo rugoso de la arcilla. Cronológicamente se sitúan entre el 900 y el 700 a. C., señalándose unas áreas de La Huecha, Huerva, Bajo Aragón y Serranía Turolense, relacionadas con el Alto Ebro, desde cuyo territorio debieron penetrar. El lote del Cabezo Monleón en Caspe constituye una de los conjuntos más representativos.

5.1.2. EL METAL. Vitrina

Sobresale un posible horno o pieza semejante, con acceso ovalado y estrecho y reborde junto a la abertura, de barro, encontrado al final del banco corrido de la casa 17 del Cabezo de Monleón, interpretada como una cámara de reverbero de un horno de fundición. Se expone además una serie de moldes para fundir metales, correspondientes a puntas de flecha, de lanza y otros utensilios.

5.1.3. CERÁMICA ACANALADA. Vitrina

Cerámica acanalada, así llamada por recibir la decoración producida por una punta roma de un instrumento. Las formas y decoraciones son variadas, teniendo incluso temas figurados esquematizados como el ejemplar expuesto con ciervos estilizados, pieza excepcional en el repertorio conocido.

Destacan también las vasijas rituales denominadas *kernoi*, que consisten en un recipiente principal al que se adosan pequeños vasitos, comunicantes, en la parte externa del labio. Se conocen en todo el ámbito europeo, con tipología muy variada y adornos complejos, en ocasiones figurativos y plásticos. El uso de *kernoi* rituales, para hacer libaciones verosímilmente, se puede rastrear desde el mundo mediterráneo oriental. En España los ejemplares de Caspe son únicos.

5.1.4. VASIJAS DE ALMACENAJE

Se completan los materiales del Cabezo de Monleón con tres grandes vasijas exentas dedicadas al almacenaje de víveres y decoradas con los típicos grandes cordones digitados.

5.1.5. UTENSILIOS DOMÉSTICOS. Vitrina

Se exponen diversos materiales de uso doméstico, como cazuelas, mortero, pesas de telar, soportes, vasitos variados. Entre ellos destaca un morillo. Estos remiten a objetos en barro, de secciones variadas, algunos decorados con cresterías o acanalados. Frente a su carácter utilitario para sujetar las varillas metálicas o asadores junto al hogar, no puede deshacerse el sentido votivo para algunos, con base en el excesivamente pequeño tamaño, hecho que otorgaría un papel simbólico a su colocación en el hogar doméstico.



25. Moldes para fundir metales. Cabezo de Monleón, Caspe.



26. "Vaso de los ciervos" y detalle de la decoración acanalada. Cabezo de Monleón, Caspe.



27. "Kernos" ritual. Cabezo de Monleón, Caspe.

5.1.6. ÁNFORA Y UTENSILIOS DOMÉSTICOS. Vitrina

Su contenido completa el de la vitrina anterior, sobresaliendo un ánfora, copiada de modelos exóticos, con cordones digitados, destinada a la conservación de productos que ignoramos (¿vino?), además de diversas cerámicas, entre ellas un amplio recogedor de ceniza o contenedor portátil, quizá para utilizarla como desinfectante en la colada doméstica, una función que hasta hace pocos años perduraba aún en nuestros pueblos.

5.1.7. VIVIENDAS. Maqueta

Se ha reproducido el interior de una vivienda (piedra, barro, ramajes) del Cabezo de Monleón, con banco de trabajo y almacenamiento a un lado, hogar central (con morillos, recogedor de cenizas, recipientes de cocción, etc.) y diversos personajes manipulando alimentos. Al fondo de la estancia central un almacén con grandes recipientes de reserva.

5.2. LA MUERTE

5.2.1. NECRÓPOLIS DE LOS CASTELLETS DE MEQUINENZA (ZARAGOZA). 1.000-700 a. C. Vitrina

Urnas cinerarias, ajuares deformados por el fuego (botones, broche de cinturón, anillos y pulseras de bronce) y estela. Sobresale esta última, antropomorfa, en arenisca de grano fino. La cara del personaje se ha conseguido mediante el picado, dejándolo rebajado, de un óvalo de 9 cm. de anchura, con resalte para la nariz, perfectamente definida y de forma triangular alargada. Los ojos aparecen marcados con sendos picados algo profundos, creando un efecto de claroscuro que a pesar del esquematismo de la representación, consigue dar fuerza y una expresión enigmática a este «retrato».

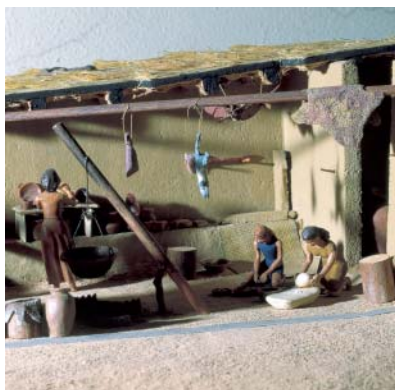
Este tipo de figuras, ya sean estelas o cipos relacionados con la señalización del enterramiento o túmulo, o con la representación del difunto, representan un fenómeno todavía muy poco documentado en las necrópolis de Campos de Urnas del valle del Ebro.

5.2.2. INHUMACIÓN EN TÚMULO. NECRÓPOLIS DE LOS CASTELLETS II (MEQUINENZA, ZARAGOZA). Circa 1.090 a. C.

Es esta una de las estructuras funerarias más importante de la necrópolis, tanto por su tipología, como por su ritual funerario. Compuesta por un encachado tumular circular, de casi 1 m. de altura y 5 m. de diámetro y estela de señalización (losa alargada). Situada en el centro del túmulo apareció la cámara sepulcral, de planta rectangular (1,60 x 1,20 m.) y un reentrante que corresponde a la cabecera en el lado Oeste. La cámara estaba construida con dos-tres hiladas de grandes ortostatos de calizas que conforman unas paredes ligeramente en declive hacia el interior. Se documentaron los restos de una inhumación simple, posiblemente en posición fetal,



28. Morillo de hogar. Cabezo de Monleón, Caspe.



29. Reconstrucción del interior de las viviendas (maqueta).
Cabezo de Monleón, Caspe.



30. Estela antropomorfa. Los Castelletts de Mequinenza, Zaragoza.



31. Inhumación. Los Castelletts II. Mequinenza, Zaragoza.

con la cabeza apoyada en una loseta de la cabecera. Acompañando a la inhumación se descubrió el ajuar presentado: Pulseras y anillos de bronce y vasos de ofrendas con tapadera de piedra caliza, el más rico de la necrópolis, caracterizada por su austeridad y pobreza en ajuar metálico.

5.2.3. ESTELA FUNERARIA (LUNA, ZARAGOZA). 1.250-750 a. C.

Estela funeraria del Bronce Final, trabajada en piedra arenisca suave y procedente de la Tiña del Royo (Luna), descubierta en el curso de labores agrícolas (altura máxima: 1,30 m.).

Pertenece al grupo de las estelas decoradas desarrolladas en el Suroeste peninsular, correspondiente al grupo caracterizado por estar decorado con series de objetos en su cara principal (armas y objetos personales). Nuestra estela tiene un claro carácter antropomorfo, aunque falta la cabeza. La parte central se ocupa por un escudo circular de escotadura en «V». Debajo se figuró una lira, semejante a la *phormix* homérica, de nueve cuerdas, caja de resonancia semicircular y decoración de líneas en zigzag. Esta estela corresponde a una tumba de inhumación de un guerrero de élite. Su hallazgo en la vía del río Gállego permite revitalizar esta zona de acceso de las influencias indoeuropeas.

6. PRIMERA EDAD DEL HIERRO. 750-500 A. C.

La Primera Edad del Hierro, también denominada período del Hallstatt, queda comprendida entre el momento final de la cultura de los Campos de Urnas y el fenómeno de la iberización. El conocimiento del hierro difundido en nuestro ámbito a partir del siglo VI a. C., el influjo colonial mediterráneo (fenicios y griegos), la evolución sobre el terreno de las culturas anteriores (Campos de Urnas Tardíos), crearán el marco general de este período en nuestro territorio. Una serie de poblados supone un hábitat nuevo o una perduración de los mismos Campos de Urnas, respondiendo a los modelos ya conocidos de tendencia agrícola; otros parecen obedecer a poblaciones indígenas de la Edad del Hierro practicantes de un género de vida esencialmente ganadero. Se mantienen las tradiciones funerarias (sepultura bajo túmulo o incineraciones), en lo metalúrgico el bronce sigue siendo de uso normalizado con la introducción paulatina del hierro y en lo cerámico se constata la perduración de formas de los Campos de Urnas, combinaciones de técnicas excisas y estampilladas y decoraciones pintadas.



32. Estela funeraria de Valpalmas, Luna, Zaragoza.

6.1. PRIMERA EDAD DEL HIERRO. 750-500 a. C. Vitrina

En la primera Edad del Hierro en Aragón, Sena es uno de los núcleos fundamentales, con muy distintas estaciones en su término y en el contiguo de Villanueva de Sigena (Huesca). Se exponen recipientes de cerámica típicos de este momento de los yacimientos de Sena y Cabezo del Cuervo y Masía de Ram en Alcañiz (Teruel). El ajuar funerario de una sepultura de incineración de la necrópolis de El Corral de Mola (Uncastillo) está compuesto por varios objetos de adorno en cobre aleado: dos fibulas de doble resorte, un broche de cinturón, botones, una arandela y pulseras.

Bibliografía

ÁLVAREZ GRACIA, A., «El Bronce Final y el Hierro Inicial en la región aragonesa», *Estado Actual de la Arqueología en Aragón, I. Ponencias*, Zaragoza, 1990, pp. 97-132.

BELTRÁN LLORIS, M., DÍAZ DE RÁBAGO, B., *Museo de Zaragoza. Secciones de Arqueología y Bellas Artes*, Zaragoza, 1988.

BELTRÁN LLORIS, M., «La Edad del Bronce», *Historia de Aragón, I*, Zaragoza, 1985.

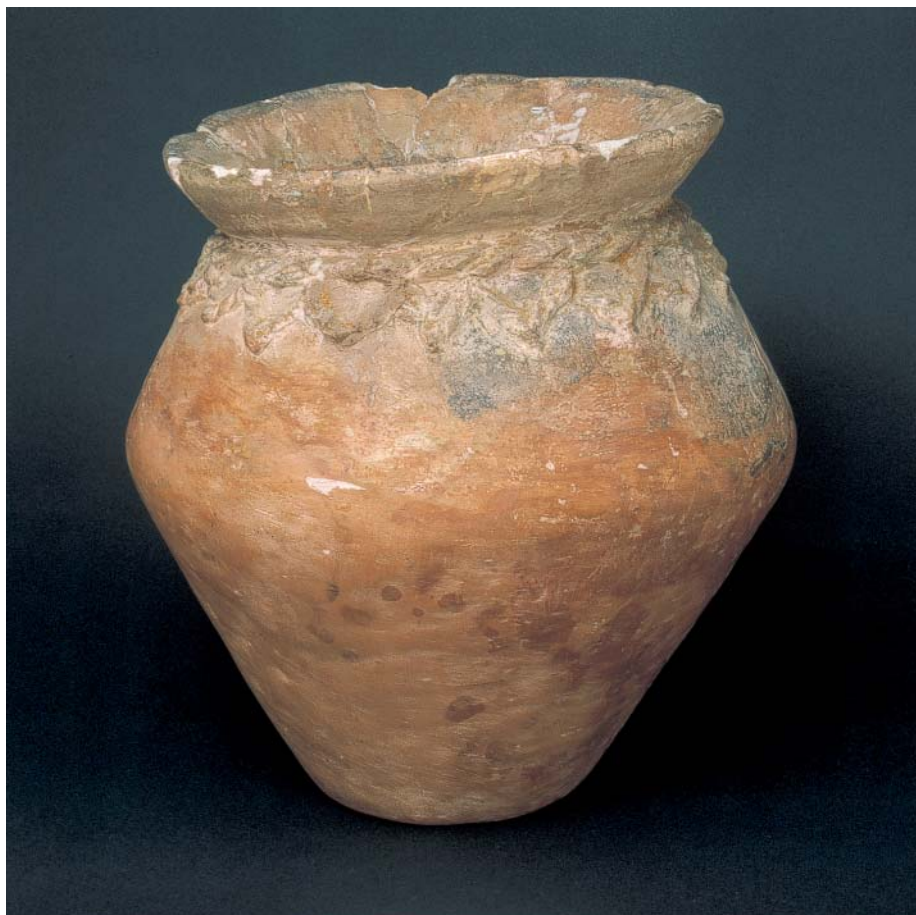
BELTRÁN MARTÍNEZ, A., “Las casas del poblado de la I Edad del Hierro del Cabezo de Monleón (Caspe)», *Museo de Zaragoza, Boletín, 3*, Zaragoza, pp. 23-101.

RODANÉS VICENTE, J. M., PICAZO MILLÁN, J., «Bronce Final y Primera Edad del Hierro», *Crónica del Aragón Antiguo, Caesaraugusta, 72-I*, Zaragoza, 1997, pp. 155-216.

ROYO GUILLÉN, J. I., “Estelas y cipos funerarios en la necrópolis tumular de los Castelletes de Mequinenza (Zaragoza, España)”, *V Congreso Internacional de Estelas Funerarias*, Soria, pp. 117-134.

ROYO GUILLÉN, J. I., «Los Castelletes, Mequinenza», *Arqueología 92*, Museo de Zaragoza, 1992, pp. 230-231.

(M.B.LL.)



33. *Vasija con decoración de cordones. Sena, Huesca.*

SEGUNDA EDAD DEL HIERRO

Sala 3

■ 7. LA SEGUNDA EDAD DEL HIERRO. 500 A. C.- AÑO 0

El período comprendido entre los años 500 a. C. y el comienzo de la conquista de nuestro territorio por Roma es conocido como la Segunda Edad del Hierro, la etapa en la que este metal se difunde de forma masiva.

Desde ahora los testimonios literarios nos permitirán conocer por sus nombres a los más representativos habitantes de nuestro territorio, desde los pueblos pirenaicos hasta los celtíberos más meridionales. La cerámica a torno, el alfabeto y la moneda van a ser sin duda los elementos más representativos en la cultura material, juntamente con implantaciones urbanas definidas y la jerarquización del espacio habitado. Ilergetes occidentales, ilergetes, sedetanos, ausetanos del Ebro, celtíberos citieros (belos, lusones, titos), vascones, iacetanos, suessetanos, y otros grupos menores van a repartirse el mapa del territorio aragonés. Comenzamos a observar la penetración de las primeras cerámicas a torno de técnica ibérica, exceptuados los objetos del comercio fenicio (San Cristóbal de Mazaleón), o sus imitaciones (Tossal Redó, Mas de Flandí) y las cerámicas griegas (Els Castellans, San Antonio de Calaceite, Azaila) en torno al año 500. Continúan los asentamientos del Hierro I evolucionando o surgen nuevos núcleos que se reafirman sobre todo en el siglo IV a. C. y que, incrementados en la tercera centuria, suponen una gran floración de centros «urbanos».

7.1. LOS RECURSOS

Se han seleccionado elementos característicos de este momento, horca (Herrera de los Navarros), hoz de hierro (Fuentes de Ebro), un molino de cereal con volandera (El Tarratrato, Alcañiz) y diversos contenedores cerámicos. El *kalathos* (de *Contrebia Belaïska*), se ha querido identificar con un contenedor de frutos secos o miel; el reborde horizontal del vaso permitía asegurar bien su cierre mediante un tejido o piel, atado por debajo del mismo.

Las tinajas (*dolia*) debieron ser utilizadas para contener vino, aceite e incluso grano. Mas dudoso es el destino del gran vaso crateriforme (Herrera de los Navarros), que recibió una decoración pintada con motivos geométricos y en el cuello, «protomos» de caballo estilizados.



34. Contenedores e instrumental vario de la Segunda Edad del Hierro.

7.2. ARTESANÍA TEXTIL

7.2.1. UTENSILIOS TEXTILES. Vitrina

Conjunto de *pondera* (pesas de telar) en barro cocido, de forma prismática, empleados presumiblemente para tensar la urdimbre en los telares de tipo vertical. Llevan dos perforaciones en la cabecera en la dirección del eje menor, observándose desgastes en la parte superior de los orificios. Sus pesos no son demostrativos de valores concretos. Los escasos hallazgos de *pondera* en las excavaciones en su situación original, dificultan notablemente las conclusiones sobre el uso de los mismos en el telar, las agrupaciones por pesos, los tipos de tejidos, dimensiones reales de los telares, etc. Un cálculo medio concluye en la necesidad de unas cincuenta pesas, iguales, para obtener piezas de tela del tamaño necesario para confeccionar vestidos y por supuesto del mismo peso. Se evoca el proceso de la artesanía textil mediante unas tijeras de esquileo (*Arcobriga*), fusayolas para el hilado de Herrera de los Navarros, diversas agujas de coser (Herrera de los Navarros y el Convento de Mallén) y una copia en madera de un huso de hilar de época romana.

7.2.2. TELAR DE TIPO CLÁSICO. RECONSTRUCCIÓN

Reconstrucción de un telar de tipo vertical según modelos escandinavos del siglo XVIII. Este tipo de telar parece el ilustrado en determinadas representaciones antiguas (vasos griegos de figuras rojas y negras, hipogeo de los *Aurelii* en Roma o en los relieves en mármol del Foro de Nerva). Constan de dos pies derechos que sustentaban un travesaño inferior y otro superior, entre los cuales se tensaba la urdimbre ajustándose la trama hacia abajo con un peine especial o punzón. En la versión de los telares nórdicos, se constata la presencia de pesas colgando y dando tensión a la urdimbre.

El tejido actual, ha sido confeccionado basándose en los modelos representados en la iconografía ibérica y en los colores y composiciones decorativas constatados en dichas fuentes. El ajedrezado de la muestra que se exhibe se inspira en el que luce la Dama de Baza, ribeteando el manto con el que se cubre. Se han utilizado fibras de lino crudo para la urdimbre y lana virgen para la trama. Como tintes se han empleado el índigo (azul), la rubia y la cochinilla (rosa-malva).

Las pesas que integran la presente reconstrucción han sido confeccionadas a partir de modelos originales de los fondos del Museo de Zaragoza.

7.3. EL HÁBITAT

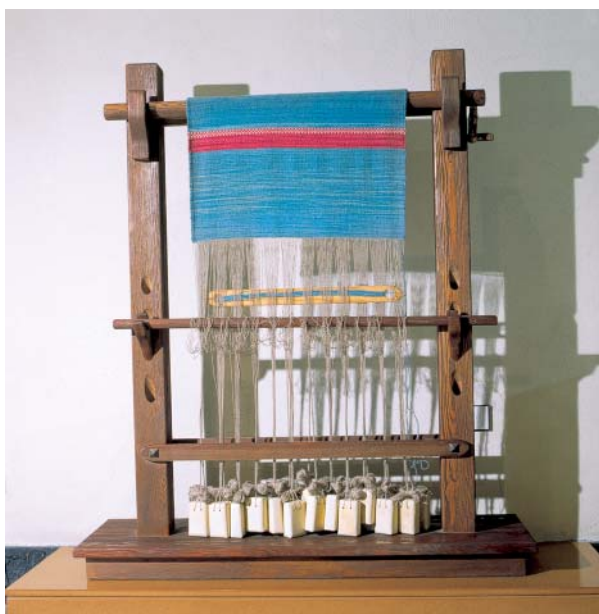
7.3.1. CABEZO DE ALCALÁ DE AZAILA (TERUEL). Siglos II-I a. C.

Maqueta

Maqueta de la acrópolis (centro fortificado interior de la ciudad) iberromana del Cabezo de Alcalá de Azaila (Teruel), que sirve para darnos perfecta cuenta del aspecto de una ciudad ibérica romanizada de comienzos del siglo I a. C. Se observa



35. Tijeras en hierro de Fuentes de Ebro, Zaragoza.



36. Telar de tipo clásico, reconstrucción.

una calle central y otras transversales, y una fuerte adaptación al espacio natural donde se alza la ciudad. Tuvo un foso por el lado este, con puente de madera, y en la parte alta un templo de planta sencilla romana, dos torres cuadradas de vigilancia y casas dispuestas hacia las calles principales, ya del tipo de patio central pertenecientes a modelos romanizados, ya del tipo indígena con una habitación dividida en espacios esenciales. En la parte baja se instalaron las termas de planta ya romana (las más antiguas del valle del Ebro).

7.4. EPIGRAFÍA PALEOHISPÁNICA

La península Ibérica presencia en el siglo VII a. C. la aparición de una escritura silábica localizada en el suroeste, en epitafios grabados sobre estelas sepulcrales pétreas que desde el núcleo portugués se transmitirá hacia territorio bético y extremeño. En Andalucía domina la escritura Tartesia, con algunas variantes locales que expresan la complejidad del fenómeno, y por último a partir del siglo IV a. C., en todo el cuadrante nordeste se desarrollará la escritura ibérica, cuyos signos son semejantes a los anteriores (en términos generales) aunque con valores distintos. La zona noroeste será en este sentido ágrafa, y en los territorios en contacto con el mundo ibérico se empleará el mismo signario para expresar lenguas extrañas a él. Es significativo que el grupo de textos de Alcoy emplee en el siglo IV a. C., cuando aún no disponía del alfabeto propio, el jónico arcaico para expresar la lengua ibérica. Posteriormente, al entrar en contacto con Roma, veremos cómo se introducen variaciones fonéticas en la escritura y adopciones de los signos con valores extraños.

7.4.1. SIGNARIO IBÉRICO. Siglos II-I a. C. Vitrina

Se han escogido diversas muestras de la escritura con caracteres del signario ibérico. Así, una placa de cinturón de bronce reutilizada como soporte de escritura de *Contrebia Belaïska*, un grafito sobre tinaja cuando aún estaba el barro tierno (*edukenos ausa*, Cabezo de Cantalobos, Teruel), así como diversas pesas de telar con sellos como marca de fábrica (*ka*) y grafitos (*be* y *kul*), de Botorrita y Lécera. Otro borde de tinaja parece ostentar un nombre latino en caracteres ibéricos *Cai* y se añaden también grafitos de propiedad sobre cerámica campaniense o sobre un plato de Valdespartera (*statindubas*) y como curiosidad una falsificación moderna de un largo grafito sobre cerámica campaniense (siglos II-I a. C.), además del Bronce 4 de Botorrita, el último hallazgo de este tipo producido en el yacimiento.

7.4.2. LENGUA CÉLTICA. BRONCE DE BOTORRITA 1. Siglo I a. C. Vitrina

Se contiene un total de once líneas en la cara A y nueve en la cara B, correspondientes al mismo escriba. Apareció en la Casa republicana de *Contrebia Belaïska* en el nivel de destrucción fechado en las guerras sertorianas. En opinión de J. de Hoz, se trata de un documento público en el que se toman unas decisiones o avisos de una institución colectiva, cuyos miembros figuran en detalle



37. Cabezo de Alcalá, Azaila, Teruel. Maqueta.



38. Placa de cinturón con signario ibérico. Botorrita, Zaragoza.

en la cara B, aunque también pueden ser ellos mismos los sujetos a quienes van encaminadas dichas decisiones.

El texto se inicia con una oración con función de un título y los términos *tokoitos* y *sarnikio*, probablemente divinidades. En segundo lugar viene una prohibición general, que se concreta después en otras prohibiciones. Las siguientes oraciones contienen diversas alusiones que interpretadas por paralelos en otras lenguas parecen referirse a: *boustom*, establo de bueyes; *koruinom*, corral de cerdos; *makasi[a]m*, maceria latina (vallado agrícola); *kamanom*, var. gala adoptada por el latín de camino; *śilabur*, término céltico de plata; *kantom*, numeral cien.

Otras oraciones parecen aludir a la expresión de «diezmos de, pague» (*dekametas dat -*), citándose los miembros de un grupo que aparece en la cara B (*akainakos*), así como a alguien que debe pagar un diezmo (*dekameta*) por actuar sobre un terreno de labor (*aratim*). Por último el personaje llamado *abulu* de la familia de los *ubokos* parece firmar el documento en el que se establece un objeto plural, *aiuisas*, pertenencia de las dos divinidades supracitadas. Se menciona en las autoridades finales un «rey», *kompalkores*. (Dim.: 40,5 x 10,5 cm).

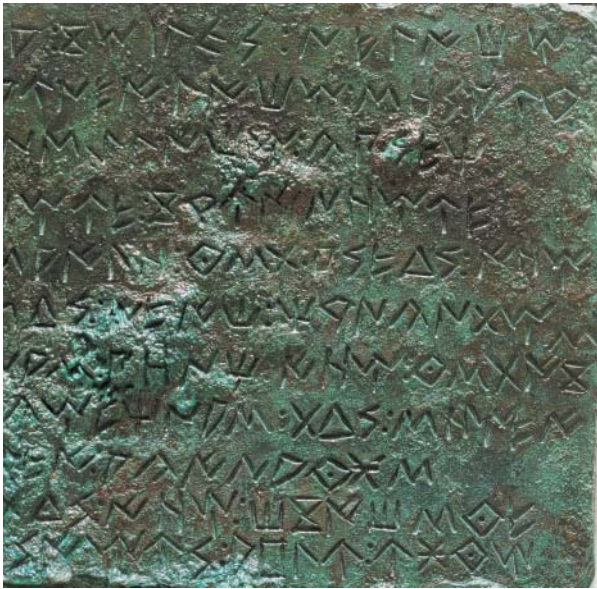
7.4.3. BRONCE BOTORRITA 3. Siglo I a. C. Vitrina

La inscripción consta en conjunto de 222 líneas, siendo el texto íntegro más largo redactado en la antigua lengua céltica y un documento fundamental para el conocimiento de la onomástica celtibérica. (Dim.: 52 x 73 cm).

El epígrafe ocupa dos tercios del soporte, despreciando el extremo derecho como consecuencia de los defectos de fundición. El empleo del bronce como soporte para este texto así como la maquetación en columnas muestra una acusada influencia romana.

El texto consta de un encabezamiento (de traducción muy conjetural) y de cuatro columnas en las que figuran, agrupados en registros, casi dos centenares y medio de personas, designadas mediante una fórmula onomástica consistente en su nombre personal, nombre familiar y seguramente, el patronímico -como en Botorrita 1- (p. ej. en II.12 *mesukenos akikum memun*. «Mesukeno de los Acicos de Memu») o bien con una variante más simple que incluye sólo el nombre personal y el familiar (III.48: *elasuna balaisokum*, «Elasuna de los Balaisocos»). Resalta la aparición por primera vez en una inscripción celtibérica de nombres femeninos y también de nombres extranjeros, ibéricos -*tarkunbiur*, *biurtilaur*, etc.- y tal vez también romanos y griegos.

Estamos ante un texto de carácter religioso -como Botorrita 1- en el que se hacen constar los nombres de personas de diferente extracción social, en un orden que no resulta claro a nuestros ojos, que participaron en un acto (¿cultural?) de importancia suficiente como para merecer su pública exhibición y, además, sobre bronce para asegurar su duración.



39. Detalle del Bronce 1 de Botorrita, Zaragoza.



40. Detalle del Bronce 3 de Botorrita, Zaragoza.

7.4.4. CONTREBIA BELAISKA. BRONCE 3. RADIOGRAFÍA

LLevada a cabo en el año 1993 por el Instituto Central de Restauración de Bienes Culturales del Ministerio de Educación y Cultura. Se Observa el texto en la zona izquierda y el espacio libre a la derecha con burbujas de fundición del bronce que impidieron grabar el texto sobre dicha área.

7.5. NUMISMÁTICA. Siglos II-I a. C. Vitrina

Las monedas acuñadas por las cecas (centro emisor) ibéricas fueron de plata y bronce, siendo las piezas más antiguas conocidas los dracmas de tipos ampuritanos que alcanzan el año 250 a. C., y que serán desmonetizadas por los romanos en el siglo II, apareciendo inmediatamente las emisiones con letreros ibéricos que se ajustarán al sistema de bronce romano. Las series más antiguas son ases de gran tamaño acuñados por las cecas catalanas y del interior, apareciendo también denarios de plata y quinarios en la ceca de *Kese* (Tarragona). El año 133 a. C., de reorganización de la administración romana, representa el punto de partida para la mayoría de las acuñaciones de plata. Las emisiones sufrirán diversas vicisitudes durante la época de Sertorio, emitiéndose moneda de plata forrada, y está comprobado que el año 45-44 a. C. supone aproximadamente el final de las acuñaciones ibéricas, pasando algunas cecas por una etapa transicional que representan las monedas bilingües (como en *Kelse*), y continuando después (no todas), acuñando moneda con letreros latinos.

Los tipos corrientes tienen una cabeza anónima por el anverso, generalmente desnuda, y por el reverso el jinete portador de lanza, palma, espada u otros utensilios. Se acuñaron en bronce ases, y submúltiplos como el semis, el triens o el cuadrante; los tipos de los reversos varían en la moneda divisionaria, adoptándose generalmente caballos sueltos, pegasos, delfines y otros símbolos, con casos especiales en muchas cecas.

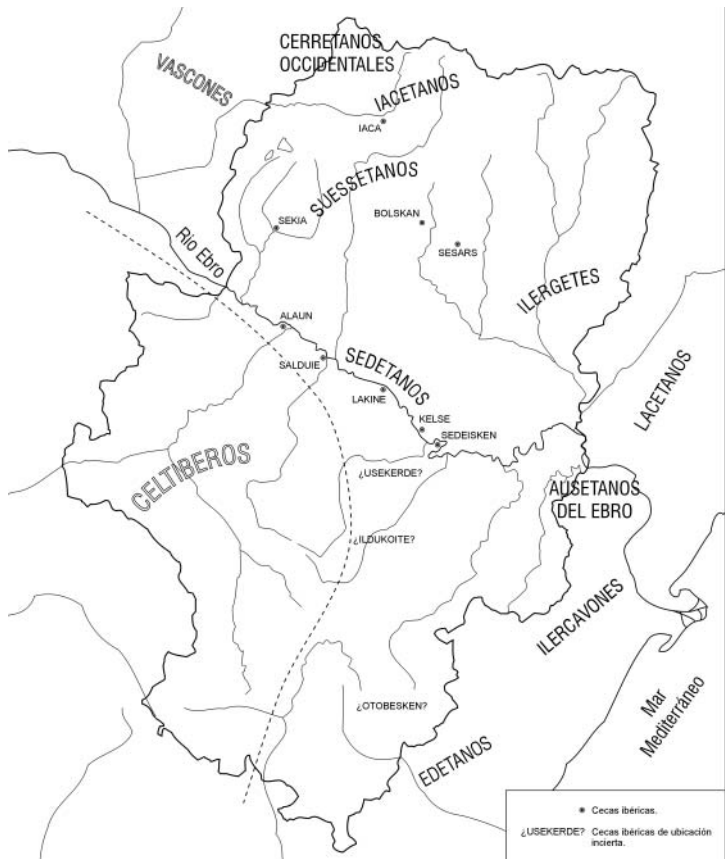
7.6. ARMAMENTO. Siglos II-I a. C. Vitrina

Entre el armamento seleccionado destaca el casco de bronce del Piquete de la Atalaya, (Azuara). Tiene visera posterior en forma de media luna como guardanucas y botón superior macizo; por el interior quedan unas placas sujetas con dos remaches al borde del casquete, que actuaban como articulación de las carrilleras o protectores de la cara, hoy desaparecidas. Este tipo de cascos tiene antecedentes directos en los cascos célticos. Su aparición en el mundo itálico se relaciona con las invasiones de tribus gálicas en la península Itálica a finales del siglo V y principios del IV a. C.; popularizándose su uso a partir de las Guerras Púnicas tanto en el ejército romano como en el cartaginés. Este tipo, Montefortino C, puede considerarse propiamente romano.

El escudo es el arma defensiva que empuñada o abrazada resiste el envite de las armas manuales o arrojadas. Conservamos un umbo metálico (encontrado en Escatrón), perteneciente a una *caetra* el escudo de cuerpo circular, ampliamente extendido entre los pueblos prerromanos de la península Ibérica. El umbo es la



41. As ibérico de Kelse, Velilla de Ebro, Zaragoza.



42. Pueblos prerromanos en Aragón: iberos.

parte saliente del escudo que permite introducir los dedos del puño entre la manilla y el cuerpo, al mismo tiempo que los protege.

Se completa el panorama con cuchillos afalcados de Los Castellares (Herrera de los Navarros, Zaragoza) y *Arcobriga* (Monreal de Ariza, Zaragoza), así como con un puñal de antenas atrofiadas o de tipo biglobular, glandes de plomo de hondero y varias puntas de lanza de hierro.

Bibliografía

- BELTRÁN LLORIS, M., *Arqueología e historia de las ciudades antiguas del Cabezo de Alcalá de Azaila (Teruel)*, Monografías Arqueológicas, Zaragoza, 1976.
- BELTRÁN LLORIS, M., *Los iberos en Aragón*, Zaragoza, 1996.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A., BELTRÁN LLORIS, F., UNTERMANN, J., et alii, *El tercer bronce de Botorrita (Contrebia Belaïska)*, Zaragoza, 1996.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A., TOVAR, A., *Contrebia Belaïska (Botorrita, Zaragoza). I. El bronce con alfabeto ibérico de Botorrita*, Zaragoza, 1982.
- BURILLO MOZOTA, F., «La Segunda Edad del Hierro», *Crónica del Aragón Antiguo*, Caesaraugusta 72-I, Zaragoza, 1997, pp. 217-310.
- CUADRADO DÍAZ, E., *La panoplia ibérica de «El Cigarralejo» (Mula, Murcia)*, Colección Documentos, Ser. Arqueológica, n. 3, Murcia, 1989.
- DOMÍNGUEZ, A., *Las cecas ibéricas del valle del Ebro*, Zaragoza, 1979.

(M.B.LL.)



43. Casco en bronce de Azuara, Zaragoza.



44. Puntas de lanza. Herrera de los Navarros y Arcóbriga, Zaragoza.

CELTIBEROS E IBEROS

Sala 3

7.7. CULTURA CELTIBÉRICA

Parece claro que la progresión de la cultura ibérica a través del valle del Ebro, entre otros ámbitos, dió origen al mundo celtibérico, al menos desde el siglo V a. C. Territorialmente sus límites se extienden desde la Rioja, por Calahorra, hasta la proximidad de Zaragoza (ciudad de frontera) y los ríos Huerva y Aguasvivas hacia Teruel, marcando la frontera los diversos testimonios escritos conocidos: Turiaso (Tarazona), Bursao (Borja), Contrebia Belaïska (Botorríta), Belikiom (Azuara, Zaragoza) y Peñalva de Villastar al Sur de Teruel.

Desde el punto de vista histórico uno de los hechos más sobresalientes del mundo celtibérico fue su tenaz resistencia contra Roma durante los siglos de la conquista de Hispania.

Culturalmente se distingue por formas materiales particulares, con importantes y fortificados núcleos de población, concebidos como ciudades-estado, formas artísticas basadas en el simbolismo y abstracción (en la cerámica decorada), una escritura reducida de la ibérica a 26 signos y una marcada tendencia universalista en lo religioso.

7.7.1. SELECCIÓN DE MATERIALES. Siglos II-I a. C. Vitrina

Entre los yacimientos celtibéricos representados en el Museo, sobresalen los de Los Castellares de Herrera de los Navarros, poblado de calle central, con doble muralla y foso, torreón en un extremo y casas flanqueando la calle, destruido a comienzos del siglo II a. C. y de donde proceden los vasos decorados que se exponen (vasija con motivos solares y serpentiformes pintados), una fibula de jinete en bronce particularmente interesante (con incorporación de elementos de hierro y pasta vítrea) y una placa de cinturón. De *Arcobriga* se exponen varias fibulas de La Tène y una urna cineraria y de *Contrebia Belaïska* un vaso con prótomos de caballo estilizados.

Se exhibe también, del límite de la provincia de Zaragoza/Soria un bronce con inscripción en lengua celtibérica y signario ibérico que alude a algún tipo de pacto suscrito por Cortón con otras gentes, llamadas posiblemente lugiditos.



45. Fibula de Herrera de los Navarros, Zaragoza.

El documento parece suscrito por Búndalo, en Cortón (la ciudad que Plinio atribuía a los cortonenses ¿?), ejerciendo una función de gobierno o autoridad significada en la palabra Duris. (Dim.: 0,13 x 0,9 m).

Lectura:

.JRBoSOBoI: CoRTONO:
ALAMoM: A-CO:UEIDuI
ARCaToBeSOM: DuRES
BuNDaLOS: CoRToneI

7.7.2. CABEZA CELTIBÉRICA. Siglo II a. C.

Cabeza en arenisca. Durón de Belmonte (Zaragoza). Antigua colección del conde de Samitier.

El tema de la cabeza humana aparece profusamente representado en todo el ámbito céltico sobre distintos soportes (incluso en el siglo I d. C. sobre cerámicas de tradición indígena). Esta presenta la parte trasera plana, y en los laterales huellas problemáticamente de haber sido encajada en una pared.

Desde el punto de vista semántico, este tipo de representaciones ha suscitado interpretaciones diversas desde un modo de expresión, hasta una figuración de cabezas-trofeo, aludiendo al rito céltico, bien documentado en las fuentes y en la plástica, del corte de cabezas de los enemigos vencidos. La cabeza es un símbolo, como tal, con carácter polivalente, que debe interpretarse dentro de su contexto arqueológico e iconográfico atendiendo al carácter universal, del cráneo como depositario de la esencia humana y portador de virtudes apotropaicas; además entre los celtas existía la creencia de que la cabeza era el receptáculo del alma, y se tendía a expresar la parte por el todo.

7.7.3. CONTREBIA BELAISKÁ. Siglos II-I a. C. Vitrina

Contrebia Belaiska, Azaila o el Palomar de Oliete, poblados destruidos durante las guerras sertorianas, dan buenas muestras de arquitectura pública (como el gran edificio de adobe de Botorrita) o privada, y cerámicas decoradas con enorme personalidad. *Contrebia Belaiska* se halla asentada en el Cabezo de las Minas y las terrazas suaves entre el Huerva y su barranco tributario de Vicario, junto a la población moderna de Botorrita.

Las excavaciones en *Contrebia Belaiska* se han centrado en dos áreas: en la baja, sobre las terrazas del Huerva se ha encontrado parte de una gran casa romana con habitaciones residenciales y otras de servicios, que han dado entre otros hallazgos el de dos bronceos epigráficos en lengua celtibérica, los más extensos conocidos hasta el momento. También se ha puesto al descubierto parte de una calle enlosada con aceras y señales de sitio guerrero según los proyectiles de catapulta encontrados. En la acrópolis se encuentra el gran edificio de adobe, con cinco naves y pórtico, interpretado como un *horreum* (almacén de grano) y también restos de viviendas y establecimientos especiales de uso industrial, con reutilizaciones posteriores.



46. Bronce escrito de Cortona, Zaragoza/Soria.



47. Cabeza de Durón de Belmonte, Zaragoza.



48. Vaso decorado con prótomos de de caballo. Botorrita, Zaragoza.

El *oppidum* (fortaleza) debió ubicarse en la zona de la acrópolis y emitió moneda con el rótulo *Contebacom Bel*. El documento latino más importante hasta la fecha procede de la ladera de la acrópolis, es el bronce con el *iudicium de C. Valerius Flaccus*. Se supone en un principio el abandono del *oppidum* durante las guerras sertorianas (seguro en la zona baja), lo cual no obsta, sin embargo para negar una perduración del hábitat en la zona alta, hasta la etapa de Augusto.

Se han seleccionado diversos materiales del yacimiento, entre ellos, cerámicas decoradas (*kalathos*, fuente, olla, botella, tapadera), una pesa antropomorfa y un curioso adobe con impronta de pie humano.

7.7.4. INCINERACIÓN CELTIBÉRICA. Siglo III a. C.

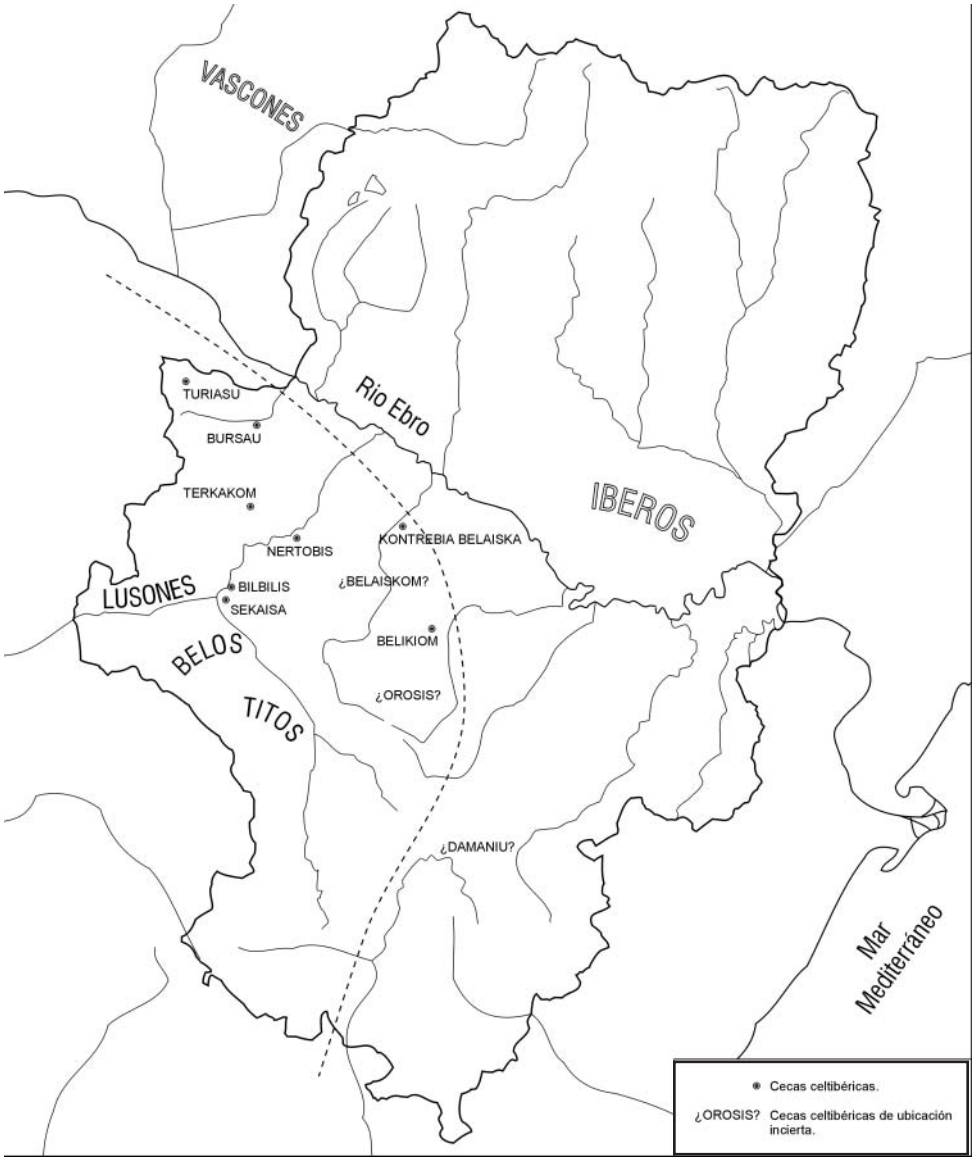
Reconstrucción ideal de una incineración celtibérica en hoyo con presencia de urna y restos de huesos incinerados en su interior, fíbulas y espada de hierro de la Tène. Los materiales son de la necrópolis de *Arcobriga* (Monreal de Ariza, Zaragoza).

7.8. CULTURA IBÉRICA

La época ibérica en Aragón se hace patente sobre las comunidades del Bronce Final/Hierro I, caracterizada por la presencia y adopción del torno alfarero y la difusión del hierro, desarrollándose desde los primeros antecedentes en el siglo VI (Ibérico antiguo), a través de los siglos V-III a. C. como periodos de definición (Ibérico pleno) y desembocando en el Ibérico tardío (siglos II-I a. C.), cuyo desarrollo fue definitivamente quebrado por la presencia de Roma. Vida ciudadana en poblados de diversa entidad, sociedad aristocrática, emisión de moneda, signario particular en la escritura y una economía apoyada especialmente en la agricultura cerealista, con la ganadería, compondrán las principales bases de identidad de los pueblos ibéricos, unido, en lo artístico a bellísimas creaciones pintadas (sobre cerámica), a una no excesivamente desarrollada escultura y a un magnífico conocimiento metalúrgico, como en la Celtiberia. En lo funerario las estelas decoradas y determinados monumentos arquitectónicos, ofrecen una singular faceta de las creencias de esta cultura.

7.8.1. CULTURA IBÉRICA. Siglos II-I a. C. Vitrina

Se expone una serie de cráteras de pie realzado y una con asas con gruesa acanaladura central (Azaila -Teruel-, Valdespartera -Zaragoza- y antigua colección del conde de Samitier). La forma de Belmonte con decoración pintada en el cuello de un tallo de hojas de yedra serpenteante. Es este uno de los motivos más difundidos en el repertorio decorado. Además de varios cuencos (Castejón de Monegros, Alcañiz y Oliete), una tapadera de Azaila y otros envases, sobresalen una placa de cinturón de procedencia desconocida, una ajorca de bronce del



49. Pueblos prerromanos en Aragón: celtiberos.

Collado Jardines (Jaén), una fibula bellísima de plata sobredorada con motivos zoomorfos y otras anulares de bronce (antigua colección Bardaviu).

7.8.2. CERÁMICA IBÉRICA (II). Siglos II-I a. C. Vitrina

Las decoraciones vegetales estilizadas-esquematzadas (siglos II-I a. C.) son básicas en la cerámica ibérica y, desde luego, en las piezas del Cabezo de Alcalá de Azaila y Fuentes de Ebro, de donde se exponen muy bellas piezas en forma de *kalathos*, vasos cilíndricos y una tapadera.

7.8.2. KALATHOS DECORADO. ALFAR DE ALCORISA (?). Siglo I a. C.

La decoración central de este ejemplar (siglo I a. C.), encontrado en *Belgiom* (Azuara, Zaragoza), representa una escena con cierva a la derecha amamantando a un cervatillo y atacada por dos lobos y un buitre. Delante un ciervo con golondrina o paloma sobre su lomo. Es evidente el significado simbólico (funerario?) de la escena.

7.8.3. VASIJA IBÉRICA DECORADA. Siglo I a. C.

Procede de la Corona de Fuentes de Ebro (Zaragoza). Vasija cilíndrica, de aspecto troncocónico, sin borde, labio biselado, asas dobles adosadas a la pared y fondo umbilicado. Los motivos decorativos repiten los popularizados en el repertorio de Azaila: tallos serpenteantes con hojas de hiedra, roleos, arboriformes, etc.

7.8.4. EL PALOMAR (OLIETE, TERUEL). Siglos II-I a. C. Vitrina

Se han seleccionado materiales del importante poblado ibérico (siglos II-I a. C.) situado en el río Martín, y donde se han descubierto restos de edificaciones y calles así como abundantes cerámicas que pertenecen fundamentalmente al siglo II y sobre todo a la primera mitad del I a. C. Las relaciones de Oliete con Azaila fueron intensas según se deduce de los materiales, y se ha querido identificar el nombre antiguo que ostentó la población con el de *Ildugoite* (¿?), que acuñó moneda con los tipos corrientes ibéricos.

Entre las piezas destacan una decorada con una pareja humana pintada vista de frente, un *thymiaterion* (quemaperfumes), una crátera de asas soguedas, un interesante vaso zoomorfo, así como imitaciones de la cerámica romana campaniense.

7.8.5. CERÁMICA. CABEZO DE ALCALÁ (AZAILA, TERUEL). Siglos II-I a. C. Vitrina

Se exponen platos/fuentes de grandes dimensiones de dicho yacimiento, en donde esta forma estuvo muy extendida, manteniendo las paredes recurvadas y un doble reborde muy característico, con fuerte umbo en la base. La decoración se cuenta



50. Incineración celtibérica. Arcóbriga, Zaragoza.



51. Kalathos. Cabezo de Alcalá, Azaila, Teruel.



52. Contenedor cilíndrico. Fuentes de Ebro, Zaragoza.



53. Fibula de plata sobredorada. Procedencia aragonesa desconocida.



54. Kalathos decorado. Azuara, Zaragoza.

entre las más vistosas del mundo ibérico. Evidentemente tuvieron que llevar tapadera según su morfología.

7.8.6. TIPOLOGÍA CERÁMICA. CERÁMICA IBÉRICA. Siglos II-I a. C. Vitrina

Continúa en esta vitrina la demostración de la enorme riqueza formal de la cerámica ibérica (siglos IV-I a. C.), con cráteras de varios tipos, un *oenochoe*, cuencos variados, vasitos con asa, jarritas, un mortero con sello *Bo.Te.ni.n.* (Azaila), un *kalathos*, de variadas procedencias: Fuentes de Ebro, Herrera de los Navarros, Azaila y *Contrebia Belaiska*. El repertorio decorativo pintado (bandas, sogueados, etc.) normalmente se realizó en tonos rojizos.

7.8.7. CERÁMICA IBÉRICA (I). Siglos III-I a. C. Vitrina

Cerámicas ibéricas de diversos yacimientos (Cabezo del Cascarujo, Alcañiz, *Contrebia Belaiska*). La cerámica ibérica se fabrica a torno, con decoraciones cuya evolución se hace a partir de los temas geométricos (siglos III-II a. C.), llegando a las decoraciones figuradas (siglos II-I a. C.) y vegetales estilizadas.

El *Oenochoe* (Sena) es una forma griega que desde los primeros contactos coloniales obtiene una amplia aceptación entre los iberos; siendo su característica fundamental la boca trilobulada y el asa en su función de jarra para servir líquidos. Puede estar decorado con pintura (motivos geométricos, estilizaciones y simulación de ojos bajo el pico vertedor) o liso. Completan la tipología presente un *kalathos*, páteras de Sena, vasitos de pasta gris y asa remontada y una gran vasija bicónica de doble asa y aspecto arcaizante, decorada con bandas sencillas de pintura del cabezo del Cascarujo.

Bibliografía

- AA. VV., ACTAS del I, II y III *Congreso sobre Celtíberos*, Daroca, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1986, 1988, 1991.
- AA.VV., *Los celtas en el valle medio del Ebro*, Zaragoza, 1989.
- BELTRÁN LLORIS, M., *Los iberos en Aragón*, Zaragoza, 1996.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A., "Contrebia Belaiska, Botorrita", *Arqueología* 92, Museo de Zaragoza, pp. 239-242.
- BURILLO MOZOTA, F., "La Segunda Edad del Hierro en Aragón", *Estado Actual de la Arqueología en Aragón, I. Ponencias*, Zaragoza, 1990, pp. 133-214.
- BURILLO MOZOTA, F., "La Segunda Edad del Hierro en Aragón", *Crónica del Aragón Antiguo, Caesaraugusta*, 72-I, Zaragoza, 1997, pp. 217-310.
- MAESTRO ZALDIVAR, E., *Cerámica ibérica decorada con figura humana*, Monografías Arqueológicas, 31, Zaragoza, 1989.

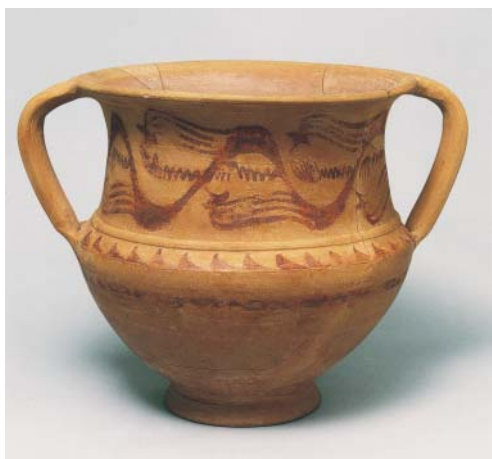
(M.B.LL.)



55. Pareja de personajes. Palomar de Oliete, Teruel.



56. Quemaperfumes. Palomar de Oliete, Teruel.



57. Crátera con tallos serpenteantes. Belmonte, Zaragoza.

CONQUISTA Y ROMANIZACIÓN

Sala 4

■ 8. CONQUISTA Y ROMANIZACIÓN

La línea del Ebro ya sirvió de frontera con los cartagineses en el año 226 a. C., pero los territorios aragoneses no se verán frecuentados por Roma hasta el inicio de las pugnas habidas entre el año 217 a. C., y la toma de Cartagena en el 209, que incidirán sobre todo en el territorio del Bajo Aragón, llegando sus efectos arrasadores incluso hasta el poblado de Azaila en su primera fase.

Las campañas de Catón, como consecuencia del proceso de la conquista, serán también muy importantes a partir del año 195 a. C., afectando a las gentes del río Gállego y cuenca del Jalón, concluyendo la primera fase de la conquista en el año 178 a. C., con límites en Vareia (Logroño) en lo referente al valle del Ebro. En la primera guerra celtibérica las murallas de Segeda primero (153-151 a. C.) y el episodio de Nertobriga después, serán protagonistas de actos violentos, en los que se verán envueltos las tribus de los belos y titos. La segunda guerra celtibérica incidirá todavía en la comarca del Jalón (148-146 a. C.). Las luchas civiles que los romanos traerán a la Península más tarde, tendrán fuertes repercusiones en el valle del Ebro, donde sertorianos y pompeyanos se harán con fuertes clientelas y los sangrientos episodios se reflejarán en la ocultación de tesoros y en la destrucción de ciudades como la de Azaila. Hay que acudir al Bronce de Áscoli para poder apreciar la influencia del partido pompeyano en el Ebro; la concesión en dicho documento de la ciudadanía romana a caballeros de la turma salluitana, con la cita de gentes gabarenses, ilerdenses, begenses, segienses, ennegenses, libenses, suconenses, illuersenses, es un dato de enorme interés.

Otro acontecimiento de transcendencia capital en el valle del Ebro es la victoria cesariana sobre los pompeyanos en Ilerda en el año 49 a. C.

La colonia Victrix Iulia Lepida primero y Celsa después será el centro de gravedad durante el período republicano hasta la fundación de Caesar Augusta en el año 14 a. C., en cuyo momento veremos como el eje político sufre un desplazamiento evidente a favor de la colonia de Augusto. En la etapa republicana son primordiales ciertos núcleos urbanos para conocer el progreso de la obra de Roma en el ambiente indígena. Nos referimos a Contrebia Belaïska, La Caridad de Caminreal (Teruel), Azaila o la capital sertoriana en el norte: Osca (Huesca).

8.1. LA GUERRA: EL TESORO DE MONEDAS DE ALAGÓN (ZARAGOZA). Siglo I a. C.

El tesoro, enterrado en el curso de las inestabilidades bélicas del siglo I a. C., fue



58. Tesoro de monedas de Alagón, Zaragoza.

hallado en la partida de La Codera de Alagón. Originalmente estaba compuesto por unas ciento veinticinco monedas, que estaban dentro de una vasija. Se perdió una veintena de denarios, habiéndose podido estudiar ciento cinco, de las que sólo han llegado al Museo de Zaragoza sesenta y nueve, agrupadas en la siguiente forma:

Baskunes bengoda, 30 denarios.

Arsaos, 26 denarios.

Turiasu, 14 denarios.

Arekorata, 25 denarios.

Hay que anotar la falta de denarios republicanos romanos y de acuñaciones de *Bolskan*, *Bentian-Bengoda* y *Sekobirikes*. Cronológicamente la ordenación puede hacerse partiendo de las piezas de *Turiasu*. Diversas circunstancias nos llevan a pensar que es posterior seguramente al año 72, fecha de la muerte de Sertorio.

8.2. LA AUTORIDAD DE ROMA. BRONCE LATINO DE *CONTREBIA BELAISKA*. Vitrina

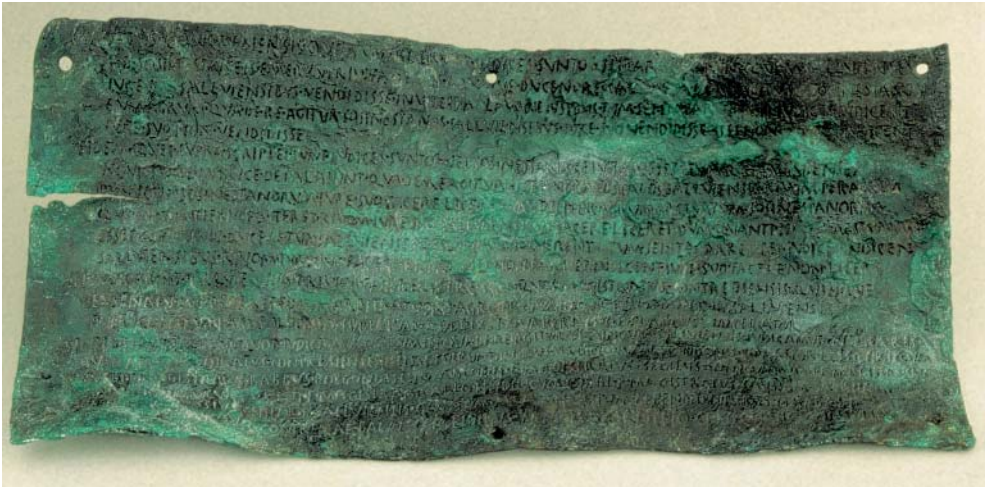
Bronce escrito. 15 de mayo del año 87 a. C. (Dim.: 43,8 x 20,8 x 0,004 cm).

Texto relativo a la venta de un terreno comprado por los salluienses a los sosinestanos, con la finalidad de construir un acueducto o acequia. Los primeros amojonaron una parte del terreno para la construcción. A ello se opusieron los alavonenses. La regulación jurídica de una obra pública que afecta a tres comunidades vecinas (*Alaun*, *Sosinesta*, *Salduie*), requiere la intervención del proconsul de la *Provincia Hispania Citerior*, Cayo Valerio Flacco, a cuya jurisdicción optan los provinciales.

Bajo su autoridad se establece un tribunal compuesto por jueces de *Contrebia Belaiska* (cinco magistrados) y representantes de las dos ciudades afectadas, *Salduie* y *Alaun*. Los jueces fallaron a favor de los salluienses. En presencia del proconsul romano y de la autoridad local máxima de *Contrebia Belaiska*, designada como *praetor* (en lugar de *duovir* o *quattuorvir*), Lupo, hijo de Letondo, de los urdinocos.

Jurídicamente se contienen tres fórmulas (1ª Ins. 1-5; 2ª Ins. 6-11; 3ª Ins. 12-14), sanción gubernamental romana (1, 14), el fallo (Ins. 15-16) y los intervinientes (Ins. 16-20). La fecha (l.20, 15 de mayo de 87 a. C.).

Antroponimia. Area celtibérica: *Ablo*, *Babbus*, *Lesso*, *Letondo*, *Lubbus*, *Segilus*, *Uxetius* y gentilicios *Annicum*, *Bolgondiscum*, *Siricum*, *Tindilicum*, *Urdinocum* y (-) *ulovicum*. Area ibérica: ... (+) *assius*, (-) *eihear*. Area vascona: *Teitabas*, *Turibas*. C. Valerio Flacco, cónsul en el año 93 a. C., procónsul de la *Hispania Citerior*, intervino contra los celtiberos y obtuvo el triunfo en el 82 a. C., al final de su magistratura.



59. Bronce latino de Contrebia. Botorrita, Zaragoza.

8.3.1. EL FÓSIL DIRECTOR. CERÁMICA CAMPANIENSE. Siglos III-I a. C. Vitrina

La vajilla pigmentada de negro, llamada Campaniense por ser su centro principal de producción la región italiana de la Campania, es el principal fósil director para este período (siglos II-I a. C.), por su amplia difusión comercial por los crecientes dominios romanos. Parte de la tradición de las cerámicas helenísticas; estuvo destinada al servicio de mesa y conocemos varios tipos que presentan pastas y pigmentos distintos, que cronológicamente se escalonan a partir del siglo IV a. C. y hasta el 50 a. C., con una serie de formas comunes a todos que evolucionan, y otras creaciones originales de cada una de las variedades de Campaniense A y B de los territorios romanos.

Estos servicios de mesa constituyen el menaje de prestigio de las familias indígenas, habida cuenta de la abundancia de hallazgos registrada especialmente en las poblaciones ibéricas.

Se exponen vajillas (páteras, cuencos, escudillas, etc.) encontradas en Azaila, *Contrebia Belaiska*, Herrera de los Navarros, El Piquete de la Atalaya de Azuara y el Conejal de Terror.

8.3.2. BRASERO ROMANO (*foculus*). Siglos I a. C. - I d. C.

Mueble procedente de un yacimiento romano aragonés indeterminado. Este objeto, único en su género en Aragón, se empleaba para calentar las termas o los espacios domésticos, e incluso para cocinar sobre sus brasas. Se ha confeccionado con bronce aleado, fundido moldeado y soldado, con hierro forjado y con plomo para las soldaduras de piezas. Dimensiones: 0,51 x 0,39 x 0,24 m.

Sobresale la rica decoración con la que se han adornado los laterales del cuerpo principal, que proceden (reutilizados) de otros muebles y que son bustos de personajes dionisiacos (sátiro, sátiro niño, ménade o Ariadna y Sileno) y con otro de Marte. Descansa sobre cuatro vistosas garras y se remata con decoración almenada. Le falta la bandeja interior para las brasas.

8.4. LOS NUEVOS HÁBITOS. LA COCINA. Vitrina

Uno de los cambios más significativos aportados por la llegada de Roma se producirá en la alimentación. Se ha seleccionado un menaje culinario procedente de Azaila, Botorrita, Fuentes de Ebro y el Convento de Mallén. Pueden verse recipientes para la preparación de alimentos (mortero), para su sometimiento al fuego (cazuela trípode) y para su presentación (fuente). Los morteros fueron empleados para descortezar el grano, fabricar el pan, preparar salsas, platos de carne, elaborar quesos y otros muchos usos. Se caracterizan por las gruesas incrustaciones de granos de cuarzo o nódulos de óxido metálico en la pared interna. Las ollas de vidrio fueron concebidas, como contenedores de uso doméstico; hay constancia de haberse almacenado en ellas frutas, vino, aceite, resina, uva, nueces u otra clase de provisiones. Sin embargo, secundariamente, también se utilizaban



60. Cerámica Campaniense o de barniz negro.



61. Menaje doméstico en cerámica común.



62. Brasero romano.

para depositar las cenizas de los difuntos como la presente en vidrio de color natural, hallada en la necrópolis de la Sarretilla, cerca de Nuestra Señora del Pueyo (Belchite, Zaragoza).

8.5. ESTABLECIMIENTOS ROMANOS. LA CORONA (FUENTES DE EBRO, ZARAGOZA). Siglos II-I a. C. Vitrina

Establecimiento de carácter romano en vías de investigación, del que conocemos parcialmente restos de una casa con pavimentos de terrazo blanco, y diversos niveles cuya fecha final de abandono se sitúa en la etapa sertoriana. Parece distinguirse un foso de 9,50 m. de anchura que rodeaba el hábitat, dispuesto en dos tramos de 90° y una posible muralla paralela al foso al occidente, así como la ubicación del foro (¿?) .

Su excavación ha proporcionado vistosos materiales, entre ellos una estatua femenina, así como cerámicas, piezas arquitectónicas (antefijas), apliques en yeso, etc. De la estatua femenina en bronce conservamos diversos restos sobresaliendo la cabeza, peinada con raya central y moño posterior, conservando muy mal los restos de vidrio opaco blanco y negro que se utilizaron como ojos; lleva diadema sencilla y en la mano izquierda dos anillos en el dedo anular. ¿Estamos ante el retrato de una desconocida?

Hay además un pendiente en oro representando un águila con las alas explayadas y decorada con técnica de filigrana de hilo y granulado. La estructura general responde a prototipos clásicos. La figura del águila es un elemento frecuente en la joyería helenística de los siglos III-II a. C, como se puede apreciar en un pendiente del Museo de Siracusa.

8.5.1. TERMINUS, MOJÓN DE LÍMITES TERRITORIALES, FUENTES DE EBRO (ZARAGOZA). Siglo I a. C.

[-----]
 pro·co(n)s(ul)·t[erminos] (?)
 inter·agro·[os---]
 interque [---]
 anum·ex[sen·cons·
 statui iusit?]

(transcripción de F. Beltrán)

Término geográfico entre dos territorios de comunidades que no se mencionan en el texto conservado. Dada la geopolítica del territorio, puede afectar el documento a las poblaciones antiguas de la Corona de Fuentes de Ebro, la Cabañeta del Burgo de Ebro, o la propia Colonia Lepida (Velilla de Ebro). Ignoramos quien fue el personaje actuante, ¿el gobernador Q. Fabio Labeón, M. Aemilio Lépido...? (Dim.: 0,68 x 0,33 x 0,22 m).



63. La "Dama" de Fuentes de Ebro, Zaragoza.



64 Pendiente helenístico. Fuentes de Ebro, Zaragoza.



65. "Términus", mojón de límites territoriales. Fuentes de Ebro, Zaragoza.



66. Ánfora para el transporte del vino. Azaila, Teruel.

8.6. EL COMERCIO. ÁNFORAS DE AZAILA, MALLORCA. Siglo I a. C.

Selección de ánforas pertenecientes al período republicano. Proceden de varios yacimientos, presentando diversas formas, todas del siglo I a. C. y destinadas especialmente para el transporte de los vinos itálicos.

8.7. VITRINA. *CONTREBIA BELAISKÁ*. BOTORRITA. Siglos II- I a. C.

Miscelánea de materiales pertenecientes al menaje de la casa en sentido amplio: elementos de puerta (tirador), recipientes cerámicos (mortero, vaso y tapadera), de iluminación (lucernas), vaso para jugar a los dados y aplique en forma de caballo en bronce macizo.

Sobresale por su belleza el tirador de puerta, en bronce, figurando un delfín cuyo lomo, muy curvado, forma un arco de medio punto.

Las lucernas romanas se fabricaron generalmente en arcilla, y también en metal. Tienen un depósito para contener el aceite, donde se alojan, en su parte superior, los agujeros de alimentación; la mecha salía por el orificio del pico, y en la época republicana los ejemplares fueron ciertamente sobrios en lo referente a la decoración. En los países meridionales, con aceite abundante, fue corriente la iluminación mediante lucernas de barro, cuyo rendimiento debía ser bastante rentable.

8.8. *CONTREBIA BELAISKÁ*. CERÁMICA COMÚN. Siglos II-I a. C. Vitrina

Junto a las cerámicas de mesa, especialmente las campanienses, las cerámicas comunes se fabricaron con técnicas distintas, teniendo las superficies generalmente lisas, repasadas a mano, con los colores propios de la arcilla, y en ocasiones texturas finas de gran calidad. La mayoría de las producciones es local o regional. La variedad formal es enorme, abarcando jarras, olpes, botellas, ollas, cuencos, platos variados, tacitas, quemaperfumes y otros recipientes especializados; tanto en pastas oxidantes como reductoras.

8.9. MISCELÁNEA PLÁSTICA Y NUMISMÁTICA

8.9.1. NUMISMÁTICA GRIEGA. Siglos V-I a. C. Vitrina

Gran contraste mantienen las monedas griegas junto a las romanas, sobre todo por la belleza de sus tipos, su espesor y el relieve de las representaciones. Como materiales monetarios los griegos usaron el electrón, el oro, la plata y el bronce. Derivados del carácter del mundo político griego son los múltiples sistemas monetarios, variando también considerablemente los tipos representados, que estarán en virtud del modelo de las acuñaciones, según pertenezcan a reyes, imperios o ciudades griegas.

8.9.2. NUMISMÁTICA REPÚBLICA ROMANA. Siglos II-I a. C. Vitrina

La moneda romana se acuñó sobre los tres metales conocidos, oro, plata y cobre. La unidad de la plata fue el denario, y la del bronce el as, que tuvo una larga serie de múltiplos y submúltiplos. El as durante la República presenta tipos sencillos



67. Tirador de bronce en forma de delfín. Botorrita, Zaragoza.



68. Tetradracma de Siracusa, Anverso con la ninfa Aretusa.



69. Denario de Caio Fonteio, Roma.

(Cabeza de Roma, Jano bifronte, Júpiter, Hércules, etc.) en los anversos y en el reverso la conocida proa de nave. En los denarios el repertorio fue mucho más amplio. Con representaciones de divinidades y alusiones a los personajes que intervenían en la acuñación. El taller más importante estuvo instalado en Roma, junto al templo de Juno Moneta.

La exposición presente se ha agrupado por los tipos representados (retratos, divinidades, símbolos, etc.) y por familias de monetarios: *Baebia*, *Tampilia*, *Cornelia*, *Vargunteia*, *Antestia*, etc. También da idea de los distintos submúltiplos que asumen estas piezas.

8.9.3. EXVOTOS DE CALVI. CAMPANIA ROMANA (ITALIA). Siglos II a. C.-I d. C. Vitrina

La presente colección procede del santuario de Calvi, en la Campania romana. Estas piezas (rostros, cabezas, mano y pie humanos, toros y jabalí) se obtuvieron mediante moldes, y se fabricaron en grandes cantidades durante todo el siglo II a. C. y el comienzo del reinado de Augusto, estando vigentes en diversos santuarios de la Etruria Meridional, el Lacio y la Campania, consagrados a muy distintas divinidades.

Bibliografía

- BELTRÁN LLORIS, M., «El valle medio del Ebro y su monumentalización en época republicana y augústea», *Stadtbild und ideologie*. Bayerische Akademie der Wissenschaften, München, pp. 179-206.
- BELTRÁN LLORIS, M., *Guía de la cerámica romana*, Zaragoza, 1990, pp. 39-60.
- BELTRÁN LLORIS, M., «Roma. República», *Crónica del Aragón Antiguo*, *Caesaraugusta*, 72-II, Zaragoza, 1997, pp. 11-94.
- LOSTAL, J., *Arqueología del Aragón romano*, Zaragoza, 1981.
- CRAWFORD, M. H., *Roman Republican Coinage*, Cambridge, 1974.
- FATÁS CABEZA, G., *Contrebia Belaïska (Botorrita, Zaragoza), II. Tabula Contrebiensis*, Zaragoza, 1980.
- MARCO SIMÓN, F., «La romanización», *Historia de Aragón*, 2, Zaragoza, 1985, pp. 11-31.

(M.B.LL.)



70. Exvoto en forma de rostro. Calvi, Italia.

ROMA. EL ALTO IMPERIO

Sala 4

■ 9. EL ALTO IMPERIO. SIGLOS I-II D. C.

La etapa de Augusto significa la vertebración del territorio y la sistematización de sus núcleos, especialmente los urbanos. Desde el punto de vista estratégico sobresale la fundación de Caesar Augusta, con la reafirmación de la red viaria desde dicho punto. La romanización, en sentido amplio sólo se conseguirá a partir de la etapa julioclaudia y entendida inicialmente como un fenómeno esencialmente urbano, rodeada de un indigenismo que se transparenta en múltiples manifestaciones de la cultura material o espiritual.

9.1. LA COLONIA CELSA

Colonia fundada en el año 44 a. C. por M. Aemilio Lépido, lugarteniente de César, tras la pacificación del valle del Ebro y como importante enclave estratégico de dominio y control del valle. Construida ex-novo, sin conocer hasta la fecha el asentamiento ibérico (¿ monte de la ermita de San José ?). Plinio ratifica su condición de colonia (NH III 24) y Ptolomeo su pertenencia al territorio de los ilergetes (II, 6, 68). Trazada tras un detenido examen del territorio, vertebrado por el río Ebro que cruzó por puente de piedra. Se asienta en suaves terrazas sobre el río. Ejes: 658 x 611 m. (40 Has.) y hábitat disperso hasta la orilla del Ebro. Tuvo un puente sobre el Ebro y foso conocido parcialmente. Se documenta bien la arquitectura doméstica, con casas de atrio testudinado, de patio o de atrio toscano. Se suponen el emplazamiento del foro y del teatro. Se conocen igualmente un mercado, una panadería completa, almacenes, un restaurante, aljibes y el emplazamiento de la necrópolis. Las calles y *margines* estuvieron empedradas, sin cloacas. Emitió moneda en tres fases: 1ª: siglo I a. C., con series bilingües de *Kelse*; 2ª: con el nombre *Colonia Victrix Iulia Lepida* (44 a. C.); 3ª: cambiándolo por *Colonia Victrix Iulia Celsa*, tras caer en desgracia su fundador M. Aemilio Lépido. Abandonada en torno al año 68 de la Era. Entre los hallazgos materiales de la colonia, expuestos en el Museo Monográfico de Velilla de Ebro, sobresalen las pinturas parietales con vistosos ejemplos dedicados al ciclo heroico de Hércules.



71. Casa de los Delfines. Maqueta. Colonia Celsa, Velilla de Ebro, Zaragoza.

9.1.1. CASA DE LOS DELFINES. 41-54 d. C. Maqueta

La maqueta reproduce el estado final de la Casa de los Delfines, correspondiente a la época del emperador Claudio (41-54 d. C.). La casa se articula en torno a dos centros principales: la zona de residencia (dormitorios, salas de estar, etc.) en torno a un grandioso triclinio y el área de servicios (almacenes, cuadras, habitaciones de esclavos, etc.) (a la derecha del espectador), centrada en torno a un patio con pórtico.

La esquina N.O., estuvo ocupada por una taberna independiente de la casa. A la vivienda se accedía a través de amplia puerta por la calle IV, después de un giro que imponía un vestíbulo. El gran patio abierto tuvo 87 m², (a la izquierda del espectador) servía como centro de diversas estancias íntimas, al E., mientras que al lado Sur se abrían, por una parte un gran cuarto de estar, destinado al reposo, en cuyo pavimento se dibujó con teselas una *tabula lusoria*. Junto a dicho ámbito tenía su entrada, con doble vestíbulo (hacia el patio o hacia el área de servicio), el gran triclinio de aparato, cuyo techo se dividió en dos zonas. La primera, plana con representación de Hércules ebrio (*bibax*) y cuadritos (*pinakes*) con cabeza de sátiro y pantera entre otros. La segunda parte tuvo el techo abovedado y se encontró, parcialmente, caído sobre el suelo. Estuvo decorado a base de una retícula de flores sobre fondo negro en cuyo centro se figuró una Venus marina y tritones y en las esquinas rostros de nereidas.

El huerto (*hortus*), (a la derecha del espectador) centralizaba a la izquierda una posible cocina, cuartos de esclavos y almacén y al fondo, las cuadras y un pequeño granero. Un doble piso en ciertas zonas de la casa aumentaba considerablemente la superficie de la vivienda, que en total alcanzó 1.200 m².

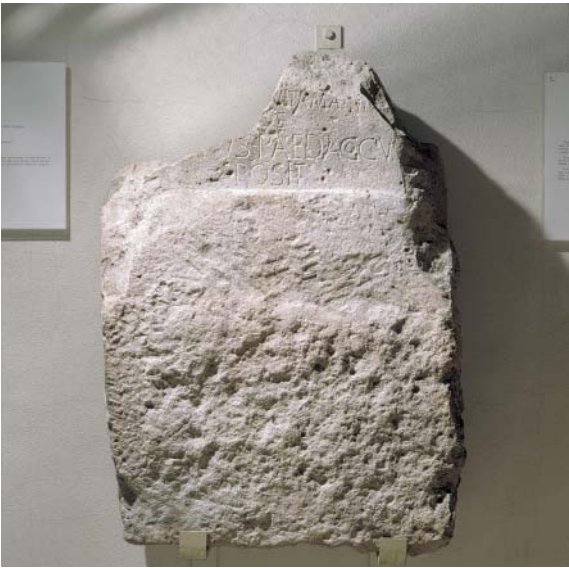
9.1.2. LÁPIDA HONORÍFICA. ÉPOCA DE AUGUSTO. 10 a. C. - 10 d. C.

Lápida honorífica que dedicó el pedagogo *Hilarus*, de origen griego, a su discípulo Varo en la época de Augusto. La dedicatoria es excepcional en nuestra epigrafía. Procede de la necrópolis de *Celsa*.

La traducción: «... a Varo, caballero... habiendo abandonado la toga prateata y recibida la toga viril, para que en la vida fuese llevada con el máximo honor. *Hilarus*, pedagogo, dedicó el monumento.» (Altura máxima: 1,09 m).

9.2. LAS CARRETERAS. MILIARIO DE SORA. 32 d. C.

Confeccionado en arenisca, conserva prácticamente íntegro todo el texto que contenía originalmente (1,44 x 0,54 m.). Procede del Monte de Sora (Castejón de Valdejasa, Zaragoza) y corresponde a la vía romana de *Caesar Augusta* (Zaragoza) a *Pompaelo* (Pamplona). Esta calzada fue trazada por el emperador Augusto a través de sus legiones VI *Victrix* y X *Gemina* y aseguraba una rápida comunicación entre el valle del Ebro y Cantabria. El miliario refleja además la intervención del emperador Tiberio en la carretera, en el año 32 de la Era. Dado el lugar del hallazgo y contando la distancia desde el mismo a *Caesar Augusta*, en línea recta, unos 38 km, corresponde a la milla XXVI ó XXVII.



72. *Lápida honorífica del pedagogo Hilarus. Colonia Celsa, Zaragoza.*



73. *Miliario de Tiberio. Castejón de Valdejasa, Zaragoza.*

Texto: «Tiberio Cesar Augusto, hijo del divino Augusto, nieto del divino Julio, Pontífice Máximo, Cónsul por quinta vez, Emperador por octava vez, habiendo obtenido la Tribunicia Potestad por trigesimocuarta vez (milla XXVI ó XXVII)».

9.3. DEDICATORIA IMPERIAL. LÁPIDA DE RIVAS. 4 a. C.

Esta losa formó parte de un monumento, cuya naturaleza no podemos descifrar, dedicado a Caio Cesar, hijo adoptivo de Augusto. Se encontró cerca del río Arba, al Sur del pantano de San Bartolomé. Aparecieron también restos de cerámicas y silares de piedra indeterminados. (Dim.: 0,47 x 0,66 x 0,16 m).

9.4. CAPITEL JÓNICO ITÁLICO. *CAESAR AVGUSTA*. 10 a. C. - 10 d. C.

Ostenta las cuatro caras iguales con las volutas unidas por la banda del canal que desciende de forma anómala por debajo de las ovas del equino. Se complementa con palmetas verticales en los ángulos y llevó un adorno floral en el centro del ábaco. Es una interpretación libre y lejana de los modelos originales.

9.5. *TERRA SIGILLATA*. FÓSIL DIRECTOR DEL ALTO IMPERIO ROMANO. 40 a. C. - Siglo I d. C. Vitrina

En torno al año 40 a. C. aparece un nuevo tipo de cerámicas en el mercado, sustituyendo a la campaniense. Se trata de la *terra sigillata*, caracterizada por la pasta de color rojo y el pigmento del mismo color, brillante y consistente. Se fabricó inicialmente en la Toscana (Arezzo) y en otros muchos puntos de la península Itálica (Luna, Pisa, Puteoli, Nápoles, etc.), con formas lisas y otras decoradas a molde, algunas de enorme belleza y siendo frecuente la presencia de los sellos (*sigillum*) de los fabricantes aplicados sobre la base interna de las vasijas. La difusión de esta cerámica fue universal en el ámbito del imperio romano, comenzando muy pronto su fabricación en los centros del Sur de las Galias y enseguida en otros del resto del Imperio y especialmente en *Hispania*, la denominada *terra sigillata* hispánica. Sobresale el modiollo aretino de la colonia *Celsa*, decorado con escena de tipo báquico, con cuatro bacantes que danzan al son de la flauta que hace sonar un Sileno. Encerrado en dos cartelas va el nombre del fabricante y decorador *M. Perennius Tigranus* de época de Augusto.

De la necrópolis de la Sarretilla, junto a Nuestra Sra. del Pueyo (Belchite), destaca, en *sigillata* gálica (taller de la Graufesenque, del fabricante *Modestus*, de época de Claudio) el vaso de forma Dragendorff 30, utilizado como urna cineraria. La decoración del mismo consta de un friso central con figura de Mercurio en el eje, flanqueada a los lados por sendas parejas de gladiadores, unos tracios, los otros retiarios frente a *secutores*.



74. Dedicatoria a Caio César. Rivas, Zaragoza.



75. Capitel jónico-italico. Caesar Augusta, Zaragoza.

Bibliografía

BELTRÁN LLORIS, M., «La arqueología romana del valle medio del Ebro», *XVII CNA*, Zaragoza, 1985, pp. 27-42.

BELTRÁN LLORIS, M., *Guía de la cerámica romana*, Zaragoza, 1990, pp. 64-97.

BELTRÁN LLORIS, M., «Roma: República y Alto Imperio», *Estado Actual de la Arqueología en Aragón, I. Ponencias*, Zaragoza, 1990, pp. 215-262.

BELTRÁN LLORIS, M., *Celsa. Velilla de Ebro, Guías Artísticas Electa*, Madrid, 1999.

BELTRÁN LLORIS, M. y F., «Numismática hispanorromana de la Tarraconense», *Numisma*, 162-164, 1980, pp. 9-98.

LOSTAL PROS, J., *Arqueología del Aragón Romano*, Zaragoza, 1981.

MARTÍN-BUENO, M., «Roma. Alto Imperio», *Crónica del Aragón Antiguo, Caesaraugusta*, 72-II, Zaragoza, 1997, pp. 95-169.

(M.B.LL.)



76. Modiolus de terra sigillata itálica. Colonia Celsa, Zaragoza.



77. Vaso de terra sigillata gálica. Necrópolis de la Sarretilla, Belchite, Zaragoza.

LA COLONIA CAESAR AVGVSTA

Sala 5

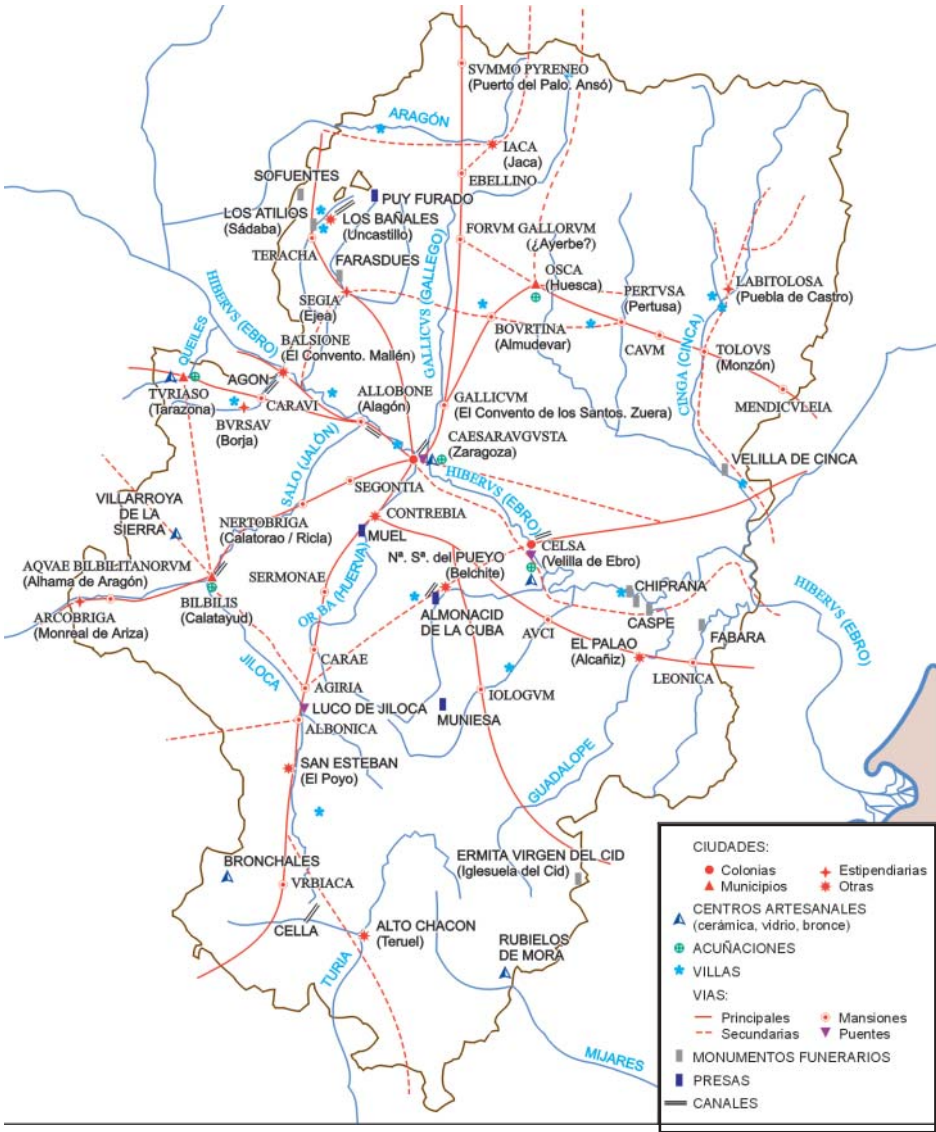
10. COLONIA CAESAR AVGVSTA -CCA- (ZARAGOZA)

Caesar Augusta, colonia inmune de ciudadanos romanos, fue fundación de Augusto entre los años 15-14 a. C. con veteranos de la legiones IV, VI y X, procedentes de las guerras cántabras. Se asentó bajo el centro histórico de Zaragoza, remontándose sus precedentes al Bronce Final-Primera Edad del Hierro. Su pasado como oppidum ibérico, Salduie sigue siendo impreciso, aunque conocemos los primeros restos correspondientes a la etapa tardía de marcada influencia itálica.

La colonia, adjudicada a la tribu Aniense, fue capital del convento jurídico de su nombre, relevando en su papel rector a Celsa. Su situación estratégica como cabecera de puente sobre el Ebro y junto a la Celtiberia (Estrabón III, 2, 5) hicieron de ella el más importante foco romanizador desde el siglo I, como atestiguan su desarrollo urbano y monumentos, aunque el reflejo de las fuentes sea escaso. Emitió moneda entre Augusto y Calígula, siendo notables las acuñaciones durante el emperador Tiberio.

En la época de su fundación se trazó la muralla, el decumano, por las actuales calles Mayor - Espoz y Mina - Manifestación, el kardo, por el primer tramo de la calle Jaime I y de allí a la calle de los Mártires para desembocar, por el sur, en la puerta Cinegia, el foro (bajo la plaza de La Seo), las termas, el teatro y el puente-acueducto, de piedra, sobre el Ebro. De Tiberio data la erección del teatro, finalizado en época flavia y los hórreos públicos, además de la muy importante reforma del foro. El momento final Julio-Claudio y la etapa flavia, proporcionan gran florecimiento a la colonia, completándose el urbanismo como comprueba la arqueología y menciona Mela (II, 6). En el siglo II hay información sobre arquitectura doméstica y termas, así como de ciertas villas suburbanas y algunos ejemplos de la estatuaria del helenismo de época de Adriano. El siglo III manifiesta la remodelación de sus murallas, en San Juan de los Panetes y Santo Sepulcro, al igual que en la arquitectura doméstica. Los pavimentos musivos dan idea parcial de algunas mansiones, sin conocer más referencias del siglo III fuera de la cultura material.

Durante el Bajo Imperio Caesar Augusta se cuenta entre los núcleos urbanos más florecientes de la Tarraconense. Sus murallas fueron una constante defensa y en el interior se registran abandonos, remodelaciones (teatro y termas públicas),



78. Aragón romano.

infrautilizaciones de edificios públicos y aterrazamientos. No se conoce ningún edificio monumental ni mosaicos de los siglos IV-V, excepto el de la Huerta de Santa Engracia. Las referencias de los textos documentan la comunidad cristiana, repercutiendo en la ciudad la primera gran persecución de Maximiano. En el siglo V la colonia aloja al usurpador Constante y después al legítimo Majoriano cuando los cambios urbanos eran ya evidentes. La Crónica Caesaraugustana refiere la celebración de juegos circenses en el año 504 durante la visita del rey Alarico II, probablemente en el teatro (abandonado a mediados del siglo VI). Fue notable el papel de Caesar Augusta como sede eclesiástica, albergando el I Concilio de Zaragoza (379 d. C.) in secretario de la iglesia episcopal y el II en el 592, siendo además, de nuevo, sede emisora de moneda entre Leovigildo (568-586) y Agila II (711-714). Como notable nudo de comunicaciones Caesar Augusta centralizó todas las arterias que surcaron el Ebro. Fue igualmente cabecera de la vía que la unía con Pompaelo, construida por las legiones fundadoras.

10.1. NUMISMÁTICA. 14/13 a. C. - 41 d. C. Vitrina

La indígena *Salduie* acuñó monedas con los tipos ibéricos conocidos, la cabeza varonil desnuda, rodeada por delfines, y el jinete con palma en el reverso, conociéndose hasta el momento ases y sémises.

Las monedas de *Caesar Augusta* son una extraordinaria fuente para estudiar monumentos sólo conocidos por sus representaciones en ellas.

Caesar Augusta comenzó a acuñar prácticamente desde su fundación colocando en sus monedas el nombre completo o abreviado C.C.A.: *C(olonia) C(aesar) A(ugusta)*. Hay series de Augusto con la cabeza desnuda o laureada, y tipos variados, como la yunta fundacional, y el vexillo sobre pedestal. Otro grupo de ases y dupondios lleva las estatuas de Augusto, Cayo y Lucio, celebrándose en otras la adopción de Tiberio. Con Tiberio conocemos los tipos de Iulia Augusta sedente, los príncipes *Nero* y *Drusus*, o el templo hexástilo consagrado a la Piedad Augusta. Las series monetales de la ceca duran hasta la muerte de Calígula en el año 41 de la Era, con tipos conmemorativos de Augusto.

10.2. HALLAZGOS ARQUEOLÓGICOS DE *CAESAR AVGVSTA*. Plano general

Se trata de una maqueta de la colonia romana, donde se aprecia el detalle de los hallazgos realizados en la ciudad. Nótese el trazado reticular de las calles principales, la situación del teatro ocupando prácticamente el espacio de dos manzanas, dentro de la división en lotes de la ciudad, la situación del puente romano, que condiciona el trazado de la calle principal N. S. y el impresionante aspecto de las murallas, que en el Bajo Imperio ostentaron más de cien torres de defensa. Los restos de cloacas permiten seguir el trazado de las calles, y gracias al cálculo de sus cruces hipotéticos se suponen *insulae* de unos 40 x 50 metros de lado.

De la etapa de Tiberio conocemos por la numismática representaciones de templos hexástilo y tetrástilo, dedicados a la *Pietas Augusta*, además de monumentos escultóricos.



79. La yunta fundacional en los ases de Caesar Augusta, Zaragoza.



80. Cerámicas de la Primera Edad del Hierro e ibéricas de Salduie, Zaragoza.

10.3. DEL AÑO MIL A LA FUNDACIÓN DE LA COLONIA. Vitrina

El testimonio más antiguo de habitación nos lleva hasta los siglos VIII-VII a. C. con fondos de cabaña del Bronce Final, documentados en la calle Gavín angular a Sepulcro y en otros puntos de la ciudad.

El hallazgo de cerámicas ibéricas y campanienses es frecuente en los niveles de aterrazamiento del siglo I d. C. especialmente en la parte alta de la ciudad, sector donde se emplaza la calle Don Juan De Aragón y donde se exhumaron los restos de una casa con pavimento de *opus signinum*, conjunto que ha sido fechado en época tardorrepública; de allí, entre otros sitios, proceden las piezas expuestas de época ibérica y las cerámicas campanienses y de paredes finas.

10.4. LOS RESTOS DE LAS VIVIENDAS

Los más vistosos restos conservados de la arquitectura doméstica corresponden a los mosaicos pavimentales.

Con el mundo romano asistimos a una difusión extraordinaria del mosaico como elemento decorativo. A partir del siglo II a. C., después del *opus signinum* (pavimento de cemento rojo con incrustaciones sencillas de teselas), el denominado *opus tessellatum* (pavimento de cubos de mármol, caliza u otra piedra, sobre un lecho de cemento) se desarrolla ampliamente, con tipos especiales en cuanto a la combinación de colores como el blanco y negro, muy usado sobre todo en el estilo florido de Ostia.

En las provincias romanas, África, Siria, Galias e *Hispania* se forman escuelas locales de primer orden, que llevarán a sus últimos extremos el mosaico polícromo, popularizando un enorme repertorio de temas, desde los motivos puramente geométricos hasta las representaciones figuradas, muchas de ellas tomadas del mundo mitológico o de la vida cotidiana de las gentes.

Aproximadamente a fines del siglo V el pavimento de mosaico desaparece de Occidente, mientras que en la parte griega del Imperio alcanza gran auge.

10.4.1. MOSAICOS GEOMÉTRICOS

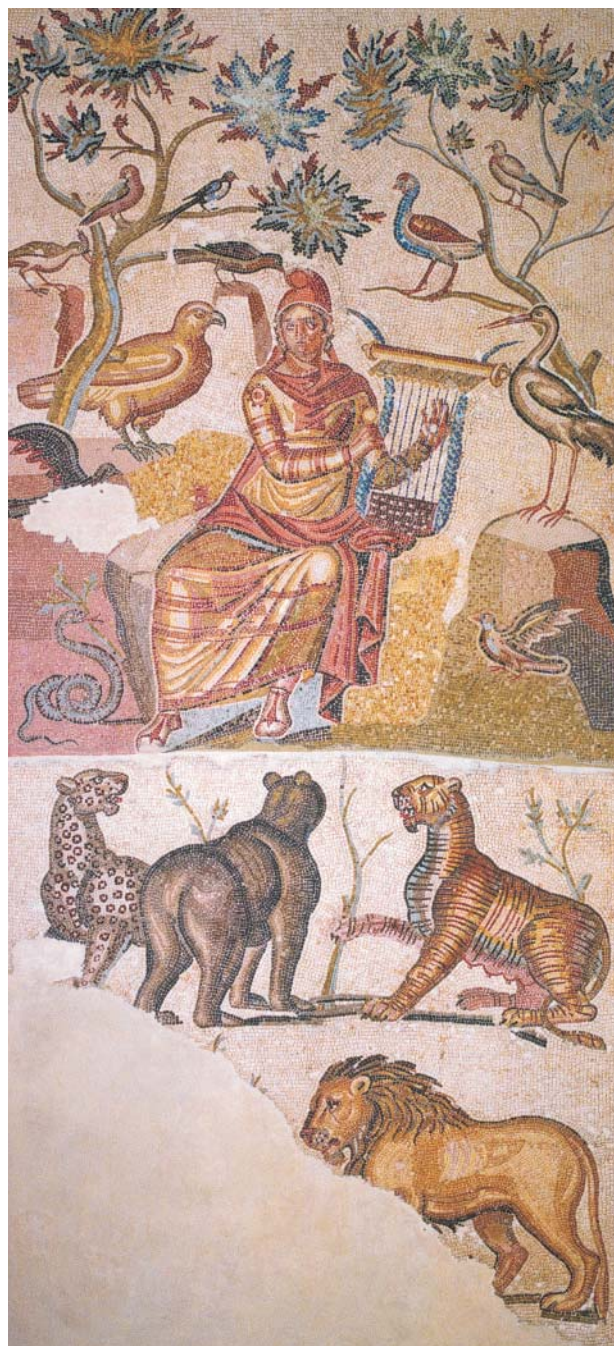
Procedentes de hallazgos indeterminados de la colonia, se caracterizan por el empleo de la bicromía (blanco y negro) y la producción de muy bellos efectos por contraste.

10.4.2. LA GRAN *DOMUS* DE SAN JUAN DE LOS PANETES

De una gran vivienda datada entre el siglo I y principios del siglo III d. C., recientemente reexcavada, proceden los pavimentos con temas de Eros y Pan y Orfeo, que formaban parte de grandes y magníficas estancias de aparato o recepción.

MOSAICO DE ORFEO. Fines del siglo II - inicios del siglo III d. C.

Emblema central de una gran estancia representando a Orfeo tocando la lira ante



81. Domus de San Juan de los Panetes. Mosaico de Orfeo.

los animales. Este importante emblema deriva de prototipos pictóricos, adaptando la escena al espacio rectangular disponible, como evidencia la disposición de los cuadrúpedos en dos planos a los pies de Orfeo. Destacan en el personaje su rica vestidura, y la cítara en cornamenta de antílope, completándose su atuendo con túnica, manto, gorro frigio y sandalias. (Dim.: 3,81 x 1,84 m).

MOSAICO DE EROS Y PAN. Fines del siglo II - Inicios siglo III d. C.

Emblema central con figura de Eros y Pan. Encontrado al derribar la casa número 1 de la calle de la Zuda. (Dim.: 2 x 2,31 m).

La restauración, ya antigua, del mosaico, ha sustituido un racimo de uvas que ofrecía Eros a Pan por las manos enlazadas de ambos personajes. En el ángulo superior, representación de Psique. Una segunda composición, sobre ésta, hoy perdida y conocida por una acuarela de Pescador, documenta la figura de Venus. Se trata así de un episodio del mito de Eros y Psique, en el que ésta (muy restaurada salvo la pierna izquierda y la punta del pie derecho) muestra la flecha con la que acaba de herirse.

10.4.3. CASA DE DON JAIME I, 10. Siglos II-III d. C.

Fragmento, de aspecto circular procedente de la calle D. Jaime I, 10-20. La decoración de escamas partidas es de raíz helenística, surgiendo como copia de la decoración de bóvedas, aunque en nuestro caso corresponde al acervo cultural romano, muy difundido en las provincias romanas en versión bitonal.

10.5. ESCULTURA DOMÉSTICA. FAUNO ÉBRIO. Siglo I d. C.

Procedente de las excavaciones en la villa suburbana de la calle de la Rebojería. Integraba parte de una fuente en el peristilo de la casa (0,93 x 0,53 metros), ubicada extramuros de la Colonia.

10.6. ARQUITECTURA MONUMENTAL

10.6.1. CAPITEL, TAMBOR DE COLUMNA Y RESTOS DE CORNISA. MEDIADOS Siglo II d. C.

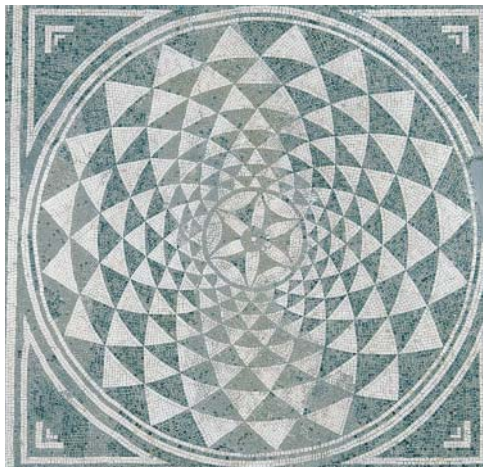
Procedentes de la zona de las «Piedras del Coso», junto al Seminario de San Carlos. Corresponden verosíblemente a un templo de emplazamiento dudoso. Artísticamente se sitúan en la etapa del emperador Adriano.

10.6.2. SILLAR DE LA MURALLA. Siglo I d. C.

Con bajorrelieve fálico y claro carácter apotropaico, procedente de la muralla de Zaragoza, está labrado en yeso alabastrino local. (Dim.: 0,37 x 0,40 m).



82. Domus de San Juan de los Panetes. Mosaico de Eros y Pan.



83. Mosaico geométrico blanco y negro.



84. Casa de calle Rebojería. Fauno ebrio.



85. Capitel corintio. Siglo II d. C.

10.7. ¿UNA GALERÍA DE RETRATOS EN EL FORO?

Como la mayoría de las ciudades altoimperiales, *Caesar Augusta*, al igual que *Bilbilis*, debió tener, además de estatuas de privados, una galería de retratos imperiales en el foro, de la que solo nos ha llegado el retrato de *Drusus Minor*.

10.7.1. *DRUSUS MINOR*. 4 d. C.

Retrato en mármol procedente del solar de las Calles Gavín y Sepulcro, encontrado así fuera de su contexto original en un nivel de aterrazamiento de la segunda mitad siglo V de la Era. (Altura: 0,31 m).

Fue hijo de Tiberio (el sucesor luego de Augusto) y de Vipsania Agripina. Nació en el año 15 a. C. Tenido como hombre violento y sanguinario, sufrió el menosprecio del pueblo romano. Falleció, asesinado por su esposa Livilla, en el año 23 de la Era, a los 38 años. En el retrato se figura a la edad de unos veinte años, debiendo corresponder entonces al año 4 de la Era en cuyo momento Augusto nombró heredero a Tiberio, su padre.

10.7.2. RETRATO ANÓNIMO. Siglo II d. C.

Cabeza masculina en mármol blanco, de personaje desconocido. Encontrada en la Plaza de la Seo, Zaragoza. (Altura: 0,30 m).

10.7.3. ESTATUA VARONIL ANÓNIMA. 54-68 d. C.

Encontrada en la cloaca máxima de la Plaza de la Seo, en el tramo que atraviesa el Foro de la Colonia. La cabeza apareció separada del tronco. Esta bella estatua de época neroniana y conservada en 1,35 metros de altura, fue confeccionada en mármol blanco.



86. Retrato de Drusus Minor.



87. Retrato masculino anónimo.

Bibliografía

- AA. VV., «Dos fechas radiocarbónicas para la Protohistoria en la ciudad de Zaragoza. Gavín/Sepulcro», *Museo de Zaragoza*, Boletín, 3, 1984, pp. 101-112.
- AA. VV., *La plaza de la Seo, Zaragoza, Investigaciones Histórico-Arqueológicas*, Zaragoza, 1989.
- AA. VV., *Zaragoza. Prehistoria y Arqueología*, Zaragoza, 1991.
- AA. VV., «La arqueología urbana en Zaragoza», *Arqueología de las ciudades modernas superpuestas a las antiguas*, Madrid, 1985, pp. 57-116.
- AA. VV., *Arqueología de Zaragoza. 100 imágenes representativas*, Zaragoza, 1991.
- BELTRÁN LLORIS, M., «Caesaraugusta», *Guía Histórico Artística de Zaragoza*, Zaragoza, 1991, pp. 29-66.
- FERNÁNDEZ-GALIANO, D., *Mosaicos romanos del Convento Caesaraugustano*, Zaragoza, 1987.
- GALVE IZQUIERDO, M. P., *Los antecedentes de Caesaraugusta. Estructuras domésticas de Salduie*, Zaragoza, 1996.

(M.B.LL., J.Á.P.P)



88. Foro de la colonia, Estatua varonil de época de Nerón (54-68 d.C)

DE CAESAR AVGVSTA A TVRIASO

Sala 6

■ 11. EL DESARROLLO DE CAESAR AVGVSTA

La prosperidad de la Colonia Caesar Augusta, como gran capital del convento jurídico de su nombre, fue constante a lo largo de su historia y especialmente durante la etapa altoimperial, convertida en centro político y comercial del valle del Ebro.

11.1. EL COMERCIO CON LA BÉTICA. ÁNFORAS. Siglo I d. C.

Las salazones gaditanas, renombradas en la antigüedad, viajaron a todos los puntos del imperio romano, difundiéndose de forma intensa en todo el valle del Ebro, especialmente a mediados del siglo I de la Era. Es grande su abundancia en *Caesar Augusta* o en la vecina colonia *Celsa*.

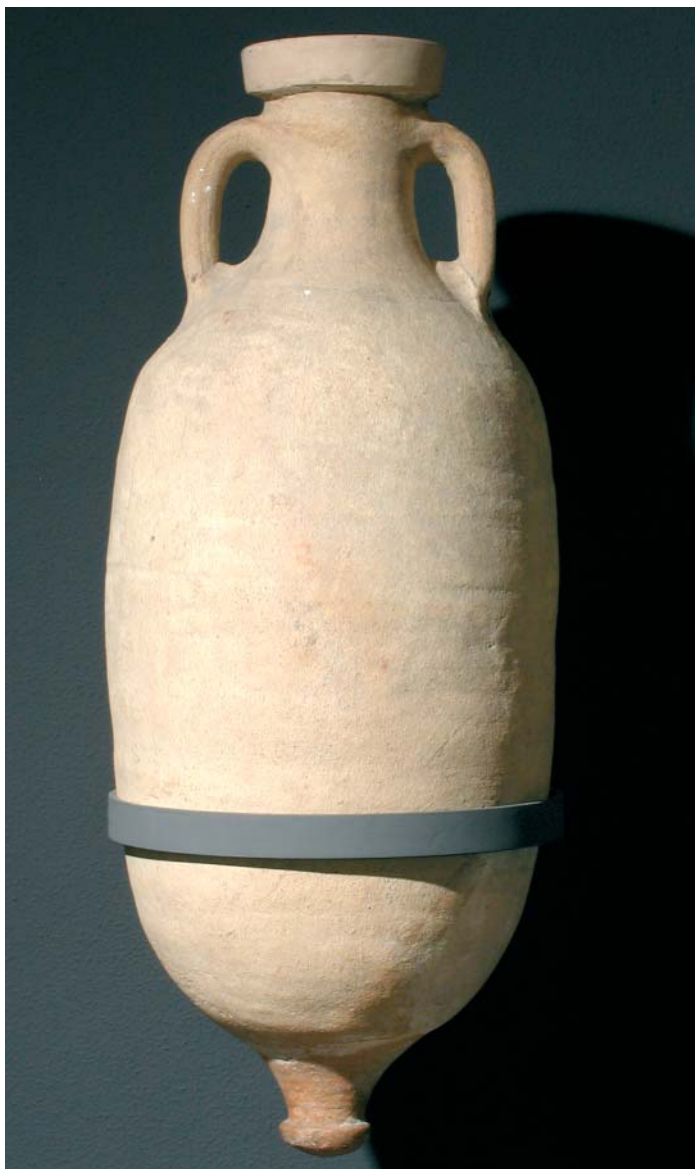
Estas ánforas, dedicadas al envasado de las salazones del Golfo de Cádiz durante el siglo I d. C., se encontraron en la ribera del Ebro, junto a la Plaza de las Tenerías, utilizadas juntamente con otras muchas en el drenaje del terreno en una zona sumamente inestable y que fue objeto de obras intensas de saneamiento a lo largo de todo el siglo. La forma de estos envases, como la de todas las ánforas está en función de su apilamiento práctico en las embarcaciones comerciales.

11.2. VARIEDAD EPIGRÁFICA

De la arquitectura monumental de la Colonia se conservan restos aislados que completan el panorama conocido hasta la fecha (foro, teatro, termas, basamento de un templo, etc.).

11.2.1. INSCRIPCIÓN PRIVADA ¿Siglos I-II d. C.?

Placa de yeso alabastrino, fragmentada. Dimensiones: (30) x (28) x 9,5 cm. Procede del derribo del Arco de Valencia y pudo estar colocada en la entrada de alguna casa (¿?). La lectura es sumamente confusa, refiriéndose a la *gens Aemilia* (*Aemilius*, hijo de Tito, de la tribu aniense; *Aemilia* y *Aemilius*, hijos de Marco, etc.).



89. *Ánfora bética de salazones.*

11.2.2. ESTELA FUNERARIA. Siglos I-II d. C.

Encontrada en el derribo del antiguo Almudí. De interpretación dudosa por el carácter fragmentario. El difunto es el liberto Antonio Avito, mencionado en la segunda línea, pero no es segura la restitución. Dedicar el epígrafe al liberto, otro *Antonius*. Cronología dudosa.

11.2.3. ¿UNA DEDICATORIA A HÉRCULES? Siglos I-II d. C.

Bloque de alabastro local (46 x (65) x 44 cm.). Encontrado al derribarse el antiguo Almudí. La restitución es muy dudosa, habiéndose propuesto en las líneas 2ª y 3ª: [de]o [Al]cidae, que no resulta comprobable. Letras de buena época altoimperial.

11.2.4. DEDICATORIA IMPERIAL. Siglo I d. C.

Sobre dos bloques de arenisca del prepirineo. Todo formó parte de un friso o entablamento de un gran edificio público. Dimensiones: 57 x 120 x 46 cm. y 57 x (76) x 46 cm. Encontrada en el derribo del Arco de Valencia, en 1859, en la extremidad del Coso, dando salida al Ebro. Texto: [--- C]aesar divi [---], es decir, «César (hijo) del divino...»

11.2.5. LA CONSTRUCCIÓN DE LA MURALLA. 14/13 a. C. APROX.

Bloque de yeso arcilloso (82 x 58 x 90 cm.) que formó parte de la muralla fundacional de *Caesar Augusta* junto a la puerta este que probablemente sería geminada. Se encontró al derribar el Arco de Valencia, en el año 1898. Falta en el lado derecho una probable representación de los lares (¿?), hecha desaparecer en época antigua para acomodar el sillar a la muralla.

por.ta.ro.
ma.na.
qvi. faci.
vnt.e.la.
5. res pr.fcet
da.nt

La situación de las interpunciones ha ocasionado diversas lecturas, entre las cuales se cuenta, según la reciente propuesta de A. Canto, con la presente: «(Ésta es la) Puerta de Roma. Los que la hacen se ocupan de labrar, y regalan, (las imágenes de) los Lares tutelares».



90. Dedicatoria imperial de edificio público desconocido.



91. Inscripción alusiva a la Puerta de Roma.

11.3.1-10. LA ARQUITECTURA MONUMENTAL. CAPITILES CORINTIOS. Siglos I-II d. C.

Se conserva un importante conjunto de capiteles corintios procedentes del Seminario de San Carlos de Zaragoza y que tipológicamente corresponden a los columnados monumentales de varios edificios, de época de Tiberio y de fines del siglo I y comienzos del II d. C. Destaca por sus dimensiones y grado artístico, uno de tipo corintio, labrado junto al fuste de una columna acanalada (55 x 96 cm.). Segunda mitad del siglo I d. C. Yeso alabastrino.

11.4. LAS NECRÓPOLIS

De las necrópolis de la colonia, una se alzó en la salida N. de la colonia, junto al Ebro, otra en la salida O. que coincide con el trazado de la calle Predicadores, una tercera en la zona de Santa Engracia, desde el siglo I al IV y finalmente la localizada en el barrio de Las Fuentes, en uso sobre todo en el siglo II. Las lápidas funerarias se han encontrado fuera de contexto reutilizadas en obras posteriores.

11.4.1. LÁPIDA FUNERARIA DE JACINTO. 14-37 d. C.

Estela de arenisca, de cabecera semicircular y moldura rodeando todo el campo epigráfico, rehundido, como las estelas de *Celsa*. Conserva restos de pintura roja en las letras. Formaba parte de los restos, destruidos, de un mausoleo, en la prolongación de la Calle Dr. Galve en el barrio zaragozano de Miralbueno.

Hyacintus
Surae
horrearius
h(ic) s(itus) e(st)

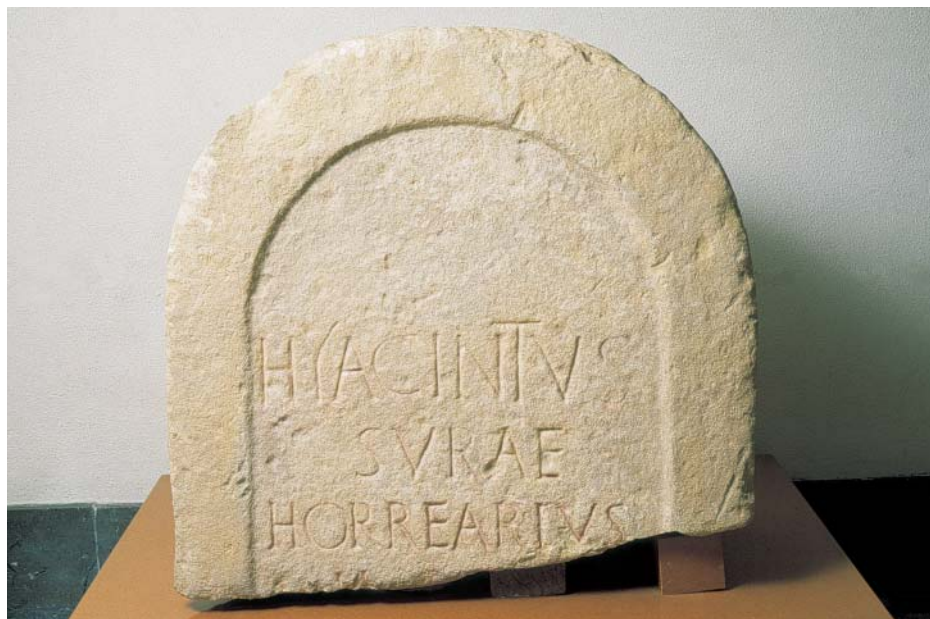
«Jacinto, horreario de Sura, aquí está enterrado». (Altura máxima: 0,72 m).

11.5. RELIGIOSIDAD Y CREENCIAS

11.5.1. EL PANTEÓN ROMANO. Siglos I-II d. C. Vitrina

La representación iconográfica de las divinidades era frecuente sobre todo tipo de soportes. Las esculturas en piedra, mármol principalmente, eran las que destacaban, como el sátiro encontrado en la calle Valenzuela. Sobre objetos de uso cotidiano, *terra sigillata*, lucernas, etc., es frecuente encontrar representaciones de la diosa Fortuna, Anubis, Bes, etc. A una ofrenda debe de corresponder la jarra sellada con un grueso tapón de barro y que en su interior contenía varios huevos de gallina, se encontró en la calle Gavín angular calle Sepulcro.

Entre las piezas expuestas destaca una representación de Osiris, en pizarra negra, que pertenece a una estatua, incompleta, teófora (portadora de un dios). Se encontró en 1934 en la margen izquierda del río Ebro. No disponemos del contexto



92. Lápida funeraria del horreario Sura.



93. Representación de Anubis en fragmento de vasija de terra sigillata hispánica.

estratigráfico por lo que su interpretación histórica no es fácil. Probablemente estuvo emplazada en un templo de época romana dedicado al culto de Isis.

11.6. VILLA SUBURBANA DE SANTA ENGRACIA. MOSAICO POLÍCROMO. Siglo IV d. C.

Procede de las Huertas de Santa Engracia, actual plaza de los Sitios, y fue descubierto en el año 1907. Restaurado parcialmente, se observa la decoración geométrica, líneas de triángulos, imbricaciones, combinaciones de estrellas de ocho puntas inscritas en cuadrados. Estilísticamente pertenece a la segunda mitad del siglo IV d. C. (long.: 4,35 m.; ancho: 2,22 y 2,50 m.).

■ 12. *MVNICIPIVM TVRIASO* (Tarazona, Zaragoza)

El primer asentamiento humano corresponde al oppidum celtibérico de los lusones que emitió moneda en signario ibérico con la leyenda Turiasu. Los hallazgos de denarios de Turiasu testimonian la intensa circulación de su numerario a comienzos del siglo I a. C.

Fue elevada al rango de municipio por Augusto, emitiendo moneda desde el año 31 a. C. hasta la época de Tiberio. Plinio (N.H., III, 24) alude al rango administrativo de la ciudad: Turiasonenses Latinorum veterum, y al temple de las espadas que se forjaban en las aguas del Queiles (N.H., XXXIV, 144).

Destaca, en la Avenida de Navarra 21, junto al río Queiles, un balneario sagrado dedicado inicialmente a Silbis (siglo I a. C.), a continuación a Salus en la primera interpretatio romana (siglo I d. C.), en advocación asumida finalmente (siglo II d. C.) por Minerva Médica. El santuario estuvo en uso hasta su destrucción en torno al año 284 d. C. En la parte alta de la ciudad (calle del Caracol), se ubicó un alfar de cerámica en el siglo I d.C.

Otros hallazgos dispersos documentan los mosaicos de la Calle Tudela o de la Huerta del Seminario, de tipo policromo y geométrico, además de los escultóricos como una estatua de Meleagro (copia de un original atribuido a Scopas), una cabeza de Puto de procedencia incierta y el sarcófago clipeado del Convento de los Carmelitas Descalzos, datado entre 280-284. El municipio sufrió los efectos de las alteraciones sociales del siglo III y en el siglo V las destrucciones de los bagaudas.

Fue Turiaso un hito significativo en la vía desde Asturica a Caesar Augusta (Itin. Ant. 442, 4) y además cabecera de un ramal independiente también hacia Zaragoza. Todo el ager turiasonense resulta pródigo en hallazgos, en forma de villae y necrópolis.



94. Osiris en una estatua teófora incompleta.

12.1. CULTO A LAS AGUAS: UN BALNEARIO SAGRADO

De este conjunto acuático, con aguas hipotermas solo se ha conservado la zona de almacenamiento de éstas en un *lacus* y fuente, en forma de piscina cruciforme, para ofrendas, y los restos de un *hypocaustum*, perteneciente a una estancia cálida.

12.1.1. LAS OFRENDAS DE LA FUENTE. Siglos I-III d. C. Vitrina

Los hallazgos de la piscina testimonian las ofrendas de los cultores varios, como terracotas masculinas y femeninas, exvotos de miembros del cuerpo humano, ofrendas en forma de monedas, vasos, lucernas, cubiletes de hueso o ponderales, así como instrumental médico y cornamentas de ciervo de carácter mágico para la elaboración de gelatinas médicas, además de recipientes para la ingestión, transporte y consumo de agua.

En el interior apareció también una cabeza de Minerva Médica correspondiente a la estatua de culto que presidió el conjunto desde el siglo II d. C. Sobresale entre todos el sardónice, con el retrato de Augusto, recordando sin duda la curación del emperador, cuando se vió afectado por unas gravísimas fluxiones de hígado, a su regreso hacia Tarraco (sus cuarteles de invierno), desde el escenario de las guerras cántabras, en el año 26 a. C.

12.1.2. LA ESTATUA DE CULTO DE MINERVA MÉDICA. Siglo I d. C.

Cabeza en mármol de Carrara de dimensiones mayores del natural (0,35 x 0,26 m.). Los rebajes en frente y perforaciones laterales sugieren el alojamiento de un casco metálico, de tipo corintio. Mantiene un arreglo antiguo del mentón mediante suplemento, perdido. Peinado en moño trasero, recogido hacia el interior, trabajado solo en la parte visible de las sienes, en el resto esbozado pues permaneció oculto. Aire idealizado, reproduciendo prototipos helenísticos (en la línea de la Athena de Pérgamo) y cabeza girada ligeramente hacia la izquierda. Hay un magnífico paralelo en la Cabeza de Minerva del Museo de Londres (mediados del siglo II d. C.).

12.1.3. ARCÓN. Siglo I d. C. Vitrina

Arca ferrata. Gran arcón de madera, de forma prismática, provisto de cuatro patas (0,95 x 0,89 m. alt.), recubierto en su frente con placas, *crustae*, de bronce y claveteado todo de hierro. La caja está confeccionada en madera y decorado el frente mediante registros a base de placas de bronce y apliques del mismo material en altorrelieve, de diversas divinidades (registro 2).

No se conservan restos de la cerradura.

Registro 1: Tres placas alargadas, rectangulares con decoración nielada, limitadas en los extremos por dos apliques con rostro de Amor; Registro 2: Las placas centrales ostentan tres figuras de Apolo (con rama de laurel en la izquierda), Abundancia (con cuerno de la abundancia y pátera), y Mercurio (clámide, petaso y bolsa); Registro 3: Dos placas estrechas y alargadas con decoración nielada;



95. As hispano latino de Turiasso con el busto de Silbis, la Salus romana.



96. Terracotas de togados. Turiasso, Tarazona.

Registro 4: Tres rostros. Eros en el centro, flanqueado por dos Silenos vueltos hacia el mismo.

Los mejores paralelos del arca se encuentran en Pompeya y Oplontis, donde se documenta el tipo de caja rectangular con revestimiento de hierro y bronce, complejo sistema de cierre y cuatro patas diferenciadas, según los dos ejemplares del Museo de Nápoles.

Normalmente las arcas en las que se guardaban los objetos preciosos, ropajes, dinero, etc., e incluso los tesoros de los templos, se protegían mediante placas de bronce u otros metales (*arcae aeratae*). Otros modelos de arcas, destinadas fundamentalmente a la ropa, *arca uestiaria*, se hacían solo de madera.

Era frecuente fijarlas al muro de la vivienda para impedir el robo de la misma. En las casas se colocaban en el atrio, adosadas normalmente a una pilastra, situadas sobre una base de mampostería y fijándose en ocasiones al suelo mediante un gran clavo que atravesaba el fondo del arca. Del tamaño que alcanzaban algunos ejemplares, habla el testimonio de Apiano sobre el ciudadano proscrito que se ocultó en un arca de hierro durante varios días.

A este tipo de arcas se refiere Juvenal al hablar de los ejemplares depositados en el templo de Castor y *Pollux*, en el que habían depositado sus caudales ciertos senadores. Estas cajas fuertes para guardar los caudales, se mencionan igualmente en la *Notitia Dignitatum* e igualmente las *arcae aeratae*, se encuentran representadas en las monedas de Perge, ciudad de la Pamphilia en la que se ubicaba el puesto central del fisco imperial, al que quería aludir la representación de los reversos de dicha moneda (emitida en época de Caracalla, Treboniano Galo y Galieno).

12.1.4. RETRATO DE AUGUSTO EN CARNEOLA. 98-117 d. C.

Formó parte de un busto cuya materia ignoramos, quizá de metal precioso o pórfito rojo.

La cabeza de Augusto se realizó sobre un retrato anterior de Domiciano, alterando los detalles necesarios de peinado y rostro, como puede verse en las distintas superposiciones de los cabellos y en el alisado de la parte posterior, donde se han hecho desaparecer los rizos que caracterizaban a Domiciano. La técnica y trabajo aconsejan fechar en época de Trajano dicha modificación, en la línea del tipo de Augusto de Prima Porta. El presente retrato es sin duda una de las obras más significativas en su género de la *Hispania* romana, mide 16 cm de altura.

La renovación de la salud del emperador a través de la carneola de Tarazona, representando a Augusto y con ello la *Salus generi humani*, toma especial sentido en una época en la que el propio Trajano se presenta como *divinitus constitutus princeps*, heredero de la dinastía del divino Augusto, cuya salud fue recuperada en el balneario turiasonense.



97. Estatua de culto. Cabeza de Minerva Médica. Turiaso, Tarazona.



98. Arca de caudales. Turiaso, Tarazona.

12.2. CULTO Y MUERTE. LÁPIDA FUNERARIA. Siglo I d. C.

Placa caliza de factura cuidada, descubierta en 1877, juntamente con restos de un mosaico teselado (58 x 47 x 10 cm.).

«Consagrado a los dioses manes. A Valeria Nicotyche Mario Mirón y a Valeria Tyche su hija pientísima; igualmente para sí mismo y para Valeria Tyche, su mujer, se preocuparon de hacer el monumento.»

13. NUMISMÁTICA DE LA *HISPANIA CITERIOR*. Fin siglo I a. C.- mitad siglo I d. C. Vitrina

Se expone una selección de monedas del Convento Tarraconense. Las monedas que acuña en *Hispania* la administración romana se inician fundamentalmente a partir del año 45 a. C., haciéndose únicamente en bronce y con valores ya conocidos, ases, dupondios y moneda fraccionaria. Se establecen diversas series atendiendo a los tipos representados en las monedas; sin cabeza del emperador, con la cabeza o nombre de Augusto, y con la de Tiberio, además de la de Calígula. Se conoce el caso aislado de *Ebusus* (Ibiza) que acuñó con Claudio.

Los tipos son muy variados, entroncando en unas ocasiones con los anteriores ibéricos (tipo del jinete), celebrando la fundación de una ciudad (sacerdote y yunta de bueyes), y aludiendo también a acontecimientos históricos (trofeos de Pompeyo), o a los monumentos de la ciudad emisora, los de los magistrados monetarios y los de la familia imperial.

14. EL CANAL (*RIUUS HIBERIENSIS*) DE RIEGO DE AGÓN. Primera mitad siglo II d. C.

El bronce incompleto y troceado en once partes, para el reciclaje del metal, apareció apilado en un contexto arqueológico de la segunda mitad del siglo IV, en un asentamiento rural ubicado en Las Contiertas (Agón, Zaragoza).

El presente texto regula el aprovechamiento de un canal entre varios *pagi* pertenecientes a dos *civitates*, la colonia *Caesar Augusta* y *Cascantum* (Cascante, Navarra). La ley es de la época del emperador Adriano. El texto afecta a las tierras de los *pagi gallorum*, *belsinonensium* y *segardinensium*. El canal, cuyo uso se describe en la ley citada cruzaba las tierras del *pagus gallorum* (Gallur), el belsinonense paraje que ha de identificarse con la *Bellisone* del Itinerario de Antonino (443, 4), el Ravenate (310, 18) o la *Belsinon* de Ptolomeo (II, 6, 58), que se identifica con Mallén. El último paraje afectado por el canal fue el pago segardinense localizado posiblemente en el curso alto del río Huecha. Se alude en el presente bronce a las contribuciones que los *pagani* debían satisfacer para el mantenimiento y limpieza del canal (*riuus Hiberiensis*), acciones que organizaba el *concilium* de todos los *pagani* y que llevaban a cabo los magistrados correspondientes. Hasta la fecha no se han encontrado restos sobre el terreno que puedan identificarse con el presente canal. (Dim.: 0,87 x 0,66 x 0,01 m).



99. Retrato en carneola de Augusto. Turiaso, Tarazona.

Bibliografía

BELTRÁN LLORIS, F., «Inscripciones sobre bronce: ¿un rasgo característico de la cultura epigráfica de las ciudades hispanas?», *XI Congreso Internaz. di Epigrafia Greca e Latina*, Roma, 1999, pp. 21-37.

BELTRÁN LLORIS, M., «Un retrato de Divus Augustus del Municipium Turiaso (Tarazona, Zaragoza). Un palimpsesto de época trajanée», *Madriider Mitteilungen*, 25, pp. 103-134.

BELTRÁN LLORIS, M., «Caesaraugusta», *Las necrópolis de Zaragoza, Cuadernos de Zaragoza*, Zaragoza, 1991, pp. 19-47.

BELTRÁN LLORIS, M., MOSTALAC, A., PAZ PERALTA J. Á., AGUAROD OTAL, C., «La arqueología urbana en Zaragoza», *Arqueología de las ciudades modernas superpuestas a las antiguas*, Madrid, 1985, pp. 57-116.

BELTRÁN LLORIS, M., PAZ PERALTA, J. Á., ORTÍZ PALOMAR, M. E., “Un santuario de culto a las aguas en el Municipium Turiaso (Tarazona, Zaragoza). Provincia Hispania Citerior”, *Acque minero-medicinali, terme curative e culti alle acque nel mondo romano*, Montegrotto Terme, 18-19 noviembre 1999, prensa.

BELTRÁN LLORIS, M., PAZ PERALTA, J. Á., ROYO GUILLÉN, J.I., «Las excavaciones del Museo Provincial de Zaragoza en el Municipium Turiaso (Tarazona, Zaragoza)», *Caesaraugusta*, 51-52, Zaragoza, 1980, pp. 117-121.

BONA LÓPEZ, J., «Sobre el municipium de Turiaso en la antigüedad», *Jornadas de Estudios sobre Aragón, IV*, Zaragoza, 1982, pp. 205-213.

(M.B.LL., J.Á.P.P.)



100. Texto legal de época de Adriano sobre el canal de riego (rius Hiberiensis) de Agón, Zaragoza.

IMPERIO ROMANO (I).

Sala 7

■ 15. EL IMPERIO ROMANO (I)

15.1. NUMISMÁTICA IMPERIAL I. 27 a. C. - Siglo I d. C. Vitrina

La serie romana más abundante es la que corresponde al Imperio, que comienza en el año 27 a. C. con Augusto. Desde el comienzo, emperador y senado se dividen las acuñaciones, asumiendo Augusto la del oro y la plata y dejando el bronce al senado. En bronce se emiten sestercios (grandes piezas), dupondios y semises, y en plata continuó el denario, que emitió Augusto en grandes cantidades. La tipología monetaria es amplísima y poseemos una magnífica iconografía de los emperadores romanos y de la propaganda imperial.

15.2. ADORNO, COSMÉTICA Y MEDICINA. Vitrina

Habitualmente los objetos de tocador (espátulas, cucharillas, pinzas, peines, recipientes para conservar y preparar ungüentos, agujas, etc.) se conservaban en cajitas especiales. Normales en los ajuares del tocador eran los espejos y los recipientes especiales para conservar ungüentos y perfumes (*aryballoi*, *alabastra*, *unguentarii*).

Para pulverizar sustancias secas fueron empleados morteros en piedras duras, (ejemplar de la colección antigua del conde de Samitier), en ágata u ónice. Los morteros de reducidas dimensiones fueron también muy usados. Los ungüentarios (fusiformes o globulares) son piezas esenciales entre los utensilios de tocador, para contener ungüentos y perfumes, usados para masajes y fricciones después de los baños.

Se expone una selección de objetos de adorno como colgantes o pendientes en oro, anillos, fibulas, cuentas de collar en pasta vítrea, abalorios (de tipo millefiori, vidrio, granate), y piezas de toilette y/o uso médico: cajita de hueso con representación de Eros, morteros, cucharillas, punzones, ungüentarios, *acus crinalis* (alfileres de pelo), sondas-cucharillas, osculatorios (removedores de perfumes), etc. de diversas procedencias aragonesas (*Caesar Augusta*, Farasdués, antigua colección del conde de Samitier, etc.).



101. Ungüentario de vidrio de procedencia bética.

15.3. CONVENTO DE LOS SANTOS (ZUERA, ZARAGOZA). ¿GALLICUM?

Este enclave podría coincidir, por su distancia a Zaragoza, con la *mansio Gallicum*, mencionada en el itinerario de Antonino. Sobre el lugar se conservan las noticias de Uztauroz, relativas a hallazgos escultóricos y recientemente se localizaron restos de elementos arquitectónicos (mosaicos bicolores, basas, columnas ...), así como materiales cerámicos (*terra sigillata* gálica e hispánica), vidrios, plomos, etc.

15.3.1. ARA VOTIVA DEDICADA A ESCULAPIO. Siglo I d. C.

Mármol concebido en tres cuerpos escalonados y de aspecto piramidal. En el inferior, el más ancho, serpientes enroscadas sobre sí mismas, que han perdido la cabeza. En el intermedio ácula anepígrafa con ligeras molduras y sobre ella una piña en el centro. (Altura máxima: 0,27 m).

La confluencia de distintos elementos (serpiente, piña), como en el relieve de *Leptis Magna* o del Museo Vaticano, en el ara de Ampurias o el relieve de Itálica, es propia del culto a Esculapio.

15.4. MUNICIPIUM AUGUSTA BILBILIS

Asentamiento sobre los cerros de Bámbola, San Paterno y Santa Bárbara, dispuesto en terrazas. La Bilbilis indígena se asentó en las cercanías en Valdeherrera, pudo recibir el Ius latii según las monedas con Bilbilis/Italica y entre el 27-2 a. C., el rango de municipio.

La ciudad (30 hectáreas de extensión) se planifica de una vez con Augusto, tras su estatuto municipal. Los niveles más modernos corresponden al siglo III de la Era. Se conoce de la ciudad específicamente su área monumental en torno al foro, teatro y termas públicas. El foro delimitado por un pórtico en «Pi» y estructurado en terrazas abiertas, junto con el teatro con aforo para 4.622 espectadores, sacellum en lo alto del eje de la cavea y scaenafrons de triple exedra y los cimientos del templo hexástilo corintio, son lo más representativo de la parte monumental. Se han identificado además una basílica en un lateral del foro, así como una supuesta tribuna de arengas, la ceca del municipio y una curia. Del conjunto termal se conocen parcialmente el praefurnium, tepidarium y caldarium y en una segunda fase (fines siglo I d. C.) se consiguió el esquema apoditerium-frigidarium-tepidarium-caldarium con pavimentos musivos bícromos y policromos. Nótese el esquema funcional de recorrido simple que perpetúa el de Azaila (Teruel) del siglo I a. C.



102. Pyxis de hueso con representación de Eros.



103. Ara votiva dedicada a Esculapio. Zuera, Zaragoza.

15.4.1. RETRATO DEL EMPERADOR CLAUDIO. 50-52 d. C.

Pertenecía a una estatua de cuerpo entero mutilada en el momento del hallazgo en el año 1664, confeccionada en mármol de Paros (Grecia). La cabeza, que reutiliza un retrato anterior del emperador Calígula, se montó sobre busto renacentista al tiempo que recibió la inscripción sobre el mismo: *Bambola me clausit tenebris, ubi Bilbilis olim: laetor ex comitis lumine luce fruar, anno 1664. Oct. Aug. Caes. Imp.* Depósito de la Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País. Esta estatua se integró en un ciclo estatuario julio-claudio de carácter honorario como el de otras ciudades (CCA, Tarraco, Veleia, etc.). Se conoce un pedestal de estatua dedicado a Augusto (1 decenio a. C.), un retrato de *Drusus Minor*, una cabeza inédita de príncipe Julio-Claudio y la dedicatoria a Tiberio, en forma de placa de pedestal del año 27/28 d. C. hecha por Sempronio Longo. (Dim.: 0,35 m. cabeza; 0,76 m. torso).

16. VILLAS ROMANAS Y ASENTAMIENTOS RURALES EN ARAGÓN

Las villas rústicas o rurales están concebidas para la explotación de un territorio y comprenden en consecuencia todos los medios adecuados para dichos fines, tanto desde el punto de vista de las habitaciones de residencia, como de los distintos servicios de producción y almacenamiento de excedentes, producciones que van desde lo cerámico a la elaboración de vino, aceite, presencia de talleres de fundición y en definitiva recursos que convertirán a estos lugares en centros autosuficientes. El sistema de las villas romanas introdujo una racionalización y unos modos precisos de explotación del territorio. En el mundo aragonés sobresalen los ejemplos de la Villa Fortunatus (Fraga, Huesca), Rienda (Artieda de Aragón, Zaragoza) o la Malena (Azuara, Zaragoza), entre otras, de las que conocemos especialmente las zonas residenciales (algunas de desarrollo magnífico, con vistosísimas habitaciones pavimentadas con mosaicos) y muy desconocidas las dedicadas a los distintos servicios de subsistencia.

16.1. VILLA DE LA MALENA (AZUARA, ZARAGOZA). Siglo IV d. C.

Asentamiento rural que corresponde a una gran edificación cuya función ha motivado interpretaciones controvertidas. Para Fernández-Galiano es un centro de culto cuyo significado religioso se demostraría en el excelente mosaico de Las Bodas, que es interpretado como el enlace de Cadmo y Harmonia y por la estatua de la diosa Démeter-Ceres. Cadmo es el fundador de Tebas y Atenea-Onka (Onka fue el nombre de la antigua Gé-Démeter) patrona de Tebas. Arce mantiene la hipótesis de que el mosaico representa la boda del rico propietario de la villa y el



104. Retrato del emperador Claudio de Bilbilis, Calatayud, Zaragoza.



105. Démeter-Ceres. La Malena, Azuara, Zaragoza.

edificio es una lujosa mansión rural. El conjunto se edificó en el tercer cuarto del siglo IV d. C.

16.1.1. LA DIOSA DÉMETER-CERES. Tercer cuarto del siglo IV d. C.

Estatua acéfala, en mármol veteado y caliza gris. Altura máxima: 0,58 m. Procede de la estancia central de la villa de La Malena (Azuara, Zaragoza). La cabeza estuvo adornada con corona *spicea* (?), con túnica e himation dorsal, colgando sobre la espalda. En la derecha lleva pátera con capullo en flor (mirto, narciso ?) en actitud oferente y en la siniestra sujeta una gran antorcha nudosa (*dea taedifera*). En lo iconográfico se sitúa en la línea de la estatua de tamaño natural de la Démeter del Museo Capitolino (Roma) cuya actitud reproduce aunque simplificada como corresponde al arte avanzado. Los pies, sumarios, asoman levemente por debajo del vestido.

16.2. VILLA FORTV-NATVS (FRAGA, HUESCA). Siglos II-VI d. C.

Esta importante villa romana (de la que solo se conocen las estancias residenciales), fue construida en torno a un peristilo rectangular de 20,5 x 17 metros y tenía todos los tramos de galería con pavimentos musivos. Estos son rodeados por diversas habitaciones precedidas al Oeste por un atrio, que constituye la parte más antigua de la villa, correspondiente al siglo II d. C., mientras que la ampliación del peristilo, con los mosaicos expuestos, corresponden al tercer cuarto del siglo IV de la Era. Para Fernández-Galiano es un centro de culto dedicado a la Magna Mater - Cibeles, esta hipótesis se reforzaría por el hallazgo de una estatua de Attis (actualmente en el Museo de Huesca), representado en su clásica postura funeraria, y la interpretación de FORTV - NATVS como “nacido a la Fortuna”. Finalmente, se instaló una capilla cristiana en el mismo lugar en el siglo VI.

16.2.1. UN CALENDARIO AGRÍCOLA. Siglo IV d. C.

En el peristilo, corredor Sur, se encontraban doce emblemas de mosaico polícromo (dos destruidos y dos *in situ*) y el mosaico de la exedra, que contiene una vasija de la que brotan tallos ondulantes de hojas, zarcillos y racimos de uvas (0,97 x 2,07 m). Los ocho conservados en el museo representan distintos animales símbolo de los meses del año (0,54-0,58 m.). Se complementan con diversos frutos y signos alusivos: 2. Febrero: Asno, granada y montículo con molino de agua; 4. Abril: Liebre y pájaros en libertad; 5. Mayo: Toro (signo zodiacal) y mijo; 6. Junio: Tigresa, protectora de las cosechas y haz de varas; 8. Agosto: León (signo zodiacal) y frambuesas; 9. Septiembre: Caballo, evocando los juegos, y cardo comestible; 11. Noviembre: Oso y madroño, evocadores de la naturaleza; 12. Fiestas de diciembre: Ciervo galopando y ara con vela y ramo de olivo.

16.2.2. MOSAICO DE EROS Y PSIQUE. Siglo IV d. C.

Se trata de la apoteosis de los dos jóvenes, abrazados, Venus levantando una punta de su manto y Psique con cestillo de flores rojas (2,75 x 3,20 m.).



106. Villa Fortunatus, Fraga, Huesca. Detalle del crismón.



107. Villa Fortunatus, Fraga, Huesca. Evocación de Noviembre.

16.2.3. MOSAICO CON EL NOMBRE DE *FORTV - NATVS*. Tercer cuarto del siglo IV d. C.

Gran fragmento de orla, correspondiente a una estancia abierta a la galería Sur del peristilo, de 5,85 x 4,70 m. Lo conservado es la mitad superior (1,75 x 4,37 m.). En el centro el nombre de *FORTV - NATVS* y un crismón con Omega y Alfa.

16.2.4. MOSAICO DE VENUS Y EROS. Siglo IV d. C.

Emblema que pavimenta una estancia al Oeste del peristilo. El conjunto evidencia vinculación con los centros de creación orientales. El modelo figurado sigue las pautas de un ejemplo pictórico, difícil de paralelizar con modelos hispánicos. (Dim.: 2,75 x 3,20 m).

16.2.5. MOSAICO GEOMÉTRICO. Siglo IV d. C.

Estaba pavimentando una estancia de unos 4,50 x 2,50 metros, midiendo en la actualidad 3,10 x 2,06 m. Se forma mediante tres orlas concéntricas, con octógonos en su interior de cable sencillo y taqueado, conteniendo nudo salomónico y roseta cuadrifolia. Todos estos geométricos son muy comunes en el mundo romano imperial.

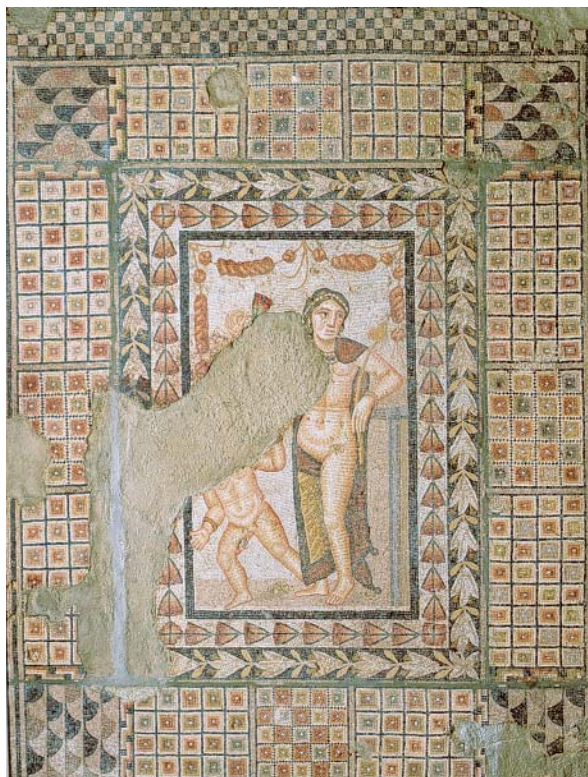
Bibliografía

- AA. VV., *La Antigüedad tardía en Aragón, Colección Mariano de Pano y Ruata*, 20, Zaragoza, 2001.
- BELTRÁN LLORIS, M., «Nuevo aspecto de la cabeza del emperador Claudio del Museo de Zaragoza», *Caesaraugusta*, 13-54, Zaragoza, pp. 255-275.
- FERNÁNDEZ-GALIANO, D., *Mosaicos romanos del Convento Caesaraugustano*, Zaragoza, 1987.
- FERNÁNDEZ GALIANO, D., «Cadmo y Harmonía: imagen, mito y arqueología», *Journal of Roman Archaeology*, 5, 1992, pp. 162-177.
- FERRERUELA GONZÁLVO, A., «Convento de los Santos, Zuera», *Arqueología* 92, Zaragoza, 1992, pp. 244-245.
- MARTÍN-BUENO, M., «Bilbilis, Calatayud», *Arqueología* 92, Zaragoza, 1992, pp. 217-219.
- SERRA RÁFOLS, E., «La villa Fortunatus de Fraga», *Ampurias*, V, Barcelona, 1943, pp. 5-37.
- PAZ PERALTA, J. Á., «El Bajo Imperio y el período hispano-visigodo en Aragón», *Estado Actual de la Arqueología en Aragón, I. Ponencias, 1987*, Zaragoza, 1990, pp. 263-308.
- PAZ PERALTA, J. Á., «La Antigüedad tardía», *Crónica del Aragón Antiguo, Caesaraugusta, 72-II*, Zaragoza, pp. 171-274.

(M.B.LL., J.Á.P.P.)



108. Villa Fortunatus, Fraga, Huesca. Eros y Psiqué.



109. Villa Fortunatus, Fraga, Huesca. Venus y Eros.

IMPERIO ROMANO (II)

Sala 7

16.5. LA VILLA DE ESTADA. Siglos IV-V d. C.

Villa romana, situada a las orillas del río Cinca, excavada por M. Pano en 1891. Del conjunto de mosaicos hallado sólo se conserva el del Museo de Zaragoza (4 x 2,16 metros).

Figuran en el panel central dos personajes. El primero bajo un templete con frontón en el que se sitúan dos palomas afrontadas, todo con carácter de exaltación y haciendo referencia a un atleta vencedor, tocado con *galeus*. Ostenta una sítula en la mano derecha, como símbolo de riqueza y fertilidad; en la izquierda un objeto circular impreciso (pelota?, disco?, corona de victoria?). A la derecha del cuadro, aparece el rival derrotado, con casco y pectoral. En sentido vertical y a la izquierda y en la parte superior la inscripción tomada del canto II de la Eneida de Virgilio: *[--] o per singula QVD (?), nescis quid [...] reret ossis ueras ++MAQUAM, tibi condemna casatum repones poes.*

Es ciertamente difícil explicar la relación y sentido de estos versos que no parecen aclarar el significado de la escena central, que puede estar representada también en carácter alegórico.

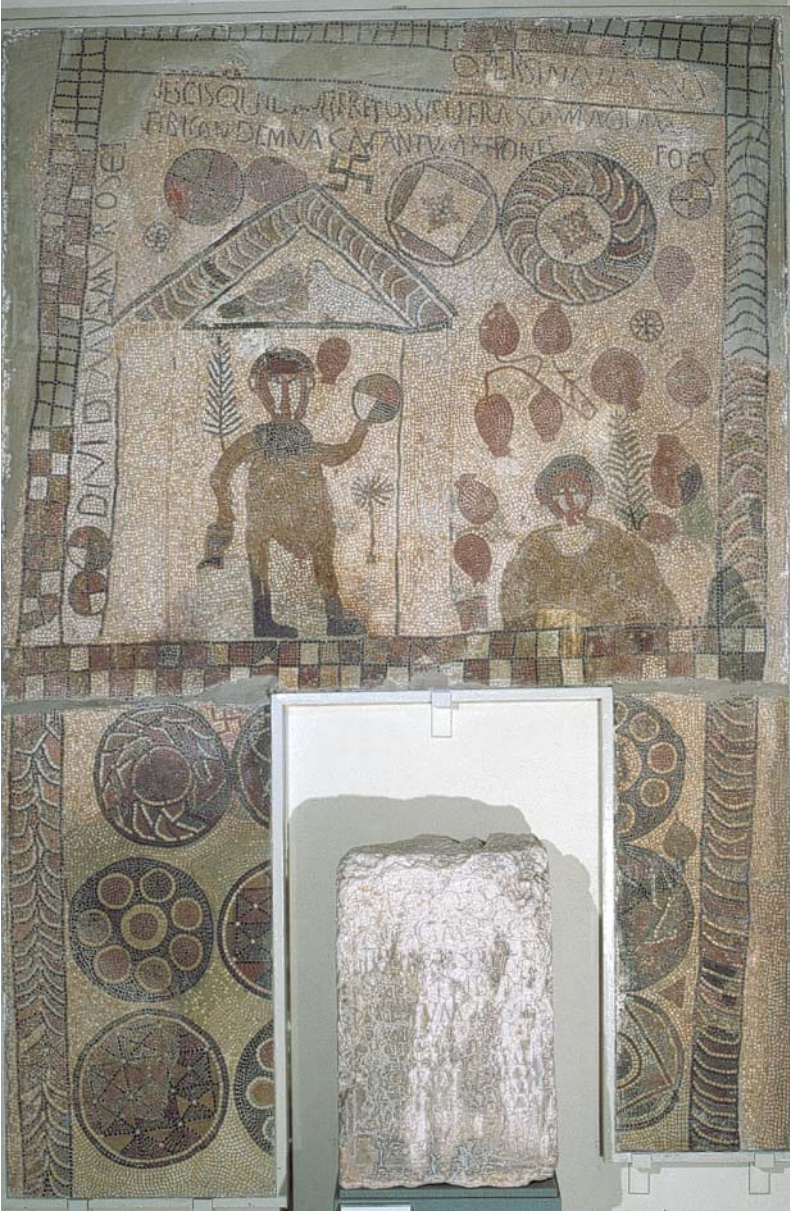
17. LA CIUDAD DE LABITOLOSA

Situada en el Cerro Calvario (La Puebla de Castro, Huesca), controlaba los caminos hacia el Ebro y dominaba la llanura agrícola hacia el N. Se dispone en macizo calcáreo con pendientes organizadas en terrazas y la necrópolis ubicada al Norte del cerro.

De época republicana quedan restos de muros del siglo I a. C. y con Augusto se inició el recinto foral. En la segunda mitad del siglo I d. C. recibe transformaciones notables con el estatuto municipal privilegiado de época flavia: termas, curia, calles empedradas, etc.

Lo más notable es la curia, edificio de planta cuadrada de 9,5 m. de lado. En el interior aparecieron 21 zócalos de estatuas e inscripciones. Cuatro de las inscripciones se dedicaron a M. Clodio Flacco por el ordo decurionum de Labitolosa. Una dedicada al genio protector del municipio por el mismo evergeta, 2 veces dunviro, flamen y tribuno militar, adscrito a las decurias del emperador Adriano.

Las termas funcionaron según el esquema: frigidarium-tepidarium-caldarium-



110. Villa de Estada, Huesca. Mosaico del atleta vencedor.

labrum-palestra, con dobles cámaras para la conducción del calor. La ciudad se abandona a fines del siglo II-inicios del III d. C.

17.1. LÁPIDA HONORÍFICA. Fines siglo I - comienzos siglo II d. C.

Bloque de caliza que debió integrarse en la curia del Municipio de *Labitolosa*, que recientemente ha sido descubierto en las excavaciones llevadas a cabo. El tipo de letra sugiere fechar la inscripción a fines del siglo I o comienzos del II d.C. Se trata de una dedicatoria de los ciudadanos y vecinos del municipio labitolosano a «Marco Clodio, hijo de Marco, de la tribu Galeria, *dunviro* por dos veces, sacerdote, tribuno militar de la legión III Flavia, varón distinguido, ciudadano óptimo, por sus muchos servicios hacia la república». (Dim.: 0,99 x 0,60 x 0,60 m).

18. LA CASA ROMANA

18.1. MODELO DE CASA IDEAL. Maqueta

Se presenta la maqueta ideal de una casa romana, inspirada en los modelos pompeyanos, a base de la combinación de un atrio más peristilo. A la entrada se situaban las tiendas o tabernas, independientes de la vivienda. Véanse además el acceso principal (*fauces*), *cubicula* (dormitorios), el *tablinum* (despacho del dueño de la casa) entre el atrio y el peristilo y en torno a éste, los triclinios, espacios para descansar y comer. Al fondo de la vivienda se sitúa un jardín.

Las casas de las ciudades aragonesas reproducen aproximadamente esquemas semejantes a los descritos, aunque salvo en la *Colonia Celsa*, no se han encontrado ejemplos análogos. *Caesar Augusta* tuvo una gran variedad de viviendas, desde los modelos de casas colectivas de pisos con apartamentos, hasta las *domus* individuales que ocupaban una manzana y en las que se distribuían, de forma variada, todos los espacios canónicos de la vivienda romana: las zonas de recepción, las áreas de descanso, los comedores, dormitorios, cocinas, etc. Su agrupación se hacía en torno a distintos modelos de atrios (cubiertos o abiertos) y zonas porticadas en forma de jardines o pórticos más sencillos.

18.2. EL TRICLINIO ESPACIO DE CONVIVENCIA

Triclinio de la *domus* de la calle Añón, *Caesar Augusta* (Zaragoza). Mediados del siglo I d. C.

Pintura mural y techo del IV estilo. Pavimento de *opus signinum* con emblema central teselado tricromo (Dimensiones: 8,60 x 5,50 x 3,50 metros de altura. aprox.). Zaragoza, calle Añón, angular a calle La Torre, 10.

Casa de atrio, de la que se conserva el *impluvium* y ocho ambientes abiertos al atrio. Se han trasladado los restos correspondientes al triclinio principal de la vivienda (pavimento y pintura mural). Este tuvo el acceso por amplio vano abierto en el Norte y su pavimento fue de *opus signinum* y emblema cuadrangular de teselas blancas, negras y siena, entorno al cual se disponían los lechos triclinares, ocupando esta superficie 1/3 del conjunto y reservando los 2/3 restantes para la



111. Lápida honorífica del municipio de Labitolosa, Puebla de Castro, Huesca.

zona de ingreso y servicio.

La pared sur, el fondo de los lechos triclinares, tuvo bipartición en altura, con zócalo y zona media-alta sin solución de continuidad. La zona media se resuelve mediante la alternancia de tres paneles y dos interpaneles, enmarcado todo por banda de color. El zócalo sin rodapié, imitando el granito de fondo gris azulado y salpicado en blanco. Los paneles de la zona media decorados en monocromía, se enmarcan interiormente por orlas caladas en color negro-azul-negro alternativamente. En su interior se disponen motivos figurados: en el panel central dos amores volantes que sujetan el rayo de Júpiter y llevan en una de la manos una cratera; en uno de los laterales "genio alado" portando un tirso. La pared se remata mediante cornisa de estuco de molduras simples. Los interpaneles se adornaron con columnas de orden corintio, fuste estriado y basa sobre fondo negro, cerrándose la pared con banda de color verde.

El techo es plano y lo conservado corresponde a la zona de los lechos, según un esquema geométrico de forma rectangular con motivos circulares en las esquinas, a modo de clipeos en azul egipcio y sucesión de casetones con delfines afrontados. Se completa la decoración con guiraldas vegetales de flores y frutos, orlas caladas en blanco y otros motivos vegetales y florales de rosas y frutos entre los que se disponen dos panteras en actitud de reposo, relacionadas con la iconografía dionisiaca, divinidad que debió presidir dicho espacio.

(R.M.C.D.)

Bibliografía

BELTRÁN LLORIS, F., «Epigrafía romana», *Crónica del Aragón Antiguo, Caesaraugusta*, 72-I, Zaragoza, 1997, pp. 275-333.

FERNÁNDEZ GALIANO, D., *Mosaicos romanos del Convento Caesaraugustano*, Zaragoza, 1987.

MAGALLÓN BOTAYA, M. A. *et alii*, «Labbitolosa (La Puebla de Castro, Huesca). Informe de la campaña de excavación realizada en 1992», *Caesaraugusta*, 71, Zaragoza, 1995, pp. 93-145.

(M.B.LL., J.Á.P.P.)



112. Triclinio de la Calle Añón, Caesar Augusta, Zaragoza, (reconstrucción).

ROMANIZACIÓN DE LAS CINCO VILLAS. IMPERIO ROMANO (III)

SALA 8

■ 19. LOS ROMANOS EN LAS CINCO VILLAS

El trazado de la vía que unía Caesar Augusta y Pompaelo (Pamplona) dotó al territorio de las Cinco Villas de un instrumento inmejorable de romanización, que muy pronto sirvió para canalizar el importante ritmo económico de la región. Entre los centros urbanos sobresalen el de los Bañales de Uncastillo, del que conocemos en la zona baja unas notables termas públicas, alimentadas por el río Arba de Luesia, parte de un recinto foral, y restos lapidarios de su necrópolis (siglos I-II d. C.).

De la antigua Segia (ciudad estipendiaria) se intuye su ubicación, bajo la actual Ejea de los Caballeros, con algunos hallazgos arqueológicos. De la ciudad asentada en el Cabezo Ladrero, Sofuentes, se han documentado los restos de una importante necrópolis a través de sus lápidas funerarias.

Como aspecto sobresaliente hay que mencionar una importante población del campo, a la que se asocia una rica y monumental arquitectura funeraria, simbolizada por el mausoleo de los Atilios (Sádaba) que reproduce un sarcófago a escala monumental (siglo II d. C.), o el de Sofuentes de tipo turriforme (siglo I d. C.), hasta el modelo tardío de la «Sinagoga» de Sádaba (de planta cruciforme, pero sin clara simbología cristiana) del siglo IV.

19.1. ELEMENTOS ARQUITECTÓNICOS. Siglo II d. C.

Cuatro columnas con basas y capiteles jónicos de la zona del Canal de Bardenas, en la comarca de Sos del Rey Católico, Zaragoza. Altura máxima: 2,02 m.

■ 20. RELIGIÓN

20.1-3. SILLARES CON CABEZA DE TORO. Siglos I-II d. C.

Tres sillares representando cabezas de toro en bajorrelieves. El más pequeño es de Sos del Rey Católico (23 x 16 cm.). Los otros estaban empotrados en la pared de una paridera cerca del yacimiento de Los Bañales (Uncastillo, Zaragoza), uno de ellos de esquina y decorado con dos cabezas de toro (44,5 x 58 x 32 cm. y 44,5 x



113. Restos arquitectónicos. Canal de Bardenas, Sos del rey Católico, Zaragoza.

57 x 32 cm.). Su datación habría que situarla entre fines del siglo I y el siglo II d.C. Este culto al toro hay que encuadrarlo dentro de la emblemática formalización ritual de la religión tradicional del Imperio y como una expresión paradigmática de la romanitas.

20.4-5. RESTITUCIÓN DE UN TAUROBOLIO. Tercer cuarto siglo IV d. C.

Las aras expuestas proceden de un asentamiento rural del siglo IV d. C. en el Corral Viejo del Moncho (Farasdués, Zaragoza); junto a ellas se encontraron restos de otras aras y una loseta de mármol utilizada como pavimento. La restitución está inspirada en el taurobolio encontrado en la villa de Las Musas (Arellano, Navarra). Las aras son de piedra arenisca y tienen grabadas frontalmente dos cabezas de toro. La primera (52 x 30 x 22 cm.), con la cara principal decorada en bajorrelieve con una cabeza de toro, rematada por aspas y ornadas con ínfulas. La segunda (52 x 26 x 24 cm.) repite el motivo anterior.

Estos pequeños santuarios domésticos responden a taurobolios destinados al sacrificio de toros; es un ritual metróaco de purificación y regeneración mediante la sangre del animal sacrificado, este rito era el más significativo relacionado con el culto a la *Magna Mater*-Cibeles, que se difunde por el Imperio desde el siglo II dC.

20.6. UNA DEDICATORIA A JÚPITER. ¿Siglo II d. C.?

Altar en arenisca, con inscripción consagrada a Júpiter. Procede del Campo de Cara, Asín. Se encuentra fragmentada aunque se restituye con facilidad el texto. (0,36) x (0,17) x 0,29 m. La dedicatoria fue hecha por «Vibio Turino, por mandato de Júpiter». Nótese el carácter indígena del dedicante *Turinnus*, como otro personaje presente en el Bronce de Ascoli, *Turinnus Ennecensis*. En el mismo campo apareció una estela, hoy perdida, con representación de jinete lancero, perro y cabeza de toro.

■ 21. NECRÓPOLIS

21.1.1-3. LA NECRÓPOLIS DE SOFUENTES. Siglos I-II d. C.

Urnas en arenisca, en forma de *cuppa*, con la cara principal muy estropeada. (Dim.: 0,59 x 0,88 m). Procede de los campos inferiores del Cabezo Ladrero de Sofuentes, donde se ubicó la necrópolis, hoy prácticamente destruida por trabajos agrícolas y donde se alzaron diversos mausoleos pétreos. En el Cabezo Ladrero se ve la ciudad, completamente inédita hasta el momento.

Se expone además una losa de arenisca que debió formar parte de un monumento funerario de un personaje, *Altus*, cuyo padre luce un apellido (*nomen*) de tipo vasco-aquitano [...]*usanh*. Siglo I d. C.



114. Restitución de un taurobolio, Corral Viejo del Moncho. Farasdués, Zaragoza.



115. Cuppa en arenisca, necrópolis de Sofuentes, Zaragoza.

21.2. NECRÓPOLIS DE LUESIA. Siglo I d. C.

Se conserva una estela de cabecera semicircular formando un luneto con rosa hexápeta en su interior y arquería funeraria grabada en el cuerpo principal. Se trata de la sepultura de *Caius Plotius Vegetus*, procedente del Cubilar de los Pelaires (Luesia). (Dim.: (0,93) x 0,77 x 0,28 m).

21.3. NECRÓPOLIS DE VAL DE BAÑALES. Siglo II d. C.

Losa de arenisca oscura, con frontales de *cuppae* simuladas en la zona superior; busto de niña, entrañable retrato de uno de los difuntos, dentro de hornacina exagonal. Dimensiones: 1,55 x 1,06 x 30 m.

Lucretia	Lucretius
Crispini f(ilia)	Crispinus
an(norum) XI	
h(ic) s(iti) s(unt)	

«Lucrecia, hija de Crispino, de 11 años. Lucrecio Crispino, aquí están enterrados».

22. ROMA III

22.1. VENUS. Siglo II d. C.

Posible réplica de la Venus de la Jarra de Madrid. Esta pieza, con la siguiente, fue traída por el Duque de Villahermosa de Roma. Se hicieron en mármol de Carrara. Altura: 1,50 m. Depósito de la Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País.

22.2. ESTATUA FEMENINA HONORÍFICA. Siglo II d. C.

Falta de cabeza y brazos, que se labraron por separado. Mármol de Carrara. Altura: 1,27 metros. Es una versión romana clasicista de un modelo escultórico anterior, probablemente del siglo IV a. C., con variantes propias de la época, según la distribución de la figura y paños, siguiendo el tipo de la “Themis de Ramnunte”. Depósito de la Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País.

22.3. LA VILLA DE LA ALMUNIA DE DOÑA GODINA, ZARAGOZA. Siglos III-IV d. C.

Se trata de los restos de una importante villa, situada en la Plaza Mayor junto a la Iglesia parroquial. Corresponde a una estancia circular con cuatro exedras semicirculares, de 4,80 metros de diámetro. La composición resulta ciertamente compleja, resultando una estrella de ocho puntas en cuyo interior se intercalan trazos curvos a modo de lóbulos. Los espacios cuadrados y rectangulares en que se divide encierran a su vez distintos motivos geométricos. Los paralelos de la composición de este mosaico se



116. Estela de Plotius Vegetus, Luesia, Zaragoza.



117. Estela de la necrópolis de Val de Bañales, Uncastillo, Zaragoza.

localizan en el mundo oriental, sintetizando además diversos elementos de la musivaria hispánica, como ocurre en pavimentos análogos en otras *villae* hispanas. Se encuadra cronológicamente en el siglo IV de la Era y difiere así, cronológicamente y por el estilo, de los restantes mosaicos de La Almunia.

22.4. NUMISMÁTICA IMPERIAL II. Siglos II-V d. C. Vitrina

Las series monetarias de Adriano fueron ciertamente dilatadas en los tres metales, acuñándose sobre todo en las ciudades griegas en política que continuó Antonino Pío; en época de Marco Aurelio se dieron frecuentes baños de plata a los cospeles de bronce. Algunas piezas de Cómodo son de enorme belleza y en otras se practicó incluso la *damnatio memoriae*. La ceca desde Augusto fue Roma y muy pronto Antioquía, además de otras muchas desde Diocleciano.

En el siglo III tiene enorme importancia la reforma de Diocleciano, que afectó fundamentalmente a la moneda. En lo referente al bronce surgen nuevos tipos: el mediano y del pequeño bronce. Para la plata hay que tener en cuenta la restitución del denario de Nerón de 980 milésimas, que se llamará «*argentum pustulatum*», desaparecido desde Gordiano III. Diocleciano regularizó también las emisiones de oro. Llegando a Galieno asistiremos al blanqueo del bronce con plata o estaño, dando lugar a una moneda de tipo fiduciario, pasando la moneda de plata a valer un milésimo de libra de oro en tiempo de Constantino. En el año 364 aparecen las siliquas tomadas de la división del *solidus* en veinticuatro partes. La conversión del áureo que realizó Constantino Magno se conservó durante mucho tiempo entre visigodos y bizantinos.

22.5. JUEGOS Y DIVERSIONES. Vitrina

Se han seleccionado diversos objetos relacionados con lo lúdico (juegos). Hay una reconstrucción sobre tablero de madera del denominado juego del molino, al que pudieron corresponder las fichas o *calculi* que se presentan (antigua colección del conde de Samitier). *Tabulae lusoriae* de este tipo se encuentran figuradas en numerosos lugares del mundo romano, desde los pavimentos de las casas de Celsa hasta las escalinatas de la acrópolis de Atenas. Se añade un vaso y unos dados de hueso (Mallén), que formaron parte de los juegos más habituales de los romanos. Muy frecuente era también el juego de las tabas. Del yacimiento de La Corona (Fuentes de Ebro), del siglo I a. C., se expone un lote de astrágalos que se encontró en una habitación. Aparecieron entre pedazos amorfos de metal y unos pequeños herrajes, ello es indicativo de que se guardan en una caja pequeña.

En una óptica más amplia, el bronce epigráfico de Gallur (el *Pagus Gallorum*) consiste en una tábula broncea en forma de placa para su suspensión de una pared (21 x 14 cm. y 0,03 de grosor). Se refiere a los juegos privados que costeó Sexto Aninio en el pago de los galos y segardinenses (¿?), tal vez se refiere a una alusión a los juegos específicos o fiestas del *pagus*, las *lustratio pagi* o *paganalia*, que se llevaban a cabo al final de los trabajos agrícolas.

La máscara teatral en terracota procede del teatro de *Caesar Augusta*, es de un nivel de época de Tiberio. Representa a un personaje de la Comedia. Su utilización



118. Posible réplica de la Venus de la Jarra. Roma.



119. Estatua honorífica femenina. Roma.



120. Villa de la Almunia de Doña Godina, Zaragoza. Mosaico policromo.

como elemento teatral es dudosa, debido a su difícil ajuste al rostro humano, tanto por su tamaño como por la ausencia de puntos de sujeción. Podría ser una mera reproducción decorativa para ser expuesta en las paredes o en las columnas de los peristilos, no se puede descartar su carácter cultural o apotropáico.

Las lucernas llevan en el disco representaciones diversas, aquí interesan las expuestas con Púgil y Eros y un auriga con palma.

Bibliografía

AGUAROD, M.C., MOSTALAC, A., «Nuevos hallazgos de aras taurobólicas en la provincia de Zaragoza», *Homenaje al Prof. Martín Almagro Basch, III*, Madrid, 1983, pp. 311-329.

BELTRÁN LLORIS, M., «Una celebración de ludi en territorio de Gallur, Zaragoza», *XIV, Congreso Nacional de Arqueología*, Zaragoza, 1997, pp. 1061-1070.

BELTRÁN LLORIS, M., «La arqueología de las Cinco Villas (síntesis)», *Actas de la Jornadas de Estudio sobre las Cinco Villas*, Ejea de los Caballeros, 1986, pp. 19-52.

LOSTAL PROS, J., *Arqueología del Aragón romano*, Zaragoza, 1980, pp. 60-92.

MARCO SIMÓN, F., «¿Taurobolios vascónicos? La vitalidad pagana en la Tarraconense durante la segunda mitad del siglo IV», *Gerión*, 15, 1997, pp. 297-319.

(M.B.LL., J.Á.P.P.)



121. Máscara teatral decorativa en terracota, Caesar Augusta, Zaragoza.

DEL CRISTIANISMO AL ISLÁM

Sala 9

■ 23. ALTA EDAD MEDIA

Del mundo visigótico tenemos referencia históricas fundamentalmente de Cesaracosta (actual Zaragoza). A mediados del siglo V el territorio sufrió las devastaciones de los bagaudas. Más tarde, en el año 472, la provincia Tarraconense, es tomada por el conde godo Gauterico y se incorpora al reino visigodo de Toulouse. Sabemos que Zaragoza acuñó moneda en los siglos VI-VII, al igual que Tirasona (Tarazona), Volotania (Boltaña) y Cestavvi (Gistau). Las tradiciones culturales hispano-visigodas siguieron existiendo después de la conquista musulmana entre los mozárabes, cristianos que vivían en territorio bajo el dominio musulmán.

23.1. LA VILLA FORTVNATVS (FRAGA, HUESCA)

Relacionado con los restos que conserva el Museo se encuentra el templo de planta rectangular con ábside semicircular al interior y una nave con enterramientos, de la *Villa Fortunatus* de Fraga perteneciente a la fase más avanzada de este lugar.

23. 1.1 y 3. LAUDAS CRISTIANAS. Final siglo VI d. C.

La primera luce en la cabecera crismón y alfa-omega. La zona de la inscripción está destrozada (2,13 x 0,84 m.). La segunda ostenta una interesante fila de arquillos de más de medio punto sobre crismón con alfa-omega y una curiosa pilastra de tipo oriental (1,06 x 0,88 m.).

23. 1.4. PILA CON REPRESENTACIÓN DE LEDA Y EL CISNE. Siglo IV d. C.

Está incompleta y representa el mito de Leda y el Cisne, perdido en parte. Aunque esta representación iconográfica no es frecuente en el siglo IV se utilizó también en la decoración de mosaicos y vajilla de plata. (Dim.: 0,64 x 0,64 x 0,41 m).



122. *Lauda cristiana*. Villa Fortunatus, Fraga, Huesca.

■ 24. VISIGODOS Y MOZÁRABES

24.1. CULTURA MATERIAL. VITRINA. Siglos V-X d. C.

Se exponen materiales de ajuares funerarios y otros de procedencias varias. Entre los primeros destacan los de las necrópolis de Cuarte con un ungüentario de vidrio, pendiente de bronce y abalorios de vidrio, de tradición hispanorromana, y un huso y fusayola de madera, todo del del siglo VI; este último útil de forma ciertamente simple, ilustra uno de los tipos más normales de estos utensilios. Era el único ajuar de una tumba femenina. La forma del huso se ha mantenido uniforme a lo largo del tiempo, confeccionados de forma habitual en madera y también en metal o hueso y siendo normal la decoración de sus extremidades. Los buenos ejemplares confeccionados en madera, según el Edicto de precios de Diocleciano (301 d. C.), alcanzaron el valor de 12 denarios, o el equivalente de 12 huevos o una libra de cerdo (*Edictum Diocletiani*, XIII, 5).

De la necrópolis de Codo (Belchite) es un pendiente de bronce fechado en el siglo X.

Se exponen además un broche merovingio de tahalí? (Alfajarín?), dos apliques, rectangular y escutiforme, y un fragmento de broche de Zaragoza, otro de El Castillo de Borja, ambos del siglo VII, una patena litúrgica de bronce de los siglos VII-X y lucernas africanas de fines del siglo V - inicios del VI con representación de cruces.

El numerario visigodo fue exclusivamente en oro, adoptándose de forma nacional el *tremis*, cuya circulación fue paralela a la de la moneda romana de plata y bronce que siguió en circulación como elemento fraccionario; las acuñaciones presentan al monarca rodeado por leyenda en caracteres latinos. Tres de los cuatro *tremisses* se han encontrado en Zaragoza capital, uno es una imitación de las monedas de Justino I y las otras son acuñaciones de Wamba y Egica-Wittiza. La cuarta procede de Majaladares (Borja), es una imitación de las monedas del emperador Severo III, que se acuñaron en la ceca del reino visigodo de Toulouse, en la segunda mitad del siglo V.

24.2. LA NECRÓPOLIS DE CUARTE. Siglo VI d. C.

En Cuarte, en el término de la Pesquera, se ubica una importante necrópolis hispano-visigoda, con fuerte tradición hispanorromana. Ha proporcionado enterramientos por inhumación en sepulturas de lajas rectangulares trabadas entre sí por mortero. Los ajuares son pobres: ungüentario de vidrio y pendiente de bronce con abalorios de vidrio.

El sarcófago que se expone consta de lajas de arenisca local, que originalmente se trabaron con mortero para impedir la entrada de agua, y que ha conservado perfectamente los restos que contenía correspondientes a un enterramiento doble con el cadáver de la madre replegado sobre sí mismo para alojar el niño dispuesto a los pies, que apareció amortajado con tejido de lino.



123. Patena litúrgica de bronce, Zaragoza capital.



124. Tremissis de la ceca de Toulouse que imita las acuñaciones de Severo III, Majaladares, Borja, Zaragoza.

24.3. PRETIL DE ALABASTRO. Siglo X d. C.

Se encontró en las obras realizadas en las cercanías de la Basílica de Nuestra Señora del Pilar. Mantiene decoración vegetal por una de sus haces que se distribuye en tres zonas verticales. Gómez Moreno sugirió ciertos paralelos decorativos con relieves de San Miguel de Escalada, del siglo X, recordando también a ciertas piezas coptas o italianas (0,76 x 0,67 x 0,15 m.). Este elemento arquitectónico estaba integrado en la iglesia mozárabe de Santa María la Mayor del siglo X, antecesora de la actual Basílica del Pilar.

24.4. NECRÓPOLIS. Siglo X d. C.

Se exponen diversos sarcófagos monolíticos de forma trapezoidal procedentes de una necrópolis de Mediana de Aragón y de la propia Zaragoza, de los aledaños de la Aljafería, todos ellos atribuibles a la segunda mitad del siglo X de nuestra Era.

Bibliografía

AA. VV., *La Antigüedad tardía en Aragón*, Colección Mariano de Pano y Ruata, 20, Zaragoza, 2001.

BELTRÁN LLORIS, M., «Memoria de las excavaciones arqueológicas en la necrópolis hispano visigoda del Alto de la Barrilla (Cuarte, Zaragoza)», *Noticiario Arqueológico Hispánico*, Madrid, 1976, pp. 545-580.

PALOL, P., *Arqueología cristiana de la España romana*, Valladolid, 1976, pp. 88 y ss.

PAZ PERALTA, J. Á., «El Bajo Imperio y el período hispano-visigodo en Aragón», *Estado Actual de la Arqueología en Aragón, I. Ponencias*, Zaragoza, 1990, pp. 263-308.

PAZ PERALTA, J. Á., «La Antigüedad tardía», *Crónica del Aragón Antiguo, Caesaraugusta, 72-II*, Zaragoza, 1997, pp. 171-274.

(M.B.LL., J.Á.P.P.)



125. Cancel de alabastro, Zaragoza.



126. Sarcófago de alabastro, Mediana de Aragón, Zaragoza.

■ 25. ARQUEOLOGÍA ISLÁMICA

La Aljafería es el capítulo más importante de la arqueología islámica zaragozana. Su nombre fue Dar Assarur; es decir, «Casa del Regocijo» y el palacio fue obra de Abu Yafar Ahmad b. Sulayman al Muqtadir (1046-1082), rey que llegó a conquistar Tortosa y Denia. Tuvo muralla exterior; recordando a la romana de Caesar Augusta, un gran patio central (de Santa Isabel) con pórtico al Sur y gran salón al Norte, con dos alcobas laterales y el oratorio en la zona oriental, además de otros ámbitos como el salón de los mármoles y mezquita. Todo se adornó con bellas yeserías policromas y capiteles corintios.

25.1. PALACIO DE LA ALJAFERÍA. Siglo XI d. C.

25.1.1, 3. ARCOS MONUMENTALES

Se trata de tres arcos de tipo lobulado, procedentes del tránsito del patio de San Martín al de Santa Isabel (5,10 x 3,60 m.) y de la propia zona Sur del patio de Santa Isabel (5,10 x 4,40 y 5,10 x 3,30 m.).

25.1.2. 5-10. CAPITULES CORINTIOS

De alabastro, son de tipo compuesto con dos filas de hojas de acanto de aspecto califal pero evolucionados todos ellos y de distintos modelos.

25.1.8. FRISO (YESERÍA)

Friso (1,74 x 2,76 m.) del Salón de los mármoles, formado por una banda epigráfica con motivos de ataurique entrelazados, sobre friso de arcos túmidos apoyados en columnas con capiteles y entre ellos arcos mixtilíneos y los fondos con atauriques, palmetas y piñas.

25.1.11. FRISO DE MÉNSULAS

Proceden de una de las salas contiguas al salón del Trono (la Cuadra de los Paramentos o la de la Chimenea). Se compone el presente friso de una serie de canetes de yeso que reproducen los modelos de maderas de la época, entre ellos cobijas pequeñas enmarcadas por florecillas de cuatro pétalos. Como entrepaños de las ménsulas se sitúan unos tableros decorados (1,18 x 0,35 m.), teniendo todos común una orla de flores de cuatro pétalos. La decoración se organiza a partir de un eje de simetría con palmetas, frutos y roleos.



127. Arco monumental. Palacio de la Aljafería, Zaragoza.



128. Capitel corintio con inscripción "esto lo mando hacer...". Palacio de la Aljafería, Zaragoza.

25.1.12. REPRODUCCIÓN POR MOLDE

Se ha reproducido un fragmento de yesería de la inscripción del muro Sur del Salón del Trono de la Aljafería con la reconstrucción de su policromía original (según B. Cabañero y C. Lasa).

25.2. INSCRIPCIÓN FUNERARIA

Procede de la ermita de Azuara, Zaragoza, sin otras referencias sobre su hallazgo. Ingreso en el Museo en el año 1929.

Su traducción: «¡Oh gentes! Las promesas; no os deslumbre la vida presente, ni os ciegue en las cosas de Dios la ilusión; éste es el sepulcro de Nasar, hijo de ‘Abd-al-Rahman, Dios le haya perdonado: murió en el día ... del mes de Muharram, año dos y cuatro cientos.» (septiembre de 1011).

25.3. CULTURA MATERIAL ISLÁMICA. Vitrina

En la cerámica islámica se establecen diversas etapas atendiendo a los distintos periodos político-culturales. Durante el califato independiente de Córdoba la cerámica alcanzó una enorme riqueza formal y tratamientos significativos en la técnica del vidriado. El periodo taifal asiste a una enorme divulgación y diversificación de los centros, con muy importantes referencias escritas según los manuscritos de Toledo y Alpuente. Finalmente, durante el periodo nazarí o granadino toma su apogeo la producción hispano-islámica de cerámicas con centros de enorme relieve como los de Manises (Valencia), Granada, Málaga, y otros, con decoraciones azules de óxido de cobalto y aplicación del dorado sobre esmaltes blancos. Se exponen cerámicas de los alfares de la antigua *Saraqustah* y un conjunto de candiles.

El ajuar funerario, campanilla de bronce y cabeza de gato, es de la necrópolis de «El Quez» (Magallón, Zaragoza), datado a fines del siglo XI principios del XII.

Bibliografía

CABAÑERO SUBIZA, B., LASA GRACIA, C., «Cultura Islámica», *Crónica del Aragón Antiguo, Caesaraugusta*, 72-II, Zaragoza, 1997, pp. 377-482.

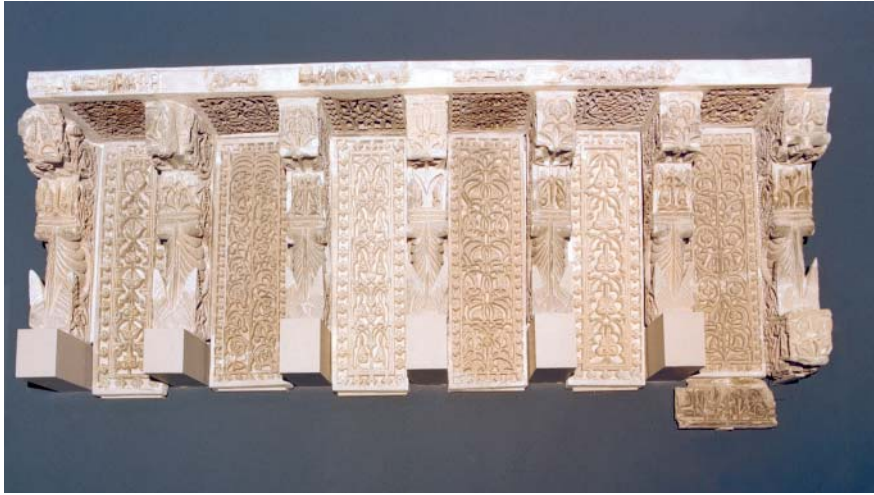
EWERT, Ch., *Islamische Funde in Balaguer und die Aljaferia in Zaragoza*, *Madridrer Forschungen*, 7, Madrid, 1971.

LASA GRACIA, C., «Inscripciones de la Aljafería y fondos islámicos del Museo de Zaragoza», *Museo de Zaragoza, Boletín*, 6, Zaragoza, 1987, pp. 246-288.

VIGUERA, M. J., *Aragón islámico*, Zaragoza, 1995.

VILADÉS CASTILLO, J. M., «Candiles hispano-musulmanes de Zaragoza», *Museo de Zaragoza, Boletín*, 10, 1991.

(M.B.LL., J.Á.P.P.)



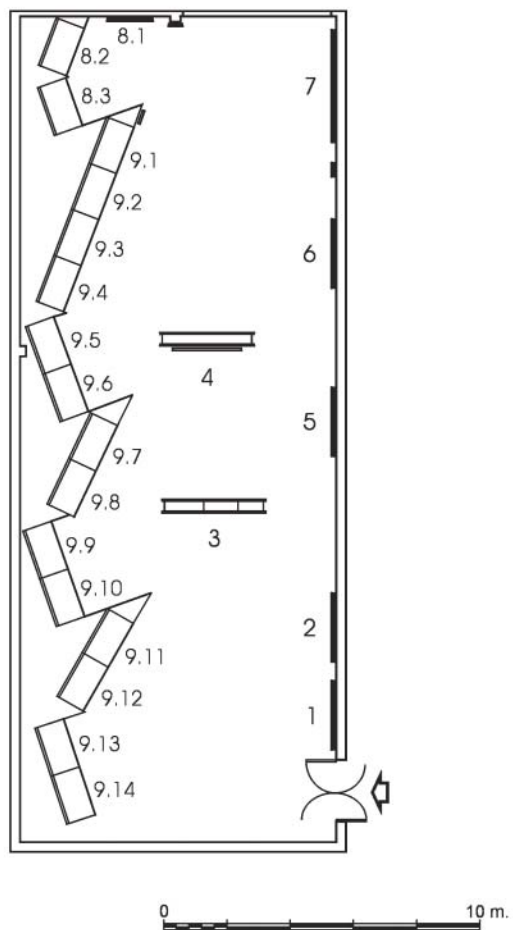
129. Friso de ménsulas. Palacio de la Aljafería, Zaragoza.



130. Inscripción funeraria, Azuara, Zaragoza.



131. Cabeza de gato y campanilla. Necrópolis de El Quez, Zaragoza.



**Sección de la Colonia Celsa.
Velilla de Ebro
(Zaragoza)**



COLONIA CELSA

LA COLONIA CELSA

■ 1. INTRODUCCIÓN

Se expone una selección de los materiales más representativos obtenidos a lo largo de diez años de excavaciones arqueológicas del Museo de Zaragoza (1976-1986). La exposición se articula en una serie de paneles introductorios y dos grandes bloques que narran la historia de la colonia y la vida cotidiana respectivamente.

■ 2. EL YACIMIENTO ARQUEOLÓGICO

Colonia romana fundada en el año 44 a. C. por M. Aemilio Lépidio, lugarteniente de César, como importante enclave estratégico de control del valle del Ebro. Construida ex-novo, Plinio ratifica su condición de colonia (N.H., III 24) y Ptolomeo su pertenencia a los ilergetes (II, 6, 68). Tras unas anecdóticas excavaciones de la Academia de San Luis de Zaragoza en el año 1919, debemos esperar hasta la década de los setenta en cuyo momento comenzó la investigación sistemática del yacimiento por parte del Museo de Zaragoza. La visita de los restos materiales sacados a la luz, es un complemento necesario de la narración que ofrece el Museo.

■ 3. ESTRATIGRAFÍA DE CELSA

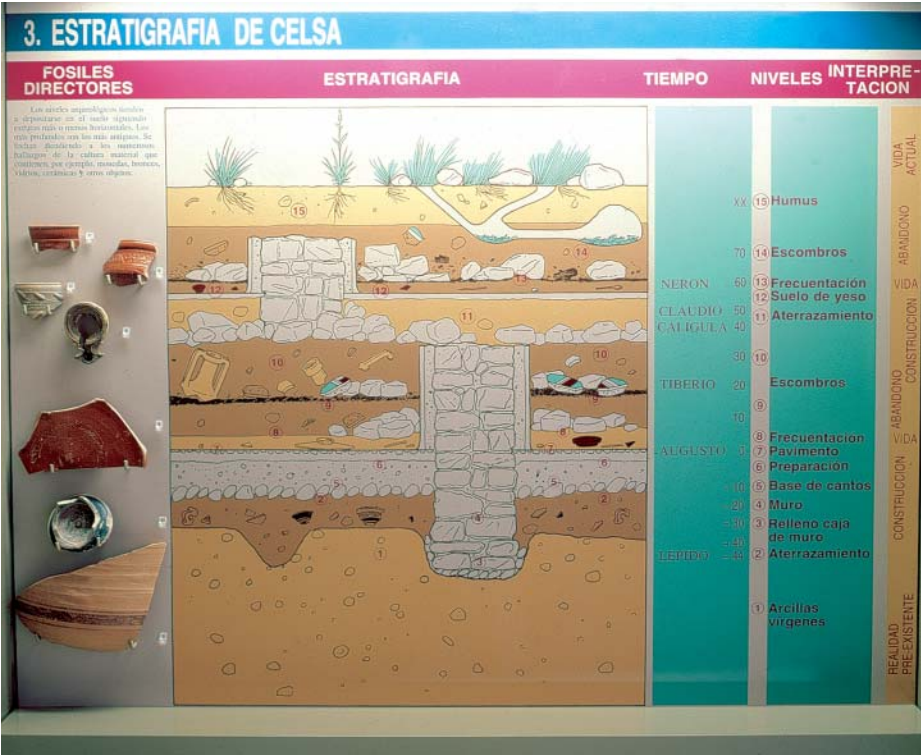
Una estratigrafía ideal ilustra los distintos tipos de niveles, los hallazgos realizados y su relación en la escala del tiempo, desde la etapa ibérica (vasija ibérica de almacenamiento y vaso campaniense, 1, 2) y el Alto Imperio romano (*sigillata* itálica y gálica, lucerna de volutas, vaso de paredes finas, 3-6) hasta Nerón (*sigillata* hispánica, 7) (final de la colonia).

■ 4. FASES DE LA EXCAVACIÓN

Cuatro maquetas simplifican las fases por las que atraviesa el proceso de la excavación arqueológica, desde la selección del lugar (1), el levantamiento de los niveles de tierra (2), el estudio de los restos (3) y la documentación de los hallazgos y procesos de trabajo (4).

■ 5. LA COLONIA ROMANA

Vertebrada por el río Ebro que cruzó por puente de piedra, se asienta en suaves terrazas con ejes de 658 x 611 m. (40 Has.) y hábitat disperso hasta la orilla y tuvo además foso documentado parcialmente. Conocemos la arquitectura doméstica (casas de atrio testudinado, de patio o de atrio toscano), un mercado, una panadería completa, almacenes, un restaurante, aljibes y el emplazamiento de la necrópolis.



132. Vista general de la estratigrafía ideal de la Colonia.

Se suponen el emplazamiento del foro y del teatro este junto a la Iglesia de San Nicolás). Las calles y *margines* estuvieron empedradas, sin cloacas. Emitió moneda en tres fases: 1.- Siglo I a. C., con series bilingües de *Celse*. 2.- Con el nombre *Colonia Victrix Iulia Lepida* (44 a. C.). 3.- Cambiándolo por *Colonia Victrix Iulia Celsa*, tras la desgracia de su fundador. Abandonada en torno al año 68 de la Era.

■ 6. LOS HABITANTES DE CELSA

Son los datos procedentes de la epigrafía los que nos acercan al conocimiento de los habitantes de la colonia, a partir de los nombres contenidos en la epigrafía funeraria, o bien de los escritos en las cerámicas como marcas de propiedad, o a través de los que figuran en las monedas en calidad de magistrados de la ciudad (*duunviro*s y *ediles*). Se hacen constar en un gran panel la totalidad de los personajes documentados hasta el momento en la ciudad, con la expresión de su condición social.

■ 7. ARQUEOLOGÍA

Se distribuyen en esta zona diversos hallazgos como dos capiteles corintios (1, 2), una inscripción funeraria de la liberta *Cornelia* (3), un ánfora de salazones gaditana (4) y la decoración pictórica de una casa (*triclinio* de la Casa de Hércules reproduciendo una escenografía teatral, 5).

■ 8. HISTORIA DE LA COLONIA

8.1. ANTES DE ROMA. Siglos II-I a. C.

Se exponen diversos materiales cerámicos ibéricos (1-3, 5, 8-11) y monedas de la ceca de *Kelse* (6), resaltando entre las piezas una tapadera cerámica con asa central en forma de cabeza humana femenina (4). Hay también varios fragmentos de cerámicas itálicas de importación *campaniense* (7).

8. 2. FUNDACIÓN DE LA COLONIA

Pueden verse materiales arqueológicos de mediados del s. I a. C., entre ellos una reproducción del miliario de Fuentes de Ebro (1), una selección de cerámica *campaniense* (2, 4), fibulas de varios tipos (*Nauheim* y *La Tene I*) (5), lucernas *tardorrepublicanas* (y un portalucernas de bronce, 6) y emisiones numismáticas de la *Colonia Lepida* (3).

8.3. DE AUGUSTO A NERÓN

Celsa continuó emitiendo moneda a partir del año 36 a. C., con un nuevo nombre: *Colonia Victrix Iulia Celsa*, resucitando el de la ciudad ibérica antecesora, *Kelse*. Parte de la historia de la colonia se traza de la mano de las monedas acuñadas en *Celsa*, en gran número en la etapa *augústea*, decayendo las emisiones durante la de



133. Conjunto de lápida funeraria y capiteles coríntios.



134. Diversos materiales ibéricos en cerámica.

Tiberio y dejando de emitir moneda con el emperador Calígula. Las fases posteriores de la colonia (Claudio y Nerón) se ilustran con monedas acuñadas en la ceca de Roma. Se han seleccionado igualmente materiales de épocas varias para ilustrar el tránsito temporal.

■ 9. LA VIDA COTIDIANA

9.2. ARTESANÍA

De las formas de artesanado que sugieren los hallazgos materiales, hay información sobre la existencia en *Celsa* de los *fabri aerari* (broncistas), *fabri ferrarii* (herrerros) (6), *figuli* (ceramistas) (5) o artesanos del vidrio (9). Las pesas de telar (*pondera*) (1) y las fusayolas (*verticilli*) (2), nos hablan de la artesanía textil (3), en la que se empleó el lino y la lana (3) mediante el telar vertical. Diversos huesos trabajados sugieren otras parcelas (10). De la existencia de otros artesanos solo podemos especular (tintoreros, curtidores, zapateros), restauradores de cerámicas (7), etc.

9.3. LA ARQUITECTURA

Los materiales usados en la construcción de los edificios de *Celsa*, dan idea de las actividades generadas por dichos trabajos, que conocemos a través de los productos terminados (tejas y antefijas 3-6, ladrillos, 7, clavos 8, vidrios decorativos, 13). Se explotaron las canteras vecinas de calizas, areniscas y alabastros (cornisa en alabastro, 2), creciéndose las casas con tapial y adobes. El mármol (11), inexistente en el territorio, se importó desde puntos lejanos. Cuadrillas, itálicas y regionales, de mosaistas, canteros, pintores, estucadores y otros oficios embellecieron notablemente la arquitectura de la colonia.

La colonia recibe las corrientes decorativas imperantes: capiteles de tipo corintio normal (1), pavimentos de *opus signinum*, terrazo blanco (10) y raros emblemas de *opus tesellatum* (14). Las casas se decoraron al gusto de la época (en lo pictórico el II y III estilos. Vit. 9.4) y las distintas estancias siguieron sus pautas (maqueta 15).

9.4. LA PINTURA MURAL

Las viviendas se decoraron con pintura en paredes y techos y remates de cornisas de tipos variados (5-7), además de molduras con apliques figurados (8-10). Están presentes los denominados II y III estilos pictóricos, basados en el ilusionismo arquitectónico o en formas arquitectónicas más cerradas y academicistas.

La pintura se aplicó sobre diversas capas preparatorias de mortero (3) rematadas por una final («arriccio»), en la que se ejecutaba el boceto (sinopia) (4). Finalmente se extendía el mortero que recibía la pintura, el «intonacco» (4, 5). La argamasa se adhería al zócalo de la pared aprovechando las irregularidades de los bloques de piedra; en el resto se preparaba su superficie con incisiones o ranuras (2) para favorecer la adhesión del mortero (en los techos cañizos -1-). Entre las pinturas



135. Materiales de la época de fundación de la colonia.



136. Diversos elementos de la artesanía.

conservadas, destacan las de la Casa de Hércules, con cuadros en los que figura el héroe en episodios de su mítica vida (11, 13).

9.5. EQUIPAMIENTO DE LA CASA

El conjunto de mobiliario doméstico (2-7) recibía el nombre de *supellex*, destinado en parte al mantenimiento de la casa y en parte al uso personal de la familia. La decoración de suelos y paredes matizaba notablemente el ambiente de las estancias. Tejas, vigas de madera, escaleras y otros artefactos estaban al servicio de la casa y al uso propiamente familiar se destinaban las camas (*lectus*), asientos (escabel, *subsellium*), sillas (*catedra*), mesas (*mensae*), armarios, sistemas de iluminación (lucernas de varios tipos: 8-10; candelabros, antorchas, linternas), cajas fuertes, etc. (2).

9.6. ESCRITURA

El soporte fue variado, desde las inscripciones sobre piedra (monumentales, funerarias, religiosas...) (9) hasta los grafitos parietales anecdóticos, los letreros pintados (8) anunciando productos y fechas de envasado sobre las ánforas (10), las marcas de propiedad -nombres personales- sobre las vajillas cerámicas (7) o los sellos con los fabricantes en muchos productos (*dolium* -4- *sigillata* -6-). Se escribió además sobre papiro, tablillas de cera y marfil y pieles de animales. Las tablillas de cera (2) (*tabulae ceratae*) se utilizaron de forma especial, para apuntes y cartas, protegida su apertura mediante sellos de cera en estuches metálicos (3). Se escribía con pluma de bronce, de ave (*penna*) o con caña apuntada o punzón (*calamus*, *stilus*) (1), que para borrar sobre la cera tenían un extremo aplanado.

9.7. COCINA

Los tipos de cocinas de la colonia nos sitúan ante modelos de *focus* sencillos, sobre el suelo, (mercado, ínsula II), o bien formas elevadas sobre una meseta de obra (*popina*, ínsula II). La cocina más sofisticada la proporcionó la Casa de los Delfines, con una notable cámara de fuego.

No se han conservado otros restos de utensilios culinarios fuera del repertorio de formas cerámicas seleccionadas: ollas de diversos tamaños (1, 6), cazuelas de varios tipos (3, 5), platos (4), morteros (7, 9), tapaderas (2), etc., además de jarras de grandes dimensiones usadas posiblemente como contenedores (8).

9.8. MESA

Los servicios de mesa, sobre todo los cerámicos y de vidrio, se encuentran documentados en *Celsa*, en forma de botellas (1), vasos (9), platos (8), cuencos (de cerámica común, *sigillata* o vidrio) (2, 3, 10), fuentes (4), pequeñas tacitas (5-6), jarritas (12) así como determinados utensilios de bronce (cucharillas, 7) o cazos (13) siendo deficitarios nuestros conocimientos sobre las vajillas en metales preciosos.



137. Capitel corintio.



138. Hércules con la clava y el jabalí de Erimanto.



139. Soporte de mueble en forma de garra de felino.

9.9. COMERCIO

La situación de *Celsa*, fue una de las claves de su prosperidad, que estuvo bien enlazada con la capital de la provincia, *Tarraco* a través de la «Via Augusta», y con *Caesar Augusta* capital del convento.

A la colonia llegaron productos de toda Hispania (Tarraconense: ollas regionales -1-, *sigillata* de Tricio -3-, vino -4-; Bética: ánforas vinarias -5-, vasos de paredes finas -6-, salazones) y especialmente de Italia (cerámicas campanas -15,17-, vidriadas -16-, *sigillata* -19- y vidrios -18-) y Sur de las Galias (*sigillata*, 9).

También se constata la presencia de cerámicas de Tarso ¿? (21), Norte de Africa (7), mármoles griegos (Paros -11-, Himeto -12-, Teos -14-, Asia Menor -13-), tunecinos (Simithu, 8), turcos o italianos, así como fayenzas egipcias (22).

Monedas de cecas hispánicas (*Calagurris*, *Carthago Noua*, *Tarraco*, *Malaca*), galas (*Lugdunum*) y romanas (Roma) amplian las relaciones.

9.10. MONEDA Y PRECIOS

Mediante valores del emperador Claudio se muestran las equivalencias del sistema monetario en el siglo I de la Era, a partir del áureo (oro) y su equivalencia en denarios, quinarios, sestercios, dupondios, ases, sémises y cuadrantes.

Se exponen las emisiones monetales de la *Colonia Celsa* y varios pesos de cuarcita (6), bronce (7) y plomo (8), además de diversos materiales con su expresión valorada: 1 *modius* de trigo (4 ases), un pan de 1 kg. (2 ases), una lucerna (1 as) y varias cerámicas.

9.11. ADORNO PERSONAL

Los anillos (14, selección de gemas: 18-23) normales entre los hombres, fueron variadísimos en las mujeres, además de las fíbulas (13), bandas de oro para el cabello, pendientes (*ianures*), brazaletes (*armillae*) (17), collares (*monilia*), agujas (algunas con cabezas decoradas -10-) y otros elementos, como la chapita repujada de oro con cabeza de Alejandro (18) o los camafeos (24). Un importante complemento del tocador fue el espejo (15).

De las piezas de medicina e higiene, se exponen pinzas variadas (1), un estrigil (2), cucharillas de cosmética (3) y dos tipos de sondas (4, 5), placas y losetas de piedra (6, 7) para preparar cosméticos, así como vasitos especializados (8) o diversas cucharillas de tocador y la farmacopea (9). Se presentan también diversos colgantes, algunos pinjantes y otros adornos (11).

9.12. JUEGOS Y PASATIEMPOS

Conservamos el pie de una probable muñeca (8), así como restos de un caballito de arcilla (9). Los astrágalos (*tali*) (6) y los dados (*tesserae*) (5), se lanzaban con un vasito (*fritillus*). Los juegos de reflexión, sobre tablero especial (*tabula lusoria*) (1) y con fichas variadas (2, 3), fueron frecuentes, aunque no conocemos las reglas. Fichas especiales sirvieron para juegos de azar (4).



140. Menaje de cocina.



141. Vajilla de mesa.

Los habitantes de *Celsa* asistieron también, a las termas y al teatro (12), practicaron la natación en las aguas del Ebro, participaron en ejercicios deportivos y cazaron el ciervo y el corzo (13). Determinadas cerámicas regionales y discos de lucernas (10, 11), con escenas de gladiadores, muestran algunas de las tendencias citadas (7).

9.13. RELIGIÓN

El panteón de *Celsa*, según sus monedas, las referencias epigráficas y las pinturas murales, estaba presidido por Júpiter (6, 7), Diana, Venus, Hércules (vit. 9.4) y la Fortuna, además de la diosa Roma y personificaciones de la *Pax*, la Victoria o el Sol.

No conocemos los edificios de culto, salvo alguna representación anecdótica grabada en yeso (2). Los lararios y altares domésticos (1) fueron constantes en las casas de *Celsa*.

Amuletos variados evitaban el mal de ojo (4), conjugaban la mala suerte o prevenían accidentes. Otros ritos actuaban sobre los enemigos o hacían intervenir a las fuerzas sobrenaturales por mediación de los exvotos, algunos muy torpes y espontáneos (3).

Se exponen además representaciones de divinidades figuradas en discos de lucernas y cerámicas: Hércules (8), Esculapio (9), Medusa (10), cortejos báquicos (11), sátiros (12), Amor (13), etc.

9.14. MUERTE

De los dos ritos usados (inhumación y cremación), solo conocemos algunas urnas (1) y enterramientos con cubiertas de *tegulae*. Entre las ofrendas, se ha pensado que los lacrimatorios contenían el llanto de amigos y parientes (3). De los hallazgos interesa el contenedor en vidrio (forma de ave) de polvos de tocador de uso funerario (4). Una lápida señalaba el lugar de la sepultura, con invocaciones a los dioses manes, el nombre y otras circunstancias relativas al difunto, además de sencillas fórmulas finales (2).

Los enterramientos bajo el suelo de ciertas viviendas de los fetos o recién nacidos que todavía no podían alojarse en el cementerio de la colonia, delatan el sustrato indígena incorporado a la población colonial (5, 6).



142. Ménade sobre asno, guiado por sileno. Camafeo.

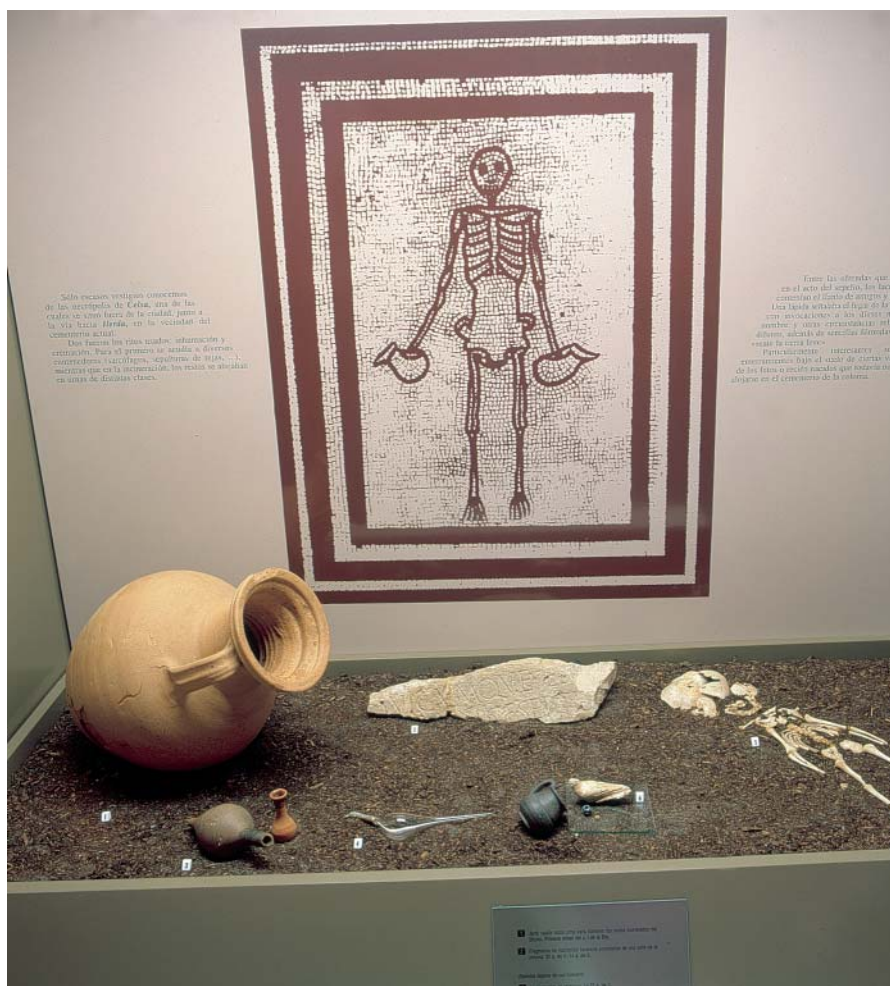


143. Amuleto con cabeza de toro y mano haciendo la "higa".

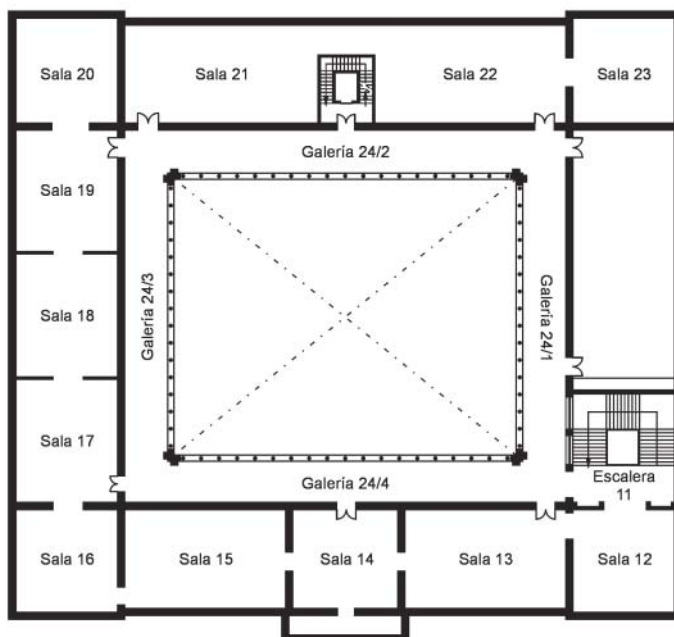
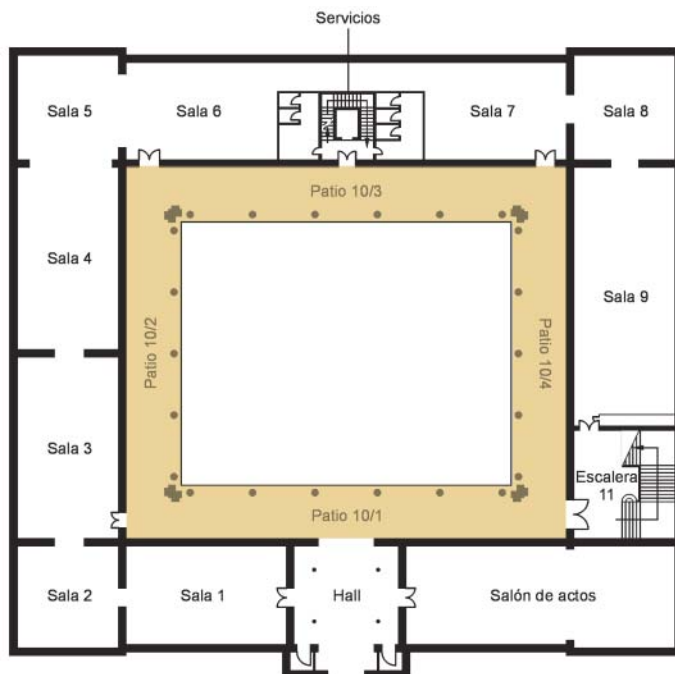
Bibliografía

- BELTRÁN LLORIS, M., *Colonia Celsa, Guías Electa*, Madrid, 1997.
- BELTRÁN LLORIS, M., “Museo de Zaragoza. Colonia Celsa. Catálogo monográfico”, *Museo de Zaragoza. Boletín*, 14, Zaragoza, 1998, pp. 5-172.
- BELTRÁN LLORIS, M. *et alii* (AGUAROD OTAL, M. C., PAZ PERALTA, J. Á., MINGUEZ MORALES, J. A., HERNÁNDEZ PRIETO, M. A., CABRERA MILLET, M., GONZÁLEZ PENA, M. L. *Colonia Victrix Iulia Celsa (Velilla de Ebro, Zaragoza). III. El instrumentum domesticum de la Casa de los Delfines*, Zaragoza, 1998.
- BELTRÁN LLORIS, M., MOSTALAC CARRILLO, A., LASHERAS, CORRUCHAGA, J. A., *Colonia Victrix Iulia Lepida-Celsa (Velilla de Ebro, Zaragoza). I. La arquitectura de la Casa de los Delfines*», Zaragoza, 1984.
- MOSTALAC CARRILLO, A., BELTRÁN LLORIS, M., *Colonia Victrix Iulia Lepida-Celsa (Velilla de Ebro, Zaragoza). II. Estratigrafía, pinturas y cornisas de la Casa de los Delfines*, Colección Arqueológica, 13, Zaragoza, 1994.

(M.B.LL.)



144. La muerte. Vista general de la vitrina.



**Sección de Bellas Artes.
Pza. de los Sitios.**



BELLAS ARTES

DEL GÓTICO AL SIGLO XIX

Patio y escalera principal

PATIO. TRAMOS 1 Y 2

■ GÓTICO FINAL

Relieve de San Bartolomé. Segunda mitad del siglo XV

Piedra arenisca, 67,5 x 40 x 29,5 cm. ¿Ermita aragonesa?

Lápida sepulcral de un prelado. Segunda mitad del S. XV

Piedra caliza, 97 x 1,30 x 63 cm.

Lápida conmemorativa. 1458

Piedra arenisca, 85 x 117 x 11 cm.

Convento franciscano de Santa María de Jesús que estuvo ubicado en el Arrabal de Zaragoza.

La inscripción en caracteres góticos dice:

"A honor e gloria de la humil Virgen Senyora Sancta María de Jesús la present Iglesia fue prencipiada de hacer por el honorable don Johan Roldán que Dios perdone mercader ciudadano de Caragoça en el año de MCCCCLIII apres muert del qual por sus executores fue aterminada de hacer en el anyo de MCCCCLVIII"

Escudos de la Diputación del Reino de Aragón. Hacia 1445-1465

Piedra arenisca, 164 x 266 cm.

Antiguo Palacio de la Diputación del Reino situado a orillas del río Ebro, frente al puente de Piedra, Zaragoza, edificado entre 1437 y 1450. Destruído por incendio el 28 de enero de 1809.

Ambos relieves tienen esculpidos los mismos escudos que son los más antiguos del Reino de Aragón. La diferencia se establece en que uno tiene timbrado el señal real (en el centro, con los palos de Aragón) con la corona real, las puntas están formadas por estilizadas hojas de acanto, y el otro lo está con un yelmo que consta de cuatro partes: el casco metálico, una corona sobre él y rematando el conjunto un gran dragón con las alas desplegadas (*drac alat*) y las fauces abiertas, los laterales del yelmo están cubiertos con un paño (que era de color oscuro) con la cruz, blanca, de Iñigo Arista. Este casco especial fue añadido a los distintivos reales por Pedro IV el Ceremonioso (1336-1387) y lo lucía el rey en las ocasiones de gran solemnidad. El señal real está sostenido por dos ángeles custodios revestidos de pontifical. Cada uno porta un escudo, el de la izquierda del espectador con la cruz de Iñigo Arista y el de la derecha con la cruz de San Jorge



145. Relieve de San Bartolomé.



146. Escudo de la Diputación del Reino de Aragón con corona real, Zaragoza.

cantonado por las cuatro cabezas, mirando a izquierda, de los reyezuelos musulmanes derrotados en la batalla de Alcoraz (cercanías de Huesca) por Pedro I (19-XI-1096).

Los relieves son de autor distinto, como ha visto Lacarra y como evidencia el tratamiento de las figuras de los ángeles y las orlas vegetales de hojas carnosas pobladas con diversos animales. Más arcáico el coronado con yelmo, más evolucionado el que ostenta corona real. Incorrectamente atribuidos a Gil Morlanes el viejo hay que pensar en un autor activo en Zaragoza a mediados del siglo XV, fecha de construcción del Palacio de la Diputación del Reino, en donde trabajaron Antón y Franci Gomar, los hermanos Domingo y Mateo Sariñena, Juan de Laredo y el Maestro Fontaner de Usesques; los escudos corresponden sin duda a alguno de los autores mencionados.

■ RENACIMIENTO

Blasón del Reino de Aragón. Siglo XVI

Alabastro, 85 x 75 cm.

Soportado por ángeles tenantes y rematado por cabeza de ángel. En sus cuarteles se distribuyen las barras del rey; la cruz de San Jorge con las cabezas de moros; la cruz de Íñigo Arista y la cruz de Sobrarbe sobre árbol. Sobre el campo una cruz latina con la inscripción I.N.R.I.

Losa sepulcral del canónigo Agustín Pérez de Oliván. Siglo XVI

Alabastro, 189 x 78 cm.

Procede del solar de la antigua Universidad de Zaragoza.

La inscripción gótica dice:

ESTA ES LA SEPULTURA DEL / REVERENDO M (inistr) O AGUSTIN Pérez
DE OLIVAN: DOCTOR EN AR/TES Y TEHOLOGIA/ CANONIGO DE LA SEO
FENECIO EN EL AÑO MIL QUINIENTOS

Blasón del Reino de Aragón. Segunda mitad del siglo XVI

Alabastro, 127 x 106 cm.

Antiguo Colegio de las Vírgenes que estuvo situado en la calle Méndez Núñez nº 7. Dos ángeles tenantes sostienen el escudo del reino de Aragón con los cuatro cuarteles en los que se identifican: las barras del rey, la cruz de san Jorge cantonada de cuatro cabezas de moros mirando a izquierda, la cruz de Íñigo Arista y la cruz de Sobrarbe sobre roble.

Escudo de armas de Zaragoza. Hacia 1600

Alabastro, 133 x 94 cm.

León de oro rampante a izquierda, coronado. Culminaba la puerta de ingreso de la Torre Nueva situada en la plaza de San Felipe. Construida por Gabriel Lombao en 1504, de planta octogonal y con contrafuertes, estuvo muy decorada.



147. Escudo de la Diputación del Reino de Aragón con "drac alat", Zaragoza.



148. Blasón del Reino de Aragón, Zaragoza.

Fue demolida en 1892 por el Ayuntamiento de la ciudad.

Jerónimo de Blancas atribuye a Alfonso VII la cesión del animal heráldico a la ciudad de Zaragoza. La pertenencia del *regnum Caesaraugustanum* al monarca leonés, justificaría el uso del emblema en Zaragoza, como confirman diversos sellos ciudadanos del siglo XIII (1288, 1299).

Fragmento de relieve. Siglo XVI

Alabastro, 65 x 44 cm.

Monasterio de Santa Engracia.

Un niño desnudo sostiene el extremo del yugo del emblema de los Reyes Católicos.

Piedra armera. Primer cuarto del siglo XVI

Caliza, 79 x 60 cm.

Dos niños desnudos sostienen el escudo de la familia Serra y Barber de Monzón.

En los cuarteles : 1º Sierra y montaña y 2º Seis estrellas de ocho puntas y una faja, ésta con la inscripción *SERRA*.

Columnas, entropaños y friso. René Trayanus, 1539

Arenisca, 400 x 647 cm.

Antigua residencia de los diputados del reino, situada en la Plaza del Reino, y que era usada por los diputados no residentes en Zaragoza.

La casa, conocida como el Palacio del General del Reino fue construida en el siglo XVI por Marcos de Mañaria y comprada por los diputados en 1590; al lado estaba la del Bayle General de Aragón.

En la primera columna en la parte alta aparece la fecha de 1539 y en el último entropaño una cartela con la inscripción *RENE TR(ayanu)S*, discípulo de Damián Forment. Se observa una profusa decoración a base de grutescos, medallones y otros elementos platerescos.

Lápida funeraria. Sepulcro del Vicecanciller D. Juan de Sora. Siglo XVI

Alabastro, 76 x 60 cm.

Claustro del Monasterio de Santa Engracia de Zaragoza.

Inscripción, con restos de líneas del pautado:

DEO OP. MA (ximo)

IOANNES SO (a IV doctor)

REGENS CANC (ellariam)

REGIS NOSTRIC (...)

CORONAE ARAG (...) LLO

DIVO IO. BAPTISTAE D (...) OD H(ie)RO

NYM(vs) SOR(a A)RCHIPRE(s C)AESARAVG(vstae), EI(vs)

FILIVS ILLI PATROCINIVM (...) ERERICV (...)

PIENS AMPLIARI (et) PERPO (...) [(f)e]CIT PROPE

FINEM ANNI MD.LXX (...) SEPVLG (...)

VIVE[n]S QVOD MORTALITA(t)VM AD (...)



149. Entrepáño con bajorrelieve de Rene Trayanus.

RET, SIBI, (et) VXORI C(H)ARISS(imae) (ME)NC(iae)
 AB AZPEYTIA POSTERISQVE (...)
 CVRAVIT. SPERANS DEO IVV (...)
 XP(ist)O BENEPLACITA AETERN(a) (...)
 SI AD IPSVM (...)
 SIC MORERE, VT VIVAS (...)
 POSTQ(ue) RESVRGEN (...).

Arco gótico. Segunda mitad de siglo XV

Yeso, 568 x 274 cm.

Claustro del Convento de Sto. Domingo de Zaragoza. Se trata de un arco carpanel angrelado sobre el que se desarrolla una bellísima decoración de tracería calada.

Sepulcro. Siglo XVI

Alabastro, 91 x 54 cm.

Solar de la antigua Capitanía General Militar de Zaragoza (Plaza de Paraíso).

Fragmento de losa sepulcral con la figura yacente de un guerrero, la cabeza mutilada.

Arco. Segunda mitad del siglo XVI

Alabastro, 4,38 x 4,44 m.

Portada de la antigua casa Marraco, en la calle Contamina de Zaragoza.

Es una puerta de medio punto sobre jambas estriadas, con el intradós decorado con cartelas.

Losa sepulcral de D. Jerónimo Blancas. Siglo XVI

Bajorrelieve de alabastro, 93 x 79 x 13 cm. Monasterio de Santa Engracia, Zaragoza.

La figura yacente está representada como un caballero vestido a la usanza de la época. Jerónimo Blancas fue Cronista Oficial del reino. Historiador y latinista es autor de obras trascendentales para el conocimiento del derecho aragonés y a él se debe el primer vocabulario de voces aragonesas.

MORLANES, Gil, el joven. Sepulcro del Vicecanciller Antonio Agustín

Hacia 1527.

Alabastro, 84 x 201 x 71 cm.

Capilla de San Jerónimo del Monasterio de Santa Engracia de Zaragoza.

Se compone de urna en forma de bañera agallonada con la figura del yacente, con león a los pies, y sobre ella los relieves de San Pedro en hornacina, a su derecha la representación de la Justicia y a su izquierda la Prudencia. Antonio Agustín fue vicecanciller y consejero de Fernando el Católico y de Carlos I, embajador en Francia y ante el papa Julio II.

La Visitación. Siglo XVI

Alabastro, 48 x 29 x 14 cm.



150. Arco de la Casa Marraco, Zaragoza.



151. Sepulcro con figura yacente.



152. Gil Morlanes. Sepulcro del vicecanciller Antonio Agustín, Monasterio de Santa Engracia, Zaragoza.



153. Losa sepulcral de Jerónimo Blancas, Zaragoza.



154. Retablo de Torre Portet, Zaragoza. Busto de mujer.

Busto de mujer. Siglo XVI

Alabastro, 29 x 24 x 18 cm.

San Jerónimo. Siglo XVI

Alabastro, 45 x 28 x 11 cm.

San Marcos. Siglo XVI

Alabastro, 45 x 45 x 22 cm.

Virgen con Niño. Siglo XVI

Alabastro, 55 x 39 x 22 cm.

Estos cinco fragmentos pertenecen a un mismo conjunto y proceden de la Torre Portet, antigua dependencia de la Cartuja de Aula Dei (Zaragoza) en donde debieron formar parte de un retablo que por su arte recuerdan al mausoleo de Juan Selvaggio.

El Padre Eterno. Siglo XVI

Alabastro, 56 x 47 x 23 cm. Monasterio de Santa Engracia de Zaragoza.

Posiblemente pertenezca al conjunto del sepulcro del vicecanciller Antonio Agustín.

PATIO. TRAMOS 3 Y 4

Capitel renacentista. Siglo XVI

Arenisca, 36 x 58 x 43 cm.

Relieve. Siglo XVI

Alabastro, placa, 34 x 51 cm. Monasterio de Santa Engracia, Zaragoza.

Representa la figura mitológica de un grifo alado.

Relieve sepulcral de Juan Bosquet. Siglo XVI

Alabastro, 83 x 61 cm. Monasterio de Santa Engracia, Zaragoza.

Se representa a la Virgen bajo dosel con el Niño en brazos, ante ella la figura orante del difunto con San Juan Bautista detrás. Juan Bosquet fue un importante músico de la corte de Carlos I, en la que fue maestro de su Real Capilla.

Inscripción en minúscula cursiva :

IN CINEREM REDITURA CUBANT HIC OSSA IOHANNIS

BOSQUET QUI NATUS HANNONIENSIS ERAT.

MUSICUS EXCELLENS CUI PLURIMA GRATIA CANTU.

QUI CAROLI INCOLUIT REGIA TECTA DIU

HEU IUVENEM RAPUIT MORS DIGNU VIVERE SEMPER.



155. Retablo de Torre Portet, Zaragoza. San Marcos.



156. Relieve sepulcral de Juan Bosquet. Santa Engracia, Zaragoza.

UT IUBILET CRISTO FUNDITE CORDE PRECES.
DISCE DE HINC LECTOR SI EXOPTES QUANDO QUIEVIT
LUX FUT AUGUSTI DENAQUE NONA SIMUL.

Relieve renacentista. Siglo XVI

Alabastro, 64 x 57 cm. Antigua Iglesia de San Pedro Nolasco, en donde apareció al hacer las obras, en 1942, de la nueva Iglesia del Sagrado Corazón en la Plaza de San Lorenzo.

Se trata de un medallón en altorrelieve con una cabeza femenina de perfil de corte clasicista, posiblemente perteneciente al antepecho de un patio señorial.

Columnas renacentistas de fuste estriado. Siglo XVI

Alabastro, 171 cm. Proceden de la calle Palafox nº 6 de Zaragoza.

MORLANES, Gil, Columnas talladas. Gil Morlanes el joven, hacia 1527-1529

Alabastro 286 x 29 cm. Iglesia de Ntra. Sra. del Portillo de Zaragoza, en donde formaron parte de un templete de tres cuerpos.

Sobre las columnas de alabastro se levantaban dos cuerpos superiores de madera.

Fue destruido durante la Guerra de la Independencia. El retablo mayor de la Iglesia se construyó por Juan Moreto, colaborando como escultor Gabriel Yoli.

■ SIGLO XVII

Lápida conmemorativa. 1652

Caliza gris, 69 x 54 cm. Antiguas cisternas de la ciudad.

Inscripción:

ESTAS QUATRO

CISTERNAS

DE LA

COFRAD(I)A DE N(TR)A S[RA]

DEL TRANSITO,

I ALMAS

DE PURGATORIO

SE RENOVARON

AÑO 1652.

Lápida sepulcral. Siglo XVII

Mármol de Calatorao, 158 x 79 x 15,5 cm. Panteón de los Diputados del Reino.

En la parte superior el escudo de Aragón (la zona inferior muy borrosa) que incorpora en el cuarto cuartel las armas del reino de Sicilia, pasando la cruz de Sobrarbe al escusón central.

Inscripción:

ESTA SEPULTURA

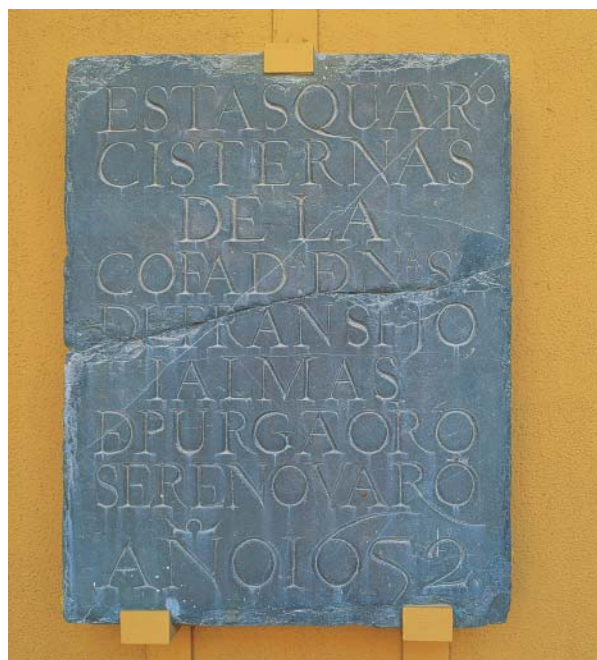
PANTEON ES DE LOS



157. Medallón en altorrelieve. Antigua Iglesia de San Pedro Nolasco, Zaragoza.



158. Gil Morlanes el Joven. Columnas talladas. Zaragoza.



159. Lápida conmemorativa. Cisternas de Zaragoza.

[ilu]STRISY MOS, SE
[ñores] DYPUTADOS DE...

Lápida sepulcral de D. Juan de Hugarte. 1616

Caliza, 189 x 87 x 15 cm. Procede del Monasterio de Rueda en donde fue abad D. Juan de Hugarte.

La parte superior la ocupa su blasón con insignias episcopales; consta de cuartel central con árbol y dos cestos colgantes de las ramas, más dos perros rampantes hacia ellas.

En la inferior la inscripción:

CONDITVR. HOC. TVMVLO
CLAR(vs). VIRTVTE. IOAN(n)ES
NOMINE. AB. HVGARTE. IN
SIGNI. COMITAT(vs). HONORE
HIC. VICE. PRESVL. MONACHIS
Q(ve) ROTENSIB(vs). ABBAS
AT Q(ve). VICARI(vs). HINC. GENERALIS
IN ORDINE FVL SIT

En el marco inferior:

OBIIT DIE XX SEPTEMBRIS ANO MDCXVI

Piedra armera. Blasón de Fray Isidoro de Aliaga. Siglo XVII

Mármol, 140 x 120 cm. Procede del Convento de Santo Domingo de los P.P. Predicadores de Zaragoza.

Es la parte superior de la lápida sepulcral del sepulcro de Fray Isidoro Aliaga, nacido en Zaragoza en 1568 y muerto en 1648, que fue arzobispo de Valencia.

El escudo contrabandado lleva en los cuarteles: Aliaga y tres cabezas de águila, todo sobre cruz flordelisada. El sepulcro fue construido en Génova.

Lápida sepulcral. 1641

Caliza gris, 197 x 97 x 14,5 cm. Procede del Monasterio de Santa Engracia.

En la parte superior escudo de los Blancas. Este va partido, con dos cuarteles: el primero con dos guerreros luchando al pie de un castillo con leyenda alrededor que dice: CON ARMAS BLANCAS. El segundo cuartel lleva siete flores de lis.

La inscripción en la parte inferior:

ESTA SEPVLTVRA ES
DE XPOBAL DE BLAN
CAS Y DOÑA GRACIA
ESPAÑOL DE NIÑO.
Y SVS DESCENDIENTES
MVRIO EN 24 DE
MAIO DEL AÑO
1641

Lápida sepulcral. SIGLO XVII

Caliza, 180 x 90 x 17 cm.

El texto en la parte superior, la inferior sin terminar.



160. Lápida sepulcral de Juan de Hugarte. Monasterio de Rueda, Zaragoza.



161. Lápida sepulcral de los Blancas. Santa Engracia, Zaragoza.

ESTA SEPVLTVRA ES
DE LOS RETORES DE
ESTA YGLESIA. MAN
DOLA HACER EL DO
TOR PABLO AGUSTIN
DE BAEZA RETOR EL
AÑO 1666 EN EL
QVAL SE REEDIFICO
LA YGLESIA MVRIO
A DE
DEL AÑO 16

Lápida conmemorativa de la Torre Nueva. 1680

Caliza gris, 58 x 94 x 135 cm. Torre Nueva de Zaragoza.

Su texto recoge la colocación de la veleta en 1680:

HVIVS, LATERITIAE CELEBERRIMAE PYRAMIDIS, TVRRIS
SALDVBAE, NOVAE, IN FASTIGIOSA CVSPIS, VENVSTVM(qve) CAPITE
LUM, FORMOSAM EREXIT METAM. PLVMBO PERENEN, AVRIFERA
VELA ORNATAM. CRVCE, VELIFERA PERPOLITAM, ET, ALBIS
TVRRICVLIS LAPIDIS ADVMBRATAM, IN AEGIPTIORVM, IN
VIAM, ET D INMORTALES SOLES, INGVVERNAT ANNI CVR
SV ILL, ET NOBILIS, MAGISTRAT, CAESARAVG (ustae), D, IOANN
ANTONII ESMIR ET, CASSANATE DOMINI DE VALLARIAS
REGII CONSIL, BAIVLIAE GE(ne)RALIS ARAG, REGNI, THES
VRAR, ET, CONSVLIS IN CAP, D, IOSEPHI SANCHEZ DEL C
ASTELLAR, C, 2, D, DIDACI DE SAN MARTIN, BORD[as]
ET ARBIZV RECTOR MILIT, MAIOR, ET PRAESIDII DEL TAL
AZANAL, NEAPOL, GVBERNAT, C, 3, D, PETRI PERISANI
C 4, ET D, JEORGII ILIZARBE, CONSVLIS, 5 OPVS
INCEPTVM, GRAPHICE, (qve), DEFFINITVM
ANNO DOMINI MDCLXXX.

“En la elevada cúspide de la celeberrima Torre Nueva de Zaragoza, sobre un sólido chapitel de plomo, rodeado de torrecillas de piedra, levantó (la ciudad) un hermoso remate de hierro dorado, en forma de cruz con una veleta que señala la dirección del viento en el transcurso del año, siendo magistrados de Zaragoza don Juan Antonio Ezmir y Casanate, señor de Vallerías, del Real Consejo, Tesorero de la Baylia General de Aragón, y jurado en Cap.; don José Sánchez de Castelar, jurado 2º; don Diego de San Martín Bordás y Arbizu, Gobernador Mayor Militar y Gobernador del presidio de Talazanal de Nápoles, jurado 3º; Pedro Perisan, jurado 4º y don Jorge Ilizarbe, jurado 5º. Esta obra fue comenzada y terminada en el año del Señor 1680”.

Lápida sepulcral de D. Francisco Luis López de Villanova. 1644

Caliza gris, 180 x 87 x 15 cm. Monasterio de Santa Engracia.

Escudo cuartelado. I: Castillo donjonado con perros afrontados; II. Serpiente mordiendo el fruto prohibido; III. León sobre campo de escaques; IV. Tres palomas



162. Lápida conmemorativa de la Torre Nueva. Zaragoza.

con las alas explayadas.
 ESTA SEPVLTVRA ES
 DEL D. D. FRANCISCO
 LVYS LOPEZ. DE (V)IL
 LANOVA. DOCTOR
 EN DERECHOS INFAN
 ÇON. Y CIVDADANO
 DE ÇARAGOÇA DE LOS
 SVIOS Y DESCENDI
 [entes en] 10 DE OC
 (tvbre) AÑO 1644

Lápida sepulcral de Miguel Antonio Ros. 1672

Caliza gris, 200 x 97 x 20 cm.

Blasón rematado por cimera, con cabeza de rey barbado y coronado y cuatro rosas sobre montañas. En la parte inferior:

ESTA SEPVLTVRA
 ES DE MIGVEL
 ANTONIO ROS
 LOS SVIOS I SVS
 DESCENDIENTES
 I SE PVSO EL AÑO
 DE 1672

Piedra armera de la Familia Purroy de Montaner. Siglo XVII

Caliza, 61 x 45 x 16 cm.

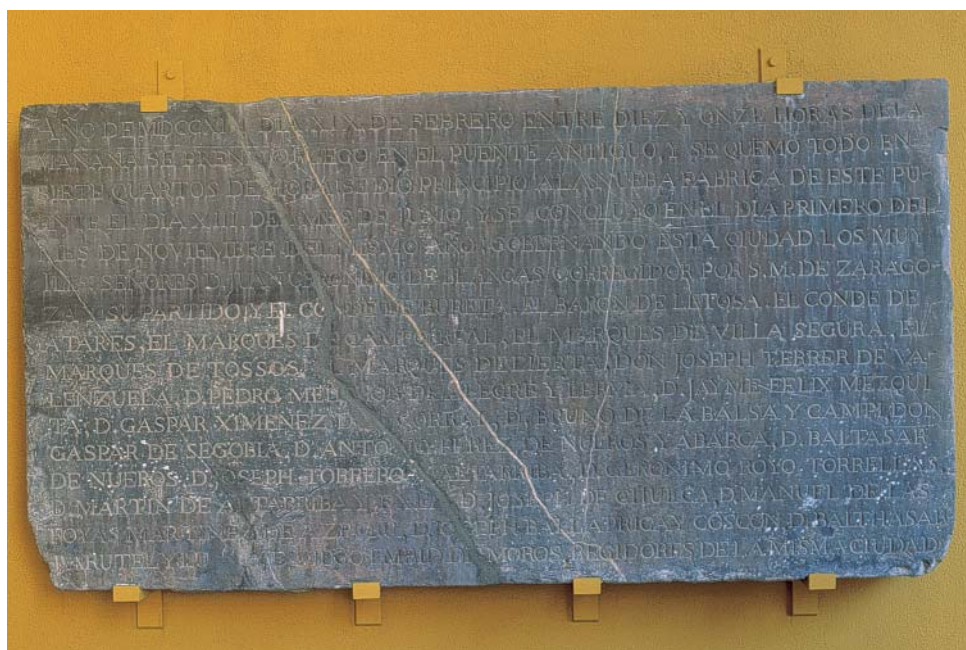
En el escudo dos cúspides montañosas con flor de lis en la derecha. Bajo el escudo se lee la divisa: (ARMA)S DE PVR(R)OI DE LA MONTANER

Lápida conmemorativa. 1713

Caliza gris, 210 x 110 x 16,5 cm. Procede del antiguo Puente de Tablas de Zaragoza.

Inscripción, alude al incendio y reparación del antiguo puente:

AÑO DE MDCCXI[I]I DIA XIX DE FEBRERO ENTRE DIEZ Y ONZE HORAS
 DE LA MAÑANA SE PRENDIO FUEGO EN EL PUENTE ANTIGUO, Y SE
 QUEMO TODO EN/SIETE CUARTOS DE HORA: SE DIO PRINCIPIO A LA
 NUEVA FABRICA DE ESTE PU-/ENTE EL DIA XIII. DE[I] MES DE JUNIO, Y
 SE CONCLUYO EN EL DIA PRIMERO DEL /MES DE NOVIEMBRE DEL
 MISMO AÑO: GOBERNANDO ESTA CIUDAD LOS MUY /ILL (ustr)ES
 SEÑORES D. JUAN GERONIMO DE BLANCAS CORREGIDOR POR S. M.
 DE ZARAGO-/ZA Y SU PARTIDO. Y EL CONDE DE BURETA. EL BARON
 DE LETOSA. EL CONDE DE ATARES,/ EL MARQUES DE CAMPO REAL, EL
 MARQUES DE VILLA SEGURA, EL/ MARQUES DE TOSSOS, [E]L
 MARQUES DE LIERTA, DON JOSEPH TERRER DE VA-/LENZUELA, D.
 PEDRO MEL[C]HOR DE ALEGRE Y LERMA, D. JAYME FELIX MEZQUI/
 TA, D. GASPAR XIMENEZ D[el] CORRAL, D. BRUNO DE LA Balsa Y
 CAMPI, DON/ GASPAR DE SEGOBIA, D. ANTONIO PEREZ DE NUEROS Y



163. Lápida conmemorativa del Puente de Tablas. Zaragoza.

ABARCA, D. BALTASAR/ DE NUEROS, D. JOSEPH TORRERO [y] ALTARRIBA, D. GERONIMO ROYO TORRELLAS./ D. MARTIN DE ALTARRIBA Y EXEA D. JOSEPH DE CHUECA, D. MANUEL DE LAS / FOYAS MARTÍNEZ DE AZPURU, D. JO [s] EPH BALLABRIGA Y COSCON, D. BALTHASAR /BARUTEL Y LU[na], Y D. DIEGO EMBID D[e] MOROS, REGIDORES DE LA MISMA CIUDAD

Piedra armera. 1758

Caliza, 58 x 58 cm.

Blasón del segundo Marqués de Campo Real, D. Fernando de Sada Antillón

Procede de la calle de los Vaineros de Zaragoza.

Escudo español sobre cruz de San Juan de Malta y corona de marqués. Sus cuarteles: 1º cinco estrellas de cinco puntas que es Antillón; 2º banda con dragantes y un castillo a cada lado que es Secanilla; 3º cruz latina trebolada con puente levadizo debajo y en la bordura de este cuartel siete perros, que es Baraiz; 4º las cadenas de Navarra; escusón con menguante y campo de escaques que es Sada de Sos.

Debajo, en el campo: AÑO - 1758.

Piedra armera. Siglo XVIII

Caliza, 77 x 70 x 12,5 cm. Casa de los Batista de Lanuza, calle Palafox.

Escudo francés cuartelado: 1º león rampante; 3º cinco bandas que es Batista; 2º y 4º partidos león rampante y ala que es Lanuza. Rematado por yelmo mirando a la derecha, con cimera y lambrequines.

Piedra armera. Siglo XVII

Alabastro, 80 x 56 x 10 cm. Convento de Sto. Domingo, de la capilla del Marqués de Ayerbe (Pérez Manrique).

Escudo español sobre cruz de Malta, cuartelado. 1º a su vez cuartelado alternando de oro y leones rampanates y de oro y árbol; 2º cuartel: de oro y dos lebreles y orla de gules con diez aspas de oro que es Pérez Manrique; 3º cuartelado con cruz flordelisada: 1º y 4º de azul y torre; 2º y 3º de oro y árbol. 4º: de gules y muro de oro almenado, que es de Mur.

■ SIGLO XVIII

Emblema solar. Siglo XVIII

Piedra de Calatorao, 95 cm. de diámetro. Puerta del Sol, situada entre el Barrio de la Magdalena y las Tenerías de Zaragoza.

Sol de radios rectos y ondulados, apuntados y alternantes.

Piedra armera. 1766

Caliza, 93 x 73 x 18 cm.

Escudo español, rematado por yelmo, corona de marqués y cimera en forma de águila, con ocho cuarteles, partido de un rasgo cortado de tres. 1º castillo



164. Emblema solar: Puerta del Sol, Zaragoza.

donjonado con perros afrontados; 2º cuartel cortado, triángulo y brazos que presentan un objeto; 3º las barras de Aragón; 4º partido, ave pasando y árbol; 5º árbol con leones afrontados; 6º partido, arriba águila bicéfala coronada y perro atado a un árbol; 7º toro; 8º cuartel partido, arriba tres coronas de marqués y debajo flor de lis. Escusón con seis cuarteles.

Debajo del escudo la divisa: DE LOS BORAV DE LATRAS/ Y DE LOS FITA. En lo ángulos superiores la leyenda: ESTA(s) (arm)AS SE IZIERON/ AÑO DE 1766.

Piedra armera. Siglo XVIII

Arenisca, 63 x 55 x 17 cm. Caspe.

Escudo cuartelado, 1º árbol sobre ondas del que cuelga una ofrenda;

2º y 4º partidos, una iglesia y una olla contrapuestas; 3º león rampante con una flor de lis a cada lado. En jefe hay una cruz antigua de San Juan.

Piedra armera. Siglo XVIII

Caliza, 119 x 88 x 22. cm.

Blasón de la familia Serra y Barber de Monzón (Huesca). Escudo cuartelado 1º casa con galería alta; 2º yelmo con cimera y con la barbera atravesada por una espada; 3º perro contornado; 4º ballesta con dos perdices a ambos lados. Rematado por yelmo y soportado por niños tenantes.

Piedra armera. Siglo XVIII

Caliza, 78 x 58 x 10,5 cm. Calle Santiago, nº 24, de la familia Maynar.

Escudo cuartelado 1º ala; 2º tres estrellas de ocho puntas; 3º castillo donjonado; 4º árbol. Rematado por yelmo con cimera. Bajo el escudo la divisa: ARMAS DE LOS MAYNAR.

Piedra armera. Siglo XVIII

Caliza gris, 90 x 74 x 21 cm. Calle Triperías de Zaragoza, casa de los Ypas.

Escudo español: castillo donjonado flanqueado por árboles y al pie perros afrontados. Bajo el escudo la divisa: ARMAS DE LOS YPAS.

Piedra armera. Siglo XVIII

Alabastro, 87 x 83 x 28 cm. Calle Torre Nueva, 6 de Zaragoza de la casa de los López de Villanova y Fernández Heredia.

Escudo cuartelado 1º cinco castillos en sotuer y en jefe dos lobos, que se corresponden a las armas unidas de los López (los lobos) y los Fernández Heredia (los cinco castillos); 2º castillo donjonado sobre rocas, en jefe tres estrellas y creciente, pertenece al apellido Julve; 3º cuartelado por una cruz de Calatrava, en los huecos tres pájaros volando, flor de lis, árbol aterrazado con lobo pasante, castillo con su homenaje, y sobre el todo escusón cinco estrellas en sotuer, pertenece al apellido Antillón; 4º cinco manzanas en sotuer, apellido Pomar.

Este escudo pertenece a D. Miguel Fernández de Heredia y Julve Antillón, siendo el apellido Pomar el de su abuela paterna.



165. Piedra armera de los Serra.



166. Piedra armera de los Ypas, Zaragoza



167. Piedra armera de Fernández de Heredia, Zaragoza.

Piedra armera. Siglo XVIII

Caliza gris, 113 x 87 x 20 cm.

Escudo del Arzobispo Ignacio Añoa y Busto (1774). Procede de la calle San Jorge de Zaragoza. Allí, el siglo XVIII, se construyó el convento de las Madres de la Enseñanza costeado por este arzobispo.

Escudo cuartelado: 1º árbol; 2º cinco panelas en sotuer; 3º dos lobos pasantes; 4º cinco roeles en sotuer y en punta creciente. Capelo guarnecido con cordones y borlas.

Piedra armera. Siglo XVIII

Alabastro, 150 x 100 x 34,5 cm.

Blasón de la orden de los Dominicos rematado por corona ducal: cortinaje dividido en dos paños, una estrella de seis puntas y cruz flordelisada entremezclada con cruz aspada. Debajo, con fino grabado, perro pasando con una vela en la boca, flanqueado por dos flores. Abajo la divisa DEFENSIO FIDES.

Piedra armera. Siglo XVIII

Arenisca, 74 x 59 x 19,5 cm. Procede de la calle Organo, nº 3 (detrás de la Iglesia de la Magdalena) de Zaragoza y pertenece al apellido Sanz de Villanueva.

Escudo francés rematado por yelmo con cimera y lambrequines, cuartelado: 1º cruz de Calatrava; 2º y 4º cuartelado con estrellas de ocho puntas y flor de lis; 3º corona de conde con dos palmas. Debajo la divisa: [D]E LOS SANEZ DE VILLA NUEVA.

Piedra armera. Siglo XVIII

Caliza gris, 92 x 79 x 20 cm.

Blasón de D. Francisco Antonio Ondeano y Villareal. Procede del Monasterio de Sta. Engracia, de la capilla sepulcral de la familia Ondeano. Escudo francés cuartelado: 1º bandas y estrellas de siete puntas; 2º águila pasante; 3º fajas; 4º castillo.

SIGLO XIX

Emblema de la Real Asociación del Buen Pastor. 1806

Piedra caliza, 156 x 97 x 29 cm. Antigua Calle de Lanuza.

La Real Asociación del Buen Pastor se fundó en 1803 para ayuda de los reclusos necesitados. Dió nombre a la calle que pasó a llamarse del Buen Pastor sustituyendo su antiguo nombre de Travesía de la Cruz, en las proximidades de la plaza de Lanuza. La imagen del Buen Pastor va dentro de mandorla rematada por un angelote. Debajo cadenas y grilletas y la inscripción: R. ASOCIACION DEL BUEN PASTOR/AÑO MDCCCVI.



168. Emblema del Buen Pastor, Zaragoza.

■ SIGLO XX

BURRIEL, Félix

Busto de Goya. París, 1927

Bronce, 48 x 28 x 37 cm. Firmado y datado: *F. BURRIEL MARÍN, PARÍS, 1929.*

ESCALERA 11

■ GÓTICO

Sepulcro gótico de Don Pedro Fernández de Híjar y Navarra. Siglo XIV

Alabastro policromado, 93 x 182 x 78 cm. Procede de la iglesia del monasterio cisterciense de Santa María de Rueda (Escatrón).

Don Pedro Fernández de Híjar después de dedicar la mayor parte de su vida a la política y los asuntos de estado, terminó al servicio de Dios en el monasterio de Rueda.

El monumento mantiene la forma de lecho fúnebre, con el cuerpo del titular yacente, con hábito cisterciense, acogido por dos ángeles y retratado con particular realismo. A los pies sendos perritos con collar de cascabeles. Diez escudos con las armas cuarteladas de Aragón y Navarra se distribuyen por los cuatro lados del sepulcro, y entre ellos figuritas en relieve de ángeles, profetas en el friso superior, y en el inferior, monjes y mujeres en distintas actividades (lectura, meditación, hilando...). La última referencia escrita sobre D. Pedro Fernández de Híjar es de 1386 y la propuesta para la ejecución del sepulcro son los últimos años del siglo XIV o los primeros del XV según M. C. Lacarra.

Sepulcro gótico de Dña. Isabel de Castro. Siglo XIV

Alabastro policromado, 111 x 144 x 77 cm.

Iglesia del monasterio de Santa María de Rueda. Se trata de la segunda esposa de D. Pedro Fernández de Híjar y Navarra, el sepulcro, sustentado por dos leones, responde al mismo tipo que el anterior, con la difunta sobre almohadones y sendos canes a los pies. En la cara anterior del sepulcro, las armas de la casa de Castro con escudos cuartelados de gules y estrellas. Todo con restos de policromía, oro y púrpura en la vestimenta de la difunta.



169. Sepulcro de Pedro Fernández de Hija. Santa María de Rueda, Escatrón, Zaragoza.



170. Sepulcro de Isabel de Castro. Santa María de Rueda, Escatrón, Zaragoza.

■ SIGLO XIX

ÁLVAREZ DUMONT, César. 1866-1945

La Defensa del púlpito de S. Agustín 1887. L. 485 x 325 cm.

Representa el heroico combate llevado a cabo en el segundo sitio de 1809 en la iglesia de San Agustín. Este cuadro fue medalla de 3ª clase en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1887. La composición se centra en el púlpito en donde se han parapetado los defensores, civiles y militares del tercer regimiento polaco, que atacó San Agustín bajo las órdenes del teniente Dobrzycki. La luz penetra por la ventana a la izquierda acentuando el efecto dramático de los protagonistas mientras que la penumbra y las nubes de pólvora se diluyen hacia el fondo de la iglesia.

César Álvarez Dumont junto con su hermano Eugenio fueron verdaderos especialistas en pintar escenas bélicas, muy especialmente de la Guerra de la Independencia. Hay un espléndido dominio de la composición resuelta de forma atractiva y original. En el ángulo inferior derecho, la firma y fecha: César Álvarez Dumont, 1887.



171. Álvarez Dumont, Defensa del púlpito de San Agustín.

CUTANDA Y TORAYA, Vicente (1850-1925)**¡A los pies del Salvador! 1887**

L. 374 x 610 cm.

Se trata, como ilustra la referencia junto a la firma del artista (Toledo/87/V. Cutanda) de un violento episodio: una matanza de judíos en Toledo, tras la cual un grupo de fieles enloquecidos presencia y jalea diversas decapitaciones.

El escenario tiene lugar en un cruce de calles junto a un altar al aire libre del que se aprecia el Calvario y un sepulcro. Un verdugo procede a clavar las cabezas de los decapitados ante el altar callejero.

Sobresale la luz y el contraste de las figuras centrales con el fondo en la semioscuridad, aumentada por el humo del incendio de las casas de los judíos y contrastan las actitudes de los actores de las decapitaciones, frente a la desesperación de la mujer postrada en primer término.

La pintura del toledano Vicente Cutanda, incide en la denuncia social contrala intolerancia a través de este magnífico lienzo en el que se aprecia la calidad del dibujo, la maestría en la aplicación de los colores y una atmósfera particularmente envolvente en la que sumergió la escena narrada.

SIGLO XX

BUENO GIMENO, José. 1909

Ricardo Magdalena Tabuenca. Bronce fundido (62 x 46,5 x 27 cm) sobre pedestal de mármol, dorado con purpurina y decorado con hierros forjados hierro (99,3 x 53 x 42,5 cm). Inscripción: J. BUENO. AÑO 1909. FUNDICIÓN I. ANDRÉS. ZARAGOZA

Busto de bronce compuesto de dos cuerpos decorativos. El personaje aparece representado en edad madura, con barba dividida en dos lóbulos, bigote amplio y alargado y rasgos físicos muy destacados, sobresaliendo la zona de la frente y la acusada nariz. El cabello peinado hacia atrás dejando al descubierto las orejas. El busto se sustenta sobre varios motivos decorativos, desde la izquierda grupo alegórico de la arquitectura en forma de joven que muestra un plano a un niño con mazo y yunque de herrero, rama de hojas de laurel en el centro y fachada arquitectónica de ladrillo (¿Facultad de Medicina de Zaragoza?).



172. Vicente Cutanda, *A los pies del Salvador*.



173. José Bueno. *Busto de Ricardo Magdalena*.

Bibliografía

AA.VV. *"Exposición antológica de los escultores aragoneses José Bueno y Félix Burriel"* Zaragoza, 1984, nº2, p.57.

AA. VV., *La plaza de la Seo. Investigaciones Histórico-Arqueológicas*, Zaragoza, 1989.

AA. VV., *La Escultura del renacimiento en Aragón*, Zaragoza 1993.

AA.VV., *Centenario de la Escuela de Artes y Oficios de Zaragoza. 1895-1995*, Zaragoza, 1995.

ANÓNIMO, *Museo de Bellas Artes. Zaragoza. Catálogo. Sección Arqueológica*, Zaragoza, 1929, pp. 2-16.

DIEZ, J.L., *La pintura de Historia del siglo XIX en España*, Madrid 1992.

"Discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Luis de D. Francisco de Otal y Valonga", BMPZ nº 15, 1933, pp. 1-41.

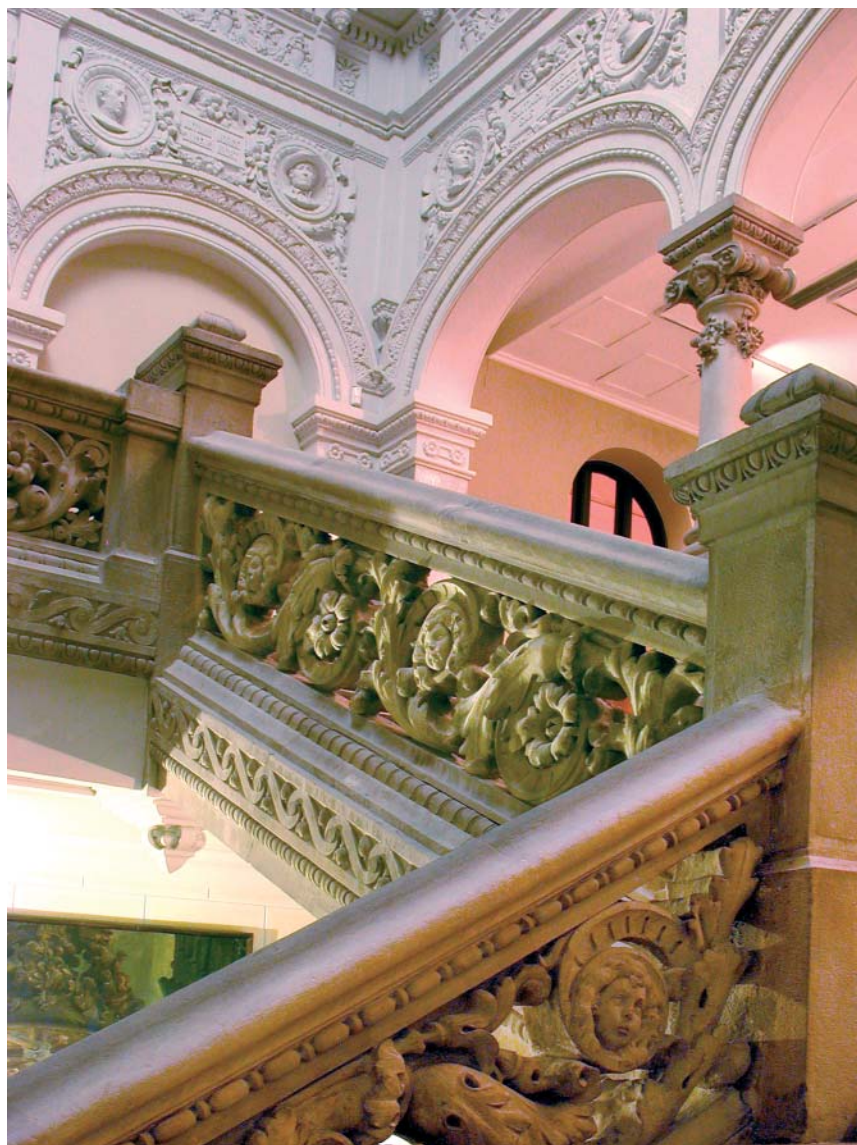
FIJALKOWSKI, W. F., *La intervención de tropas polacas en los sitios de Zaragoza*, Zaragoza.

LACARRA DUCAY, M. C., *"Arte Medieval"*, Museo de Zaragoza. *Musea Nostra*, 1990, pp. 7-62.

MORTE, C., *"Carlos V y los artistas de corte en Zaragoza: Fancelli, Berruguete y Bigarny"*, AEA 255, 1991.

SAN VICENTE PINO, A., *"El escudo de armas de Zaragoza"*, *Guía histórico artística de Zaragoza*, Zaragoza, 1991, pp. 11-19.

(M.B.LL.)



174. Escalera principal de acceso a la sección de Bellas Artes.

EL GÓTICO (I)

Sala 12

El Museo expone en las salas 12, 13 y 14 su colección de pintura medieval, obras realizadas durante los siglos XIV y XV, época de esplendor de la Corona de Aragón.

No es posible establecer diferencias estilísticas entre las obras de pintura gótica dentro de los territorios de la Corona aragonesa, los pintores mantienen activos sus talleres y reciben encargos de diferentes lugares que favorecen la coincidencia de estilos.

Cuando Pedro IV encarga a Ferrer Bassa los dos retablos para su capilla de la Aljafería está iniciando una etapa de brillantez artística que culminará en el siglo XV con el apogeo de una escuela de fuerte personalidad. Pintores como Luis Borrás, Ramón Destorrents, Jaime Serra, Blasco de Grañén, Miguel Jiménez, etc., son claros testimonios.

Las influencias francesas, italianas y flamencas dan forma a los periodos artísticos que se establecen dentro del Gótico y que están representados en nuestras salas por obras pertenecientes al gótico lineal, italogótico, gótico internacional y gótico hispanoflamenco.

1. ESTILO GÓTICO LINEAL (Siglo XIV)

El estilo "Franco Gótico" o "gótico lineal", etapa que guarda estrechas relaciones con el periodo anterior, se caracteriza por una marcada línea de dibujo, recordando la técnica de las vidrieras y por la búsqueda de una cierta humanización de las figuras, que se disponen jerárquicamente en las composiciones.

MAESTRO DE SAN MIGUEL DE DAROCA

Duda de Santo Tomás, 138 x 308 cm.

La Comunión de los Reyes, 191 x 310 cm.

Estas dos escenas constituían la decoración a modo de retablo de la antigua capilla dedicada a la Santísima Trinidad y a Santo Tomás "en sufragio del alma de Don Gil Garlón, mayor", defensor de la ciudad de Daroca en la lucha contra Castilla (1356-1369), cuyas armas heráldicas aparecen representadas.

La primera de las escenas se situaba en la parte superior, representa la Duda de Santo Tomás con Jesucristo mostrándole la llaga de su costado. A ambos lados se



175. Maestro de San Miguel de Daroca. Duda de Santo Tomás apostol.



176. Maestro de San Miguel de Daroca. La Comunión de los Reyes.

sitúan las figuras erguidas de los Apóstoles.

En el cuerpo inferior se identifica a Cristo dando la Comunión a los reyes de Aragón, Pedro IV y su esposa Sibila de Fortiá mecenas de la custodia de los Sagrados Corporales de Daroca, a los que acompañan diversos personajes en la misma actitud orante que los protagonistas principales.

Las composiciones se organizan en forma de friso horizontal, con dos cuerpos superpuestos en cada escena, en los que se disponen los personajes en torno a una figura central de mayor escala que sirve de eje.

Esta pintura trecentista presenta todas las características del gótico lineal avanzado con figuras de canon alargado, delimitadas en sus perfiles por un definido trazo oscuro y definiendo sus volúmenes a través del modelado del color y el dibujo.

■ 2. ESTILO ITALOGÓTICO (Segunda mitad del s. XIV)

El estilo "italogótico sienés" se inspira en los modelos creados en Italia por Simone Martini, Lippo Memmi, Pietro Lorenzetti entre otros. Sus obras participan de unas características comunes: elegancia y dulzura de las figuras, empleo abundante de oro en fondos y vestiduras. Técnicamente, se generaliza el uso de la pintura al temple sobre tabla.

SERRA, Jaime (Barcelona doc. 1358-1396)

Retablo de la Resurrección, 1381-1382

Temple sobre tabla, 330 x 312 cm. Monasterio de las Canonas del Santo Sepulcro (Zaragoza).

Este retablo es un encargo de Fray Martín de Alpartil, Canónigo de Jerusalén y tesorero del Arzobispo de Zaragoza, para situarlo delante de su sepultura en la sala capitular del citado monasterio. Así se recoge en su testamento fechado el 24 de junio de 1381, en él afirma que restaban por pagar doscientos florines de oro de Aragón de los trescientos en que habían acordado el precio de la obra. Es el único retablo de Jaime Serra del que se conoce documentación.

Las 8 tablas conservadas se incluyen en un retablo de tres calles con tres pisos. En la calle lateral izquierda se sitúan las escenas de la Anunciación y el Nacimiento, faltando la tabla inferior; en la calle central el Calvario, el Juicio Final, y la Resurrección en la zona baja; y en el lateral derecho la Coronación de María, la Dormición y el Descenso a los infiernos. La figura del donante fray Martín de Alpartil aparece en la escena de la Resurrección, arrodillado como orante en segundo plano, y se vuelve a repetir en la tabla del Juicio Final, arrodillado en primera fila.

Se considera a Jaime Serra como el introductor del estilo italogótico sienés. De familia de pintores trabajó con sus hermanos Pedro y Juan. Su pintura se caracteriza por la elegancia y dulzura de las figuras, con tipos pequeños de ojos rasgados de aire oriental.



177. Jaime Serra, Retablo del Santo Sepulcro. Anunciación.



178. Jaime Serra, Retablo del Santo Sepulcro. Resurrección.

ANÓNIMO

Virgen de la leche. Segunda mitad del siglo XIV

Temple sobre tabla, 122 x 73 cm.

Esta tabla, italogótica, se asocia a la producción del taller de los hermanos Serra por estilo, técnica pictórica e iconografía. El tema de la Virgen de la leche se repite por todo el Levante español, siendo los hermanos Jaime y Pedro Serra los creadores de este tipo de Vírgenes, relacionadas con la escuela sienesa de Simone Martini.

■ 3. DEL ITALOGÓTICO AL ESTILO INTERNACIONAL

La transición al "estilo internacional" queda patente en las dos obras siguientes. En ellas, la riqueza de detalles, la minuciosidad, el colorido, la individualización de los rostros y el afán narrativo nos sitúa en la nueva tendencia. En el tratamiento de las figuras perviven las influencias sienesas.

MAESTRO DE ALPUENTE

La Huida a Egipto, 101 x 63 cm.

La Degollación de los Inocentes, 101 x 64 cm. Temple sobre tabla. c. 1376-1400 Parroquial de Nuestra Sra. de la Piedad. Alpuente (Valencia).

La primera escena se desarrolla en un paisaje de exuberante vegetación, en el que destacan la riqueza cromática y los minuciosos detalles. La Sagrada Familia va seguida de Salomé, mujer que, según los Apócrifos, asistió a la Virgen en el alumbramiento, vestida al gusto de la época y que sostiene la cuna del Niño sobre la cabeza.

En la segunda, desarrollada en un interior, Herodes contempla desde su trono la matanza de los inocentes, en una escena cargada de dramatismo y expresividad patente en los rostros y las actitudes gesticulantes de los personajes.

La falta de documentación del retablo ha dado lugar a diferentes atribuciones, algunos autores identifican al maestro de Alpuente con Lorenzo Zaragoza.

■ 4. ESTILO GÓTICO INTERNACIONAL

El estilo al que llamamos "gótico internacional" que se caracteriza por el sentido narrativo de las escenas, la variedad en el uso de los colores y la presencia de estuco dorado que confiere a las obras una gran riqueza.

MARZAL DE SAX (o de Sas). (Valencia, doc. 1393-1410)

Anunciación, c. 1393-1410.

Temple sobre tabla, 83 x 40 cm. Procede de Puebla de Castro (Huesca).



179. Maestro de Alpuente, Huida a Egipto.



180. Marzal de Sax, Anunciación.

Se trata de la tabla central de un tríptico dedicado a la Vida de la Virgen y cuyas tablas laterales se encuentran en el Museo de Arte de Filadelfia (Nacimiento y la Dormición de María). María en su cuarto recibe el anuncio del Ángel y mientras San José trabaja en su banco de carpintero.

La casa abierta al espectador, sin muros, para mostrar toda suerte de detalles de los espacios interiores, techo y suelos. Arcos de medio punto, frontón superior que define un tejado de doble vertiente, y referencia al paisaje de un jardín trasero.

Esta tablita está enmarcada en madera dorada trabajada de forma rica y minuciosa.

Bajo el arco del remate superior aparece el Padre Eterno de cuyas manos salen unos haces luminosos dirigidos hacia María a través de los que envía al Hijo, configurado como un niño con la cruz, y al Espíritu Santo en forma de paloma. Más abajo Isaías, como profeta que anunció la divina concepción de María "*Ecce Virgo Concipiet in utero ...*" que puede leerse en la filacteria.

Marzal de Sax (o de Sas como figura en documentación de la época) es un artista de origen germánico que mantuvo activo su taller en Valencia, autor de importantes retablos y que aglutinó a un destacado círculo de colaboradores en los que se ve la influencia alemana dentro del gótico internacional.

GRAÑÉN, Blasco de, (Zaragoza, doc. 1422-1459)

Blasco de Grañén, pintor del rey de Navarra, se considera como una de las figuras aragonesas más importantes dentro del llamado "gótico internacional", caracterizado por el predominio de los oros en fondos y coronas, la variedad de la policromía y por la narración anecdótica de las escenas.

María, reina de los Cielos, c.1437-1439.

Temple sobre tabla, 233 x 143 cm. Iglesia de Santa María la Mayor. Albalate del Arzobispo (Teruel).

Tabla realizada bajo el mecenazgo de don Dalmau de Mur y Cervelló, arzobispo de Zaragoza entre 1431 y 1456, cuyo escudo heráldico aparece sostenido por un ángel en primer término de la composición.

María aparece en un gran trono de características arquitectónicas, cubierto con dosel, y rodeada por pequeños ángeles tocando instrumentos musicales de la época. En su rodilla izquierda sostiene al Niño que bendice con su mano derecha y porta en la izquierda la bola del mundo o globo coronado por una cruz, atributo de la realeza que sustituye al tradicional cetro, rematada por la bandera de cruz roja sobre fondo blanco (cruz de San Jorge), asociada al blasón del rey de Aragón desde el siglo XIV.

Nótese la riqueza de los fondos de oro utilizados también en los nimbos y en los brocados del manto de María, cuyo tejido se decora con motivos vegetales y animales, cayendo en amplios pliegues. La indumentaria del Niño Jesús, destaca por sus veladuras y como detalle, el amuleto de coral en rama que lleva al cuello, habitual en los niños durante sus primeros años que se asocia incluso al traje de cristianar. Es un amuleto protector que la medicina popular usa contra la epilepsia y el fortalecimiento de encías y dientes.



181 Blasco de Grañén, *Maria, reina de los cielos*.

El anuncio a Santa Ana, c. 1437-1438. Temple sobre tabla, 156 x 107 cm.

Epifanía, c. 1437-1438. Temple sobre tabla, 151 x 108 cm.

Ambas tablas pertenecen al mismo retablo, de la iglesia parroquial de Lanaja (Huesca), casi destruido en su totalidad por un incendio en 1936. Narraba escenas de la vida de la Virgen.

La primera representa el anuncio de un ángel a Santa Ana, de su futura maternidad. Ante una arquitectura doméstica y en jardín tapiado, aparece la santa en actitud devota escuchando el mensaje, del que solo podemos apreciar la filacteria con el texto extraído del Libro primero de Samuel (2, 21): "*Visitavit ... Dominus Annam et concepit ...*".

En segundo término aparece una escena de pastores, perdida en la zona superior derecha. Aquí se localizaría San Joaquín visitado a su vez por otro ángel que le comunica el fin de la esterilidad de su esposa. Queda identificable de la escena el ángel anunciador y el grupo de pastores acompañantes.

El afán narrativo del conjunto ofrece gran riqueza de detalles, casi de miniatura. Santa Ana se representa como una mujer de edad, con las arrugas del rostro marcadas. Árboles y plantas en el jardín se suman a la arquitectura definida con detalle, incluida la perspectiva interior doméstica.

En el caso de la segunda tabla, La Epifanía, se repiten los mismos criterios narrativos y compositivos, pero destaca la viveza de su colorido y la indumentaria de los magos según la moda franco borgoñona extendida por Europa en el segundo cuarto del siglo XV. Los ricos sombreros y los paños coloristas contrastan con el escenario y la sencillez de la Sagrada Familia. La actitud dialogante y distendida de los reyes Gaspar y Baltasar se contraponen a la figura de San José que asoma desconfiadamente la cabeza tras la empalizada de mimbre.

Ataúd de Dña. María Ximénez Cornel, c. 1434-1450

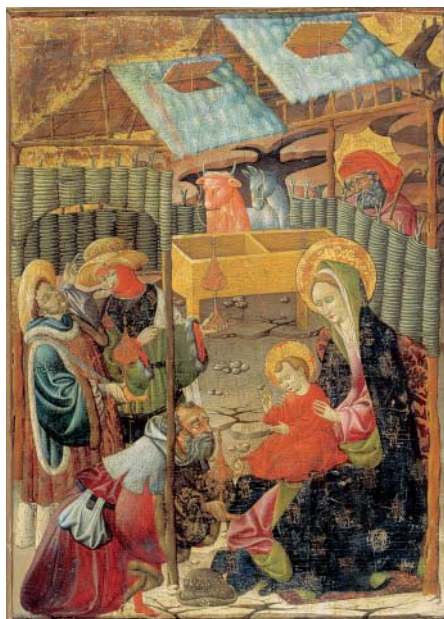
Pintura al temple sobre tabla. (81 x 161 x 56 cm). Real Monasterio de Santa María de Sigüenza. Villanueva de Sigüenza (Huesca).

Urna sepulcral tumuliforme de madera, cerrada a doble vertiente y soportada por dos ménsulas con forma de cabeza humana. Perteneció a Da. María Ximénez Cornel, condesa de Barcelhos, retirada ya viuda en este monasterio del que era priora su hermana Urraca. La urna se realizó, años después de su muerte, en vida de doña Doña Beatriz Cornel, su sobrina y también priora de Sigüenza.

Aparece representada la figura de la difunta, con indumentaria de la época, cabeza con toca sobre un cojín y manos cruzadas sobre el abdomen. En el frontal tres escudos de damas, que de izquierda a derecha representan los de la familia Cornel (campo de oro con cinco cornejas en sable dispuestas en sotuer), el de Sigüenza (cruz de oro en campo de gules) y las armas de la Condesa de Barcelhos (escudo partido con las armas de los Cornell en diestra, y media luna y ajedrezado en sable sobre campo de oro en siniestra). En las bandas superior e inferior la inscripción: "*AQUI: LAZE: LA MUY EGREGIA: SENYORA: DOÑA MARIA XIMENEZ: CORNEL: CONTESSA DE BARCELHOS: LA CUAL / FINO: LANYO MCCCCCLV: LANIMA DE LA CUAL: AYA: PARADIS*".



182. Blasco de Grañén, *Anuncio a Santa Ana*.



183. Blasco de Grañén, *Epifanía*.



184. Blasco de Grañén, *Sepulcro de María Ximénez Cornel*.

ANÓNIMO**Cofrecillo amatorio. Siglo XV**

Madera de pino estucada, dorada y policromada, 20 x 33 x 23 cm. Iglesia de San Lorenzo, Zaragoza.

Este tipo de objetos fueron muy estimados en épocas medieval y renacentista, era frecuente que se ofrecieran como regalo de compromiso y sirvieron para guardar los objetos valiosos de las mujeres.

Esta pieza presenta unos herrajes muy estilizados y los ángulos de la caja protegidos por láminas de metal repujado. La decoración se basa en estilizaciones de pájaros y cabezas enfrentadas en la tapa, en las paredes, pareja de damas bajo doseles de tienda y tañendo arpas, y en la pared posterior, un águila y dos pájaros sujetando una filacteria. En las cantoneras ostenta inscripción, mal conservada que se repite en los lados, en caracteres góticos y lengua catalana: *MOR: MERSE: OI.*

Bibliografía

ARCO GARAY, R. del. *Sepulcros de la Casa Real de Aragón*, Madrid, 1945, p. 181.

BELTRÁN LLORIS, M., LACARRA DUCAY, M. C., *Museo de Zaragoza, Catálogo General. Arte gótico*, Zaragoza, prensa.

CASTAÑEDA DEL ALAMO, A. GARCÍA LASHERAS, P., "El cofre amatorio del Museo de Zaragoza", *Museo de Zaragoza. Boletín*, 3, Zaragoza, 1988, pp. 259-280.

LACARRA DUCAY, M. C., *Primitivos aragoneses en el Museo Provincial de Zaragoza*, Zaragoza, 1970.

LACARRA DUCAY, M. C., "Cinco tablas del pintor aragonés Blasco de Grañén (c. 1472-1459)", *Anuario*, 1988, Museo de Bellas Artes de Bilbao.

LACARRA DUCAY, M. C., "Arte Medieval", en *Museo de Zaragoza. Sección de Bellas Artes*, Musea Nostra, Zaragoza, 1990, pp. 7-62.

LACARRA DUCAY, M. C., "Edad Media", *Las necrópolis de Zaragoza*, Zaragoza. Ayuntamiento de Zaragoza, 1991, pp. 215-247.

LACARRA DUCAY, M. C., "Testamento de Fray Martín de Alpartir", *El espejo de nuestra historia. La diócesis de Zaragoza a través de los siglos*, Zaragoza, 1991, pp. 182-183.

LACARRA DUCAY, M.C., "Una tabla de Marzal de Sas en el Museo Provincial de Zaragoza", *Summa de estudios en homenaje al Ilmo., Sr. D. Angel Canellas López*, Zaragoza, 1969, pp. 43-52.

(C.G.D., M.B.LL., M.L.C.R.A.)



185. Anónimo, Cofrecillo amatorio.

EL GÓTICO (II)

Sala 13

■ 5. ESTILO GÓTICO HISPANO-FLAMENCO. (Segunda mitad s. XV)

La corriente flamenca se caracteriza por un marcado realismo en las figuras, la introducción del naturalismo en el paisaje, composiciones de grandes volúmenes, efectos de luminosidad y colores fuertes y contrastados, todo ello facilitado por el empleo de la técnica del óleo al modo flamenco que se va imponiendo sobre la del temple. En Aragón observaremos además la introducción de motivos mudéjares en la pintura como azulejos, atavios, etc, y los estucados en oro resultan ciertamente suntuosos.

Esta corriente se introduce en los talleres aragoneses por el pintor cordobés Bartolomé Bermejo, afincado en Zaragoza en torno a 1477 y durante cuya estancia se rodea de un grupo de maestros en los que deja profunda huella en cuanto a estilo, composición y técnica. Está documentada su colaboración con Martín Bernart y probablemente con Miguel Jiménez dada la profunda influencia del maestro que denotan sus obras.

El retablo mayor de la iglesia parroquial de Blesa (Teruel) narra la Historia de la Invención y Exaltación de la Santa Cruz, según la versión de Jacobo de la Vorágine. Es una obra señera del gótico hispano-flamenco aragonés.

JIMÉNEZ, Miguel (doc. 1462-1505), **BERNALT, Martín** (doc. 1454-1499)
Retablo de la Santa Cruz, 1483-1487

El 9 de noviembre de 1481 los representantes de la villa de Blesa contrataron el retablo con los dos pintores. Se acordó un precio total de 8450 sueldos que se fraccionarían en cinco entregas desde 1483 a 1487. Por el oro empleado en la ejecución se paga a Francí Velart, la cantidad de 600 sueldos jaqueses el 13 de junio de 1486.

Se completa el programa iconográfico con escenas de la Pasión y muerte de Jesús, la Anunciación, el apostolado y los profetas mayores y menores.

En la realización de tan importante obra participarían también otros miembros del taller que los dos pintores tenían establecido en la ciudad. Esta diversidad de artistas hace que se acusen marcadas diferencias estilísticas. Mientras en unas tablas se ve la mano de un pintor más apegado a la tradición que sigue modelos de las composiciones medievales de tradición flamenca. En otras se identifica un estilo más elegante y técnica más depurada, evolucionando hacia modelos

italianizantes.

Del retablo se exponen trece tablas que constituyen el bancal, cuerpo central y guardapolvo. Enmarcadas en época reciente no conservan la mazonería original.

Se ordenan como sigue:

Sotobanco: profetas Malaquías, Daniel y Ezequiel.

Banco: siete tablas con dos figuras cada una correspondientes a los doce apóstoles y en el centro la Anunciación.

Calle central: tres pisos con las escenas de la Adoración de la Santa Cruz en el inferior, el Juicio Final en el medio y la Crucifixión en el tercero.

Calle lateral izquierda: La Pasión. De abajo arriba Jesús ante Caifás, Jesús camino del Calvario y el Descendimiento de la Cruz.

Calle lateral derecha: Leyenda de la Invención de la Santa Cruz: Interrogatorio del Judío, Santa Elena emperatriz y Santa Elena y el emperador Heraclio.

Guardapolvo: Ángeles con atributos de la Pasión. A la izquierda el portador de la esponja y cubo con vinagre. A la derecha, Ángel con la columna de la flagelación.

Profetas Malaquías, Daniel y Ezequiel

Óleo sobre tabla, 48 x 137 cm.

Bustos de los personajes encerrados en círculos tangentes. Cada uno con filacteria y su nombre (color rojo) y textos (color negro) sacados de los libros de los profetas. Destacan los fondos dorados, la indumentaria de vivos colores y detalles, los rostros realistas y los originales tocados.

Descendimiento

Óleo sobre tabla, 172 x 93,5 cm.

Composición que repite los modelos popularizados por Bartolomé Bermejo. La Virgen desmayada es atendida en su dolor por San Juan y otra de las Marías. María Magdalena postrada ante la Cruz, levanta sus brazos para sujetar el cuerpo de Jesús. El patetismo está marcado en los rostros y las actitudes.

En segundo término los santos varones subidos en sendas escaleras, descienden el cuerpo de Cristo ayudados por una sábana. Todos ellos aparecen con expresiones contenidas, en actitud naturalista a la que se añade el detalle y la precisión en el tratamiento de las indumentarias. Fondos de paisaje con elevada línea de horizonte y cielos de oro.

Jesús con la Cruz a cuestas

Óleo sobre tabla, 173 x 93 cm.

Jesús (con túnica bordada en oro) camino del Calvario cae bajo el peso de la Cruz, que le ayuda a levantar un soldado y que lleva en sentido contrario, para facilitar la composición. A un lado María, San Juan y las dos Marías con expresiones de dolor. La izquierda de la composición la ocupa el cortejo que sale por una de las puertas de la muralla, compuesto por caballeros escoltados por soldados con estandartes, trompetas y lanzas.

La visión medieval de la ciudad de Jerusalén se pierde hacia el fondo con edificios de torres almenadas y un paisaje de río con puente.



187. Bernat-Jiménez, profetas Malaquías, Daniel y Ezequiel.



188. Bernat-Jiménez, Descendimiento.



189. Bernat-Jiménez, Jesús con la cruz a cuestas.

Jesús ante Caifás

Óleo sobre tabla, 120 x 93 cm.

La escena se desarrolla en un interior, con el suelo de azulejos y la pared de ladrillos. Unos personajes, de gesto adusto y huraño, rodean a los protagonistas, representados a escala mayor. Otros en segundo plano, con cascos y lanzas insinuadas hacia el fondo, dan a la composición un efecto de perspectiva y profundidad. Jesús es llevado ante Caifás atado por dos soldados: uno con mallas, coraza y casco, y otro con traje amarillo y rojo que va cubierto con turbante blanco. Caifás (en trono de madera con incrustaciones) y Jesús (de pie, vestido con túnica marrón ribeteada en oro, con artificiosos pliegues acartonados), centran la composición. Esta se cierra por el personaje que de espaldas al espectador sostiene la cruz perpendicular a la escena.

Apostolado y Anunciación

Óleo sobre tabla, 545 x 125 cm.

El banco está formado por siete tablas de dobles figuras, seis de apóstoles y la Anunciación en el centro. La composición se repite en todas.

Los apóstoles aparecen sentados en un banco corrido con respaldo tallado a media altura, sobre fondos dorados y se disponen agitadas filacterias con los nombres de cada personaje y textos del Credo. Suelos de azulejos. Cada rostro responde a auténticos retratos.

La Anunciación, sigue la iconografía tradicional de la época. La Virgen sorprendida en sus aposentos leyendo un libro, levanta la cabeza para mirar a San Gabriel. Estas dos tablas originalmente estarían separadas por el sagrario en el centro del altar.



190. Bernat-Jiménez, *Jesús ante Caifás*.



191. Bernat-Jiménez, *Apostolado y Anunciación*.

Santa Elena

Óleo sobre tabla, 130 x 93 cm.

Santa Elena (en trono de carpintería gótica) convoca a los sabios judíos de Jerusalén para recabar información sobre la Cruz. Estos señalan a Judas (postrado a la derecha). El tratamiento de la arquitectura y el espacio es similar a las escenas que se desarrollan en interiores. Los mismos suelos de azulejos, las ventanas geminadas, las decoraciones de taracea en los tronos de madera, etc.

Contrasta la riqueza del brocado y los oros de Santa Elena con las indumentarias de los judíos, con túnicas lisas y tocados con bonetes, a excepción de Judas.

Los rostros realistas reflejan distintas edades y fisonomías.

Interrogación del judío

Óleo sobre tabla, 172 x 94 cm.

Judas, judío de Jerusalén, tenía conocimiento de la localización del lugar en el que Cristo fue crucificado; sometido a interrogatorio y ante su silencio fue arrojado a un pozo seco. A los seis días, Judas prometió revelar lo que sabía en relación con la cruz, momento que recoge la escena. Judas, sacado del pozo, es interrogado por la emperatriz Elena.

La arquitectura es de tipo italiano, un patio con suelo de azulejos pintados, al que se abren en la pared del fondo dos dobles ventanas, a las que asoman mujeres acompañadas por dos mancebos. Los personajes lucen vistosas indumentarias de brillantes colores y abundante empleo de oros. La capa bordada en oro de Santa Elena contrasta con la sencillez de la túnica y el manto del judío. Judas según la leyenda, encontró enterradas en el Gólgota las tres cruces, a raíz del hallazgo se bautizó cambiando su nombre por el de Ciriaco y más tarde fue nombrado obispo de Jerusalén. Murió mártir.

Santa Elena y el emperador Heraclio

Óleo sobre tabla, 173 x 93 cm.

Según la Leyenda Dorada cuando Santa Elena localiza la Cruz (en el siglo IV) deja depositada parte de ella en Jerusalén. En el siglo VII los persas se apoderan de la Cruz. Será el emperador Heraclio quien haga frente a la expansión de los persas y recupere la Santa Cruz restituyéndola nuevamente a Jerusalén. Santa Elena que en la escena acompaña a Heraclio portador de la Cruz, había vivido trescientos años antes de que esto ocurriera. Iconográficamente se unen en esta tabla las dos narraciones que en la Leyenda Dorada se refieren a la Historia de la Santa Cruz. Heraclio, con atuendo imperial, va seguido por un séquito de cortesanos. En ese momento, las piedras del arco se desmoronan impidiendo el paso del cortejo y un ángel aparece recordándole que Jesús había traspasado aquella puerta modestamente. Heraclio echa pie a tierra y se despoja de sus vestiduras imperiales caminando humildemente con el fragmento de la Cruz en sus manos hacia la puerta que de inmediato queda expedita. La escena es de gran vistosidad con la ciudad de Jerusalén tras las murallas mostrándose torres y edificios de evidente aire medieval.



192. Bernat-Jiménez, Santa Elena.



193. Bernat-Jiménez, Interrogación del judío.



194. Bernat-Jiménez, Santa Elena y el Emperador Heraclio.

Ángel con atributos de la Pasión

Óleo sobre tabla, 175 x 56 cm.

Ángel con atributos de la Pasión

Óleo sobre tabla, 172 x 54 cm.

Hay una notable diferencia entre ambas figuras.

La primera delicada y elegante, responde a corrientes evolucionadas del gótico, con toques italianizantes. Mantiene en sus manos el cubo con el vinagre y la caña en cuyo extremo está la esponja con la que humedecieron los labios de Jesús.

El segundo ángel porta la columna de la flagelación. Su figura de aire más tosco y arcaico es propio de un pintor tradicional y apegado a los primitivos modelos flamencos.

Adoración de la Santa Cruz

Óleo sobre tabla, 191 x 139 cm.

Repite el mismo tipo iconográfico de Santa Elena y Heraclio, postrados en este caso ante la Cruz, sostenida por un ángel. Sobre el suelo de azulejos reposa el cetro del emperador y Santa Elena sostiene entre sus manos los clavos de Cristo.

A ambos lados, con simetría, se distribuyen los personajes, de rodillas y en actitud de oración.

Nótese la fuerza y expresividad de los tipos representados. El resultado es un sólido conjunto muy relacionado con la obra de Bartolomé Bermejo.



195. Bernat-Jiménez, *Ángel con atributos de la pasión.*



196. Bernat-Jiménez, *Ángel con atributos de la pasión.*



197. Bernat-Jiménez, *Adoración de la Santa Cruz.*

Juicio Final

Óleo sobre tabla, 191 x 140 cm.

Tabla central del conjunto y una de las de mayor calidad. La composición se divide en dos partes, la celestial y la terrenal, unidas por ángeles que tocan sendas trompetas.

La parte superior se centra en la figura de Cristo Redentor con las marcas de la Crucifixión y los pies sobre globo de cristal. Le acompañan la Virgen, San Juan, los arcángeles San Miguel con espada y San Gabriel con el ramo de azucenas.

En la parte inferior la resurrección de los muertos. Los cuerpos se tratan someramente, sin detalles anatómicos. La sensación de profundidad se obtiene reduciendo el tamaño de los cuerpos a medida que se alejan del primer término. Es clara la influencia flamenca en los ropajes, en la figura de Cristo y en los personajes angélicos que siguen los modelos de Van der Weyden.

Crucifixión

Óleo sobre tabla, 191 x 139 cm.

Escena abigarrada, por el número de personajes que interviene en la misma. En el centro el crucificado, a los lados los dos ladrones con los cuerpos descoyuntados y las cruces convergiendo hacia el fondo. En primer término San Juan y María Magdalena que junto a la Virgen desmayada, sostenida por las otras dos Marías, componen el grupo de dolor. El grupo de los sayones disputa por la túnica de forma violenta y realista.

En segundo término Longinos a caballo con su lanza y el soldado portador de la esponja con vinagre miran a Jesús. Al fondo dos grupos de observadores bien diferenciados. Por un lado los soldados vestidos con fantásticas armaduras, el primero de ellos luce casco con la cimera de dragón, como el que popularizó en el reino de Aragón Pedro IV. Y a la derecha sacerdotes judíos.

Bibliografía

BELTRÁN LLORIS, M., LACARRA DUCAY, M. C., *Museo de Zaragoza. Catálogo General. Arte Gótico*, Zaragoza (en prensa).

ESCARRAGA, J.M., "El retablo de la Santa Cruz de la villa de Blesa", *Seminario de Arte Aragonés XIII-XV*, Zaragoza, 1968.

LACARRA DUCAY, M. C., *Primitivos aragoneses en el Museo Provincial de Zaragoza*, Zaragoza, 1970.

LACARRA DUCAY, M. C., "Cuatro fragmentos del retablo de Blesa no conocidos", *Estudios en homenaje al Dr. Eugenio Frutos Cortés*, Zaragoza, 1977.

LACARRA DUCAY, M. C., "Arte Medieval", en *Museo de Zaragoza. Sección de Bellas Artes*, Zaragoza, 1990, pp. 7-62.

(M.L.C.R.A., C.G.D.)



198. Bernat-Jiménez, Juicio Final.



199. Bernat-Jiménez, Crucifixión.

EL GÓTICO (III)

Sala 14

■ 6. GÓTICO FINAL. (Siglo XV)

Las influencias flamencas a tierras de la Corona de Aragón llegan, entre otras razones, gracias al viaje a Flandes que realiza en 1431 el pintor valenciano Lluís Dalmau enviado por el rey Alfonso el Magnánimo, a cuyo servicio estaba.

En estos momentos el empleo de la técnica del óleo se generaliza y con ello se consiguen los efectos de luz que requiere la moda del momento.

Pesadas figuras de acartonados pliegues, recortadas sobre ricos fondos dorados caracterizan a la escuela aragonesa del momento representada por Juan de la Abadía el viejo y Miguel Jiménez.

La obra de Martín de Soria se aleja de estos modelos, sus personajes están tratados con una mayor dulzura y elegancia como corresponde al mejor discípulo de Jaime Huguet en Aragón.

ANÓNIMO

Anunciación, 81 x 76,5 cm.

Adoración de los Magos, 82 x 76 cm.

Temple sobre tabla, 1465-1470. Iglesia parroquial de Alloza (Teruel).

Son escenas de un retablo dedicado a la Vida de María que siguen los modelos tradicionales. Los delicados rasgos de las fisonomías, las refinadas indumentarias de pliegues blandos, las tonalidades suaves y la elegancia de las actitudes representan la influencia de uno de los mejores seguidores huguetianos en tierras aragonesas. Destacan además algunos rasgos originales en la composición como las prendas de tipo morisco que luce el mayor de los Reyes o el carácter anecdótico de San José semioculto tras el vano de la puerta.



200. Anónimo, Anunciación.



201. Anónimo, Adoración de los Magos.

ABADÍA, Juan de la, el Viejo (doc. 1471- 1498)

Retablo del Salvador c. 1490 - 1498. Óleo sobre tabla, 258 x 258 cm. Ermita de San Blas, Broto (Huesca).

Juan de la Abadía, apodado "el viejo" para distinguirlo de su hijo del mismo nombre (doc. 1489-1511) fue un pintor prolífico y de gran aceptación en Aragón según los numerosos encargos de los que se conserva documentación. Su obra se caracteriza según Lacarra por la elegante gravedad de sus personajes y la habilidad en el empleo del claroscuro con el que consigue efectos de plasticidad notables. En lo cromático emplea un colorido frío y poco brillante equilibrado por el buen uso que hace del dibujo y el sombreado.

El retablo, semicircular, se organiza en cinco calles de dos pisos cada una. La central está presidida por la figura del Salvador. En las laterales aparecen de izquierda a derecha, en el piso inferior: Santa Lucía, San Marcos, San Blas y Santa Bárbara. En el superior se sitúa el Calvario flanqueado a los lados por las escenas de la Anunciación y la Epifanía; y en los extremos, a menor tamaño San Martín y Santa Elena. El banco se distribuye en cinco casas, la central con un Cristo-Piedad, a su izquierda las figuras sedentes de San Sebastián y San Longinos y a su derecha las de San Andrés y Santa Catalina.

Los personajes se sitúan aislados y recortados sobre fondos en los que aparecen muros abiertos al paisaje, o elementos mobiliarios en los interiores. Algunas de las composiciones se relacionan con las estampas del grabador Martín Schongauer (doc. 1465-1491) según sus figuras monumentales de plegados robustos y angulosos y los rostros de gran realismo y expresividad. El retablo es muestra clara de la implantación de las corrientes septentrionales europeas del gótico tardío en Aragón.

En el ángulo inferior izquierdo de la tabla central se lee la inscripción: "Anton Canalt" del que no tenemos referencia alguna, en letras rojas pintadas sobre el piso de azulejos.

ABADÍA, Juan de la, el Viejo (doc. 1471-1498)

Calvario. c. 1490. Óleo sobre tabla, 120 x 90 cm.

Formó parte del coronamiento de un retablo. Cabe destacar el cuidadoso dibujo, la expresividad de los rostros y en general la armonía del conjunto. La vista de Jerusalén al fondo repite los modelos urbanos medievales y la figura de Longinos, con su lanza y la cabeza descubierta mirando implorante al Crucificado, es la misma que aparece en el banco del retablo del Salvador de Broto (Huesca).



202. Juan de la Abadía, Retablo del Salvador.

TALLER DE JUAN DE LA ABADÍA

Retablo de San Sebastián, San Fabián y Santa Águeda. c. 1475-1500. Óleo sobre tabla, 257 x 245 cm.

Retablo organizado en tres calles de dos pisos cada una. En la tabla central aparece San Sebastián y sobre ella el Calvario. A su derecha San Fabián y encima la escena de su martirio. A la izquierda Santa Águeda y sobre ella el martirio de San Sebastián, titular del retablo.

El banco se distribuye en cinco casas, ocupando la central el Cristo-Piedad saliendo del sepulcro y rodeado por los atributos de la Pasión. A su derecha San Miguel pesando las almas y San Juan Bautista. A su izquierda San Agustín y Santa Quiteria. La mayoría de los personajes se sienta en un banco, con un paño de brocado a su espalda. Un murete o pretil recorre los fondos y sobre ellos de forma simétrica asoman dos cipreses. El resultado es un retablo de composiciones homogéneas con los personajes dispuestos en actitudes similares, ante fondos iguales, lo que produce una cierta monotonía compositiva.

SORIA, Martín de (doc. 1449 - 1487)

San Miguel Arcángel, 133 x 59 cm.

Santa Catalina de Alejandría, 176 x 61 cm.

Temple sobre tabla, 1459-1460. Iglesia de San Pablo Zaragoza, del retablo dedicado a la Virgen, San Miguel y Santa Catalina.

Pertenecen a un retablo dedicado a la virgen encargado por don Miguel de Baltueña a Martín de Soria para su capilla particular. Según la documentación (6 de noviembre de 1459) el artista se compromete a tener finalizado el retablo para el día de Todos los Santos de 1460

y por ello cobrará la suma de mil cuatrocientos sueldos.

La figura de San Miguel es la de un elegante caballero, vestido con rica armadura con aplicaciones de estuco dorado muy del gusto de la época, que aparece lanceando al demonio, rendido a sus pies e interpretado como un monstruo de varias cabezas. Estilísticamente cabe resaltar la delicadeza de los rasgos, la suavidad de las formas y la elegancia que envuelve a la composición que resumen las características de este pintor aragonés

Santa Catalina aparece representada como una rubia joven, de expresión dulce y algo melancólica. En la cabeza lleva una corona de rosas y en sus manos la palma de mártir y la espada de su decapitación y en el ángulo inferior izquierdo la rueda de su martirio.

Encima se sitúa la Dormición de la Virgen, rodeada de los apóstoles que la acompañan rezando y leyendo. Mientras su alma, en forma de niña, asciende al cielo. Escena de gran sencillez y emotiva tristeza, que se desarrolla en un interior tratado con un naturalismo casi doméstico.



203. *Martín de Soria, San Miguel Arcangel.*



204. *Martín de Soria, Santa Catalina de Alejandria.*

ANÓNIMO

El Ángel custodio ante la Virgen y el Niño. Segunda mitad Siglo XV.

Temple sobre sarga, 100 x 78 cm. Convento de las Canonas del Santo Sepulcro de Zaragoza.

Sobresale la singularidad iconográfica de la escena que se desarrolla en una exquisita estancia interior, abierta a un jardín con enredadera de rosas y bajo emparrado. La inscripción en caracteres góticos sobre el muro del fondo identifica la escena como "Ángel Custodio", el cual recibe de manos del Niño la corona, destinada a la sierva por la que el ángel está intercediendo según reza la filacteria. Véase el influjo flamenco sobre todo en los paños, que se conjuga con la delicadeza en la composición, así como con el carácter intimista de la escena en la que destaca el empleo de unos tonos suaves y un preciso dibujo.

JIMÉNEZ, Miguel (doc. 1462-1505)

San Juan Evangelista 156 x 46 cm, **San Martín partiendo su capa** 159 x 78 cm. y **Santa Catalina** 158 x 46 cm. c. 1500-1505. Óleo sobre tabla. Iglesia de San Pablo, Zaragoza

Formaron parte de un retablo dedicado a San Martín de Tours, San Juan Evangelista y Santa Catalina de Alejandría, encargado por Martín de Ejea, antes de 1505, con destino a la capilla que poseía en la iglesia de San Pablo de Zaragoza. Posteriormente estas tres tablas fueron montadas en una mazonería plateresca y así ingresaron en el Museo.

El elegante jinete va ataviado con la indumentaria del caballero ideal del siglo XV. El colorido es cálido y hay abundante empleo de oro sobre estuco en relieve. San Juan Evangelista aparece sobre suelo de azulejo, reúne las características de la tradición gótica aragonesa de grandes figuras con acartonados pliegues, rostros modelados de facciones acusadas y expresivas, colores fuertes y fondo de brocado. En la mano porta, como atributo, el cáliz con el veneno.

La elegante figura de Santa Catalina, está inspirada como la anterior en un grabado de Martín Schöngauer. Con un movimiento envolvente del manto alivia la verticalidad de la figura que sigue los modelos populares cuatrocentistas. Aparece la rueda a sus pies como atributo.

TALLER DE MIGUEL JIMÉNEZ

Retablo de San Miguel, San Fabián y San Sebastián. c. 1475-1490.

Óleo sobre tabla, 287 x 224 cm. Iglesia parroquial de Pastriz (Zaragoza)

Consta de tres calles. La central presidida por la figura de San Miguel Arcángel representado como guerrero triunfante sobre el demonio, la dulzura y delicadeza de sus rasgos contrasta con el esperpéntico demonio caído a sus pies. En las laterales aparece a su derecha San Sebastián y a la izquierda San Fabián. Es de destacar la elegancia de las figuras y el espléndido tratamiento de los volúmenes sobre los fondos de brocados de oro, con diferentes dibujos cada uno de ellos.

La calle central se remata por un Calvario según las representaciones clásicas, ante un paisaje convencional con Jerusalén amurallada al fondo. Sobre las calles laterales las escenas de los martirios de los santos Fabián y Sebastián de gran



205. Anónimo, *Angel custodio ante la Virgen*.



206. Miguel Jiménez, *San Martín partiendo su capa*.

realismo e intensidad dramática, en las que se aprecia un especial interés por los detalles.

El banco lo componen cinco tablas. La central presenta un Cristo-Piedad saliendo del sepulcro sostenido por ángeles. A su izquierda Santa Catalina de Alejandría y Santa Quiteria, y a la derecha Santa Apolonia y Santa Engracia. El conjunto del retablo destaca por la calidad del colorido y la gran riqueza cromática apreciable en cada una de sus tablas.

BERNAT, Martín - BERMEJO, B.

Descendimiento. 1479-1481. Óleo sobre tabla, 133 x 134 cm.

Procede de alguna iglesia zaragozana sin determinar donde coronaría un retablo. Por razones estilísticas cabe pensar que se trata de una obra debida a la colaboración de Bartolomé Bermejo con Martín Bernat, en fecha cercana a la del retablo común de Santa María del Pilar.

La escena del Descendimiento de Cristo de la Cruz aparece representada en el arte cristiano hacia el siglo IX. En los evangelios no se nombra a San Juan y a la Virgen como protagonistas de la escena, no obstante, teniendo en cuenta que habían asistido a la Crucifixión de Cristo, la piedad popular entendió que permanecieron en el Calvario hasta el Santo Entierro. Es así como la iconografía del tema se va enriqueciendo desde la Edad Media, se incluye a la Magdalena y a los ayudantes de Nicodemo y de José de Arimatea, que como nota curiosa, depende su número de la altura de la escalera.

ABADIA, Juan de la, el Viejo (doc. 1471 - 1498)

Escenas de la vida de San Antonio Abad. Óleo sobre tabla, 189 x 68 cm.

Depósito del Museo Nacional de Prado.

Se trata de dos tablas con escenas de la vida de San Antonio Abad y que procedentes del comercio de antigüedades, debieron integrar dos calles de un retablo del Santo. Entre las escenas figuradas, en cuadritos enmarcados de pequeñas dimensiones (47 x 56 cm), se representan los episodios del santo tentado por un demonio en forma de hermosa y coqueta mujer, el apaleamiento por los diablos con cabezas de animales, la aparición del Señor tras su apaleamiento por los diablos, el santo elevado a los cielos por los ángeles, el santo con el libro de su regla y el milagro del cuervo que alimentaba al ermitaño.

El Santo aparece con los atributos propios, sayal marrón, bastón y las llamas del fuego de San Antón, representadas en el primer episodio. Son escenas plenas de dramatismo, resaltando la gran expresividad y serenidad del santo en contraste con la inquietante diablada y la ferocidad de los rasgos de los demonios apaleadores. El paisaje, a la orilla del mar presenta un decorado estable con edificio de una nave y pequeño campanario que recuerda al presente en otras representaciones del santo, como la tabla del Museo de Bellas Artes de Bilbao.



207. Juan de la Abadía, Escenas de la vida de San Antonio Abad.

JOHAN, Pere (activo entre 1416 y 1458)

Ángel Custodio. c. 1435-1445. Alabastro policromado (111 x 58 x 49 cm.)

Ayuntamiento o Diputación del Reino, Zaragoza.

El ángel, de medio cuerpo, surge de un promontorio formado por nubes. Está realizado con una gran precisión de detalles que enriquecen su indumentaria. Viste armadura, con el cuerpo inferior escamado, y manto que se abre sobre los hombros. En la mano izquierda porta una cartela, estando perdida la derecha. El rostro refleja una fisonomía juvenil, de ojos rasgados e incipiente sonrisa, característica del gótico internacional. La minuciosidad en la talla y precisión de los detalles se ve enriquecida por la policromía.

Pieza de gran calidad, debió ser realizada por el escultor de origen catalán Pere Johan durante su estancia en Zaragoza entre 1434 y 1449, llamado por el arzobispo don Dalmacio de Mur para realizar el retablo mayor de La Seo. La obra se asocia claramente al ángel portador del escudo del citado arzobispo que aparece en el sotobanco del retablo de La Seo.

Bibliografía

BELTRÁN LLORIS, M., LACARRA DUCAY, M. C., *Museo de Zaragoza. Catálogo General. Arte Gótico*, Zaragoza (en prensa).

GALILEA ANTON, A., *La pintura gótica española en el Museo de Bellas Artes de Bilbao*, Bilbao, 1995.

JANKE, S., "Observaciones sobre Pere Johan", *Seminario de Arte Aragonés*, XXXIV, Zaragoza, 1981, pp. 11-120.

LACARRA DUCAY, M. C., *Primitivos aragoneses en el Museo Provincial de Zaragoza*, Zaragoza, 1970.

LACARRA DUCAY, M. C., 1985 "Nuevas noticias sobre Martín de Soria, pintor de retablos (1449-1487)", *Artigrama*, 2, pp. 23-46.

LACARRA DUCAY, M. C., "Arte Medieval", en *Museo de Zaragoza. Sección de Bellas Artes*, Zaragoza, 1990, pp. 7-62.

(C.G.D, M.L.C.R.A., M.B.LL.)



208. Pere Johan, Angel custodio.

EL RENACIMIENTO

Sala 15

El siglo XVI es una de las etapas más brillantes del arte aragonés. Los primeros momentos de este siglo siguen marcados por las corrientes del gótico flamenco de manera que las primeras producciones mantendrán un claro aire gotizante. Poco a poco las formas góticas irán siendo sustituidas por las plenamente renacentistas llegadas desde Italia, que en territorio aragonés acabarán imponiéndose a partir de 1530.

En el nuevo sistema sobresalen dos importantes novedades. De un lado el interés por el esquema compositivo en el cuadro; las figuras se ordenan y se equilibran las formas en un todo armónico, compensado y relacionado entre sí. Y por otro, la búsqueda de la realidad en un intento de reflejar fisonomías reales y materias concretas con la introducción de los problemas lumínicos.

En esta etapa hay que destacar el esplendor conseguido por la escultura aragonesa, en su mayor parte realizada en alabastro frente al uso habitual, en los talleres castellanos y andaluces, del mármol importado de Italia

Gran figura del cinquecento clasicista aragonés es Damián Forment (c.1480-1540), su taller tiene una amplísima producción que abarca toda la primera mitad del siglo XVI y en él se forma un importante número de discípulos. Su trabajo se repartirá entre Valencia y Zaragoza, además de otras localidades como Huesca, Poblet y Santo Domingo de la Calzada. Llegó a Zaragoza en 1509 para hacerse cargo, con gran éxito, del retablo de la basílica del Pilar, desarrollando desde entonces su importante producción aragonesa.

FORMENT, Damián (c.1480-1540)

Epifanía, c. 1519.

Alabastro 108 x 75 cm. Monasterio de Santa Engracia (Zaragoza).

La composición repite modelos ya estudiados por Forment en el Pilar y en la Capilla del Sacramento de la Catedral de Huesca. Las fisonomías y las actitudes de los personajes, los elementos de la indumentaria, el gusto por los detalles, la precisión de los plegados y el afán naturalista de la composición son elementos habituales del artista. La actitud dinámica y juguetona del Niño, que escapa al hieratismo habitual en otros artistas, coincide con las escenas de Huesca y el Pilar. Aún cuando la pieza se encuentra en estado fragmentario identificamos detalles anecdóticos como el buey tras la empalizada trenzada comiendo hierba. El jinete al galope es un elemento también habitual en los relieves de Forment.



209. *Damián Forment, Epifanía.*

BERRUGUETE, Alonso (c.1490-1561)

BIGARNY, Felipe (c.1475-1542)

Figura tenante con las armas de Carlos I. 1520. Alabastro 76 x 40 x 25 cm.

Pieza escultórica (remate) que procede del sepulcro de Juan Selvaggio, Gran Canciller de Aragón, en la iglesia del Monasterio de Santa Engracia. Esta obra se contrata a Alonso Berrugute "pintor del Rey" el cual cuenta con la colaboración de Felipe Bigarny. Un niño desnudo y mutilado, de formas cercanas a Miguel Ángel y con un correcto estudio anatómico, porta el gran escudo de Carlos I en el que se representan los blasones de Castilla y León, Aragón y Sicilia, Austria, Borgoña y Brabante. En el escusón las armas de Flandes y Tirol. El sepulcro fue de alabastro con cuatro columnas jónicas y efigie de Selvaggio, con los remates adornados con los escudos reales.

ANÓNIMO

Santa Catalina de Siena y Santa Fe. 61 x 39 cm. Convento de Santa Fe de Zaragoza. Integraba la predela de un retablo.

Se representan Santa Fé, con amplia túnica, manto, libro y la palma del martirio y a la derecha Santa Catalina con túnica blanca y el manto negro de las dominicas, la frente ceñida por la corona de espinas, vara de azucenas y en la diestra un corazón con crucifijo. Sobresale el misticismo de las santas, el tratamiento de los paños y una cierta influencia del manierismo florentino.

ANÓNIMO

Calvario, mitad del siglo XVI. Óleo sobre tabla. 11 x 90 cm. Antiguo Convento de los Carmelitas Descalzos de San José, Zaragoza.

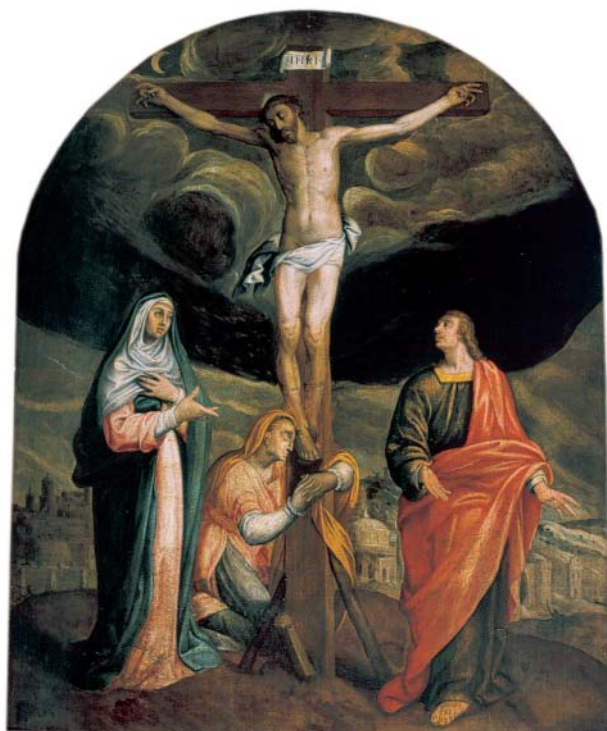
La tabla se encuentra en la línea del manierismo flamenco. La verticalidad de las figuras marcadas por cierto geometrismo destaca sobre un fondo de paisaje con la ciudad de Jerusalén y un cielo de nubes. Nótese el patetismo en los rostros, y el dramatismo expresado en la Magdalena. Su uso de colores brillantes que resaltan con dureza sobre el fondo de claroscuro.



210. Alonso Berruguete, *Tenante con las armas de Carlos I*



211. Anónimo, *Santa Catalina de Siena y Santa Fe*.



212. Anónimo, *Calvario*.

FORMENT, Damián (c. 1480-1540)**San Onofre.** c. 1520.

Alabastro 102 x 34 x 22 cm. Convento de Santo Domingo de Zaragoza.

En 1520 Damián Forment contrata la ejecución del retablo mayor de la iglesia en el mencionado convento.

Aparece representado el santo anacoreta luciendo barba y larga cabellera hasta los tobillos, vestido con falderín tejido en hiedra. El resto del cuerpo desnudo está tratado con un cuidado interés anatómico sobre todo en los brazos y las piernas, detallando las venas en manos y pies. La disposición de la figura, con la cabeza levemente inclinada, los brazos cruzados y la pierna adelantada le dan un carácter naturalista al que se suma la lograda expresividad del rostro con una inquietante mirada. El efecto visual de la policromía acentúa las texturas de la piel, el pelo y el tejido vegetal.

ESCUELA ARAGONESA**Retablo de San José.** C. 1510

Temple sobre sarga, 223 x 220 cm. Iglesia parroquial de Albalate del Arzobispo (Teruel).

El santo titular ocupa la calle central del retablo en el que se representan cuatro escenas relacionadas con su vida, en ellas llama la atención la gran cantidad de elementos anecdóticos: "Desposorios con la Virgen", "Anunciación" en la que aparece el santo, "Nacimiento" y "Epifanía".

Obra de tránsito desde las formas tardogóticas heredadas de Huguet a maneras en las que ya aparecen elementos más modernos, renacentistas, como se puede apreciar en el trono del santo titular y en los motivos que decoran el guardapolvo del retablo.

MAESTRO DE SIJENA**Cristo con la cruz a cuestas.** 67 x 77 cm.**Cristo ante Caifás.** 65 x 77 cm.

Óleo sobre tabla. c. 1515-1519. Monasterio de Sijena (Huesca).

Pinturas del banco del retablo mayor del Real Monasterio de Santa María de Sijena, uno de los grandes proyectos de pintura del renacimiento español ejecutado durante el mandato de la priora María Ximénez de Urrea (1510-1521).

En la segunda escena tomada, con variantes, de un grabado del alemán Martín Schongauer (Serie de la Pasión, 1475-1480), llama la atención la figura del verdugo de espaldas, en escorzo, cuyo estudiado volumen introduce al espectador. Se recrea en los detalles y pormenores de las cosas, concediendo gran importancia a los brocados. Consigue una factura impecable a través de un dibujo minucioso y un colorido brillante y luminoso en el que predominan los tonos cálidos.

El Maestro de Sijena plantea un Renacimiento en el que están patentes los gustos y tendencias de aire flamenco pero a ellas incorpora las novedades de las corrientes clasicistas italianas. La profesora C. Morte ha llegado a apuntar que el maestro perteneciera al entorno del austríaco Michel Pacher.



213. Damian Forment, *San Onofre*.



214. Maestro de Sijena, *Cristo con la Cruz a cuestras*.

ANÓNIMO

La escuela de las Vírgenes. c. 1570.

Óleo sobre tabla, 104 x 84 cm. Hospital Provincial de Zaragoza.

Tabla alegórica que representa la fundación del Colegio de las Vírgenes de Zaragoza por don Juan González Villasimpliz en 1531. La escena del fondo quizá represente a los diputados del Reino de Aragón, patronos de dicho colegio, en el que se estableció el culto eucarístico de las Cuarenta Horas.

La obra guarda cierta relación formal con el estilo de Forment, con algunas reminiscencias del período anterior en el gusto por los brocados.

GONZÁLEZ DE SAN MARTÍN, Diego (doc. 1545-1576).

Las tentaciones de San Antonio Abad

Óleo sobre tabla. 286 x 178 cm. Convento de Santo Domingo de Zaragoza.

Se ha relacionado con esta pintura a Diego de San Martín, pensando que pudiera provenir la pintura del retablo de la zaragozana iglesia de San Antón contratado por este pintor en 1556.

La escena se desarrolla ante un paisaje con arquitecturas concebido de una forma un tanto escenográfica. En primer plano la solemne figura del santo eremita con sus atributos más frecuentes: cerdo, libro abierto y llama encendida, contrasta con la delicada figura femenina, personificación del demonio, que destaca por la elegancia de formas y la plasticidad de sus ropajes. Es una figura clasicista, de corte italiano. El paisaje sin embargo, mantiene el gusto de la estética flamenca.

En segundo término, el santo ante una visión celestial recibe de manos de Jesús la campanilla, uno de sus atributos habituales, y se alejan los monstruos que le asedian en sus visiones.

ESTANMOLÍN, Silvestre

Virgen del Rosario. 1579. Óleo sobre tabla, 197 x 128 cm.

Convento de Dominicas de Santa Fe de Zaragoza.

Esta iconografía de la Virgen se repite desde finales del siglo XV y está ligada a la Orden de los Dominicos, grandes propagandistas del rezo del Rosario.

Aparece la Virgen sobre un fondo luminoso con un rosario en la mano, que se repite en otro completo a modo de mandorla con las cuentas separadas por rosas.

La Virgen posa sus pies en la media luna, la visión celestial se completa con los serafines de la escena. La mezcla de verde, rosa y amarillo con el gris y marrón, propicia el colorido algo estridente de la obra.

Silvestre Estanmolín es un pintor de origen romano que se estableció en Zaragoza en 1577, donde seguía viviendo en 1608. Mantuvo un activo taller, trabajó con Schepers y Felices de Cáceres, en 1585 Juan de Ancheta se reconocía como su discípulo. Es suyo el trabajo de "pintar, dorar, estofar y encarnar" el retablo de Nuestra Señora de la Asunción de Longares (Zaragoza).



216. Anónimo, *Las tentaciones de San Antonio Abad*.



215. Anónimo, *La Escuela de las Virgenes*.



217. Silvestre Estamolin, *Virgen del Rosario*.

PERTÚS, Pedro menor. (doc. 1546-1583)

Interrogación de Santa Apolonia (96 x 64 cm)

Flagelación de Santa Apolonia (92 x 63 cm.)

Martirio de Santa Apolonia (78 x 63 cm.)

Degollación de Santa Apolonia (78 x 62 cm.)

Óleo sobre tabla, 1576. Iglesia de San Lorenzo de Zaragoza.

Retablo dedicado a Santa Apolonia de Alejandría en la iglesia de San Lorenzo de Zaragoza, encargado en diciembre de 1576.

Esta virgen de Alejandría fue martirizada en el siglo III, le arrancaron las muelas y la quemaron viva. Aquí aparece una decapitación en la última tabla en lugar de la hoguera.

Las escenas se desarrollan en un interior, abierto al paisaje, en el que se repiten los mismos personajes, modelos clásicos en las arquitecturas y en las indumentarias. Son composiciones resueltas con escaso dramatismo; las figuras repiten actitudes y movimientos, se disponen de forma equilibrada pero sin acertar en la composición espacial resultando unas escenas amaneradas y sin perspectiva. Emplea un colorido fuerte y contrastado en el que predominan los rojos, verdes y azules mezclados con algunas tonalidades de rosas y amarillos - ocres.

Los Pertús fueron una saga de pintores que se localizan entre Zaragoza y Tudela desde 1545: Pedro Pertús, mayor, Pedro Pertús, menor y Lucas Pertús. Pedro Pertús menor es el padre de Rafael Pertús que en el siglo XVII destacará como pintor de batallas y paisajes.

ANÓNIMO

San Juan Bautista

Óleo sobre tabla, 130 x 61 cm. Cartuja de Aula Dei, Zaragoza.

En esta obra en que algunos estudiosos quieren ver la mano del pintor Jerónimo Vallejo Cósida, destaca el tratamiento de la figura de San Juan con un dibujo y modelado rotundos. Así mismo es notable el uso del color, oro en la túnica y rojo en el manto. Aparece el santo con dos de sus símbolos: libro y cordero.

TISI, Benvenuto, "Il Garofalo" (1481-1559).

Autorretrato y retrato de su esposa

Óleo sobre cobre, 17 x 14 cm. Depósito de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, Zaragoza.

Se considera al autor como el último representante de la escuela de Ferrara, estudia con Rafael al que superó en cuanto al tratamiento del color. Hasta 1.540 fue el pintor más fecundo de su ciudad, pintando grandes cuadros de altar, pequeñas estampas de devoción, grandes decoraciones y pequeños cuadritos como el que vemos expuesto.

En estos pequeños retratos deja buena prueba de su habilidad técnica y de su capacidad para recoger la expresión del rostro y los detalles de la indumentaria de los modelos.



218. Pedro Pertús, *Flagelación de Santa Apolonia*.



219. Benvenuto Tisi, *Autorretrato y retrato de su esposa*.

ANÓNIMO ITALIANO**Descendimiento de la cruz**

Óleo sobre lienzo, 202 x 153 cm. Sociedad Económica de Amigos del País de Zaragoza

Composición equilibrada y rítmica en disposición triangular cuyo vértice es la cabeza de José de Arimatea, convertido en protagonista de la escena. Atribuido a Andrea del Sarto (1487-1531), dentro de la línea del manierismo florentino, repite modelos de las composiciones más clásicas heredadas de Miguel Ángel. Hay una fuerte comunicación emocional entre las figuras. Dentro de la regularidad compositiva destaca el vigor y la capacidad de movimiento de las figuras, tratadas con realismo y objetividad en los rostros. En el fondo de la escena aparece un paisaje oscuro y tenebroso.

ANÓNIMO ITALIANO**San Jerónimo**

Óleo sobre tabla, 94 x 62 cm. Monasterio de Veruela (Zaragoza).

El santo casi de cuerpo entero, semidesnudo figura como anacoreta acompañado por una calavera, crucifijo y león. La túnica roja caída hace alusión a la púrpura cardenalicia como consejero del papa san Dámaso.

Se atribuye de antiguo a la escuela de Palma el viejo, pintor de la escuela veneciana de principios del siglo XVI. En su pintura se conjugan influencias de Tiziano y de Giorgione. Utiliza colores brillantes con los que establece fuertes contrastes y sus personajes se sitúan ante dilatados paisajes en disposiciones asimétricas y diagonales. El paisaje forma parte importante en la tonalidad del contenido.

CORREA DE VIVAR, Juan (1510 -1566)**Resurrección**

Óleo sobre tabla, 127 x 91 cm. Depósito del Museo del Prado.

Iconografía ya habitual de Cristo resucitado de pie ante la tumba de corte clásico, con un soldado dormido y los otros dos guardianes observando atónitos el hecho.

En segundo término Jesús se aparece a María Magdalena. La escena se desarrolla ante un paisaje frondoso y con líneas abiertas hacia el fondo llenas de detalles.

Formas de clasicismo italiano muy definidas por el dibujo. Usa colores uniformes y entonados buscando la expresividad de los personajes, modelados por la luz.

Correa de Vivar es uno de los pintores más representativos del círculo toledano del segundo tercio del siglo XVI. Representa una corriente italiana de corte manierista que conoce a través de otros pintores, y que adapta al gusto español.



220. Juan Correa, *Resurrección*.

ANÓNIMO

Ecce Homo. c.1570 - 1580

Óleo sobre lienzo, 130 x 101 cm. Convento de los Trinitarios Descalzos de Zaragoza.

Copia del cuadro que con el mismo tema se conserva en la basílica de Nuestra Señora del Pilar, se trata de un lienzo atribuido al pintor italiano Francisco Potenzano de Palermo en torno a 1570.

Jesús es mostrado ante el pueblo por Pilatos. Las figuras inician ya un cierto alargamiento amanerado. Hay un buen estudio de luces y sombras y un colorido en el que predominan los tonos oscuros, que ayudan a crear sensaciones de claroscuro. La diferencia entre esta copia y el original del Pilar se hace notar en el uso del color, con tonos más oscuros que el original, y en los rostros que aquí resultan menos expresivos.

Bibliografía

CHECA, F., *Pintura y escultura del renacimiento en España 1450-1600*. Madrid, 1983.

FREEDBERG, S. J., *Pintura en Italia 1500-1600*, Madrid, 1970.

GÓMEZ MENOR, J.M., "Juan Correa de Vivar. Algunos datos documentales sobre su vida y obra", *Archivo Español de Arte*, 156, Madrid, 1966.

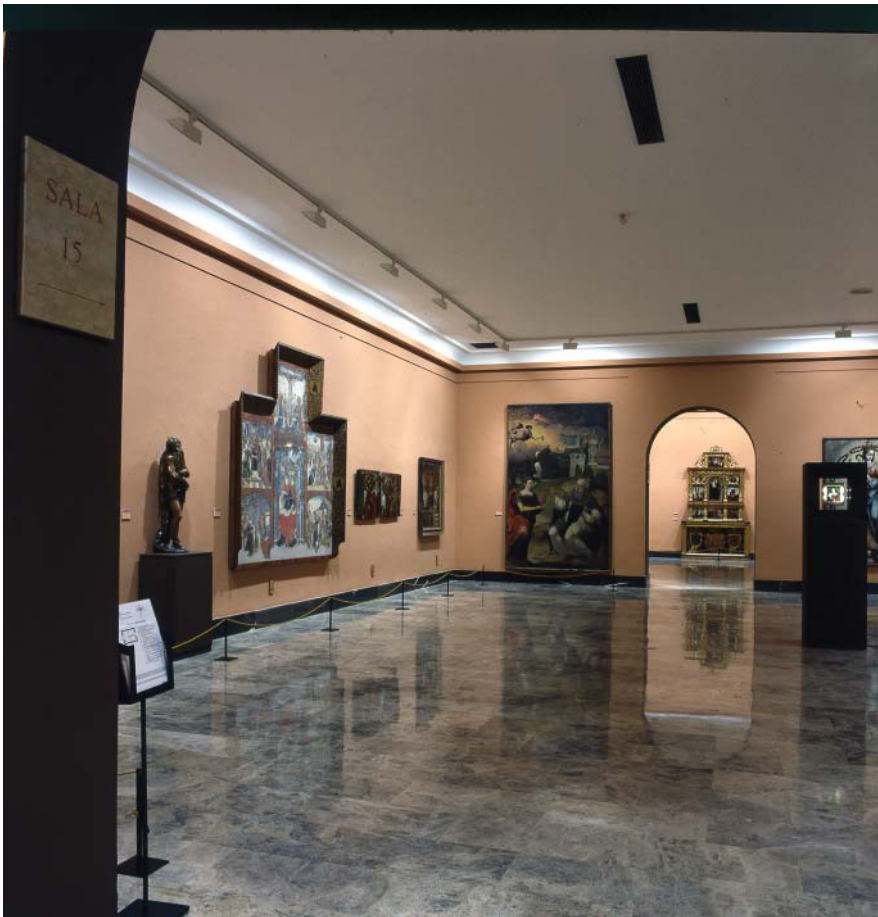
MORTE, C., *Aragón y la pintura del renacimiento*, Zaragoza, 1990

MORTE, C., "Carlos I y los artistas de corte en Zaragoza: Fancelli, Berruguete y Bigarny", *Archivo Español de Arte*, 255 pp. 317-335.

STEVEN JANKE, R., "Acotaciones a una imagen de San Onofre en alabastro, posible obra de Damian Forment", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XVIII, Zaragoza, 1984, pp. 77-84.

VV.AA., *La escultura del renacimiento en Aragón*. Zaragoza 1993.

(M.L.C.R.A, C.G.D.)



221. Vista general de la sala 15.

EL RENACIMIENTO

Sala 16

Durante la etapa renacentista en Aragón contribuyen de manera decidida al florecimiento artístico los mecenas que, imbuidos por las ideas humanistas se convertirán en clientes y promotores de las artes movidos por un importante afán de coleccionismo.

El impulso dado por estos clientes se notará en la presencia en Aragón de numerosos artistas locales y extranjeros, que introducirán las distintas corrientes del arte europeo del siglo XVI. Así las novedades llegan a Aragón de la mano de artistas procedentes de otras cortes europeas, contratados y puestos en la nómina de estos poderosos clientes. Junto a las corrientes italianas se mantiene la influencia de maestros flamencos cuya presencia aquí es notable dada la abundancia de encargos que se realizan.

Dos importantes artistas están presentes en el panorama aragonés con formaciones diferentes: Rolan de Mois que acusa su formación flamenca y Jerónimo Vallejo Cósida cuya formación artística es claramente italiana.

*Se inicia la visita a la sala con las obras de **Rolan de MOIS** (1520-1592), pintor de origen flamenco (nacido en Bruselas) que llega a Aragón hacia 1559, de la mano de D. Martín de Gurrea y Aragón, Duque de Villahermosa, que regresaba después de un periplo europeo que le había llevado hasta tierras flamencas. Viene con un encargo concreto: pintar la galería de retratos de la familia del duque de Villahermosa. Permaneció al servicio de la casa de Villahermosa hasta la muerte del duque ocurrida en 1581, establecido en Zaragoza, alcanzó reconocido nivel social y económico a través de los numerosos encargos que recibía.*

Murió en esta ciudad en 1.592.

Su formación artística flamenca se completó en Italia, (algo habitual entre sus paisanos), como se deduce de sus obras. Fue un gran retratista y es considerable el número de retratos conservados, de tipo cortesano, en los que se conjugan las formas manieristas de los modelos italianos con una estética próxima a sus raíces flamencas. Su pintura tiene un toque clasicista y acusada influencia de la escuela veneciana, patente en la riqueza del color de toda su obra. Sin embargo en las composiciones utiliza como fuente de inspiración la obra gráfica de maestros flamencos, como Cornelius Cort, cuyo modelo de la Epifanía reproduce en dos versiones.



222. Rolan de Moïs, Adoración de los Reyes Magos.

Adoración de los Reyes Magos. c. 1589-1592

Óleo sobre tabla, 288 x 214 cm. Convento de Santo Domingo, Zaragoza.

En 1589 se le concede a título personal una capilla de enterramiento en la iglesia del citado convento, en la que por expreso deseo suyo podrían enterrarse además flamencos, borgoñones o alemanes. En esta capilla se colocó un retablo de cuadro único que pudo ser, por las proporciones, el que nos ocupa ahora.

Es un modelo muy repetido en toda su obra y a la vez característico de la pintura de la Italia meridional del último cuarto del siglo XVI. La Epifanía se desarrolla en un paisaje abierto de ruinas, en el que se mezclan elementos arquitectónicos clásicos y medievales. En primer término los Reyes Magos junto con sus pajes y un reducido séquito se postran ante María y el Niño. Tras ellos San José con cierta displicencia. Un segundo cortejo aparece al galope flanqueando la puerta de la muralla.

Detalles poco convincentes en esta obra llevan a pensar en la participación del taller: manos excesivamente alargadas y repetitivas, escaso modelado, colores muy contrastados y poco estudio lumínico.

Adoración de los Reyes. c. 1580-1585

Óleo sobre tabla, 137 x 118 cm. Convento de Santo Domingo, Zaragoza

Formó parte de un retablo en la capilla de San Andrés. Se repite la misma composición pero aquí vemos claramente la mano del maestro. La composición es la habitual en otros retablos y modelo frecuente en la pintura aragonesa de finales del XVI.

Entre las ruinas de una arquitectura clásica, menos grandilocuente que la del cuadro anterior, aparece el grupo de María, el Niño y San José y un primer Mago postrado tras el cual están de pie los otros dos con sus presentes. La escena se completa con la comitiva a caballo que nos introduce hacia el fondo. Hay una mayor naturalidad en el comportamiento de las figuras; San José tras la Virgen, fuerza su postura para observar la escena por encima del hombro de María, sin ocultar su curiosidad. La comitiva se pierde en una perspectiva diagonal, las figuras quedan solo insinuadas bajo el arco creando la sensación de lejanía.

Hay detalles que se repiten como el recipiente del rey negro y el paje que sujeta al caballo pero en esta ocasión en una actitud más naturalista. Incluso la luz, con la estrella y su halo luminoso, ayuda a crear un ambiente crepuscular con matices y gradaciones cromáticas.

Adoración de los pastores. c. 1585-1590

Óleo sobre tabla, 137 x 116 cm. Iglesia del convento de Santo Domingo, Zaragoza

Posiblemente formó, con el anterior, parte del mismo retablo. El modelo se repite en otros retablos. La escena se desarrolla en un marco similar al anterior, pero en este caso es nocturna. Existen dos focos de luz, el Niño que irradia la luz de abajo arriba iluminando el rostro de María y el de San José y parte de la figura del pastor que se asoma por detrás, y en la parte superior los angelitos que anuncian la buena nueva.

Hacia el fondo queda en penumbra un segundo pastor con su ofrenda y en el lado contrario la ruinosa arquitectura queda abierta al paisaje dando sensación de lejanía



223. Rolan de Mois, Adoración de los Reyes Magos.



224. Rolan de Mois, Adoración de los pastores.

con unas diminutas figuras. La escena destaca por la riqueza de su colorido y el estupendo estudio lumínico que puede calificarse de prototenebrista.

VALLEJO CÓSIDA, Jeronimo (Zaragoza 1516-1592) *es el pintor más importante del Renacimiento aragonés. Fue protegido por el arzobispo de Zaragoza don Hernando de Aragón, nieto de Fernando el Católico, y su mecenazgo le permitió la proliferación de encargos y reconocimiento social. La formación artística debió realizarla fuera de Aragón. Introduce en la pintura aragonesa modelos italianos sobre todo rafaelescos y es un fiel seguidor de los grabados de Durero. Jusepe Martínez, en su tratado de pintura "Los discursos practicables del nobilísimo arte de la Pintura ..." afirma que "...amó mucho las estampas de Durero..."*.

Nacimiento de San Juan Bautista. c. 1574

Óleo sobre tabla, 135 x 100 cm. Cartuja de Aula Dei, Zaragoza.

Esta obra formaba parte del retablo mayor de la iglesia que le fue contratado a través del prior de la Cartuja, "con licencia y mandato" expreso de don Hernando de Aragón su mecenas, en enero de 1574. En 1575 muere el arzobispo de Zaragoza y comienzan los problemas del pintor para concluir este proyecto e incluso para cobrarlo; dos años después de su muerte, en 1594, su hija llegará a un acuerdo económico con la Cartuja.

Aparece Santa Isabel después del parto atendida por un grupo de mujeres que en primer término asean al niño. Zacarías se encuentra sentado junto al lecho y al fondo, visible tras una puerta abierta al paisaje, se incluye la visita de María a su prima Santa Isabel. Ésta destaca por su indumentaria blanca que contrasta con el rojo de la colcha y el verde del dosel, sobre el que se recortan las figuras de las mujeres que la acompañan. Predominan las líneas horizontales organizando la escena, solamente rotas por la diagonal que provoca la puerta abierta y la escena incorporada de la Visitación de la Virgen.

La composición, el color y la elegancia de los gestos denotan un claro lenguaje manierista. El clasicismo renacentista se mantiene en la figura de Zacarías copiando modelos de Rafael, y en la de la mujer que sostiene al recién nacido inspirada directamente en Leonardo. En general en la escena predominan los tonos fríos que armonizan las formas y se ajustan a la delicadeza de las figuras femeninas, tratadas siempre por Cósida con dulzura y amabilidad.



225. Jerónimo Vallejo, *Nacimiento de San Juan Bautista*.

Retablo de la Virgen con el Niño. c. 1569

Oleo sobre tabla, 282 x 177 cm. Cárcel de la Manifestación del Reino de Aragón, Zaragoza

Fue realizada para el oratorio de los diputados del Reino que a su vez costearon la obra. Es de traza arquitectónica renacentista, con la mazonería dorada y decorada con motivos platerescos y figurativos de ángeles, amorcillos sobre tritones y pequeños centauros. En la parte inferior del retablo aparecen las armas del Reino de Aragón: el Señal Real con los palos y la corona en el centro y en los laterales, sostenidos por ángeles mancebos, la Cruz de Íñigo Arista y la de San Jorge con las cuatro cabezas de los reyes moros, representando al Reino.

En el banco se desarrollan escenas de la Pasión de Jesús, posiblemente en relación con la ubicación del retablo en la cárcel, de izquierda a derecha: Cristo se aparece a San Pedro; un Ecce Homo inspirado en un grabado de Dürero y Cristo y la mujer adúltera.

El cuerpo principal está presidido por la Virgen con el Niño cobijada en una hornacina con venera. A su izquierda San Jorge y a su derecha Santa Engracia relacionados con la historia de Aragón y Zaragoza respectivamente. Sobre ellos en ambos tondos aparece la escena de la Anunciación flanqueando la hornacina de la Virgen. El retablo remata en el habitual Calvario.

Especial hincapié hace Cósida en este retablo en las figuras femeninas de María y Santa Engracia, de formas elegantes y refinadas y rostros delicados. A la santa la representa como una dama de su época, vestida al gusto de la corte, de exquisita elegancia, sin omitir el clavo en la frente como atributo de su martirio. En los fondos paisajes, definidos por tenues colores en los que se aprecia el uso de sfumaturas que evitan la rudeza de los volúmenes, en los que destacan precisos y minuciosos detalles como es la princesa de la escena de San Jorge.

En cuanto al color predominan los tonos ocres, asalmonados y violáceos creados con base en combinaciones y mezclas habituales en su paleta.

Martirio de San Juan Bautista**San Lorenzo**

Óleos sobre tabla, 63 x 31 cm.

Dos pequeñas tablas que formaron parte de un mismo retablo. Las figuras repiten modelos que podemos encontrar en la obra de Cósida y con un tratamiento similar. Aparecen cobijadas en el espacio del que parecen sobresalir, en un efecto de gran plasticidad; todo se concentra en la postura y la actitud demostrando ser un buen conocedor del tratamiento de la anatomía humana.



226. Jerónimo Vallejo, Retablo de la Virgen con el Niño.



227. Jerónimo Vallejo, Martirio de San Juan Bautista.



228. Jerónimo Vallejo, San Lorenzo.

BENSON, Guillaume (1521-1.574)**La Virgen con el Niño. c. 1545-1555**

Óleo sobre tabla, 88 x 56,5 cm. Donativo del duque de Villahermosa.

Esta obra llega al Museo a través de una donación del duque de Villahermosa, quien la pudo adquirir personalmente en Flandes. Debió de formar parte de un tríptico del que no conocemos las tablas laterales, y se veneró como la Virgen de Veruela popularizándose y copiándose el modelo por otros pintores aragoneses. La Virgen se presenta sentada con el Niño de pie sobre su regazo. La composición parece inspirada en Roger van der Weyden pero con un cierto aire italianizante. La técnica y el color son flamencos. Destaca la figura sobre fondo oscuro en la que las calidades de los paños y las veladuras acentúan el efecto plástico.

El autor es hijo de *Ambrosius* Benson pintor italiano afincado en Brujas desde 1519. Guillaume Benson mantiene abierto un taller y repite de forma constante este modelo de Virgen, que no dista mucho de la obra de su paisano Adrián Isebrant.

LEYDEN, Lucas de (1489?- 1533)**Virgen con Niño**

Óleo sobre tabla, 58 x 42 cm. Convento de San Lamberto, Zaragoza.

Es también una pieza importada de Flandes. Su autor fue célebre como pintor y grabador de la escuela holandesa, muy influido por Durero.

La Virgen aparece sentada ante un paisaje característico de los Países Bajos y en su regazo el Niño juega con un pájaro. La postura de María, con los pliegues de las ropas y los árboles del fondo dan a la composición una marcada verticalidad. Precisión de detalles, calidad en el dibujo y fuerte colorido definen el conjunto.

COTER, Colijn de (1480- 1525)**San Jerónimo**

Óleo sobre tabla, 56 x 38 cm. Cartuja de Aula Dei, Zaragoza.

Es una obra en la que se dejan notar las influencias del renacimiento italiano.

Representa a San Jerónimo en tres cuartos con todos elementos iconográficos de su vida de anacoreta, junto a ellos, el gran paño rojo alusivo a su condición de consejero del papa San Dámaso.

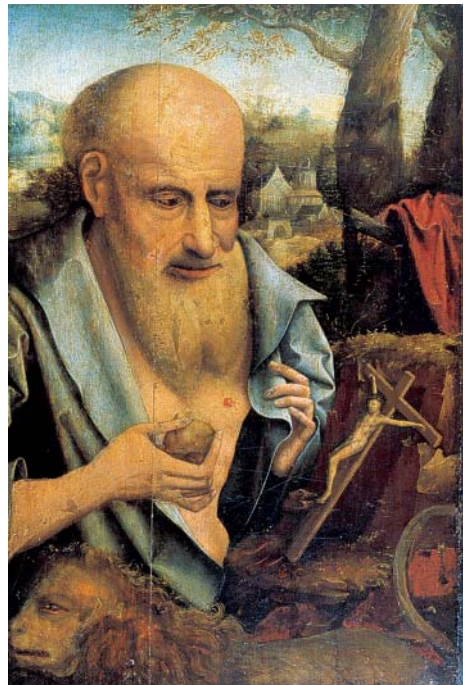
Presenta un espléndido modelado y una gran expresividad en el rostro, ante un paisaje interpretado de forma naturalista, la línea de horizonte alta define una zona montañosa que nos aproxima a Italia.



229. Guillaume Benson, *La Virgen con el Niño*.



230. Lucas de Leyden, *Virgen con el Niño*.



231. Colijn de Coter, *San Jerónimo*.

PIOMBO, Sebastián del (1.485-1.547)**Virgen con el Niño**

Óleo sobre lienzo, 59 x 47 cm. Donativo de don Emilio González Llana.

En esta obra destaca la actitud reposada de la Virgen que aparece mirando al Niño que sostiene en brazos, para ello ladea su cuerpo hacia la derecha. La figura del Niño desnudo, con un pequeño paño de pureza, recuerda las formas anatómicas de Miguel Ángel.

En el reverse del lienzo se observa una inscripción a lápiz : "*Fr Bastian Piombo*", casi desaparecida.

Sebastián del Piombo (1485-1547) pintor veneciano, destaca en su obra por la conjunción de la monumentalidad y recia musculatura de Miguel Ángel con el rico colorido veneciano.

PULZONE, Scipione "Il Gaetano"(1.544-1.598)**Virgen con el Niño en brazos**

Óleo sobre lienzo, 68 x 56 cm. Convento de Carmelitas Descalzas, Zaragoza.

Obra que participa de la estética italiana del momento con un dibujo clásico y entonaciones suaves, destacando en un fondo oscurecido. También participan de este mismo espíritu, el tocado y el vestuario de la Virgen que aparece representada en posición frontal con el Niño dormido.

El autor es conocido como el pintor oficial de la familia Farnesio, en cuyos retratos sigue los modelos difundidos por F. Pourbus y A. Moro. Su encuentro con el pintor jesuita Giuseppe Valeriano le orienta hacia una pintura religiosa en relación con la crisis de la Contrarreforma, estableciendo juntos fórmulas impersonales y estilizadas.

Bibliografía

ANGULO IÑIGUEZ, A. "Pintura del Renacimiento", *Ars Hispaniae* XII, Madrid 1954.

CAMÓN AZNAR, J. "Pintura Española del siglo XVI", *Summa Artis* XXIV. Madrid, 1983.

DÍAZ PADRÓN, M., "Dos pinturas de Colijn de Coter y Scipione Pulzone identificadas en el Museo de Bellas Artes de Zaragoza", *Homenaje al Profesor Martín Almagro Basch*, Madrid, 1989, pp. 161-166.

MORTE GARCÍA, C., *Pintura del Renacimiento en Aragón*, Cat. Exposición Instituto Camón Aznar. Ibercaja. Zaragoza 1990.

MOYA VALGAÑÓN, G., "Jerónimo Vallejo", *Bellas Artes*, 63, Madrid, 1979.

MORTE GARCÍA, C. "*Joyas de un Patrimonio: Jerónimo Vicente Vallejo Cósida*". D.P.Z. Zaragoza 1991.

(M.L.C.R.A., C.G.D.)



232. Sebastián del Piombo, *Virgen con el Niño*



233. Scipione Pulzone, *Virgen con el Niño en brazos.*

EL BARROCO EN ARAGÓN (I)

Sala 17

El siglo XVII en Aragón mantiene una importante actividad artística favorecida por la Iglesia que, llevada por el espíritu de la Contrarreforma y el papel que se le otorga a la pintura en la catequesis de los fieles, incrementa sus encargos. Se unen a este esfuerzo los nobles y la alta burguesía con sus donaciones, su afán por perpetuarse en el retrato y su interés en la decoración de sus palacios con bodegones, escenas mitológicas y cuadros de batallas.

Hasta fechas cercanas a 1625-30 no se abandonan los modelos renacentistas y se opta por un arte más acorde con la realidad y el naturalismo, alejado de las corrientes manieristas del siglo anterior. Los nuevos sistemas de iluminación, centrados en el estudio de las luces y las sombras, darán como resultado una pintura dominada por el claroscuro, los ambientes tenebristas y las composiciones de fuerte realismo.

Los pintores que trabajan en Aragón en esta época muestran influencias claras de la pintura italiana y de la pintura que se hace en los talleres de la Corte madrileña que son los dos ámbitos en los que se forman. La primera generación de pintores barrocos aragoneses de influencia italiana, con una impronta naturalista en sus obras, tiene como máximo representante a Jusepe Martínez.

CÁCERES LAGASCA, Felices Vicente de (1601-1639)

La Huida a Egipto

Óleo sobre lienzo, 99 x 128 cm. Procede del Colegio de las Vírgenes, Zaragoza.

La escena representa el descanso de la Sagrada Familia en su huida a Egipto.

Composición cargada de dulzura, colorido y elementos anecdóticos como el sombrero de paja y el hatillo de ropa. Sobre un paisaje que se abre al fondo, San José sujeta las ramas del árbol con el que juega el Niño, mientras la Virgen recoge agua. El ángel cierra la composición en equilibrio con José.

El autor pertenece a una dinastía de pintores activos en Aragón durante todo el siglo XVI y parte del XVII. Hay referencias suyas en Jusepe Martínez y posteriormente en Ceán Bermúdez. Lo destacan como un buen copista con resultados de buen gusto y muy gratos a la mirada. El sistema gremial de trabajo, la Cofradía de San Lucas de Zaragoza, perdura hasta el siglo XVII en que los pintores logran el reconocimiento de artistas, siendo los aragoneses los primeros en conseguirlo en las Cortes de Zaragoza en 1677-78.



234. Felices de Cáceres, *La Huida a Egipto*.

PERTÚS, Rafael (doc. 1564 - 1648)

Se exponen tres obras atribuidas documentalmente al pintor Rafael Pertus, perteneciente a una familia de pintores aragoneses. Forman parte de la "Colección Villahermosa", donadas por el Duque del mismo nombre al Museo en 1842. Valentín Carderera da noticia, en su prólogo a los "Discursos" de Jusepe Martínez, de un encargo a Rafael Pertús de cuadros de batallas y conquistas de los Reyes de Aragón. El contrato de dicho encargo fechado el 20 de marzo de 1621, ha sido publicado por el prof. G. Redondo. En dicho documento, Francisco de Gurrea y Aragón, duque de Villahermosa, en representación de los diputados del Reino de Aragón contrata a Rafael Pertús para la realización de nueve cuadros de las batallas y conquistas de los Reyes de Aragón con una precisa descripción de tamaños y marcos. Así pues, no sería extraño que habiéndole satisfecho el trabajo de Pertús para la Diputación, el duque de Villahermosa le encargase para su palacio ducal una serie de obras narrando la historia de armas del primer duque de su nombre. En sus obras, Rafael Pertús, según la historiadora del arte C. Morte, intenta conservar "la perfección clásica a través del dulce colorido y el modo de hacer acabado".

Nombramiento de General para la guerra con Castilla

Óleo sobre lienzo, 1958 x 221 cm.

Este lienzo pertenece a la serie de quince obras dedicadas a narrar la historia de D. Alonso de Aragón, primer Duque de Villahermosa desde 1476. El duque era hijo natural de Juan II de Aragón y por lo tanto, hermanastro de Fernando el Católico.

En la escena Juan II de Aragón hace entrega del bastón de mando a su hijo D. Alonso en 1449, para que participe en las luchas sucesorias al trono de Castilla, en apoyo a su hermanastro Fernando y a su esposa Isabel de Castilla, frente a los portugueses que eran partidarios de Dña. Juana la Beltraneja.

La inclusión en la escena de un grupo de caballeros de Calatrava se justifica por ser el Duque Gran Maestre de la Orden. En segundo plano un grupo de soldados celebra el suceso ante un fondo rocoso con maleza a los pies de un castillo.

Nombramiento de General para la guerra con Portugal

Óleo sobre lienzo, 196 x 242 cm.

Don Alonso de Aragón fue el brazo derecho del rey y sirvió a su hermano Fernando, rey de Castilla y Sicilia. En 1477 fue nombrado Gobernador de Castilla y años más tarde participó en la guerra de Granada.

En la escena que nos ocupa, el Duque vestido con capa y sombrero en mano, toma el bastón de mando de manos de sus tropas con ocasión de la guerra con Portugal. En la zona superior del cuadro se desarrolla un episodio bélico en el que una hilera de ballesteros dirigidos por el Duque apuntan a tres enemigos, las banderas ondean al aire entre la soldadesca.

Alfonso II, rey de Aragón

Óleo sobre lienzo, 226 x 132 cm.

Inscripción: "*D.D. Alfonsus II Aragonum Rex, el casto nuncupatus, Berolae praecipuus,*



235. Rafael Pertús, *Nombramiento de General para la guerra con Castilla*.



236. Rafael Pertús, *Alfonso II rey de Aragón*.

imo supra ñes uno minus architecto domus, mira largitate beneficis ad annum MCLXXII"

El cuadro perteneció a la colección del Palacio Ducal de Villahermosa, para en 1842 legarse definitivamente al Museo.

Es un retrato oficial de cuerpo entero. Sobre fondo neutro aparece el rey, barbado, con traje cortesano y manto real. Con la cabeza cubierta, se adorna con collar y porta el cetro en su mano derecha, en la izquierda un pañuelo blanco. En el ángulo superior derecho aparece el escudo con las barras de Aragón.

Alfonso II llamado "el Casto" (1157-1196) fue el primer rey de la Corona de Aragón al unir el Reino de Aragón, que le transmite su madre la reina Doña Petronila, con los condados catalanes por herencia de su padre Ramón Berenguer IV.

RABIELLA Y DÍEZ DE AUX, Pablo (doc. 1650 - 1719)

San Pedro y San Pablo. c. 1700.

Óleo sobre lienzo, 85 x 121 cm. Procede del desaparecido convento de la Victoria, Zaragoza.

Representación de los Santos Pedro y Pablo de medio cuerpo con sus atributos, el primero las llaves y el segundo la espada. Se destacan las figuras sobre fondo oscuro iluminadas desde el ángulo superior derecho con un efecto de luces y sombras que deja en penumbra parte de los rostros e incide sobre los mantos en donde se centra el color, toda la obra se mantiene en la línea tenebrista de acusado claroscuro. Se trata de una obra de gran calidad, resuelta con pinceladas cortas, precisas y en la que queda patente la carga dramática conseguida por el dominio que el artista demuestra sobre el uso de la luz y el color.

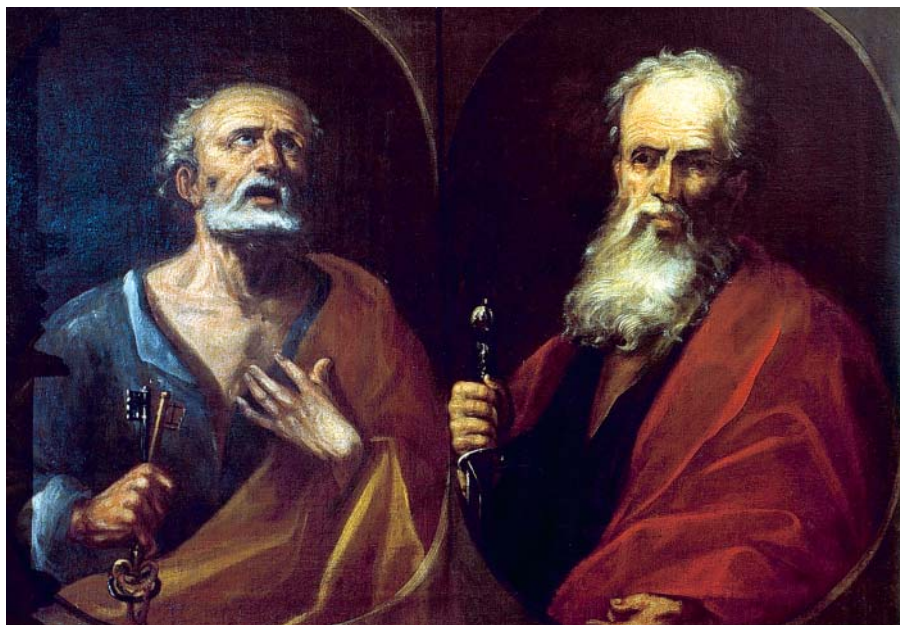
Pablo Rabiella, acreditado pintor zaragozano se formó con su padre, pintor del mismo nombre. Palomino hace referencia a su habilidad para resolver los cuadros de batallas, y lo asemeja en su trayectoria al sevillano Valdés Leal.

ANÓNIMO

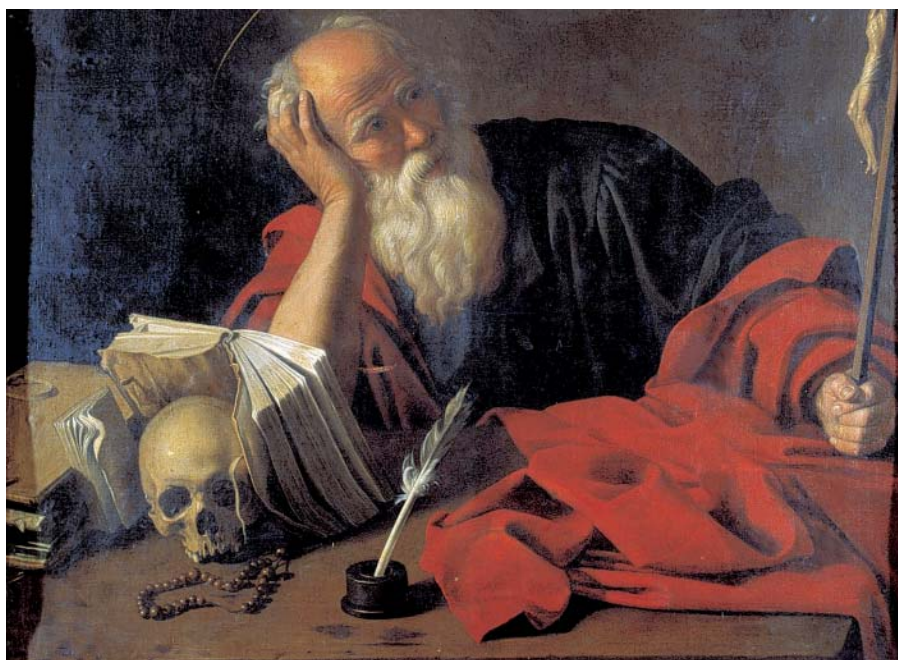
San Jerónimo

Óleo sobre lienzo, 96 x 118 cm. Depósito de la Real Academia de San Luis, Zaragoza.

Todas las enseñanzas místicas derivadas de la doctrina de Trento se plasman en esta obra de autor anónimo. El santo sentado ante un *scriptorium* medita sosteniendo un crucifijo en su mano, en la mesa y constituyendo un bodegón, la calavera como símbolo de la muerte, el rosario como medio de santificación por la oración. El tintero y la pluma hacen alusión a su dignidad de Padre de la Iglesia, y el manto rojo en calidad de consejero del Papa San Dámaso. Es una obra plena de simbolismo.



237. Pablo Rabiella, *San Pedro y San Pablo*.



238. Anónimo, *San Jerónimo*.

MARTÍNEZ LURBE, Josepe (1600-1682)

Es la figura pictórica más relevante del primer Barroco en Aragón. Era infanzón de la ciudad e hijo de Daniel Martínez, pintor de origen flamenco afincado en Zaragoza.

Se inició como pintor en el taller de su padre, a los 23 años de edad realizó un viaje a Italia donde estudió la pintura veneciana y a Carracci, tomó influencias de la pintura de Reni y Domenichino. En Nápoles conoció a Jusepe Ribera.

A su regreso a Zaragoza se convirtió en el pintor más importante del momento por la novedad de su pintura caracterizada por la calidad de su dibujo, el colorido atractivo y moderado tenebrismo.

Jusepe Martínez viajó a la Corte (1634) para conocer las colecciones reales, en Madrid trabó amistad con Eugenio Cajés, Francisco Pacheco y Alonso Cano, pero la amistad madrileña que más influyó en su forma de pintar fue la de Velázquez que le enriqueció cromáticamente y le proporcionó más soltura en la pincelada. Los buenos informes velazqueños sobre nuestro pintor lograron que el rey nombrara a Jusepe Martínez "pintor honorífico del rey".

En 1642 Velázquez visitó Zaragoza acompañando a Felipe IV en calidad de aposentador real, durante su estancia en la ciudad utilizó el taller de Jusepe. En la década de 1670. Escribió "Discursos Practicables del Nobilísimo Arte de la Pintura", impresos por primera vez en 1852 en el Diario Zaragozano. En esta obra Jusepe Martínez nos da noticias sobre el ambiente pictórico nacional y sus artistas más representativos, es también un tratado sobre la teoría y la práctica de la pintura barroca.

Santa Cecilia. c. 1635-1640 (atribuido a J.Martínez)

Óleo sobre lienzo, 136 x 98 cm. Procede del Convento de San Cayetano, Zaragoza
Es una obra claramente influida por la pintura italiana del momento. La elegancia y delicadeza del personaje en actitud contemplativa, se une en una composición diagonal a través de la mirada y el gesto con la visión celestial.

La riqueza de la indumentaria, reflejada con precisión en los brocados y adornos de pedrería, el laúd apoyado sobre la santa y los libros de partituras que aparecen en el ángulo inferior derecho, reciben un tratamiento pormenorizado en el que sobresale el preciso dibujo y las exquisitas calidades cromáticas.

La atmósfera creada por las nubes y la luz crepuscular que envuelve la aparición celestial crean el fondo y actúan como un intenso foco de lumínico lleno de matices. El resultado es una composición plenamente barroca tanto por la iluminación como por el contraste entre la detallada reproducción de lo real y lo celestial.

San Pedro Nolasco. c. 1644

Óleo sobre lienzo, 253 x 171 cm. Procede del Monasterio de Veruela.

La imponente figura del santo vestido con hábito benedictino destaca sobre el fondo cargado de luces y sombras influido por la pintura napolitana. Las calidades corpóreas de la figura del santo están definidas por el punto de luz cenital y su volumen matizado por los efectos del claroscuro. Otro foco de luz cae sobre los ángeles del rompimiento de gloria.



239. Jusepe Martínez (atribuido), Santa Cecilia.



240. Jusepe Martínez, San Pedro Nolasco.

Jusepe hace gala de su gran calidad de dibujante, más acentuada en el santo que en los ángeles. Cromáticamente destaca el blanco del hábito con los tonos ocre y negros del resto.

Autorretrato pintando a su padre Daniel Martínez. c. 1630

Óleo sobre lienzo, 79 x 90 cm. Donativo de don Valentín Carderera, 1868.

Retrato de gran calidad artística en el que queda reflejado el culto a la personalidad y su autoafirmación como pintor. Se representa a sí mismo vuelto hacia el espectador, ante el lienzo, con pinceles y paleta en la mano. Estas composiciones del pintor ante su obra son muy del gusto de la época como podemos ver en cuadros de contemporáneos suyos como A. del Mazo o el propio Velázquez. Además del interés de la composición, resuelta con un preciso estudio de la luz que diferencia al pintor de su obra, en el cuadro se aprecia un gran dominio del dibujo. Se pueden observar dos inscripciones en el cuadro que son posteriores a la ejecución de la obra. En el ángulo inferior derecho, al lado del pequeño recipiente de pintura se puede leer "*Jusepe Martínez pintor del Rey español murió año de 1682*" y en el puño del traje del pintor "*Su hijo murió cartujo año 1679*", inscripciones que fueron añadidas con posterioridad.

MARTÍNEZ, Fray José (1639-1690)

San Bruno en oración ante un manantial. c. 1675

Óleo sobre lienzo, 174 x 242 cm. Cartuja de Aula Dei, Zaragoza.

Este luneto forma parte de la serie de veinticuatro que realizó fray José sobre la vida del santo cartujo, el Museo conserva nueve de ellos.

José Martínez se formó como pintor en el taller de su padre Jusepe Martínez, y viajó a Italia hacia 1659 para conocer la pintura de los grandes maestros y perfeccionar su técnica. A su regreso, trabajó junto a su padre en el claustro de Santa Engracia y en la iglesia de la Mantería. Ingresó como fraile en la Cartuja de Aula Dei donde siguió trabajando como pintor.

Su estilo presenta un dibujo mucho más duro que el paterno, y una técnica poco suelta y vaporosa.

Bibliografía

GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, V. *Jusepe Martínez 1600-1682*. Zaragoza 1984.

MANRIQUE ARA, M. E., *Jusepe Martínez. Una vida consagrada a la pintura*, Zaragoza, 2000.

MARTÍNEZ, JUSEPE *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*. Ed. de Julián Gállego, Madrid 1988.

MORALES Y MARÍN, J.L. *La pintura aragonesa en el siglo XVII*. Zaragoza 1980

REDONDO VEINTEMILLAS, G. "La Diputación del Reino de Aragón y el pintor Rafael Pertús" SAA XXXIII, Zaragoza 1981, pp. 189-193.

VV.AA. : *Museo de Zaragoza, Sección de Bellas Artes. Musea Nostra*. Ibercaja, Zaragoza 1990.

(M.L.C.R.A., C.G.D.)



241. Jusepe Martínez, *Autorretrato pintando a su padre Daniel Martínez*.

EL BARROCO EN ARAGÓN (II)

Sala 18

La segunda generación de pintores barrocos o del Pleno Barroco en Aragón se muestran influenciados por las corrientes pictóricas que se respiran en la Corte madrileña, influencia que se refuerza con la presencia en Zaragoza del pintor Sánchez Coello llamado para realizar los frescos de la iglesia de Santo Tomás de Villanueva, más conocida como la Mantería.

En el Museo están representados por la obra de Vicente Berdusán, el pintor de mayor calidad del momento y al que se dedica de manera monográfica la sala. La mayoría de las obras expuestas fueron realizadas para el monasterio cisterciense de Santa María de Veruela (Zaragoza) hacia 1671-73, e ingresaron en nuestro Museo como consecuencia de la Desamortización religiosa del siglo XIX, apareciendo ya en el catálogo manuscrito de 1848.

Se trata de un conjunto de obras que forman un "ciclo monástico" ya que recogen hechos importantes de la vida de San Benito y San Bernardo, los santos fundadores de la Orden.

BERDUSÁN, Vicente (1632 -1697)

Pocos datos tenemos sobre su biografía, sabemos que era el último hijo, y el único varón, de una familia de ocho hermanos, hijos de Catalina y Bernardo, de profesión sastre y no pintor como se creía. En 1655 ya vivía en Tudela, aunque no podemos precisar la fecha de su traslado a la ciudad navarra probablemente obligado por su condición de pintor, dadas las mayores facilidades de formación y de recibir encargos que se daban en Tudela respecto a Ejea de los Caballeros.

La producción artística de Berdusán, es totalmente religiosa. Su formación como pintor nos es desconocida, no hay referencias a que se formara en ningún taller o academia y en cuanto a las influencias madrileñas en su pintura, no se puede asegurar que viajara a la Corte, aunque sí parece que conoció personalmente a Carreño de Miranda.

Se caracteriza su pintura por el uso de una pincelada suelta y colorista, fuertes contrastes luminosos, alguna incorrección en el dibujo y la plasmación de escenarios arquitectónicos para ganar profundidad en el cuadro que producen una cierta teatralidad compositiva.

Sus pinturas están muy repartidas en la geografía navarra y aragonesa: Huesca, Zaragoza y Tudela fundamentalmente.



242. Vicente Berdusán. *San Benito de Nursia*.

Aparición de la Virgen a San Bernardo. c. 1671-73

Óleo sobre lienzo, 259 x 140 cm. Monasterio de Veruela (Zaragoza).

Se trata de una de las iconografías más repetidas de la pintura barroca en relación con los santos fundadores de las diferentes Ordenes religiosas.

Aparece la Virgen con el Niño en el acto de amamantar a San Bernardo, en alusión a la estrecha relación que les une, el santo en primer término permanece arrodillado con el báculo y la mitra, y sus atributos en el suelo.

En la parte superior del lienzo el rompimiento de gloria, al fondo derecho ha dispuesto unas arquitecturas clásicas para dar profundidad a la escena. Se trata de una composición de colorido frío y dibujo no muy cuidado aunque se le pueda atribuir un movimiento berdusanesco.

San Benito de Nursia. c. 1671-73

Óleo sobre lienzo, 178 x 106 cm. Monasterio de Veruela (Zaragoza).

Presenta al fundador de los benedictinos (480-547) vestido con el hábito negro de la Orden y con sus atributos como abad y fundador: mitra sobre la mesa (mesa que le confiere autoridad), báculo y libro de la Regla.

El santo está enmarcado en una arquitectura insinuada a través de la que se ve al fondo un paisaje con luces tenues de atardecer. Es una típica composición barroca en la que el uso de la luz hace resaltar las zonas consideradas por el autor esenciales, en este caso el rostro, las manos y la mitra del santo.

El empleo del color cálido con ocres y neutros refuerza más este ambiente barroco.

La conversión del duque Guillermo de Aquitania, 1673

Óleo sobre lienzo, 293 x 443 cm. Monasterio de Veruela (Zaragoza)

Firmado y fechado: "*VICENTE BER... fecit. 1673*".

En este lienzo se narra el episodio de la vida de San Bernardo, recogido en "La Leyenda Dorada", entre el santo y Guillermo de Aquitania que había sido excomulgado por el papa Inocencio II al haber tomado partido por el antipapa Anacleto. Tras la celebración de una misa, San Bernardo sale al encuentro del duque con la forma consagrada en la mano y le conmina a que acate la autoridad del papa legítimo, momento en el que postrado de rodillas Guillermo de Aquitania se arrepiente. Es un cuadro totalmente barroco, con una gran escenografía representada en un marco monumental en el que se mueven los personajes. La composición es equilibrada, con una distribución de los grupos muy estudiada y acertada.

Los amplios ropajes, las cortinas, los pliegues, reciben los colores más fuertes que destacan sobre los tonos cálidos que predominan en la obra. El carácter teatral que muestra la obra y la riqueza cromática con la que se resuelve relacionan muy directamente a Berdusán con la escuela madrileña de la segunda mitad del XVII, representada por Claudio Coello y Carreño de Miranda

Este es uno de los lienzos más logrados del pintor, realizado en una etapa de madurez en la que se nota un mayor dominio de la técnica, que lo aleja de sus habituales formas encerradas en el dibujo y a las que incorpora unas tonalidades de mayor fuerza cromática que conjuga con acierto escapando de los tonos fríos y mortecinos.



243. La conversión del duque de Aquitania. Detalle.



244. La conversión del duque de Aquitania

San Bernardo de Claraval, c. 1671-1673

Óleo sobre lienzo, 178 x 105 cm. Monasterio de Veruela, Zaragoza

San Bernardo (1090-1153) aparece con el hábito blanco del Cister; fue el reformador de la Orden del Cister y abad mitrado de la misma por lo que aparece con el libro de la Regla, la mitra y el báculo abacial.

Se recorta su figura nuevamente ante un fondo de paisaje al atardecer separado del primer plano por una pilastra, como medio para lograr una composición más dinámica. Es una obra en la que se aprecian las características de la obra de Berdusán: pincelada suelta y enérgica, calidades cromáticas con colores cálidos que tan queridos son a los ojos de los espectadores de la época.

San Joaquín y la Virgen Niña, c. 1671-1673

Óleo sobre lienzo, 176 x 122 cm. Monasterio de Veruela (Zaragoza).

El Berdusán más maduro en su profesión artística aparece en este lienzo, en él la Virgen recibe los frutos que le ofrecen dos ángeles situados en primer plano. Están ejecutados con un dibujo correcto en sus figuras aunque presenten una interpretación personal de las proporciones, al igual que los angelotes del rompimiento de gloria.

La escena está enmarcada en unas arquitecturas clásicas al fondo, con cortina recogida a un lado del lienzo. Destaca en el lienzo las valientes pinceladas con que Berdusán aplica los colores.

Santa Ana y la Virgen Niña, c. 1671-1673

Óleo sobre lienzo, 175 x 121 cm. Firmado: *"VICENTE BERDUSAN"*. Procede del Monasterio de Veruela (Zaragoza).

Nuevamente la escena se desarrolla ante una gran arquitectura de carácter clasicista, a través de la cual se logran unos acertados efectos de perspectiva. En ese marco se presenta Santa Ana llevando de la mano a la Niña María, con paso ágil y amplio movimiento en los ropajes.

Sobre ellas un rompimiento de gloria con ángeles niños revoloteando y lanzando flores a su paso, en alusión a las virtudes que adornan a la Virgen María. Los tonos de la luz celestial se diluyen en largas pinceladas creando un efecto atmosférico que nos lleva hacia los abiertos espacios del fondo, produciendo el efecto de lejanía sobre el que se recortan las figuras. Sigue estando patente la influencia de la escuela madrileña.

La riqueza cromática de la obra es valiente, no en vano combina tres colores difíciles de combinar sin que resulten estridentes, rojos en la vestidura de María, y azules y ocre en Santa Ana, Berdusán lo logra con su personal pincelada.

San José y el Niño Jesús

Óleo sobre lienzo, 134 x 98 cm. Colegio de San Vicente, Zaragoza.

Firmado: *"Vicente Berdusán Fecit"*.

Réplica del lienzo pintado por Berdusán para el retablo Mayor de la iglesia parroquial de Funes (Navarra), hacia 1665.

Sobre un fondo de paisaje se recortan las figuras, San José coge paternalmente de la mano al Niño que le mira con cariño. Las dos figuras están dispuestas en la



245. Vicente Berdusán, San Bernanrdo de Claraval.



246. Vicente Berdusán, Santa Ana y la Virgen Niña.

escena de forma equilibrada y presentan un buen dibujo.

En la parte superior del cuadro está representado un bello rompimiento de gloria. Del cielo surge Dios Padre sujetando la bola del mundo en una mano, mientras la otra mano señala al Niño sobre el que gravita la paloma del Espíritu Santo, todo ello rodeados por cabezas de querubines.

San Bernardo y el milagro de la rueda. c. 1671-1673

Óleo sobre lienzo, 295 x 434 cm. Monasterio de Veruela (Zaragoza).

Firmado: "VICTe VERDVn / Fact".

Suceso que se cuenta en la vida de San Bernardo, sucedido en el viaje del santo al Concilio de Pisa, durante el papado de Inocencio II. "En un viaje de San Bernardo a Italia, franqueando los Alpes, el demonio rompió una rueda del carruaje para que se despeñara. Entonces San Bernardo, con voz imperiosa, mandó al diablo que se transformara en rueda".

La escenografía del suceso es aparatosa, aunque la escena está limitada a derecha e izquierda debido a su gran tamaño, está concebida como un mural. La enérgica actitud de los personajes y caballos dota a la obra de un movimiento dinámico. En esta obra se nos presenta el Berdusán de composiciones menos conseguidas en comparación con el cromatismo encendido de pinceladas sueltas con el que resuelve la escena.

Abrazo de Cristo a San Bernardo, c. 1671-1673

Óleo sobre lienzo, 250 x 166 cm. Monasterio de Veruela, Zaragoza.

Representa uno de los episodios más populares de la vida de San Bernardo en época barroca, recogido en los libros de devoción: "El Señor le regalaba en tanto grado que, una vez, estando arrodillado delante de un Crucifijo, el mismo Crucificado extendió el brazo y se le echó encima, abrazándole y acariciándole con sumo amor."

Las figuras de Cristo y San Bernardo aparecen torpemente resueltas y centrando la composición. Al fondo se abre la puerta que da a una escalera por donde asoma el monje testigo del milagro, recurso iconográfico de veracidad que siempre aparece en esta escena. La gama cromática se reduce a los tonos blancos del hábito del santo y a los ocre del resto del lienzo aplicados en diferentes intensidades.

Bibliografía

DÍAZ DE RABAGO, B., "El pintor Vicente Berdusán y los fondos del Museo", *Boletín del Museo de Zaragoza* nº 8, Zaragoza, 1989, pp. 31 -62.

LÓPEZ MURIAS, I. Los cuadros de Vicente Berdusán en el Museo de Zaragoza. *Boletín del Museo de Zaragoza* nº 8, Zaragoza, 1989, pp. 63-72.

MORALES Y MARÍN, J.L. *La pintura aragonesa en el siglo XVII*. Zaragoza 1980. VV.AA. : *Museo de Zaragoza*. Musea Nostra. Ibercaja, Zaragoza 1990.

(C.G.D., M.L.C.R.A.)



247. Vicente Berdusán, *San Bernardo y el milagro de la rueda*.

EL BARROCO ESPAÑOL

Sala 19

El siglo XVII en España es una época de decadencia política y económica que sin embargo coincide con un auge cultural y espiritual de gran importancia. La pintura española llega a sus más altas cotas de calidad, la generación de pintores españoles de este siglo está representada por autores tan destacados como Ribera, Zurbarán, Velázquez, Murillo, Cano, etc.

Dos son los focos culturales del país, Madrid y Sevilla, capitales donde circula mayor cantidad de dinero y se mantiene una intensa actividad intelectual. Pero también hay otros centros de menor importancia, Valencia, Granada, Valladolid, etc.

El Museo expone en esta sala su colección de obras pertenecientes a distintas escuelas españolas. El mayor número de ellas corresponde a autores de la escuela madrileña como no podía ser de otra manera dada la estrecha relación que mantuvieron los pintores aragoneses de la época con los de la capital del Reino. No es una colección muy numerosa pero algunas de las obras destacan por su gran calidad, como la "Vánitas" de Pereda o "Las canastillas de flores" debidas al pincel de Arellano.

ANÓNIMO. Taller de Pedro Orrente (1580-1645)

Calvario

Óleo sobre lienzo, 125 x 103 cm. Legado de D^a. Leonor Alicante, 1933.

Copia o réplica de un Calvario que conserva el Museo del Prado. La composición se ordena frontalmente, con Cristo entre los dos ladrones y a los pies de la Cruz, María, San Juan y María Magdalena. Pintura tenebrista en la que la luz, desde el ángulo superior derecho, acentúa el dramatismo de la escena, iluminando el cuerpo de Cristo, el rostro de María y la figura de la Magdalena, creando fuertes contrastes. San Juan y los ladrones permanecen en penumbra.

Pedro Orrente, pintor murciano afincado en Toledo, es la figura principal de la escuela toledana de la primera mitad del siglo XVII. Figura clave de la corriente tenebrista de tradición caravaggiesca, se caracteriza por una observación de la realidad plenamente naturalista y unos sabios estudios de luz de fuertes contrastes lumínicos.

ANÓNIMO. Círculo de José Ribera

Filósofo con libro. c. 1630-1635.

Óleo sobre lienzo, 115 x 94 cm. Depósito del Museo del Prado.



248. Anónimo, Calvario.



249. Círculo de José Ribera, Filósofo con libro.

Esta obra es copia de taller de un original perdido. En ella se captan los rasgos estilísticos más peculiares del maestro valenciano, con tipos populares de baja extracción social cargados de realismo que corresponden a individuos de su entorno. La iluminación tenebrista, de fuertes contrastes de luz y sombra, actúa fundamentalmente modelando el rostro, las manos y el libro.

José Ribera (1591-1652) es el máximo representante de la corriente naturalista tenebrista. Nació en Játiva pero desde muy joven marcha a Italia para formarse en Roma entre 1611-1615, en las corrientes caravaggiesca. A partir de 1616 se establece en Nápoles donde se convierte en el pintor más influyente y reconocido.

BOCANEGRA, Pedro Atanasio (1638-1689)

La Virgen y el Niño

Óleo sobre lienzo, 77 x 52 cm. Depósito del Museo del Prado.

María, cuyo modelo destaca por su elegancia, aparece como una figura de canon alargado, destacando sobre todo la esbeltez del cuello. La escena, de aire familiar y delicado, resulta tremendamente natural y espontánea.

El autor de la obra es oriundo de Granada y está considerado como seguidor de Alonso Cano, al que imita y copia. En 1696 consiguió de Carlos II el nombramiento de Pintor del Rey. Se especializó en pintar "Vírgenes con Niño" dentro de un estilo derivado de su maestro, su poca habilidad como dibujante la compensa con el buen uso que hace del color.

ANÓNIMO

Santa Catalina de Alejandría. c. 1650

Óleo sobre lienzo, 226 x 151 cm. Convento de los Trinitarios, Zaragoza.

La figura de la santa destaca ante un fondo de arquitectura donde se desarrolla la escena de su martirio, aparece tratada de forma vigorosa y monumental, vestida con manto bordado recogido en plegados ampulosos.

En primer término, los símbolos de su martirio representados por la rueda rota, la espada y la corona. En lo alto una visión celestial ilumina la escena, con dos angelitos que depositan sobre su cabeza la corona del martirio. Es una iconografía muy repetida en la pintura religiosa desde que los cruzados difundieran su leyenda en occidente.

La obra es un ejemplo de lo que se hace en este momento en el que se evitan los contrastes fuertes de luz y se logra una mayor combinación de colores en tonos más cálidos y brillantes.



250. Pedro Atanasio Bocanegra, *La Virgen y el Niño*.



251. Anónimo, *Santa Catalina de Alejandria*.

PALOMINO Y VELASCO, Antonio (1655-1726)**San Juan Bautista, niño**

Óleo sobre lienzo, 72 x 59 cm. Firmado: "*Palomino fbt*". Depósito Museo del Prado

Visión infantil de San Juan Bautista llena de dulzura y colorido, con el santo en primer plano, en un paisaje rocoso, tiernamente abrazado al cordero y con la mirada levantada hacia una luz celestial. La postura de las piernas del niño, en dos fuertes escorzos contrapuestos, refuerza el efecto de volumen y profundidad. Domina el color brillante, los contrastes del rojo de la túnica sobre el azul añil del cielo con las delicadas carnaciones y los luminosos celajes, características del barroco decorativo de influencia napolitana.

El cordobés Palomino inicia su formación con Juan Valdés Leal, alcanzando el título de pintor del rey en 1668. Trabajó con Luca Giordano en la preparación de la decoración de las bóvedas del Escorial, contacto que supuso una evolución en su pintura abandonando las corrientes barrocas por composiciones más dinámicas y coloristas cercanas a la estética rococó dieciochesca.

Es autor, en 1715, del más importante tratado de pintura realizado en España: "*Museo Pictórico y escala óptica*", completado en 1724 con "*Parnaso español pintoresco laureado*", fundamental para conocer la vida y la obra de muchos pintores y escritores españoles.

MORENO, José (c. 1642- 1674)**San Juan Bautista**

Óleo sobre lienzo, 126 x 104 cm. Firmado: "Joseph Moreno / Fat ano 1660"
Convento de Santo Domingo, Zaragoza.

De elegantes proporciones, la figura de San Juan Bautista se destaca sobre fondo de paisaje con el cordero y sus atributos tradicionales: concha y cruz con filacteria: "*EC(C)E AGNUS DEI*"

La luz incide en el cuerpo desnudo del santo para mostrar su anatomía correctamente ejecutada, resaltar las manos en actitud delicada y por último, resaltar la expresión de dulzura del rostro.

José Moreno, de origen burgalés, trabajó en la corte madrileña. Fue discípulo de Francisco Solís y acusa una marcada influencia de la pintura de Carreño de Miranda.



252. Antonio Palomino, *San Juan Bautista niño*.



253. José Moreno, *San Juan Bautista*.

ARELLANO, Juan de (1614-1676)**Canastilla de flores c. 1670-1672**

Óleo sobre lienzo, 54 x 68 cm. Firmadas: "*Juan de Arellano*". Depósito de la Real Academia de San Luis, Zaragoza.

Sobre una mesa recubierta, en una cestilla de mimbre de amplia red, se encuentran arracimadas distintas flores que llenan toda la composición sobre un fondo monocromo de tonos verdes. Predominan las rosas, los claveles, los lirios, los narcisos, todos ellos con un agitado movimiento pétalos y hojas que caen a ambos lados. Una iluminación cenital, incide sobre el centro de la composición ayudando a definir luces y sombras, y destacando las calidades de los colores de las flores: rosas, rojos, blancos y azules con el brillo y la densidad que caracteriza a las obras de Arellano. La fecha tardía de este tipo de canastillas con flores viene avalada por los cestillos análogos fechados en los años 1671 y 1672, la etapa de madurez del artista.

Arellano es un pintor de la corte de Felipe IV en la que alcanzó gran popularidad como pintor de flores. Sus primeras composiciones están influidas por los pintores flamencos del género, en especial por Daniel Seghers; pero en su etapa de madurez se acusan las influencias italianas, sobre todo las de Mario Nuzzi. De la conjunción de ambas tendencias surgirá un estilo personal que le convierte en el mejor pintor de este género del Siglo de Oro español.

COELLO, Claudio (1642-1693)**San Bernardo de Claraval**

Óleo sobre lienzo, 75 x 63 cm. Monasterio de Veruela (Zaragoza).

San Bernardo, con hábito blanco de la Orden Cisterciense, se sitúa en actitud contemplativa ante una mesa sobre la que aparecen dispuestos un crucifijo, una calavera y un libro. El colorido cálido de la obra introduce al espectador en un ambiente de recogimiento y oración.

San Benito

Óleo sobre lienzo, 75 x 63 cm. Monasterio de Veruela (Zaragoza).

Aparece el santo fundador de la Orden Benedictina, escribiendo con pluma en un libro: "*absculat a filii precepta magistri/quem dicunt facite, quem antem faciunt facere nolit*". La figura se recorta sobre un luminoso fondo de celaje claro.

Claudio Coello, madrileño de origen portugués, fue pintor de Carlos II. Se formó con Francisco Rizi, estudió en profundidad las colecciones reales y como consecuencia a Velázquez; muchas de sus soluciones espaciales son de clara inspiración velazqueña. Se convirtió en el pintor más importante del último tercio del siglo XVII.

Destaca como pintor de retratos en los que consigue una gran calidad fruto de un depurado estudio y de un dibujo muy terminado. En sus obras hay elegancia y refinamiento, destacando la gran riqueza cromática que combina con la suavidad y ligereza de su técnica.



254. Juan de Arellano, *Canastilla de flores*.



255. Juan de Arellano, *Canastilla de flores*.



256. Claudio Coello, *San Benito*.

MARTÍNEZ DEL MAZO, Juan Bautista**Dios Vulcano** (copia de Rubens)

Óleo sobre lienzo, 65 x 34 cm. Depósito Museo del Prado.

La figura de Vulcano que ocupa más de la mitad del lienzo, tiene un magistral tratamiento anatómico. Sobre fondo neutro aparece trabajando en su fragua, en el acto de forjar el rayo de su padre Júpiter del que se desprende la luz de la escena. En la intimidad del taller surge un cíclope abocetado y a sus pies aparecen las armas y armaduras ya acabadas.

Martínez del Mazo fue yerno de Velázquez y copió repetidamente obras del genial pintor. Cultivó el retrato siguiendo el tipo velazqueño aunque sin lograr captar la personalidad del modelo. Se le consideró un buen paisajista.

PEREDA, Antonio de (1611-1678)**Vanitas. C. 1640-1650**

Óleo sobre lienzo, 33 x 40 cm. Donación de don Luis Betegón de la Portilla.

"Vanitas vanitatum et omnia vanitas" ("Vanidad de vanidades, todo es vanidad").

Tres calaveras y un reloj de bolsillo con tape de cristal, nos transmiten de forma clara el mensaje: el tránsito de la vida y la última parada, la muerte. El bodegón presenta tres calaveras, dos vistas desde abajo y una tercera de perfil, perspectivas aquellas que parecen inspiradas en algunos grabados de *Memento Mori* de Barthel Beham (1502-1540).

La fuerza del lenguaje pictórico se acentúa gracias la luz que ilumina de forma dramática cada detalle de la calavera principal, contrastando con el fondo, mantenido en una velada semipenumbra de gran efecto.

Antonio de Pereda, vallisoletano, contemporáneo de Velázquez, estudió en Madrid con el pintor Pedro de las Cuevas. En su pintura aparece una constante preocupación por el dibujo y el color, que utiliza fundamentalmente para conseguir calidades y plasticidad en los objetos inanimados típicos de sus pinturas de bodegones o de sus vanitas. Se aprecian detalles de virtuosismo y complacencia técnica muy del gusto del realismo flamenco.

ESCUELA DE MURILLO**Inmaculada Concepción**

Óleo sobre lienzo, 213 x 143 cm.

Presenta la iconografía tan repetida de la Inmaculada de Murillo, que en este tipo de obras humaniza a la Virgen y la presenta con el rostro de una niña, creando atmósferas cálidas tan necesarias para el arte religioso.

La Virgen aparece apoyada sobre la media luna y a sus pies un grupo de ángeles portando palmas, azucenas y rosas; sobre su cabeza un grupo de querubines a cada lado.

Los tonos pastel con carnaciones rosadas predominan en la obra, destacando el manto azul de María. En esta ocasión el rostro de la Virgen representa a una mujer no tan joven como sucede en otras obras de la misma iconografía en la obra de Murillo.



257. Antonio de Pereda, *Vanitas*.

ARCO, Alonso del **Prendimiento de Jesús**

Óleo sobre lienzo, 190 x 127 cm. Firmado: "*Alonso del Arco*". Donativo de doña Pilar de Andrés.

Carece de la fuerza expresiva que el tema del Prendimiento suele tener en otras obras. La figura de Cristo que centra la escena está tratada de una forma convencional y declamatoria, resulta una obra de composición algo confusa. Se han buscado sobre todo los efectos lumínicos de fuerte contraste en la línea del tenebrismo. Destacan los tonos rojizos de la túnica de Cristo y en la vestidura de Malco. El episodio de este último donde Pedro le corta la oreja evoca al Prendimiento de Antolinez en el Museo Bruckental.

GARCÍA HIDALGO, José (1645-1717)

San Pascual Bailón, 1681

Firmado y fechado: "*D. Joseph garcía fe 1681*". Óleo sobre lienzo, 206 x 144 cm. El santo franciscano, arrodillado en éxtasis, alza sus manos y su mirada hacia el ángulo superior izquierdo, en donde surge un rompimiento celeste con ángeles portadores de la sagrada Forma y el Cáliz. La luz incide directamente sobre el rostro y las manos. Los fondos se abren a un paisaje de tonalidades claras.

Una inscripción identifica al santo: "*BERA, EFIGIE, DE S, PASCUAL BAILON*"

José García Hidalgo, pintor murciano, inicia su formación en esa ciudad y se establece en Madrid hacia 1672-1673, entrando en el taller de Juan Carreño de Miranda. Su obra es desigual y alterna las influencias valencianas con las de su maestro. En sus modelos humanos suele repetir un mismo tipo físico de anchas facciones, nariz gruesa y aspecto poco esbelto. Acusa un total desinterés por el dibujo acabado y los colores que emplea son poco brillantes cargados de matices terrosos.

Sobresale su tratado teórico práctico titulado "*Principios para estudiar el Nobilísimo y Real Arte de la Pintura*" que publicó en 1693. Fue nombrado pintor de cámara "*ad honorem*" por Felipe V en 1703.

Bibliografía

ANGULO ÍÑIGUEZ, D. *Pintura madrileña del segundo tercio del siglo XVII*. Madrid 1983.

AA.VV., *El bodegón español. De Zurbarán a Picasso*, Bilbao, 1999, pp. 154-155.

MORTE GARCÍA, C., "Barroco. Siglo XVII", *Museo de Zaragoza. Sección de Bellas Artes*, Zaragoza, 1990, pp. 80-81.

PÉREZ SÁNCHEZ, A. *Pintura Barroca en España. 1600-1750*, Madrid, 1992.

URREA, J., "El pintor José García Hidalgo", *Archivo Español de Arte*, XLVIII, 189, Madrid, 1985, pp. 38-46.

VALDIVIESO, E., OTERO, R., URREA, J. *El Barroco y el Rococó*, Historia del Arte Hispánico IV, Madrid, 1980.

(M.L.C.R.A., M.B.LL., C.G.D.)



258. José García Hidalgo. San Pascual Bailón.

EL SIGLO XVIII. LUZÁN Y LOS BAYEU

Sala 20

El siglo XVIII es una época de cambios y de transición que se debate en torno a las corrientes heredadas del siglo anterior, el Barroco tardío, y los gustos importados por artistas franceses e italianos, el Rococó.

Felipe V (1700-1746) trae consigo artistas y gustos franceses aprendidos en la corte de su abuelo, Luis XIV de Francia, abriéndose la puerta a las corrientes de la Ilustración. Durante el reinado de su hijo, Fernando VI (1746-1759), nace la Real Academia de San Fernando y comienza una etapa reformista que culminará bajo el reinado de su hermanastro que le sucede en el trono, como Carlos III (1759-1788). Fruto de las ideas ilustradas de la época surgirán las Sociedades Económicas de Amigos del País, las Reales Academias de Bellas Artes y las manufacturas reales (Fábricas de cerámica de Alcora, Castellón y Buen Retiro, o la Fábrica de Tapices de Santa Bárbara.

En Zaragoza los círculos de ilustrados promoverán la creación de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País en 1776 naciendo ya casi al final del siglo la Real Academia de Bellas Artes de San Luis (1792). Durante la segunda mitad del siglo XVIII la pintura zaragozana está representada por importantes nombres que en su mayoría terminarán trabajando para la corte madrileña: José Luzán, el escultor José Ramírez de Arellano, Francisco y Ramón Bayeu y el propio Francisco de Goya. Zaragoza en estas fechas era un centro artístico importante y la construcción de la Santa Capilla del Pilar justifica la presencia en la ciudad de artistas cortesanos como el pintor Antonio González Velázquez o el arquitecto Ventura Rodríguez. Gracias a ellos se establece un fluido contacto entre la Corte y Zaragoza.

LUZÁN MARTÍNEZ, José (1710-1785).

Es el introductor de la estética rococó en Zaragoza. Formado en Nápoles en donde conoce y estudia a los grandes maestros del Barroco pleno, y donde trabaja con los artistas que representan las nuevas corrientes del rococó. En Zaragoza a su actividad pictórica une la de profesor en la Academia de Dibujo creada en 1754 bajo el patrocinio de los nobles interesados en la enseñanza de las Bellas Artes. Allí comparte magisterio con José Ramírez de Arellano, escultor de Su Majestad y Académico de Mérito de la de San Fernando. Entre sus discípulos destacan Francisco Bayeu, Francisco Goya y el platero Antonio Martínez. Su actividad artística se desarrolló en Zaragoza desde 1740 hasta su muerte.



259. José Luzán, *La Virgen María en el instante de la concepción*.

Su pintura religiosa se caracteriza por unas composiciones dinámicas y luminosas, con figuras de formas blandas y colores cálidos de influencia napolitana.

La Virgen María en el instante de la concepción. c. 1765-1770

Óleo sobre tabla, 134 x 51 cm. Convento de los Agustinos Descalzos, Zaragoza. Junto con la obra siguiente formaban las puertas de un armario de la sacristía del citado convento, todavía conservan los orificios de la cerradura.

La escena se desarrolla en el interior de una habitación. La figura de la Virgen en actitud sumisa centra la composición, un pequeño disco de luz con el anagrama de Jesús se sitúa simbólicamente sobre su vientre, mientras el Espíritu Santo derrama su Gracia. En la cartela inferior se recoge el texto evangélico: *"O! Sanctae Spei Mater!. Conceptum de Spiritu Sanctu paries nobis filium tuum"* (¡Oh Madre de Santa Esperanza! Engendras para nosotros a tu hijo concebido del espíritu Santo). Se percibe un ablandamiento en el modelado de las figuras que junto con el empleo de un colorido pastel confiere a la obra un espíritu rococó.

El sueño de San José. c. 1765-1770

Óleo sobre tabla, 134 x 51 cm. Convento de los Agustinos Descalzos, Zaragoza.

La de San José completa el relato con el ángel portador del mensaje divino. Una cartela escrita describe la escena: *"Cogitante Joseph dimittere Mariam, apparuit illi angelus Dei"* (Pensando José dejar a María apareció en aquel lugar el Ángel de Dios) (Mateo 1,19-20).

La iconografía es tradicional y resuelta según los modelos del barroco napolitano, inspirada en un cuadro del mismo tema de Francesco Solimena. San José es sorprendido por el ángel durante el sueño en su taller de carpintero. La factura de la obra es propia de la estética rococó y de la sensibilidad amable que Luzán imprime a las obras de tema religioso al servicio de la religiosidad popular.

BAYEU Y SUBÍAS, Francisco (1734-1795)

Es una de las grandes figuras de la pintura española de la segunda mitad del siglo XVIII. Su formación artística la inicia en Zaragoza, su ciudad natal, de la mano del pintor J.A. Merclein, su futuro suegro.

A los quince años entra en la Academia de Dibujo que dirige el escultor Ramírez de Arellano junto con Luzán, el cual le orientará hacia una formación rococó de influencia italiana. La llegada a Zaragoza del pintor madrileño González Velázquez, formado en Roma con Corrado Giaquinto, para pintar la cúpula de la Santa Capilla del Pilar marca otra etapa en su formación, caracterizada por las influencias giaquintescas. Francisco Bayeu se convierte en su ayudante en los trabajos de El Pilar; aprendiendo a pintar al fresco.

En 1758, pensionado por la Academia de San Fernando, completa en Madrid su formación, volviendo a Zaragoza en el mismo año. En 1763 se desplaza definitivamente a Madrid, como ayudante de Antón Rafael Mengs, Pintor de Cámara de Carlos III que había sustituido en la corte a Giaquinto. Participó en la decoración del Palacio Real en donde ya acusa la influencia del clasicismo académico que imponía el maestro. En 1768 recibe de Carlos III el nombramiento de Pintor de Cámara.



260. José Luzán, *El sueño de San José*.

Desde 1763 la obra de Bayeu se desarrolla fundamentalmente en Madrid salvo sus desplazamientos temporales a Zaragoza para acometer los encargos del Cabildo de pintar las cúpulas del Pilar. Destaca su actividad como fresquista en las decoraciones de los Palacios y Reales Sitios y como pintor de cartones para la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara.

Francisco Bayeu parte con una formación barroca delicadamente rococó pero las nuevas corrientes impuestas en la corte le hacen evolucionar en sus últimas obras hacia un severo clasicismo en el que el dibujo preciso y el color intenso serán los protagonistas.

Francisco fue el mayor de tres hermanos dedicados a la pintura. Manuel (1740-1809) tomó el hábito de cartujo muy joven y su actividad fue prolífica pero poco significativa. Ramón (1744-1793) siempre bajo la protección de su hermano, fue su colaborador habitual. Francisco Bayeu también fue maestro y protector en la Corte de Francisco de Goya que se convertirá en su cuñado.

Jesús es cargado con la Cruz camino del Calvario

Encuentro de Jesús con su madre

Simón el cirineo ayuda a Jesús a llevar la Cruz

Encuentro de Jesús con la Verónica

Muerte de Jesús en la Cruz

Santo Entierro

Óleo sobre lienzo, 75 x 94 cm. Convento de San Ildefonso, Zaragoza.

Formaban parte de una serie de quince lienzos con las estaciones del Vía Crucis, de los que solo se han conservado estos seis. Originalmente estuvieron en el claustro de dicho convento.

Entre 1755 y 1758 Francisco Bayeu decora la sacristía de la iglesia de este convento dominico (actual parroquia de Santiago), estos cuadros serían de los primeros encargos que realizaría para dicho convento en torno a 1756.

Resalta la forma abocetada de la que hace uso el joven Bayeu, influenciado por el arte de Giaquinto. Pinceladas cortas, nerviosas, de gran efecto. Las escenas se desarrollan ante paisajes en los que domina una luz uniforme de tonos oscuros.

Figuras clásicas de fuertes anatomías, soldados con armaduras, el ejército romano que se insinúa hacia el fondo, formando unas composiciones movidas en torno a la figura central de Jesús. Efectos de claroscuro con acertados toques de luz.

La Coronación de espinas. c. 1757

Óleo sobre lienzo, 90 x 37 cm. Depósito de la Real Academia de San Luis, Zaragoza

Boceto de uno de los grandes cuadros que decoraron la sacristía de la iglesia del convento de San Ildefonso, destruidos durante la Guerra de la Independencia (1808-1814). Concebido para ser visto desde abajo, es la visión monumental del espacio de una gran arquitectura clasicista en forma de rotonda, delante de ella se sitúa la figura de Cristo ante Poncio Pilato. Jesús aparece vestido con una túnica púrpura, de gran efecto visual, y como centro de la composición. Se aprecia en esta obra acusada influencia de Giaquinto, de sensibilidad plenamente rococó. La técnica abocetada, se combina con el fuerte efecto cromático que domina la composición,



261. Francisco Bayeu, *Jesús cargado con la cruz*.



262. Francisco Bayeu, *La Coronación de espinas*.

utilizando acertados toques de luz que sugieren brillos y reflejos sobre los ropajes y los fondos.

Retrato de Sebastiana Merclein. c. 1780-1785

Óleo sobre lienzo, 43 x 35 cm.

Espléndido retrato de la esposa del pintor (1741-1796), hija del también pintor Juan Andrés Merclein, representada a la edad aproximada de cuarenta años.

Retrato familiar, en el que predomina un aire abocetado, dejándose notar la preparación rojiza del lienzo. Destacan las largas y empastadas pinceladas de la toquilla blanca que contrastan con las cortas y ligeras de la rizada cabellera, los vaporosos bucles aparecen tratados con gran realismo y se convierten en la parte más destacada del lienzo. Luz suave y uniforme con un ligero claroscuro para resaltar las facciones.

Retrato de Feliciano Bayeu Merclein. c 1790

Óleo sobre lienzo, 45 x 37 cm.

Retrato de la hija del pintor a la edad de quince o dieciséis años, adquirido con el anterior a un descendiente de la familia Bayeu en 1924.

Feliciano aparece como una joven adolescente, de rostro dulce y expresivo. Destaca el modelado del rostro y las calidades, conseguidas con pinceladas breves, muy sueltas y empastadas en la capa con tiras de piel que le cubre los hombros; bajo ella sobresale la blusa blanca en contraste resuelta con pinceladas largas y densas. La cabeza la cubre con una toca bajo la que aparecen los cabellos rizados recogidos en la nuca.

Santo Tomás de Aquino confundiendo con sus escritos a los herejes. c.1759-1760

Óleo sobre lienzo, 183 x 188 cm. Convento de San Ildefonso, Zaragoza.

Presidía el retablo de la capilla de Santo Tomás en el convento mencionado.

Aparece el santo con el hábito de la Orden de Predicadores, sentado sobre una cátedra y portando los atributos alusivos a su condición de escritor en la doctrina cristiana: las alas por su identificación como Doctor Angélico, la pluma de Doctor de la Iglesia, y su atributo personal, sol en el pecho a modo de collar pues se le considera "*Totius ecclesiae sol*" ya que sabiduría y doctrina resplandecían sobre toda la Iglesia. En el suelo en primer término cuatro figuras resueltas como desnudos de academia, representan a los herejes; al fondo una mesa con sus libros, la inspiración divina por medio del Espíritu Santo y en el lado derecho el edificio que representa a la Iglesia. En el cuadro dominan los tonos fríos sólo contrastados con la mancha de color rojo de la vestidura de uno de los herejes. Es una obra del "primer estilo" del pintor.

La Virgen con el Niño en la Gloria, acompañados de la Santa Parentela. c. 1760

Óleo sobre lienzo, 70 x 83 cm.

En esta obra de gran belleza compositiva y cromática, Bayeu recoge todos los referentes artísticos de la fase final de su etapa rococó zaragozana.

Organizada en forma piramidal, la parte superior aparece ocupada por la Virgen y el Niño que porta la Cruz. En la base de la misma, San José en actitud recogida y



263. Francisco Bayeu, Retrato de Sebastiana Merclein.



264. Francisco Bayeu, Retrato de Felician Bayeu.



265. Francisco Bayeu, Santo Tomás de Aquino confundiendo con sus escritos a los herejes.

junto a él la vara florida portada por ángeles; al otro extremo Zacarías, Isabel y San Juanito. Tanto la figura de San José como la tipología de las azucenas deriva de Corrado Giaquinto, la Virgen en postura y colorido nos recuerda a otras similares de la obra de Bayeu.

La sensación de profundidad viene dada por el rompimiento de gloria, resuelto con colores ocres y amarillentos.

La factura de la pincelada corta y rápida junto con los colores en tono pastel nacarados y brillantes da como resultado una obra de gran calidad y exquisitez.

Alegoría de la Modestia. c. 1774

Alegoría de la Virginidad. c. 1774

Óleos sobre lienzo, 40 x 52 cm. Depósito de la Real Academia de San Luis, Zaragoza.

Bocetos triangulares para la decoración mural de una pechina. Se aprecia en la zona del lienzo no pintada la cuadrícula preparatoria realizada a lápiz. Las figuras femeninas, de gran elegancia y delicadeza, sentadas sobre nube se recortan sobre cielos azules con amorcillos. Bajo la nube aparecen sendas inscripciones:

"Modestia" y "Birginidad"

La rendición de Granada. 1763

Óleo sobre lienzo, 49 x 58 cm. Depósito del Museo del Prado.

Uno de los tres bocetos pintados para el techo de la antecámara del cuarto de la reina madre Isabel de Farnesio en el Palacio Real. Esta versión fue rechazada porque no gustó que los Reyes Católicos aparecieran arrodillados, o porque las figuras en general resultan demasiado pequeñas.

A un lado aparece el cortejo real de rodillas, al otro los soldados postrados y al fondo las murallas de Granada. El centro de la composición ocupado por una gloria celestial, en la que se mezclan nubes y ángeles de referencias giaquintescas. Toda la escena está inscrita en un ovalo, destacan los fuertes escorzos y el pequeño tamaño de las figuras. Domina una luz tenue y un colorido de tonos suaves.



266. Francisco Bayeu, *Alegoría de la Modestia*.



267. Francisco Bayeu, *Alegoría de la Virginidad*.



268. Francisco Bayeu, *La rendición de Granada*.

Alegoría de la Felicidad Pública. c. 1786**Alegoría de la Virtud. c. 1786**

Óleos sobre lienzo, 30 x 17 cm. Depósito del Museo del Prado.

Ambas piezas pertenecen a los bocetos de los techos del gabinete de la infanta María Francisca en el Palacio Real. En el primero la Felicidad Pública aparece sentada en escorzo sobre una nube, llevando caduceo en una mano y cuerno de la abundancia. Su pareja muestra una representación femenina sentada sobre nubes, con alas en la espalda, corona de laurel en una mano y en la otra una lanza. Igualmente rodeada por amorcillos con distintos atributos.

Gloria del Espíritu Santo. c. 1778

Óleo sobre lienzo, 24 x 39 cm. Depósito del Museo del Prado.

Forma parte de los bocetos que el pintor prepara para la Capilla Real del Palacio de Aranjuez. Este es el destinado a decorar la bóveda de los pies de la capilla. Representa una gloria celestial con el Espíritu Santo resplandeciente en el centro, derramando su gracia en forma de haces de luz. Alrededor entre nubes, ángeles mancebos, niños y querubines. Fondo dorado de gran efecto lumínico con una atmósfera plenamente rococó.

Themis, diosa del buen consejo. c. 1786

Óleo sobre lienzo, 30 x 12 cm. Depósito del Museo del Prado.

Boceto para la pintura del techo de la sala de La Corbella, en el Palacio Real, que en su momento fue la dependencia de ingreso a la Biblioteca. Representa a la diosa *Themis*, hija del Cielo, madre de la Sabiduría que aparece en el centro de la composición sobre un cielo azul con nubes blancas, acompañada por unos amorcillos que sostienen una filacteria con la leyenda: "*Ducit et Magna Themis*".

Pentecostés

Óleo sobre lienzo 38 x 45 cm. Depósito del Museo del Prado 1933.

Boceto para el altar de la iglesia del convento de San Juan en Aranjuez.

La composición se centra en la figura de María, rodeada por los apóstoles y varias mujeres. El Espíritu Santo actúa como foco de luz, iluminando la escena desde un lateral. Ropajes de variada gama cromática en tonos pastel.



269. Francisco Bayeu, *Alegoría de la felicidad Pública*.



270. Francisco Bayeu, *Alegoría de la Virtud*.

271. Francisco Bayeu, *Gloria del Espíritu Santo*.



272. Francisco Bayeu, *Themis, diosa del buen consejo*.



BAYEU Y SUBIAS, Ramón (1744-1793)

Iniciará su formación en Zaragoza siguiendo los pasos de su hermano Francisco, a los dieciocho años se traslada a Madrid con él, siempre vivirá a su lado y en permanente colaboración. Completa su formación en la Academia de San Fernando. Sus primeros encargos en Madrid los tiene al mismo tiempo que Goya, para la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, desde esta fecha su trabajo se centra en su labor de cartonista, siendo en las escenas de tema madrileño donde su vena artística se desenvuelve con más facilidad.

Se nos revela como un gran dibujante con dominio del claroscuro. Como fresquista presenta una personalidad propia, muy técnico y gran colorista, en ambas facetas se nota un predominio de lo cerebral sobre la inspiración, nunca un pintor genial. Debemos considerar a Ramón Bayeu como uno de los mejores grabadores de esta época, la inspiración le viene de obras de Guercino, y de Ribera. Destaca por la maestría en la ejecución de obras sobre cobre con buril y líquidos corrosivos. En Zaragoza hay obra suya en las bóvedas del Pilar y en la cúpula de la iglesia de San Gil.

La vocación de San Pedro. c. 1771

Óleo sobre lienzo, 62 x 35 cm.

Esta obra junto con la siguiente son dos bocetos para la cúpula de la colegiata de La Granja (Segovia) cuyos frescos los pintó Francisco Bayeu. Ramón habría realizado estos bocetos para asistir a su hermano en las obras de la colegiata. Destaca el magnífico dibujo con que está resuelto el estudio iconográfico de San Pedro, se acentúa la gran expresividad del rostro con toques cromáticos que le dotan de personalidad y fuerza, casi como si se tratara de un modelo escultórico.

San Juan Evangelista. c.1771

Óleo sobre lienzo, 61 x 36 cm.

San Juan sedente señala con el dedo índice de la mano derecha el rompimiento de gloria con el triángulo de la Trinidad. En la filacteria que portan tres ángeles niños se lee: *"et it tres unum sunt"*.

Los efectos de claroscuro están muy bien logrados con toques de color precisos y técnica muy impresionista, los tonos recuerdan a los bocetos para la cúpula del Pilar en Zaragoza.

Como en la obra anterior destaca el estudio anatómico de la figura como corresponde al gran dibujante que fue Ramón Bayeu.



273. Ramón Bayeu, *La vocación de San Pedro*.



274. Ramón Bayeu, *San Juan Evangelista*.

BAYEU Y SUBÍAS, Manuel (1740-1809)

A los diecisiete años ingresó como fraile en la Cartuja de Aula Dei. El carácter de su vida monacal, solitaria y alejada de las corrientes artísticas del momento, rococó y neoclasicismo le hacen ser fiel a su formación barroca que le confiere a su obra un cierto anacronismo. Tan sólo en su trabajo para el presbiterio de la catedral de Jaca cede ante las nuevas tendencias.

En sus obras realiza una composición correcta y armónica, conservando en su paleta los colores barrocos, azules, verdes, violetas y cárdenos.

La Virgen María. c. 1805

Óleo sobre lienzo, 123 x 102 cm. Convento de los Carmelitas Descalzos, Zaragoza. Con la mirada baja en actitud orante y las manos unidas aparece la Virgen en primer plano en una escena simple, exenta de complicaciones artísticas. El color está resuelto con grandes planos, sin matizaciones en los azules y rojos que predominan en el manto y en la túnica. Todo el conjunto resulta algo esquemático y frío.

Es obra compañera de la siguiente.

San José Carpintero. c. 1805

Óleo sobre lienzo, 123 x 102 cm. Convento de los Carmelitas Descalzos, Zaragoza. En un interior San José, de medio cuerpo, está trabajando la madera, en su rostro se refleja la tranquilidad de su carácter. La forma detallista de reflejar los objetos de la mesa nos habla de la precisión con que Manuel Bayeu trata lo anecdótico de las escenas.

En cuanto al color de la obra se nota que está ejecutada sin grandes complicaciones a la hora de matizar los colores, se resuelve a base de grandes planos cromáticos separados por líneas negras que los delimitan. Los tonos empleados poseen cálidos acentos.

Bibliografía

SAMBRICIO, V. *Francisco Bayeu*. Madrid, CSIC, 1955.

MORALES Y MARÍN, J.L. *Los Bayeu*, Zaragoza, 1979.

ANSÓN NAVARRO, A. "Los cuadros de la serie del Vía Crucis del Museo Provincial de BB.AA. de Zaragoza", *Seminario de Arte Aragonés*, XXXVIII pp. 83-97.

ANSÓN NAVARRO, A., *José Luzán Martínez (1719-1785)*, Zaragoza, 1985.

ANSÓN NAVARRO, A., *El pintor y profesor José Luzán Martínez (1719-1785)*, Zaragoza, 1986.

AA.VV., *Francisco Bayeu 1734-1795*. Exposición Museo Camón Aznar. Ibercaja 1996.

(M.L.C.R.A., C.G.D.)



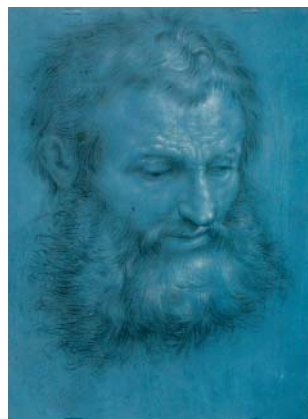
275. Francisco Bayeu, Cabeza de San Mateo.
(Sanguina y clarión sobre papel).



276. Francisco Bayeu, Cabeza de San Pedro.
(Sanguina y clarión sobre papel).



277. Francisco Bayeu, Cabeza de San Felipe.
(Sanguina y clarión sobre papel).



278. Francisco Bayeu, Estudio de cabeza.
(Carboncillo y clarión sobre papel).

FRANCISCO GOYA

Sala 21

Francisco de Goya nació el 30 de marzo de 1746 en Fuendetodos (Zaragoza), hijo de un maestro dorador vivió desde siempre el ambiente artesanal y artístico. Inició sus estudios en el colegio de las Escuelas Pías de Zaragoza, fue alumno de la Escuela Pública de Dibujo y del taller de José Luzán. Allí coincidió con Ramón Bayeu, hermano de Francisco Bayeu quien tan decisivamente contribuyó a su ingreso en la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, inicio de su carrera en la Corte.

Realizó obras con todos los temas y técnicas, desde tapices a grabados, y desde retratos y escenas populares, a temas de carácter intimista y enigmático. Dotado de una fuerte personalidad logra con su obra la cima de la genialidad, y supone el inicio de los presupuestos artísticos del futuro.

Para visitar la colección de obras que expone el Museo, se propone un criterio cronológico que se inicia con obras anteriores a 1775, fecha de su definitivo traslado a Madrid, y que concluye con producciones posteriores a la Guerra de la Independencia. En el inicio de la sala se han instalado algunos de los resultados obtenidos en la investigación radiológica y análisis de pigmentos de las obras expuestas.

Consagración de San Luis Gonzaga como patrono de la juventud. C. 1763

Óleo sobre lienzo, 163 x 127 cm. Depósito del Ayuntamiento de Jaraba (Zaragoza). Ermita de la Virgen de Jaraba.

La obra fue realizada para la iglesia de Santa María del Pilar que los jesuitas tenían en Calatayud, hoy San Juan el Real, donde todavía se conservan sus pinturas de los Padres de la Iglesia en las pechinas. Goya nos presenta al Papa Benedicto XIII que se dirige a un grupo de jóvenes proponiendo al Santo como modelo a seguir "*Fíjate, y sigue su ejemplo*". En un segundo plano se rememora el traslado de los restos del santo a la Iglesia de San Ignacio. En la parte superior aparece San Luis Gonzaga dentro de un rompimiento de gloria, sostenido por ángeles y portando un tallo de azucenas.

Obra de su etapa juvenil, patente en los aspectos académicos y relamidos, si bien ya se deja entrever la carga expresiva y el magistral uso del color. De composición tradicional, las figuras de la escena inferior adoptan posturas forzadas y un tanto grandilocuentes



279. Francisco de Goya. Consagración de San Luis Gonzága.

El Cuaderno italiano (Facsimil). Entre 1770 y 1780

El original en fino papel italiano y cubiertas de pergamino.

Se trata del cuaderno de trabajo que Goya utilizó en su viaje a Italia, tal y como era costumbre entre los artistas durante su etapa de formación, en él se tomaban apuntes de aquellas obras que se estudiaban. El primero de ellos que conocemos es el álbum de Villard de Honnecourt, arquitecto francés del siglo XIII.

Goya hace un uso más personal del cuaderno, realiza dibujos para obras que posteriormente va a llevar a cabo y lo convierte en una especie de diario en el que anota tanto sus movimientos monetarios como las fechas importantes para él (nacimiento de sus hijos), las ciudades que ha visitado, etc.

Entre los apuntes para futuras obras encontramos los correspondientes al cuadro titulado "Aníbal cruzando los Alpes" que presentó al premio de la Academia de Parma de 1771 (cuyo boceto se expone a continuación), para los lienzos titulados "*Virgen del Pilar*" y "*Muerte de San Francisco Javier*" también expuestos en el Museo. Así mismo, contiene dibujos preparatorios para las pinturas murales de la Cartuja de Aula Dei.

Aníbal vencedor que por primera vez miro Italia desde los Alpes (boceto). 1771
Óleo sobre lienzo, 30 x 38 cm. Inscripción: "*Goya*".

Boceto para el lienzo que presentó en 1771 al concurso convocado por la Academia de Parma. Siguiendo las corrientes artísticas del momento Goya resuelve el tema impuesto en las bases del concurso con gran personalidad.

Centra la composición la figura vigorosa de Aníbal, ante el portaestandarte a caballo y el genio alado, siguiendo una disposición helicoidal. De espaldas, un personaje, el río Po, con testuz de buey y apoyado sobre un cántaro.

Obra de gran fuerza, sorprende por la agilidad de las pinceladas y la vistosidad de su colorido. Sobre un lienzo de trama rojiza, su paleta presenta tonos suaves: azul, rosa y carmines que contrastan con los tonos amarillos. En torno al grupo central se crea una atmósfera cargada, con múltiples matices.

En el "*Cuaderno italiano*" aparece un dibujo preparatorio a la sanguina en el que se refleja con precisión la composición del boceto, si consideramos que en el mismo cuaderno hay otros cuatro dibujos más comprenderemos el gran interés que Goya puso en el certamen. No consiguió el premio que fue para el italiano Paolo Borroni, pero el jurado alabó su pintura.

Venus y Adonis. c. 1771

Óleo sobre lienzo, 23 x 12 cm.

Se trata de una obra de carácter mitológico que probablemente Goya pintó durante su estancia en Italia con la finalidad de venderla rápidamente para sufragar sus gastos.

De factura clasicista al gusto romano y composición inspirada en algún grabado de los muchos que circulaban entre los pintores, nos muestra la adaptación de Goya y sus pinceles a las necesidades del momento. A pesar de este convencionalismo su impronta queda reflejada en su pincelada espontánea.



280. Francisco de Goya, *Anibal vencedor que por primera vez miró Italia desde los Alpes*.



281. Francisco de Goya, *Venus y Adonis*.

Éxtasis de San Antonio Abad. c. 1771

Óleo sobre lienzo, 67 x 46 cm.

El santo anacoreta toma asiento en una roca; ante él la aparición de un ángel mancebo formando una composición diagonal con la figura del santo cuyo rostro recoge una fuerte carga expresiva. El paisaje queda invadido por una luz crepuscular en la que predominan los tonos pardos, ocre que combinan con amarillos y verdes oscuros. Pinceladas sueltas y movidas con precisos y ligeros empastes.

Se trata de una copia del original pintado por Corrado Giaquinto para una iglesia romana, tanto Francisco Bayeu como Goya realizarían sendas copias en su etapa de formación.

Adquirido por el Museo en 1925, se ha tenido por obra de Francisco Bayeu fechada alrededor de 1753. La moderna crítica la considera como la copia salida de la paleta de Goya, de ahí que se retrase la fecha de ejecución hasta c. 1771, en la primera etapa de la producción de nuestro artista.

La Virgen del Pilar. c. 1771-1774

Óleo sobre tela, 56 x 42 cm.

Esta obra junto con la siguiente, "Muerte de San Francisco Javier", fue adquirida a doña Francisca Lucientes, descendiente del pintor.

Se trata de dos pinturas de pequeño formato de las llamadas de devoción y que Goya realizó para su familia. En el Cuaderno Italiano hay dibujos preparatorios para ambas obras.

La Virgen destaca sobre un haz de luz que ella misma irradia. El tratamiento minucioso y detallado del manto y sus pliegues, así como la actitud realista del Niño contrastan con el tono abocetado que en general domina en el cuadro. Grupos de querubines, con un tratamiento muy característico de Goya, se van diluyendo en un círculo de luz de ricos matices cromáticos.

Las tonalidades verdosas y doradas de la pintura la ponen en relación con la idea rococó de ofrecer una imagen amable de la obra religiosa.

La muerte de San Francisco Javier. c. 1771-1774

Óleo sobre lienzo, 56 x 42 cm.

Goya sitúa al santo en una playa bajo un chamizo y angelotes que le auxilian en el momento de morir. La presencia en el mar de navíos orientales hace alusión a la acción misionera de la Compañía de Jesús y a la muerte del santo en la isla de Sancian.

Viste el hábito oscuro de los jesuitas y esclavina de peregrino con la concha una mancha roja representando al cangrejo que, según la leyenda, recuperó en cierta ocasión del fondo del mar su crucifijo perdido. Tras él, reposando en el suelo, el bordón. Es una iconografía tradicional recogida ya por autores anteriores.

El tratamiento expresivo del rostro moribundo de San Francisco Javier y la fuerza de las manos con nudillos vigorosos nos pone en contacto con el Goya precursor de futuros movimientos pictóricos.

En esta obra Goya reutilizó un lienzo anterior del siglo XVIII, con pintura de



282. Francisco de Goya, *Éxtasis de San Antonio Abad*.



283. Francisco de Goya, *La Virgen del Pilar*.



284. Francisco de Goya, *La muerte de San Francisco Javier*.

Santa Catalina de Alejandría portando espada y palma martirial, según se ha comprobado en el examen radiológico.

San Cayetano. c. 1772

Pintura mural pasada a lienzo, 37 x 30 cm

Esta obra con las dos siguientes formaban parte de las siete escenas murales que Goya pintó para el oratorio del palacio de los condes de Sobradiel en Zaragoza. La imagen de San Cayetano ocuparía la pared central del oratorio, a un lado de la hornacina del altar.

Figura de canon pequeño, tratada con simplicidad y naturalismo, que representa al santo arrodillándose, en actitud de veneración, captado en un momento de equilibrio inestable como evidencia el bastón que no apoya en el suelo, suspendido en el aire.

Sobre fondo neutro aparece el personaje vestido con hábito negro que proporciona a la escena un tono sombrío, de claroscuro. Los puntos de color se reducen a las manos y rostro, con toques rápidos e imprecisos, acentuados por empastes que refuerzan el efecto y la carga expresiva del rostro.

La economía de pinceladas da a la obra un aspecto abocetado, con modernas soluciones que se verán en la obra posterior de Goya.

San Vicente Ferrer. c. 1772

Pintura mural pasada a lienzo, 37 x 30 cm.

La esposa del conde de Sobradiel era valenciana de nacimiento por lo que no debe extrañar la presencia de este santo en la iconografía del oratorio. La imagen de San Vicente ocuparía la pared central del oratorio, a un lado de la hornacina del altar (opuesto a San Cayetano).

Es una obra convencional en cuanto a la composición y la iconografía. Es en el tratamiento del color y en la personal pincelada donde Goya pone más de sí mismo: el escapulario logrado con pinceladas blancas muy empastadas que crea un fuerte claroscuro junto con los tonos oscuros dominantes.

Al igual que en la obra anterior recuerda su conocimiento de la pintura de Correggio en la catedral de Parma.

El sueño de San José. c. 1772

Pintura mural al óleo pasada a lienzo sobre soporte rígido, 129 x 93 cm.

En su origen era una pintura mural al óleo que decoraba la pared lateral derecha del oratorio del palacio zaragozano de los condes de Sobradiel, en la plaza del Justicia. El tema está tomado del evangelio de San Mateo y ejecutado con un dibujo rotundo de factura clasicista. No se trata de una composición original de Goya, está inspirada en una obra del francés Vouet que probablemente conocía a través de los grabados que copiaba en sus años de aprendizaje en el taller de Luzán.

La composición presenta trazas de las corrientes barrocas más clásicas, resuelta en líneas diagonales paralelas con las figuras de San José y el arcángel Gabriel. Sobre ellas incide la luz, definiendo al santo varón envuelto en un juego de pliegues de gran plasticidad, y dejando en penumbra la arquitectura que sirve de escenario.



285. Francisco de Goya, *San Cayetano*.



286. Francisco de Goya, *San Vicente Ferrer*.



287. Francisco de Goya, *El sueño de San José*.

Las alas del arcángel se proyectan hacia el fondo fundiéndose con la atmósfera en un efecto casi etéreo, y dando paso a un segundo plano en el que destaca la figura abocetada de María. Son notables el naturalismo y la carga humana que Goya refleja en la figura del Santo.

En el tratamiento del color resalta el tono cálido en el manto del santo y la vivacidad que le proporciona al cuadro el uso del verde y del rojo.

La obra fue comprada por suscripción popular entre los años 1965-68 y depositada en el Museo de Zaragoza.

San Luis Gonzága meditando en su estudio ante un crucifijo. c. 1798

Óleo sobre lienzo 261 x 160 cm.

M^a Luisa Gómez Moreno lo identifica como procedente de uno de los altares de la iglesia de las Salesas Nuevas, de Madrid. Es una obra de altar, de grandes proporciones y de acusada religiosidad y simbolismo.

San Luis Gonzága, con negra sotana, medita ante un crucifijo sostenido a través del blanco paño de pureza. En la izquierda, reposando lánguidamente sobre la mesa, el tallo de azucenas símbolo de la vida de castidad. Sobre la mesa otros elementos simbólicos: la corona (renuncia a las riquezas terrenales, el marquesado de Castiglione); la calavera y las disciplinas (símbolos ascéticos de su vida religiosa). La figura del santo, centra la composición en un eje vertical, rígido. A la derecha, un bodegón que se crea en la mesa con todos los elementos simbólicos; a la izquierda, la referencia al espacio definido por la silla, la ventana de vidriera emplomada y el gran cortinaje. La luz de atmósfera tenebrosa e intimista, es grisácea, casi nebulosa, invadiendo desde lo alto la escena. El rostro del santo tiene luz propia radiante y dirigida al crucifijo, recogida por el paño blanco y los objetos de la mesa.

Cabeza de ángel. 1772

Sanguina sobre papel, 45 x 34 cm. Firmado: "*Franco Goya*"

En 1772 Goya pintó al fresco la bóveda del Coreto de la Basílica del Pilar, frente de la Santa Capilla. La pintura debía representar el tema de "La Adoración del Nombre de Dios".

La obra que expone el Museo es el dibujo preparatorio para uno de los ángeles del lado izquierdo. Procede de la Colección Carderera.

De bella factura clásica nos presenta una cara realizada partiendo de un óvalo rotundo, con los ojos muy separados y abiertos, boca pequeña y nariz recta. El modelado y sombras lo consigue con la utilización de trazos cruzados tanto en el rostro como en el cuello. Toda la factura del dibujo denota un gran conocimiento de los maestros italianos por parte de Goya.

Conocemos otros dos estudios de cabezas de ángeles que se conservan en el Museo del Prado y en el Museo del Louvre respectivamente.



288. Francisco de Goya, *San Luis Gonzaga meditando en su estudio*.



289. Francisco de Goya, *Cabeza de Angel*.

Retrato del Duque de San Carlos. 1815

Óleo sobre lienzo, 237 x 153 cm. Depósito del Canal Imperial de Aragón, 1921.

Firmado: *"El Excmo. Sr. Duque de Sn. Carlos. Por Goya año 1815"*

Estamos ante uno de los mejores retratos realizados por Goya. El duque de San Carlos fue secretario de Estado de Fernando VII, director del Banco de España y director de la Real Academia Española.

La figura se destaca sobre fondo oscuro y suelo de tonalidades ocre. Viste de etiqueta, con casaca y calzón negro adornados con entorchados y condecoraciones. Lleva bicornio bajo el brazo y despacho en la mano, apoyándose con gracia en el bastón de mando. El gran toque de efecto se consigue con el brillante fajín rojo que atrae, por su fuerte colorido, la atención del espectador.

En el rostro se aprecia el dibujo trazado a lápiz de la cuadrícula preparatoria para ajustar sus proporciones. El retrato está tratado con gran simpatía por parte del pintor. Físicamente el duque de San Carlos era personaje poco agraciado pero todos sus defectos están disimulados. La prestancia de la figura se consigue situando en un punto de vista bajo al espectador; su saliente mandíbula y su acusada miopía (según su biógrafo Villaurrutia el duque *"era tan corto de vista como de alcances"*) queda disimulada por el rostro visto de perfil, de manera que su escaso atractivo queda enmascarado con gran maestría. Es así como Goya le demuestra su agradecimiento no en vano, fue el duque de San Carlos quién lo exoneró de los cargos contra él en el Tribunal de la Inquisición.



290. Francisco de Goya, *Retrato del Duque de San Carlos*.

Retrato del rey Fernando VII. 1815

Óleo sobre lienzo, 237 x 153 cm. Depósito del Canal Imperial de Aragón, 1921

Firma apócrifa: "*Fco. Goya*".

Este retrato y el anterior fueron encargados a Goya por la Junta del Canal Imperial de Aragón. Es uno de los mejores retratos oficiales que se conservan del monarca, con ropajes negros, manto rojo con piel de armiño y bordados en oro y collar del Toisón de Oro. Destaca sobre fondo oscuro en el que se aprecia la corona real que supuestamente reposa sobre una mesa.

El fuerte colorido del manto y la riqueza de detalles en todos los elementos dorados dan a la obra una rica calidad cromática. En el retrato resalta el naturalismo de las facciones del monarca, sin disimular sus pocos atractivos. Queda reflejada su escasa simpatía hacia el personaje, cuyo carácter vengativo y desconfiado plasma fielmente.

Es una obra de gran calidad técnica. Multiplica con gran profusión largas pinceladas sobre todo en el manto y pinceladas cortas y precisas en los detalles de las orlas, entorchados, condecoraciones y espada, con los tonos dorados que destacan en un juego lumínico sobre los negros y el rojo.



291. Francisco de Goya, Retrato del rey Fernando VII.

Retrato de la Reina María Luisa de Parma. 1789

Óleo sobre lienzo, 152 x 110 cm. Depósito del Museo del Prado.

María Luisa de Parma se casó con su primo, príncipe de Asturias, el futuro Carlos IV en 1765. Reinó con él desde 1789 y le siguió al exilio, muriendo en Roma en 1819.

Como el siguiente, pertenece a la misma serie de retratos oficiales de los que se han perdido los originales copiados del natural, a partir de ellos se hicieron numerosas réplicas realizadas por Goya y otras copias de taller.

La reina está representada a la edad de treinta y siete años, vestida de protocolo con traje de ceremonia a la francesa. El peinado voluminoso, sin empolvar y es llamativo el exagerado tocado. En el pecho lleva una medalla de la Orden Imperial de la Cruz Estrellada, del Sacro Imperio Romano Germánico.

En el rostro de la reina Goya vuelve a reflejar algo más que el semblante, busca individualizar y caracterizar al personaje, captar su temperamento. Lo consigue reproduciendo su penetrante mirada que conjuga con una insinuada sonrisa. Es el retrato de una mujer astuta y dominadora que no parece gozar de las simpatías del pintor.

Retrato del rey Carlos IV. 1789

Óleo sobre lienzo, 152 x 110 cm Depósito del Museo del Prado.

Al subir al trono Carlos IV le encarga a Goya la ejecución de sus retratos oficiales como Pintor de Cámara. Para responder a todos los encargos oficiales, debió de recurrir a discípulos y ayudantes entre los que podrían estar Agustín Esteve.

Se mantienen en la línea de los retratos oficiales, influidos por el arte de Velázquez y de A. R. Mengs en cuanto a colorido, factura y composición. El rey figura ahora a la edad de cuarenta años. Viste casaca forrada de raso blanco con chaleco y pantalón azul, según la moda francesa. Luce sobre el pecho la insignia del Toisón de Oro y en la solapa la de Carlos III y las bandas roja y azul y blanca, de las referidas órdenes, asomando por debajo la azul de Saint-Esprit de Francia.

La cabeza, con peluca empolvada resalta sobre fondo oscuro. El rostro refleja un aire ausente y bonachón, carente de fuerza y expresividad, que responde a su carácter débil y melancólico. La minuciosa factura inclina a pensar que se trata de una réplica de taller con la intervención de Esteve.



292. Francisco de Goya, Retrato de la reina María Luisa de Parma.



293. Francisco de Goya, Retrato del rey Carlos IV.

Retrato de dama con mantilla. C. 1824-1825

Óleo sobre lienzo, 61 x 51 cm.

Obra tardía en la que se ha querido ver, de forma hipotética, el retrato de Doña Leocadia Zorrilla de Weiss, ama de llaves y compañera de Goya en sus últimos años.

Se trata de una mujer madura, vestida y tocada de negro, de porte altivo que denota un fuerte carácter. En los firmes rasgos parece quererse insinuar una sonrisa que no va más allá de una mueca irónica. Incluso la disposición ladeada del cuerpo, ayuda a configurar ese aspecto altanero.

Las manchas de color quedan reducidas al traje, insinuadas bajo las veladuras de la mantilla cuya delicadeza de tratamiento puede apreciarse sobre el antebrazo izquierdo del personaje. Se relaciona con la serie de retratos no oficiales que Goya realiza en los últimos años de su vida, sobresaliendo el carácter del personaje, en este caso cargado de fuerza y energía y sin embargo no exento de dulzura. Algunos investigadores coinciden en ver en esta obra un sello de modernidad que anuncia las nuevas corrientes del Romanticismo.

Retrato de Francisco Javier Goya y Bayeu. 1805**Retrato de Gumersinda Goicoechea y Galarza. 1805**

Óleos sobre cobre (8 cm.)

Retratos en miniatura que realiza con motivo de la boda de su hijo Francisco Javier con Gumersinda Goicoechea. Goya pintó un juego completo de retratos en miniatura del grupo familiar con este motivo, retratando además a los padres de la novia, Juana Galarza y Martín Miguel de Goicoechea, y a sus tres hermanas Manuela, Gerónima y Cesárea.

La delgada lámina de cobre está cubierta con una gruesa capa de preparación de color marrón rojizo que acentúa las sombras más oscuras. Los retratos con pinceladas rápidas y precisas, recurren a los empastes para las zonas de indumentaria y tocado. Los rostros, exquisitamente modelados. La pequeñez de las imágenes contrasta con la soltura del pincel; las pinceladas no están fundidas con el metal. Goya está aplicando con precisión de miniaturista los mismos recursos que emplea en sus pinturas sobre lienzo.



294. Francisco de Goya, *Retrato de Dama con mantilla*.



295. Francisco de Goya, *Retrato de Francisco Javier Goya y Bayeu*.



296. Francisco de Goya, *Retrato de Gumersinda Goicoechea y Galarza*.

Retrato de hombre joven. C. 1773

Óleo sobre lienzo, 31 x 42 cm. Depósito de la Escuela de Artes e Industrias, Zaragoza, 1915.

Retrato de hombre joven que se presenta como un estudio sin concluir con preciso dibujo, estudiado efecto lumínico y marcado claroscuro. El gran sombrero deja en sombras parte del rostro, lo que no resta expresividad a la mirada y realza el modelado de la zona iluminada. Ironía o escepticismo parece reflejarse en este rostro de gran carga expresiva y naturalidad.

La exquisita soltura del pincel, los efectos de penumbra y claroscuro, y la naturalidad expresiva del personaje, dan a esta obra un toque de modernidad que encaja perfectamente en la trayectoria goyesca de la escuela aragonesa del momento.

Bibliografía

ANSON NAVARRO, A., *Goya en Aragón*, Colección Pano y Ruata, Zaragoza, 1996.

BARBANCHO RODRÍGUEZ, J.R., BELTRÁN LLORIS, M., PAZ PERALTA, J.Á., *Hannibal, vainqueur, contemplant l'Italie depuis les Alpes, de Francisco Goya*, catálogo de la exposición, château de Malbrouck à Manderen, 14 de septiembre-15 de diciembre 2002, Editions Serpenoise, Metz, 2002.

BUENDÍA, J.R. Y ARNAIZ, J.M. "Goya inédito en Jaraba" *Antiquaria*, Julio-Agosto, 1985.

CAMÓN AZNAR, J., *Goya*, 4 vols. Zaragoza, 1980-82.

GÁLLEGO, J., *Autorretratos de Goya*, Zaragoza, 1978.

GASSIER, P. WILSON, J., *Vie et oeuvre de Francisco de Goya*, Paris, 1970 (Barcelona 1974).

GUDIOL, J., *Goya*, Barcelona, 1970 (1984).

MORALES Y MARÍN, J.L., *Goya pintor religioso*, Zaragoza, 1990.

MORALES Y MARÍN, J.L., *Goya. Catálogo de la pintura*, Zaragoza, 1994.

TORRALBA SORIANO, F., *Goya en Aragón*, León, 1977.

VV.AA. *Museo de Zaragoza, Sección de Bellas Artes*, Musea Nostra, 1990.

VV.AA. *Goya: Realidad e Imagen*, Catálogo de la exposición, Zaragoza, 1996.

(M.L.C.R.A., C.G.D.)



297. Francisco de Goya, Retrato de hombre joven.



298. Goya y la pintura mural en Aragón.

SIGLO XIX

Sala 22

Por necesidades de espacio, el presente ámbito viene dedicado a la exposición rotativa y sistemática de la pintura de los siglos XIX y XX, en la que iremos alternando en periodos largos de exposición, los fondos correspondientes desde el siglo XIX, agrupados en grandes ciclos: el retrato, el costumbrismo, y los motivos decorativos, el paisaje y la pintura de historia.

En la pintura del convulsionado siglo XIX, podemos considerar dos grandes periodos artísticos que prácticamente coinciden con la primera y la segunda mitad de siglo. En el primer periodo, las obras neoclásicas están realizadas bajo las estrictas normas académicas, es la época de los retratos clásicos minuciosos en la ejecución y con detalles precisos, representados en el Museo por Vicente López y José de Madrazo. A este grupo pertenecen también las grandes composiciones, inicio de la pintura de Historia que se va a consolidar en la segunda mitad del siglo. Coexistiendo con lo anterior, se desarrolla una pintura de carácter romántico representada por una larga serie de pintores costumbristas que reflejan con una vena amable lo pintoresco y típico, es el caso de Villaamil y Valeriano Domínguez; junto a ellos otros pintores ofrecen la imagen de la "España negra", como Eugenio Lucas.

En la segunda mitad del siglo asistimos a la consagración de la pintura de Historia que se ve favorecida por diferentes motivos: la enseñanza académica, el reglamento de las Exposiciones Nacionales, los encargos oficiales, todo ello en un ambiente artístico fuertemente dirigido por la clase gobernante que hacen uso de la pintura con un matiz didáctico, "el fin de este ramo del arte es enseñar; hacer amable la virtud, enaltecer lo bueno, moralizar y perfeccionar los pueblos" (José García, 1866).

En la segunda mitad del siglo XIX se afirman las tendencias realistas en el paisaje introducido por Haes y que en el Museo tiene una amplia representación, se copia directamente del natural, lo que les distingue radicalmente de la etapa romántica anterior, estamos ante el "plenairismo".

■ EL RETRATO

LÓPEZ PORTAÑA, Vicente (1772-1850)

Retrato de Francisco Tadeo Calomarde, c. 1832

Óleo sobre lienzo, 86 x 70 cm.

F. Tadeo Calomarde (Villal, Teruel 1768-Toulouse, 1842)

fue Ministro de Gracia y Justicia durante el reinado de Fernando VII.



299. Vicente López, Retrato de Tadeo Calomarde.

Aparece sentado ante su mesa de trabajo, vistiendo uniforme de gala en el que destaca la calidad y detalle del tejido, porta diversas condecoraciones. De rostro sonrosado y ojos claros se hace patente su carácter afable y tranquilo. Colores y luces se concentran en la figura que destaca sobre un fondo neutro. Las gafas y documentos que aparecen sobre la mesa hacen alusión a su faceta de intelectual. Vicente López fue Primer Pintor de Cámara durante los reinados de Fernando VII e Isabel II. Destacó como retratista y fue el pintor de moda para la aristocracia y la burguesía madrileñas del momento. Respetuoso y objetivo con sus personajes, demuestra un gran dominio de la técnica y de los recursos pictóricos; sus composiciones destacan por su sentido colorista y el empleo del dibujo, preciso y analítico.

ESQUIVEL Y SUÁREZ DE URBINA, Antonio M^a (1806- 1857)

Retrato del actor Juan Lombía, 1837

Óleo sobre lienzo, 74 x 58 cm. Firmado: "*A. Esquivel 1837*".

La figura de medio cuerpo sobre fondo neutro se dispone en semiperfil, dirigiendo la mirada al espectador de manera un tanto fría y hierática. Viste casaca oscura con doble botonadura dorada. La luz se concentra en el rostro destacando la cabeza del retratado y prescindiendo de todo detalle decorativo. Juan Lombía (Zaragoza, 1806- Madrid, 1851) fue un destacado actor que desarrolló también una importante faceta intelectual; autor de la obra "*El sitio de Zaragoza*".

Antonio M^a Esquivel y Suárez de Urbina fue un prestigioso pintor sevillano afincado en Madrid y nombrado Pintor de Cámara durante la regencia de María Cristina.

Es una de las máximas figuras de la pintura romántica española y fue un prolífico pintor de retratos en los que hace gala de un estilo austero dotado de gran maestría.

GIULIANI, Andrés

Retrato de una dama, 1845

Óleo sobre lienzo, 139 x 102 cm. Depósito del Museo del Prado.

Retrato en tres cuartos de una dama de porte distinguido. Sobre fondo claro destaca la figura vestida con un traje de oscuros bordados de encaje realizados con esmerado detalle al igual que los accesorios de joyería. La figura, tratada con gran delicadeza, presenta un rostro tranquilo y distante. Pincelada detallada y precisa que enriquece las calidades del retrato.

Andrés Giuliani es un pintor nacido en Liorna (Italia) afincado en España. Desarrolló su actividad en Granada y Almería en donde fue profesor de dibujo. Participó en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1867 obteniendo una mención honorífica. Está considerado como un destacado pintor de retratos en los que sobresale su esmerada técnica de dibujante.

MADRAZO Y KUNTZ, Federico (1815- 1894)

Retrato de una dama, 1880

Óleo sobre lienzo, 35 x 22 cm. Firmado "*Federico Madrazo, 1880*".

De cuerpo entero se representa la figura en el interior de una estancia en penumbra, a través de una atmósfera difusa se aprecia la alfombra del suelo y diverso



300. Antonio María Esquivel, Retrato del actor
Juan Lombía.



301. Federico Madrazo, Retrato de una dama.

mobiliario a sus espaldas. El elegante vestido negro se adorna con volantes de encaje en el escote, las mangas y los bajos de la falda, recreados con precisión y minuciosidad al igual que las joyas que adornan a la dama.

Federico de Madrazo, hijo, hermano y padre de pintores, es una de las figuras más relevantes del retrato español del siglo XIX. Fue el retratista oficial de la aristocracia y la alta burguesía cortesana. Influido por los retratistas franceses, sobre todo por Ingres, marcó el gusto de su época y tuvo un reconocido prestigio tanto dentro como fuera de nuestras fronteras. Fue el Primer Pintor de Cámara de Isabel II y director del Museo del Prado.

ROSALES GALLINA, Eduardo (1836- 1873)

Retrato de Hartzenbusch

Óleo sobre lienzo, 25 x 20 cm. Donativo de los herederos de don Hilarión Gimeno.

Esta obra de pequeño formato representa a Juan Eugenio Hartzenbusch (Madrid, 1806-1870), dramaturgo, ensayista y traductor de autores como Voltaire y Dumas. Busto de tres cuartos a la izquierda con el rostro vuelto hacia el espectador. Es el retrato de un hombre maduro, realizado sobre un fondo de tonos pardos del que destaca el expresivo rostro del dramaturgo en el que se manifiesta denota la afabilidad del retratado que le valió la simpatía y aprecio de sus contemporáneos. Este retrato nos introduce en las corrientes europeas del momento, en él se multiplican las pinceladas sueltas y desenvueltas cargadas de matices que le dan una intensa expresividad.

Eduardo Rosales ha sido considerado por la crítica como el mejor pintor de la segunda mitad del siglo XIX en España. A pesar de su corta vida, murió a los 36 años, su aportación a la pintura española es importante. Se alejó del purismo romántico introduciendo en sus cuadros de historia modelos sacados del natural que les confiere un toque realista. Además de los temas de historia destacó como pintor de retratos realizados con una pincelada rápida e intencionadamente inacabada rompiendo con los moldes de su tiempo.

PRADILLA ORTIZ, Francisco, (1848 - 1921)

Pintor muy valorado por sus contemporáneos, estuvo pensionado en la Academia Española de Roma de la que fue director; también lo fue del Museo del Prado. De sólida formación artística ningún tema es ajeno a sus pinceles: escenas de género, el retrato, la pintura de Historia, el tema mitológico-decorativo, etc.

En la actualidad quizá su faceta de paisajista sea la más valorada. Sucesor de grandes maestros como Carlos Haes, une a los esquemas heredados de ellos la técnica aprendida durante su formación aragonesa: el uso de pinceladas gruesas, rápidas y cortas, que confieren a la obra una apariencia abocetada.

Autorretrato, 1887

Óleo sobre lienzo, 74 x 46 cm. Inscripción: "*Estudio-prueba de colores resinoso Mussini-Farbe hecho el A. 1887*".

Está realizado cuando contaba treinta y nueve años, es esta una época de gran actividad para nuestro pintor, considerado como el mejor artista español del



302. Eduardo Rosales, *Retrato de Hartzenbusch*.



303. Francisco Pradilla, *Autorretrato*.

momento. Pero también es un momento difícil en la vida de Pradilla, a la muerte su hija Isabel se une el grave revés económico que sufre en 1886, y que coincide con un marcado deterioro de su salud.

Desde su posición de medio cuerpo llama nuestra atención mirándonos con profundidad a través de las gafas y con una cierta gravedad (el "ceño fruncido" que le reconocía Balsa de la Vega en 1890).

Probablemente es el autorretrato más definitorio del Pradilla artista. Aparece vestido con el típico atuendo de pintor en el que no omite una gran borla en la boina, sostiene en la mano derecha una paleta, utensilio necesario en su trabajo. Está ejecutado con una pincelada suelta y segura que consigue un perfecto modelado del rostro.

El aspecto psicológico de la obra se acentúa con los tonos negros, ocre y sienas empleados.

No son sólo el vestuario y la paleta, las únicas referencias a su trabajo que contempla Pradilla en esta obra. Por la inscripción en el lienzo sabemos de su continua experimentación con los pigmentos, barnices y soportes nuevos, utilizando en esta ocasión los colores resinosos industrializados. A lo largo de estos años del siglo XIX, los pintores trataban de armonizar los nuevos hallazgos técnicos con la preparación que habían recibido durante su formación en las Academias.

Retrato de Don Mariano Royo Urieta, 1905

Óleo sobre lienzo. 154 x 84 cm. Donado por los herederos del matrimonio Royo Villanova. Firmado: "*Por fotografía. F. Pradilla Ortiz, 1905*".

Como apunta en el lienzo, este retrato lo realizó Pradilla teniendo como modelo una fotografía del retratado que había fallecido en 1900. No es un género que cultive con agrado, aún cuando la habilidad que demostraba para captar el matiz psicológico de sus modelos era muy notable.

Don Mariano Royo Urieta, persona representativa de la burguesía zaragozana, era ingeniero de Caminos (aparece retratado con el uniforme de ingeniero civil), director del Canal Imperial de Aragón, fundador de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, etc.

Está representado en figura de tres cuartos con la apostura que corresponde a su categoría. Técnicamente se percibe un colorido brillante logrado por la combinación de colores con gradaciones de tonalidades, un modelado con claroscuros que junto a una pincelada suelta y empastada hace que Pradilla nos deje una obra con todo el empaque propio de un retrato oficial.

Retrato de Doña Pilar Villanova y Pereña de Royo, 1914

Óleo sobre lienzo. 154 x 84 cm. Donado por los herederos del matrimonio Royo Villanova. Firmado: "*F. Pradilla Ortiz. Madrid, 1914*".

Esposa del anterior, aunque no hay constancia parece que este también fue realizado por fotografía.

Estamos ante uno de los mejores retratos salidos de la paleta de Pradilla. De cuerpo entero, sentada en su sillón de dibujo minucioso y realista, la retratada mira al espectador de forma directa no exenta de elegancia. La calidad de las telas está



304. Francisco Pradilla, Retrato de Mariano Royo



305. Francisco Pradilla, Retrato de Pilar Villanova.

magistralmente conseguida (el raso, el encaje, las joyas, los impertinentes) y este dibujo hiperrealista contrasta con el tratamiento que da al fondo del cuadro conseguido con pinceladas muy sueltas y diluidas. El colorido está limitado al negro, gris y violeta.

CONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Baltasar (1861-1936)

Retrato de una joven, c. 1.890

Pastel sobre papel, 60 x 49 cm. Firmado "*B. González*"

Sobre un fondo verde azulado se recorta el busto de una mujer con el rostro girado a la izquierda. Destaca la delicadeza con que está tratada la imagen, resaltando las calidades táctiles del rostro logradas con el empleo de la luz y remarcado en el contraluz del cabello. La gradación del color en la túnica que viste, de grises a ocre, contribuye a dotar de elegancia el retrato.

Baltasar González cultivó todos los géneros, si bien la mayor calidad la logra en el retrato. Se formó en Zaragoza y en Madrid, donde fue discípulo de Madrazo. No desarrolló plenamente sus posibilidades artísticas al mantenerse aislado en Borja donde vivió toda su vida. Se mueve dentro de un realismo que incluye el costumbrista, en el colorido se acerca a la paleta impresionista que evoluciona al modernismo con tonos rosados y lilas.

■ PINTURA COSTUMBRISTA Y MOTIVOS DECORATIVOS

DOMÍNGUEZ BÉCQUER Y BASTIDA, Valeriano (1834-1870)

Mujer de la provincia de Avila

Óleo sobre lienzo, 68 x 50 cm.

Pintura costumbrista en la que se representa a una muchacha ataviada con el traje típico del valle de Ambles, tocada con un sombrero de ala ancha adornado con cintas. En sus manos lleva una cesta con huevos. Se sitúa sobre un fondo de arquitectura blanca sobre el que resalta la negra figura de la protagonista, tratada con precisión en cuanto al dibujo pero con un evidente distanciamiento psicológico del personaje.

Valeriano Domínguez Bécquer Bastida es hijo y sobrino de pintores, hermano del poeta Gustavo Adolfo Bécquer. En 1865 tuvo una pensión del Ministerio de Fomento para estudiar tipos, trajes y costumbres españolas. Su estilo es cuidado y el resultado de un minucioso y atento estudio previo a la ejecución.

LUCAS VELÁZQUEZ, Eugenio (1817-1870)

Aquelarre

Óleo sobre lienzo, 51 x 64 cm. Donativo de los herederos de don Hilarión Gimeno. Sobre un fondo difuso se desarrolla una escena de brujería con un denso gentío que llena el espacio. La pincelada es abocetada, muy suelta, de toques rápidos, de manera que predomina la mancha sobre el dibujo. Hace uso de una paleta oscura, los toques de color se reducen a escuetas pinceladas rojas.

Eugenio Lucas representa dentro del romanticismo madrileño la continuación del costumbrismo crítico y duro inaugurado por Goya. Su influencia es patente tanto en los temas como en el tratamiento de los mismos y la crítica social que encierran.



306. Baltasar González, *Retrato de una joven*.



307. Valeriano Domínguez Becquer, *Mujer de la provincia de Avila*.



308. Eugenio Lucas, *Aquelarre*.

FORTUNY Y MARSAL, Mariano (1838-1874)**Boceto para "La Vicaría", c. 1869-70**

Acuarela sobre papel 53 x 64 cm. Inscripción en el anverso: sello en rojo de la testamentaria.

Los personajes se distribuyen en grupos y están someramente descritos por de manchas de color. La utilización de la acuarela favorece la condición abocetada de la obra en la que dominan los tonos ocres y pasteles.

El tema de "La vicaría" podría surgir de la propia experiencia de Fortuny ante los trámites burocráticos previos a su matrimonio con Cecilia Madrazo, hija del pintor Federico Madrazo. La escena se desarrolla entre clérigos, cortesanos y toreros ambientada en la sociedad dieciochesca del reinado de Carlos IV.

Mariano Fortuny introduce corrientes europeas, como Rosales, abandonando los modelos académicos oficiales e incorporando los temas de género de pequeño formato, cargados de anécdotas y evocaciones históricas, del gusto del coleccionismo burgués de la época. Esta corriente estilística se había impuesto en Europa como reacción a la grandilocuencia de la pintura neoclásica. Fortuny crea un lenguaje propio de gran sensibilidad, lleno de colorido, brillantez y precisión que le convierte en un pintor de éxito. La exposición de "La vicaría" en París en 1870 supuso su reconocimiento fuera de nuestras fronteras. Murió a los 36 años cuando su estilo estaba decantándose hacia una línea más libre.

MUÑOZ DEGRAIN, Antonio (1843-1924)

El valenciano Muñoz Degrain, primer profesor del joven Picasso, fue un excelente paisajista y pintor de cuadros de historia. En estas obras hace uso de una técnica más suelta y menos la influencia de Rosales y del Impresionismo, sus composiciones resultan un tanto escenográficas utilizando tonos en general apagados. En sus últimas obras se inclinará hacia un mayor cromatismo y un uso de la luz en el paisaje de corte modernista.

Examen de doctrina cristiana, 1876

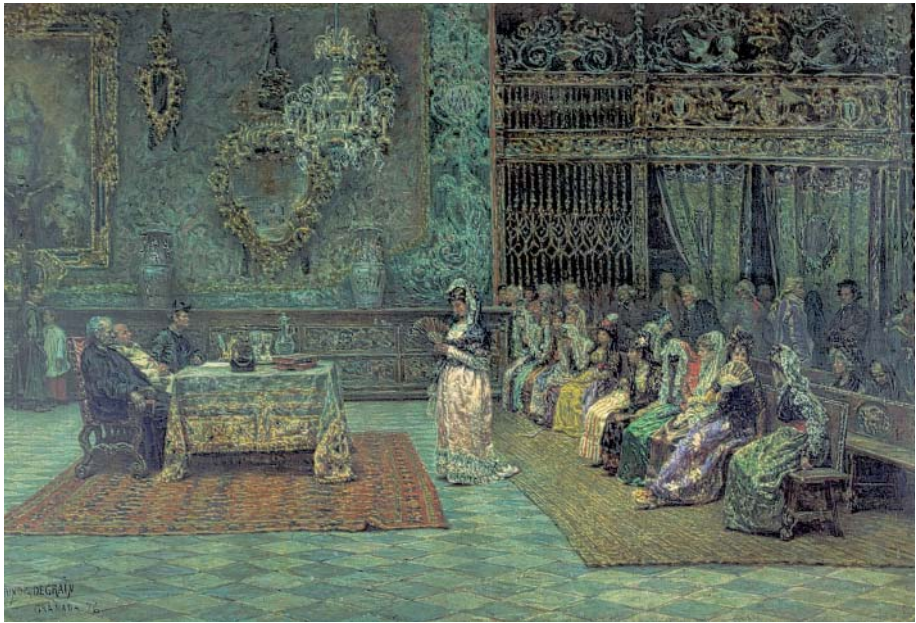
Óleo sobre lienzo, 96 x 146 cm. Depósito del Museo del Prado

Con esta obra el autor consiguió una medalla en la Exposición Nacional de 1876. La escena que se desarrolla en la sacristía de la catedral de Granada, está muy relacionada con "La vicaría" de Fortuny. Mientras un tribunal eclesiástico examina en público a una mujer, otras jóvenes aguardan el examen sentadas en un banco, un grupo de curiosos contempla la escena. Destaca en el lienzo la profusión de detalles con la que está decorada la sala, envuelta en unas tonalidades verde-azuladas que la crítica del momento consideró incomprensibles y extravagantes. Toda la escena está conseguida con el uso de pinceladas cortas y vibrantes.

Inundación en Murcia, 1892

Óleo sobre lienzo, 101 x 163 cm. Depósito del Museo del Prado.

Se conocen tres cuadros del autor con este mismo tema. El asunto es un claro recuerdo de la crecida del río Segura en 1879, cuyas devastadoras consecuencias tuvieron eco internacional. Un hombre desnudo con una sábana al viento centra la



309. Antonio Muñoz Degrain, *Examen de doctrina*.



310. Antonio Muñoz Degrain, *Inundación en Murcia*.

composición, está a punto de tirarse al río junto con su perro para ayudar a una madre que intenta mantener a su hijo sobre las aguas. A su izquierda otro grupo de madre e hija se sujetan a una chimenea. El dramatismo de la escena se acentúa por el movimiento de la sábana al viento y por el empleo de unos tonos apagados y oscuros contrastados con la tormentosa luz del cielo.

PLASENCIA Y MAESTRO, Casto (1846-1890)

Motivo decorativo, 1876

Óleo sobre lienzo, 113 x 172 cm.

Este cuadro es un boceto del que fue su segundo envío como becado de la Academia en Roma, hoy perdido, y que tituló "Juegos de amor". Según la crítica del momento el boceto superó al cuadro en calidad. Se trata de un tema de carácter mitológico y de gran efecto decorativo. Destaca la ejecución al modo pompeyano, el colorido y el amplio dibujo con los que son tratados la figura femenina y el amorcillo que la acompaña.

Casto Plasencia estuvo becado en Roma junto con Pradilla en donde comienza a interesarse por los nuevos conceptos estéticos, alejándose de corsés academicistas. En Asturias realiza las pinturas decorativas del Palacio del Pito en Cudillero y en la villa de Muros del Nalón inicia un ambicioso proyecto creando una colonia artística durante los veranos, al modo de la de Barbizón en Francia. En ella participaron pintores amantes del paisaje y del costumbrismo pero su temprana muerte abortó la incipiente escuela paisajista que hubiera podido abrir caminos innovadores en la pintura española.

UNCETA Y LÓPEZ, Marcelino de (1835-1905)

Gozó de una gran popularidad en su época. Estudió en Zaragoza y Madrid donde tuvo como maestros a los Madrazo y los Ribera en Madrid, es decir, del postneoclasicismo a lo eclético con la mejor tradición academicista. Podemos definir su pintura como de base neoclasicista tardía: primoroso en la ejecución con minucioso dibujo y menor calidad en el manejo del color; con preferencia de los colores fríos y de las grisallas.

Cultivó todos los géneros desde los grandes lienzos de historia hasta los cuadros de pequeño formato, tabloutin, donde muestra su máxima habilidad. Los temas taurinos, cabalísticos y militares fueron sus preferidos. Fue un prestigioso ilustrador. Recibió diversas distinciones en las Exposiciones Nacionales y Universales a las que concurrió (1894, 1896 y 1897).

Boceto para el telón del Teatro Principal de Zaragoza

Dibujo a lápiz sobre papel, 39 x 39'5 cm. Firmado: "M. de Unceta".

Antes de su traslado definitivo a Madrid en 1887, Unceta realizó una serie de encargos oficiales de gran tamaño que le dan mayor fama entre sus conciudadanos. Uno de ellos fue el telón de la boca del escenario del teatro Principal con el que se inauguró la temporada teatral de 1877-1878.

Este boceto presenta varias diferencias con el trabajo final pero en él ya están dadas las líneas fundamentales en cuanto a composición y los rasgos esenciales de la escena. En ella se presenta la alegoría de la Fama sentada en triunfo que centra



311. Casto Plasencia, *Motivo decorativo*.



312. Marcelino Unceta, *Boceto para el telón del Teatro Principal de Zaragoza*.

la composición, a ambos lados dos grupos de personajes, a la derecha los grandes actores, y en la izquierda los autores célebres. Todo ello enmarcado en arco clásico con amplia cortina abierta que cae a ambos lados.

PRADILLA ORTIZ, Francisco, (1848 -1921)

Fiesta de recolección en las Lagunas Pontinas, 1905

Oleo sobre lienzo. 43 x 74 cm. Depósito del Museo Romántico de Madrid.

Firmado y fechado: "*F. Pradilla Ortiz. Madrid, 1905*". Inscripción: "*Vendimiario en las Paludes Pontinas. Italia*" (al dorso).

Escena costumbrista en la que se describe la alegría por la cosecha recién terminada. Pradilla logra que no sea una escena más, le imprime toda la naturalidad y toda la carga de espontaneidad que se da en esos momentos, tan esperados por unos campesinos que saben de alegrías pero también de sufrimientos y frustraciones en un ambiente que se percibe de calor sofocante.

La escena se desarrolla en una barca engalanada con racimos, donde un grupo de jóvenes acompañan sus cantos con el tañer de los instrumentos. La combinación cromática de verdes, manchas rojas y blancos del conjunto completan una escena típica del final del verano con un cielo claro reflejándose en las aguas.

■ EL PAISAJE

GONZÁLVO Y PÉREZ, Pablo (1827-1896)

Crucero de la Catedral de Toledo, 1860

Óleo sobre lienzo, 127 x 207 cm. Firmado: "*P. Gonzalvo, 1860*". Depósito del Museo del Prado.

Galardonada con la Medalla de Primera clase en la Exposición Nacional de 1860, fue adquirida por el Estado en el mismo año.

El interior de la catedral está tratado de un modo intimista reforzado por el empleo que se ha hecho del color. La uniformidad que da el uso de entonaciones ocre verdoso predominante queda reducida por la variedad lumínica dada al conjunto.

Pablo Gonzalvo se especializó en pinturas o perspectivas de edificios y monumentos españoles.

PÉREZ VILLAAMIL Y DUGUET, Juan (¿? -1863)

Marina, 1838

Óleo sobre lienzo, 59 x 72 cm. Firmado: "*J.P. de Villaamil, 1838*".

Escena en la que se distingue entre una densa niebla, dos veleros y una barca llena de gente que se aproxima, a lo lejos otras embarcaciones. Dominan en todo el lienzo los tonos grises y rosados.

Juan Perez de Villaamil es un significado paisajista romántico que trabaja y colabora habitualmente con su hermano Genaro. Se inscribe en la línea del romanticismo inglés con influencias de las luces de Turner. Esta obra fue expuesta en le Liceo Artístico y Literario Español en 1838, la reina gobernadora María Cristina la adquirió junto a una obra de cada artista participante en la exposición



313. Francisco Pradilla, *Fiesta de recolección en las Lagunas Pontinas*.



314. Juan Pérez Villaamil, *Marina*.

BARBASÁN LAGUERUELA, Mariano (Zaragoza, 1864 - 1924)

Se formó en la Escuela de Bellas Artes de Valencia siendo compañero de Sorolla y Salvador Abril. En 1889 obtiene la plaza de pensionado en Roma donde pasa la mayor parte de su vida, allí realizó una serie de cuadros de paisajes de lugares cercanos a la capital.

Los marchantes y coleccionistas europeos se interesaron muy pronto por su pintura gracias a las numerosas exposiciones que celebró. Ya desde muy pronto introdujo en las obras costumbristas el paisaje, en ellas sobresale su colorido y luminosidad a base de pincelada abreviada.

Obligado por su beca y los envíos de pensionado realizó obras de tema de historia, en ellas se nota una mayor contención de lo que era habitual en este género.

Destaca por el dominio del dibujo y minucioso colorista. En 1891 envió como cuadro de pensionado "Pedro III el Grande en el collado de las Panizas".

Plaza de Anticoli Corrado (Italia). 1922

Óleo sobre lienzo, 78'5 x 68'5 cm. Firmado: "M. Barbasán Lagueruela. Anticoli Corrado 1922". Adquirido por el Museo en 1929 mediante suscripción pública.

Plácida escena de este lugar italiano en la que siguiendo su costumbre integra los motivos costumbristas en el paisaje, concibiéndolos como un elemento más del mismo.

La luz es la protagonista del lienzo, capta la escena en hora determinada del día, la pasta del color está dada con pinceladas sueltas, pequeñas y empastadas siguiendo el estilo de Fortuny y de los preimpresionistas italianos, en especial de los macchiaioli florentinos. El colorido es claro y variado, predominando los ocre en toda su gama.

SALINAS Y TERUEL, Agustín (1861-1928)**Rincón de un jardín, 1884**

Óleo sobre lienzo, 25 x 40 cm. Firmado y dedicado: "Al Sr. D. M.º de Unceta, su afmo. amigo A. Salinas. Roma 84".

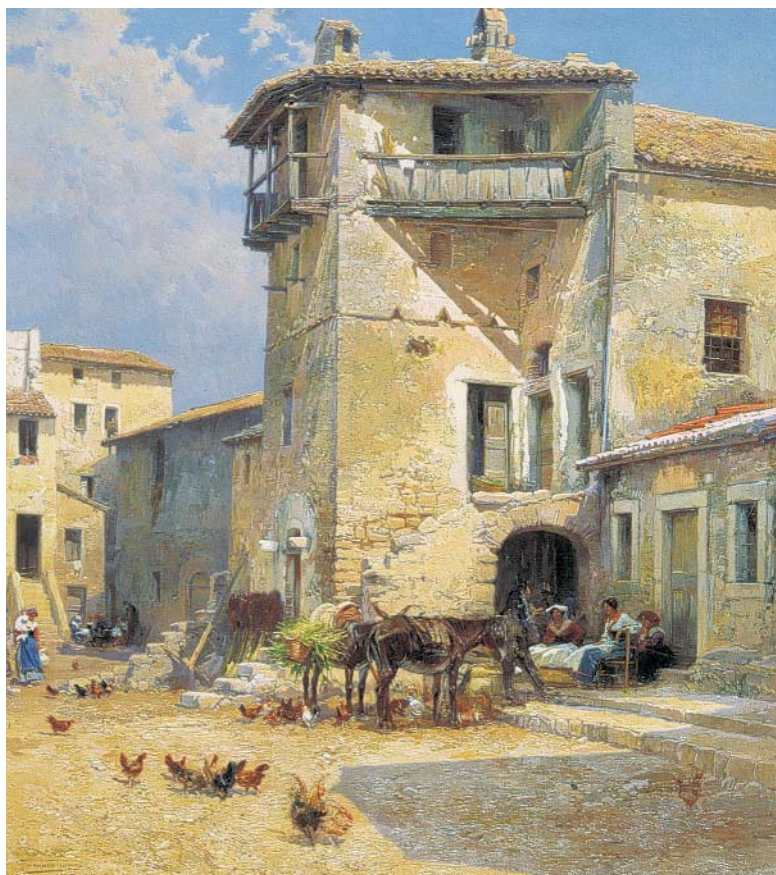
La obra aquí expuesta es una de las primeras de la carrera artística de Salinas, y un ejemplo del notable interés de sus paisajes aunque se le conoció más por sus obras de género y de historia.

Nos muestra un rincón en el que destacan las ramas desparramadas de un árbol que caen hacia el suelo y que centran la escena. La inclusión de un jarrón sobre el murete introduce la mano del hombre en el conjunto. Su mayor logro es un paisaje lleno de colorido luminoso con un estilo peculiar reflejando una pintura realista en la que se ha evitado la vulgaridad.

MORERA Y GALICIA, Jaime (1854-1927)**Corral de casa de campo, h. 1872-73**

Óleo sobre tabla, 39 x 25 cm. Firmado y dedicado: "A D. Fernando Muntadas su amigo J. Morera".

Se trata de un apacible paisaje en el que todos los elementos representados nos transmite esa sensación, desde los dos patos del primer plano hasta la quietud en el cobertizo del fondo en un corral al que se accede por un portalón abierto.



315. Mariano Barbasán, *Plaza de Anticoli Corrado*.

Técnicamente, está tratado con abundante pasta dada a espátula o reverso de pincel, predominan los colores de la naturaleza, ocre y verdes.

Jaime Morera fue discípulo de Carlos Haes por cuyo consejo viajó a Holanda una vez acabada su pensión en Roma. De vuelta a España recibió varios premios y trabajó a la sombra de su maestro, esta situación le impidió evolucionar su pintura hacia el impresionismo.

Escribió un libro sobre su estancia en Guadarrama titulado: *"En la sierra de Guadarrama. Divagaciones sobre recuerdos de unos años de pintura entre nieves"*.

■ PINTURA DE HISTORIA

JIMÉNEZ NICANOR, Federico

Episodio de la defensa de Zaragoza contra los franceses (El Pilar no se rinde)
1885

Óleo sobre lienzo, 243 x 320 cm. Depósito del Museo del Prado.

Narra el episodio en el que los zaragozanos, situados entre la iglesia de San Juan de los Panetes y el Pilar, enarbolan la bandera negra con el lema: *"El Pilar no se rinde"* ante las invitaciones de los franceses para abandonar la lucha.

Está organizada la escena en un sistema envolvente mediante las líneas diagonales paralelas marcadas por el cañón, los fusiles, los brazos y los cuerpos en escorzo.

Los tonos cromáticos utilizados pertenecen a una gama fría y se han evitado los contrastes de color que desvíen la atención del espectador del tema. El dibujo no es muy hábil y las proporciones resultan algo achaparradas. Esta obra fue Medalla de Segunda clase en la Exposición Aragonesa de 1885, con ella se la distinguió más por el tema que por su factura.

UNCETA Y LÓPEZ, Marcelino de (1835-1905)

El suspiro del moro, 1885

Óleo sobre lienzo, 91 x 73 cm. Firmado: *"M. de Unceta"*, bajo ésta, 1885.

La obra alude al suceso histórico de la huida de Boabdil de Granada. Marcha el rey con su séquito, en el que destaca el magnífico caballo, por un camino; y al fondo un paisaje montañoso. En esta obra, Unceta pone de manifiesto su habilidad para las composiciones, aunque sea en formato pequeño, y el uso de escorzos muy conseguidos.

Predominan en todo el lienzo el uso de los colores fríos, grises, y de los colores tierra. El escenario, las vestiduras y los adornos están plasmados con exactitud, siendo como es requisito de la pintura de tema histórico.



316. Federico Jiménez Nicanor, *Episodio de la defensa de Zaragoza.*



317. Marcelino de Unceta, *El suspiro del Moro.*

Don Rodrigo en la batalla de Guadalete, 1858

Óleo sobre lienzo, 155 x 237 cm. Firmado: "*M. de Unceta 1858*".

Pertenece al grupo de obras de gran tamaño realizadas antes de su traslado a Madrid.

Llama poderosamente la atención la figura de don Rodrigo que ocupa las dos terceras partes del lienzo y que centra la escena. Al fondo se desarrolla la batalla con un río en el último plano. El escorzo del caballo y el naturalismo logrado en el movimiento del caballo, contrasta con el tratamiento de la figura del protagonista, a todas luces tomada de un modelo en reposo.

Cromáticamente también ha dispuesto la escena en tercios: colores verdes en el suelo; ocre y grises en el campo de batalla, y azules intensos en el cielo. A destacar la luminosidad e intensidad de los colores, dados con pinceladas sueltas y empastadas en el suelo del primer plano.

PRADILLA ORTIZ, Francisco, (1848-1921)**Doña Juana la Loca recluida en Tordesillas. 1907**

Oleo sobre lienzo. 57 x 44 cm. Depósito del Museo Romántico de Madrid.

Firmado y fechado: "*F. Pradilla, Madrid 1907*".

Se trata de una de las múltiples variantes que realizó Pradilla sobre la trágica vida de Doña Juana. En este caso parece un fragmento de la obra siguiente que expone el Museo.

Está representada la reina ella sola, sentada junto a una ventana y al fondo puede verse, a través de una puerta, el ataúd de su esposo. Apoyada en el alféizar de la ventana parece estar en actitud de leer un libro abierto, lectura que ha interrumpido para mirar al espectador, y en su mirada expresa todo el desvarío de su mente. Al verla así, tan sola y tan perdida, se siente toda la compasión de la que careció en vida.

Vestida de negro con toca de viuda, es precisamente en su tocado donde Pradilla hace un alarde de técnica, tanto en pincelada como en el uso de la pasta pictórica. En los objetos que aparecen en la ventana y en las ropas de la reina, se ve el rigor arqueológico que se requería en una pintura de tema de Historia y que no se escapaba a la meticulosidad de Pradilla.



318. Marcelino de Unceta, *Don Rodrigo en la batalla de Guadalete*.



319. Francisco Pradilla, *Doña Juana la Loca recluida en Tordesillas*.

Doña Juana la Loca recluida en Tordesillas junto a su hija la infanta Catalina.
1907.

Óleo sobre lienzo, 169 x 292 cm. Depósito del Museo del Prado. Firmado y fechado: *"F. Pradilla Ortiz, Madrid 1907"*.

Nada se ha dejado al azar en esta obra en la que aparecen la reina y su hija en una escena íntima centrada por una chimenea junto a la que se ven dos damas, una cosiendo y la otra en actitud de rezar. Para la arquitectura interior se inspiró Pradilla en el palacio de los duques de Frías en Ocaña.

Respecto al cuadro anterior se amplía la escena con los personajes citados, la arquitectura, alfombras, juguetes de la infanta, jaula de pájaros, etc. Pero la atmósfera de tristeza y desolación es la misma, ni siquiera la presencia de su hija supone un aliciente para la reina. Es verdad que doña Juana fue un personaje recurrente en la obra de Pradilla pero nadie como él ha sabido expresar su triste destino. La calidad de nuestro pintor para las "escenas de historia", se refleja en que su sometimiento a las normas que rigen este tipo de obras, no es obstáculo para hacer de ellas una creación personal. Su mayor aportación se basa en el tratamiento psicológico del personaje y en la maestría técnica de la ejecución.

BARBASÁN LAGUERUELA, Mariano (1864 - 1924)

Ejecución de Juan de Lanuza, 1891

Óleo sobre papel, 43'5 x 73 cm. En el anverso: *"1º BOCETO DEL CUADRO DE 2º ENVÍO MARIANO BARBASÁN ROMA 1891"*.

Es el boceto que manda a la Diputación de Zaragoza como adelanto del cuadro definitivo de su segundo envío de pensionado.

Representa la escena de la decapitación de Lanuza en día 20 de diciembre de 1591 por orden de Felipe II. Con dicha ejecución se da por terminada la lucha del pueblo aragonés por mantener sus libertades, quedando abolidos sus Fueros.

La escena de marcado aire dramático muestra en primer plano el cadalso con la cabeza en la pica y el cuerpo de Lanuza yacente, todo ello junto a los frailes arrodillados potencian la expresividad de la obra.

Contribuye a crear este dramatismo el uso de una paleta corta en colores, gris, blanco y negro, que componen una perfecta grisalla.



320. Francisco Pradilla, *Doña Juana la Loca recluida en Tordesillas junto a su hija la infanta Catalina*.



321. Mariano Barbasán, *Ejecución de Juan Lanuza*.

EL SIGLO XX

Durante el siglo XX, y por influencia de París (capital artística del momento) se suceden una serie de movimientos artísticos que plantean nuevos modelos iconográficos, formales y espaciales, se les denominan "las vanguardias". La colección que presenta el Museo no permite hacer un recorrido completo por todos ellos, la representación más numerosa son los pintores aragoneses aunque también hay numerosas lagunas.

PALLARÉS Y ALLUSTANTE, Joaquín (1853-1935)

En Versalles (o Paisaje versallesco). C. 1920

Óleo sobre lienzo, 40'5 x 25 cm. Firmado: "J. Pallarés y Allustante ¿1920?" (fecha no legible).

Escena dieciochesca en pequeño formato que sigue el modelo del "tableautin", tan de moda en Europa en el último cuarto del siglo XIX. Este tipo de obras define el estilo de Pallarés que cultiva con éxito económico durante su vida, no en vano había estudiado con Palmaroli seguidor del estilo de Fortuny y se había relacionado con Goupil promotor de sus obras.

En esta obra queda patente el virtuosismo de Pallarés en el uso de la pincelada suelta y el empleo de un colorido luminoso, así como en la integración de personajes en el paisaje.

Joaquín Pallarés inició su formación artística en la Escuela de Artes de Zaragoza, la completó en Madrid, Roma y París. Fue conservador del Museo de Zaragoza.

Su obra artística abarca todos los géneros desde las grandes composiciones, como el plafón del teatro Principal de Zaragoza, hasta los cuadritos de pequeño formato.

ESTEVAN FERNANDO, Hermenegildo (1851 -1945)

Cementerio de Veletri, 1931

Óleo sobre lienzo, 130 x 225 cm. Firmado: "H. Estevan, 1931". Donativo del autor al Museo en 1935.

La escena está ejecutada con una amplia pincelada y riqueza cromática donde destacan los verdes, azules y ocre junto con el blanco, es una obra muy luminosa y con gran calidad. En ella se pone de manifiesto la pericia de Estevan en las obras de paisaje en las que destaca una pincelada cercana al posimpresionismo europeo.

El Museo también guarda el boceto de la obra, de igual composición que la definitiva, las diferencias están en el colorido, mientras en la obra que nos ocupa el suelo es de un intenso rojo- tierra, en el boceto es rosado.

Hermenegildo Estevan fue discípulo de Haes, asistió a la Escuela de Acuarelistas,



322. Joaquín Pallarès, *En Versailles*.



323. Hermenegildo Estevan, *Cementerio de Velettri*.

especializándose en el género de paisaje al que dedicó la mayor atención a lo largo de su vida. Fue pensionado en Roma donde asimiló el estilo posimpresionista que dotó a su pintura de una gran luminosidad.

GÁRATE Y CLAVERO, Juan José (1870-1939)

Recogiendo pimientos, 1939

Óleo sobre lienzo, 91'5 x 120'5 cm. Firmado: *"JJ Gárate 1939"*. Donativo de D^a Concepción Gárate en 1991.

Escena de labor agrícola que se desarrolla bajo un emparrado de vid, en ella las figuras humanas van ataviadas según la antigua usanza del campo aragonés. Estos temas costumbristas los desarrolló Gárate con gran destreza, resaltó los más bellos y típicos entornos de nuestra tierra, todo ello plasmado en obras de gran luminosidad y abundantes empastes.

Juan José Gárate inició su formación en Zaragoza, más tarde estudió en Madrid y fue pensionado en Roma. A su vuelta fue profesor de colorido en la Escuela de Bellas Artes de Zaragoza y conservador del Museo. Adquirió notoriedad como retratista tanto individual como colectivo, representa el nexo de unión entre el "modo de hacer pintura del siglo XIX" y el inicio de las nuevas tendencias.

DÍAZ DOMINGUEZ, Ángel (1879-1952)

Joven durmiendo, c. 1940

Óleo sobre lienzo, 85 x 95'5 cm. Firmado: *"A. Díaz"*.

Visión directa del modelo en la que se refleja la atmósfera relajada del descanso, la luz incide en la blusa y el rostro de la modelo que descansa en un sofá levemente insinuado por pinceladas sueltas y de ancha factura. Se trata de un tipo de obra considerado como "ejercicio pictórico" con carácter decorativo muy valorado por la burguesía del momento.

Ángel Díaz Dominguez, autor de la decoración del Casino Mercantil, fue el pintor de moda en Zaragoza durante la década de 1920, cuando la ciudad mantenía un impulso cultural alto y todavía se pensaba en formar la escuela aragonesa.

Al fracaso del proyecto se suma la carencia de un mercado de arte en la ciudad, los pintores exponen sus obras en los escaparates de las tiendas de muebles, a la vez el pintor se aísla en la búsqueda de un lenguaje pictórico propio. Ante esta situación Díaz Dominguez se traslada a Madrid en 1932.

AGUADO ARNAL, Rafael (1880-1950)

Casas de pescadores. Motrico. C. 1940

Óleo sobre lienzo, 61 x 50 cm. Firmado: *R. Aguado Arnal*.

Paisaje decorativo muy en la línea de Aguado. La escena dispuesta en una composición diagonal con un punto de fuga a la izquierda, se desarrolla en una calle pendiente con tres personas suben el pescado. Pintura muy dibujada con pequeñas pinceladas que consigue una composición agradable, con matices muy realistas en el uso del color. La luz difusa sin incidencias fuerte en parte alguna, sólo las pinceladas blancas de la ropa tendida acusan una mayor luminosidad, corresponde al ambiente lumínico de la localidad.

Aguado Arnal se formó artísticamente en Zaragoza y más tarde en Madrid con



324. Juan José Gárate, *Recogiendo pimientos*.



325. Rafael Aguado Arnal, *Casas de pescadores*.

Eduardo Chicharro. Es un pintor reconocido por sus trabajos de diseñador de carteles y por sus pinturas de corte modernista. Se especializó en paisajes. En 1920 se trasladó a vivir a Madrid.

MARÍN BAGÜÉS, Francisco (1879-1961)

Inició su formación artística en Zaragoza, la completó en Madrid y Florencia, donde estuvo pensionado por la Diputación de Zaragoza. Fue conservador del Museo de Zaragoza donde también tenía instalado su estudio.

Su estilo se caracteriza por la expresividad de los tipos aragoneses, recio colorido y amplios empastes en los detalles. A raíz de su estancia italiana este estilo se ve modificado por su asimilación de las vanguardias europeas, Modernismo centroeuropeo y el Futurismo italiano.

El río Ebro, 1934

Óleo sobre lienzo, 102 x 191 cm. Firmado: "*Franco. Marín*". Depósito del Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza.

Representa "los placeres del Ebro", primer título de la obra, en una escena llena de quietud como si la hubiera captado en fotografía. Concebida en una composición diagonal trazada por el río que desciende, es envolvente, con la arboleda y los bañistas que cierran el espacio.

Los volúmenes son geométricos, especialmente en los bañistas, y están conseguidos a base de pequeños planos de color. La luz que baña el paisaje es difusa, sin incidir en los objetos, tomada al aire libre estaríamos al mediodía de un brumoso día de verano.

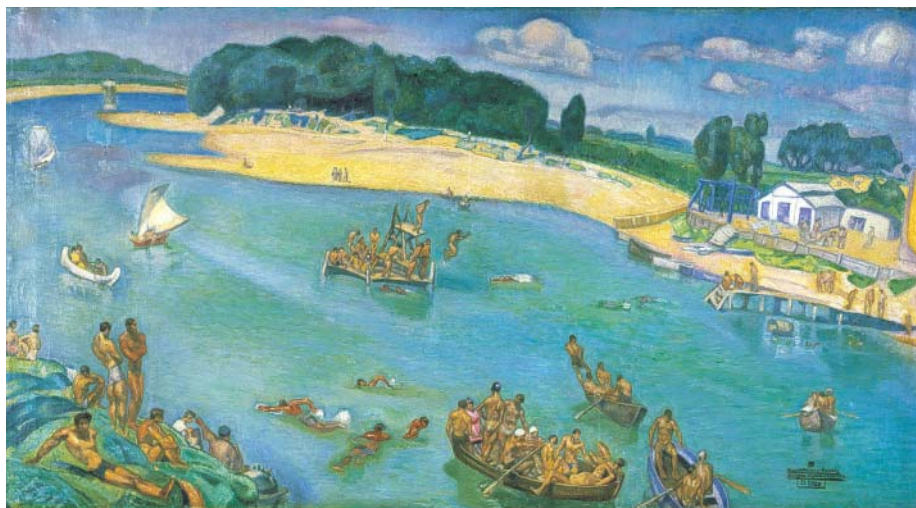
Predominio de los colores fríos en el agua, arboleda y cielo. La nota cálida está dada en las arenas y los cuerpos en ocre oscurecido. Todo el cromatismo está relacionado con los experimentos coloristas de la época, en especial con el fauvismo. Exposiciones Nacionales y regionales a las que acudió. Fue el retratista de moda de la burguesía aragonesa y su actividad expositiva fue muy amplia. En la segunda mitad de su vida se aisló socialmente y se recluyó en el taller que tenía en el edificio del Museo de Zaragoza.

Acarreo de mies, 1954-1955

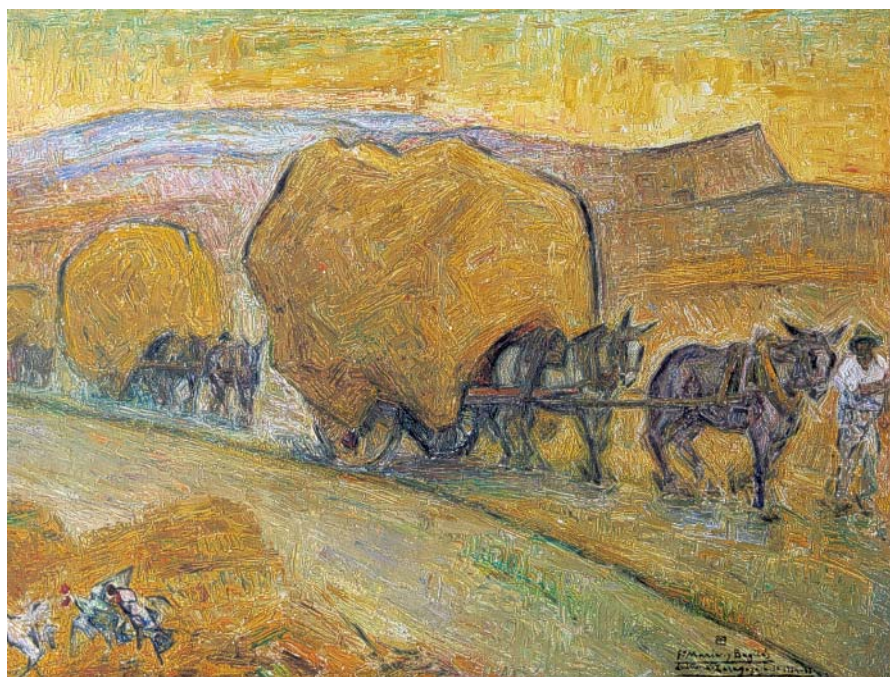
Óleo sobre lienzo, 90 x 120 cm. Firmado: "*Fco. Marín y Bagüés. Leciñena. Zaragoza 6.30. 1954-55. Recolección*". Depósito del Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza.

Se inspiró en una de las escenas que le eran habituales en Leciñena. De esta época son una serie de apuntes costumbristas en los que se centra en los colores amarillos y ocre que inundan las escenas como ocurre en este caso.

El paisaje del fondo recuerda los perfiles de los Monegros. Es una obra íntimamente ligada a la pintura de Van Gogh.



326. Francisco Marín Bagüés, *El río Ebro*.



327. Francisco Marín Bagüés, *Acarreo de mies*.

PELEGRÍN MARTÍNEZ, Santiago (1885-1954)**Retrato de María Pelegrín, 1925**

Óleo sobre lienzo, 81 x 62 cm.

La hija del pintor sostiene en sus brazos una muñeca ante un paisaje. Es una obra fundamental en la trayectoria artística del pintor, en ella quedan patentes sus preocupaciones estéticas, la depuración de la línea y la sobriedad cromática. La primera queda circunscrita al dibujo que perfila y la gama de color reducida a grises, verdes y ocre. En toda la obra se ha querido obviar cualquier efecto de profundidad, todas estas notas técnicas representan para el pintor una nueva concepción de la modernidad estética.

Nacido en Alagón, Zaragoza, inició su formación en la Escuela de Artes y Oficios de la ciudad. En 1910 se traslada a Madrid, donde *"con mucho fervor y sin ningún dinero"* va trabajando en lo que sale. Hasta 1928 no consigue el reconocimiento de la crítica y del público aunque había participado en numerosas exposiciones.

BERDEJO ELIPE, Luis (1902-1980)**Clase de dibujo, 1936**

Óleo sobre lienzo, 301 x 240'5 cm. Firmado: *"L. Berdejo Elipe-Roma-1936"*.

En torno a la modelo se disponen de forma envolvente un grupo de personas y objetos integrados en una pirámide. La modelo mantiene una posición estática, mientras que las figuras que le rodean mantienen un cierto movimiento.

Presenta un cromatismo rico en el que destacan las carnaciones de la modelo y el lienzo blanco sobre el que descansa. El conjunto adquiere un tono neutro logrado por la atemperación de los rojos de la camisa y el azul de la falda, con los grises aplicados en los pantalones, batas y alfombra. Es un colorido agradable y armónico. Aplicados con pincelada enérgica cubriente y brillante. Los fondos son tratados con técnica neocubista.

Luis Berdejo representa la tendencia neocubista en Aragón, desde sus primeras exposiciones en el Ateneo en 1926. Disfrutó de una beca para formarse en Roma, a su vuelta mantuvo taller abierto en Zaragoza donde se cimentó su fama por los numerosos premios que recibió. En su última etapa fue abandonando progresivamente el cubismo para recalar en el realismo, en especial en los retratos. En 1962 decide trasladarse a Barcelona para *"buscar nuevos horizontes para su hijo Alberto"*.



328. Santiago Pelegrin, *Retrato de María Pelegrin*.



329. Luis Berdejo, *Clase de dibujo*.

GARCÍA CONDOY, Honorio (1900-1953)

Estudia en la Escuela de Artes de Zaragoza, fue pensionado en Roma y vivió en París. Su estilo evoluciona desde el realismo escultórico hasta las esculturas abstractas pero siempre con la presencia humana, pasando por los tipos africanos y mediterráneos, desnudos filiformes y figuras cubistas.

Mujer, 1925

Bronce, 70 x 17 cm.

Antropomorfo, C. 1940-1950

Bronce, 58 x 90 cm.

GARCÍA TORCAL, Francisco (1926)**Catedrales, c.1975**

Óleo sobre lienzo, 159 x 107 cm. Firmado: "TORCAL". Donativo del pintor, 1976. Técnicamente ha utilizado el rascado con diferentes útiles como método para conseguir el efecto de relieve, sobre fondo marrón y verde oscuro, y dando una gruesa capa de pintura.

BAQUÉ XIMÉNEZ, José (1941)**Pueblo, 1976**

Óleo sobre lienzo, 145 x 130 cm. Firmado: *Baqué Ximénez*. Donativo del pintor, 1976.

Con la alternancia de manchas de color oscuras y opacas con otras claras se consigue el paisaje de un pueblo de caserio, agrupado con castillo en un plano superior que concentra la luminosidad en un ambiente nocturno. Colores contrastados en tonos sombríos.

BAYO RODRÍGUEZ, Natalio (1945)**Paso de danza, 1978**

Óleo sobre lienzo, 151 x 151 cm. Firmado: "*Bayo 1978*". Donativo del autor.

Sobre un plano ajedrezado y un par de columnas rotas que delimitan la profundidad de la escena se colocan dos figuras ataviadas con trajes medievales.

De formación autodidacta, aunque asistió a clases en la Escuela de Artes de Zaragoza y al estudio de A. Cañada. El profesor García Guatas define así su estilo: "*El apoyo en el dibujo como elemento de arranque de cualquiera de sus pinturas y el permanente protagonismo de la línea como elemento de equilibrio, choque y contraposición con la carga propiamente pictórica de todos y cada uno de sus trabajos hasta hoy*".



330. Honorio García Condoy, *Mujer*.

ARANSAY ORTEGA, Ángel (1943)

Triptico alegórico del Museo, 1978

Óleo sobre lienzo, 196 x (130 x 200 x 130) cm. Firmado: "ARANSAY 78".

Donativo del autor.

Alegoría del trabajo intelectual en el Museo, con alusiones al Guernica, friso del Partenón y mosaico geométrico. La obra está resuelta con amplios planos de color delimitados por gruesos trazos negros en las figuras y un fondo rosa que unifica los espacios de las tres escenas.

Aransay es profesor de dibujo por la Academia Superior de Bellas Artes de San Fernando, y ha ejercido como crítico de arte. Su personal estilo está al margen de las modas del momento y su principal preocupación son los valores plásticos de la obra.

Bibliografía

ARNAIZ, J.M. y otros, *Cien años de pintura en España y Portugal*, Madrid, 1989.

AA.VV., *El escultor Honorio García Condoy*, Zaragoza, 2000.

GARCÍA CAMÓN, M.J., *El paisaje en el Museo de Zaragoza*. Ministerio de Cultura. Madrid, 1984.

GARCÍA GUATAS, M., *Diccionario Antológico de Artistas Aragoneses (1947-1978)*. Zaragoza. Institución Fernando el Católico, 1983.

GARCÍA LORANCA, A. Y GARCÍA RAMA, J.R., *Pintores del siglo XIX. Aragón, La Rioja y Guadalajara*, Zaragoza.

Los Salones Artal *"Pintura española en los inicios del siglo XX"*, M de Cultura, 1995.

LOMBA SERRANO, C., *La plástica Contemporánea en Aragón (1876-2001)*, Zaragoza, 2002.

NAVASCUÉS, P. y otros: *Historia del Arte Hispánico: Del Neoclasicismo al Modernismo*, Madrid, 1979.

OSSORIO Y BERNARD, M., *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1868.

PANTORBA, B., *Historia de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes*. Madrid, 1948.

(C.G.D.)



331. Angel Aransay, *Triptico alegórico del Museo*.

PINTURA DE LOS SIGLOS XIX y XX

Salón de Actos

Se expone en este espacio un grupo de obras que por sí mismas son ejemplo, tanto en temas como en técnica y estilo, de los gustos artísticos imperantes a finales del siglo XIX y primeros años del siglo XX. Se pretende que tengan una exposición permanente, libres por tanto de los cambios que afectan a la galería del Museo.

SOROLLA BASTIDA, Joaquín (1863-1923)

Mi amigo Portillo. C. 1900

Óleo sobre lienzo, 87 x 129 cm. Firmado: "*Mi amigo Portillo, J. Sorolla*".

Retrato íntimo y familiar el que le hace Sorolla a su amigo también pintor, y en el que obvia cualquier detalle de prestigio habitual en otro tipo de retratos.

Aparece el retratado con batín blanco y en el momento de realizar su trabajo diario, está realizado con largas pinceladas, visibles y con poca materia en el pincel.

La luz destaca sobre todos los demás aspectos del cuadro, lleno de la luminosidad levantina, la ventana abierta en el fondo del lienzo ilumina la escena.

Sorolla representó el regionalismo en la pintura y el tremendismo. En sus obras estudió fundamentalmente la luz y la claridad en el luminoso levante. Fue discípulo de Muñoz Degraín y Pradilla. Obtuvo varias medallas de Oro en las Exposiciones Nacionales y fue Académico de San Fernando.

MARÍN BAGÜÉS, Francisco (1879-1961)

La jota. 1932

Óleo sobre lienzo, 160 x 203 cm. Firmado: "*FRANco. MARIN BAGÜÉS* Zaragoza. Agosto 24.1932". Depósito: Ayuntamiento de Zaragoza.

Monumental representación de dos parejas bailando la jota junto a otras personas que acompañan con las guitarras. Está realizada a base de grandes planos de color en tonos fríos y volúmenes geométricos.

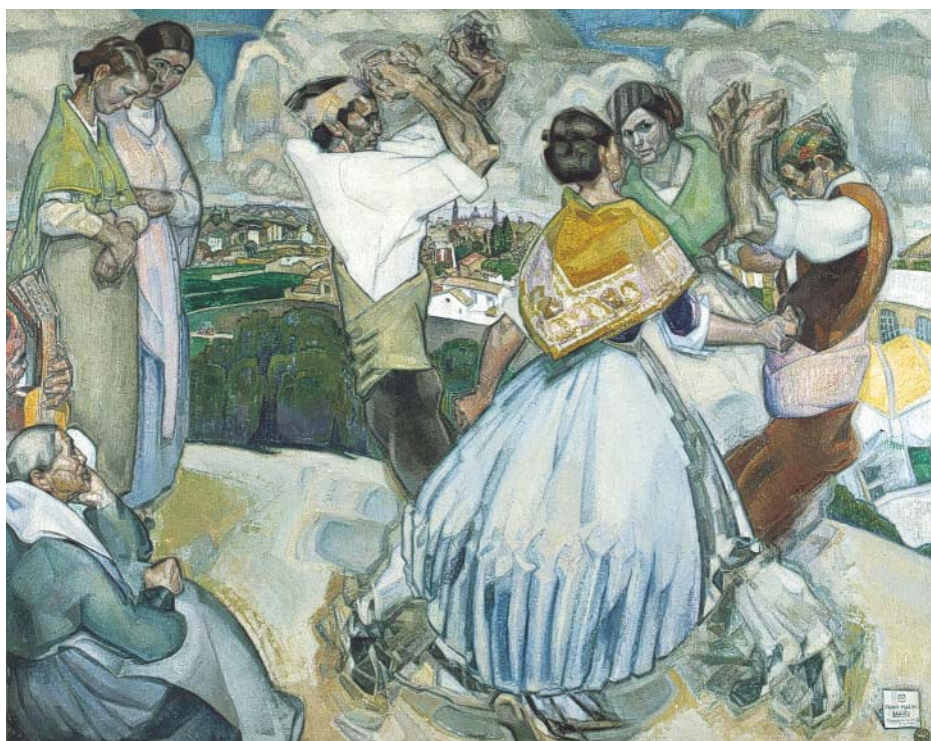
La mayor novedad es el intento de la representación del movimiento en la pintura, en la línea del futurismo europeo. Anterior a esta fecha ya había trabajado en este sentido en otros bocetos y dibujos (apuntes con figuras de Castelseras, Jota en un patio y Jota), entre 1912 y 1920.

Su preocupación por esta representación del movimiento le lleva a introducir en la obra, junto a la cartela de la firma, una moneda ibérica con la efigie de un caballo, Marín Bagüés consideraba que en ella aparecía la más antigua figuración del movimiento.

En 1961 cuando falleció el pintor, el Ayuntamiento de Zaragoza decidió adquirir la mayor parte de las obras del artista y depositarlas en el Museo, de esta forma se cumplió el deseo de Marín Bagüés.



332. Joaquín Sorolla, *Mi amigo Portillo*.



333. Francisco Marín Bagües, *La Jota..*

GASCÓN DE GOTOR, Anselmo (1865-1927)

Esperando. 1904. Óleo sobre lienzo, 113 x 200 cm.

Legado testamentario del autor, 1927.

Se trata de un tema costumbrista cargado de realismo. Tres figuras componen la escena: a la izquierda el aristócrata arruinado apoya la cabeza indolentemente sobre su mano, en el centro, el intelectual empobrecido se enfrasca en la lectura del periódico y, el pobre músico de barrio con la mirada perdida completa el grupo. Todos ellos parecen unidos por la miseria común, están "esperando" un pequeño contrato para salir del paso. La escena se desarrolla en una taberna ante un vaso de vino. Se trata de algo visto por el pintor y captado con absoluto realismo, destacando los espléndidos retratos de los tres ancianos y la calidad de las luces.

Gascón de Gotor fue el discípulo preferido de Marcelino de Unceta del que aprende la factura detallista y minuciosa. Fue un gran dibujante y excelente retratista siendo los ancianos sus modelos preferidos. Huyó siempre de los colores estridentes y en sus pinturas predominan los tonos oscuros usando siempre blancos y negros que combina consiguiendo unas logradas tonalidades cargadas de matices. Desarrolló su labor entre Zaragoza y Huesca, siempre con temas aragoneses.

VERGER FIORETTI, Carlos (1872-1929)

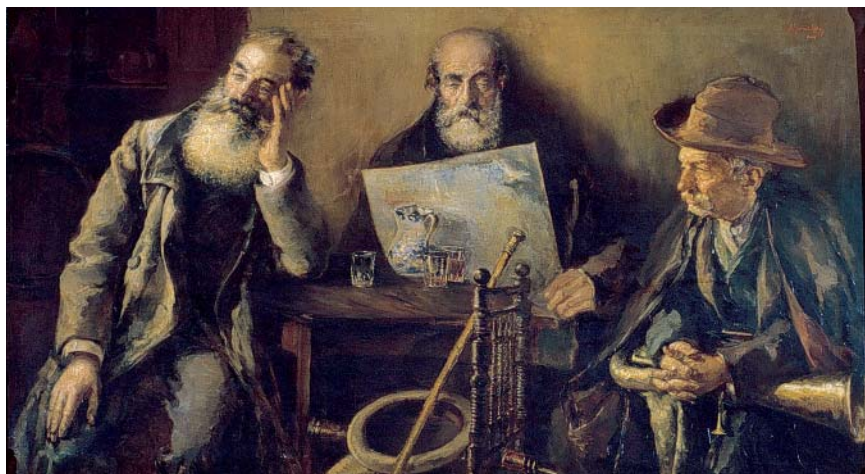
Camino de las cruces, 1912

Óleo sobre lienzo, 202 x 162 cm. Depósito del Centro de Arte Reina Sofía.

Firmado: "*C. Verger 1912*".

Escena áspera en la que dos mujeres se ven en lo alto de una colina en lo que podría ser la representación del rezo del *Via Crucis*, siguiendo la costumbre de muchos lugares que tienen las cruces repartidas por un camino en pendiente. Avala esta tesis el hecho de que la mujer joven va descalza en señal de mortificación. El dibujo muy definido por las líneas negras, con pincelada gruesa y ondulada. Colores fuertes y contrastados dando la impresión en el lienzo de predominio de lo oscuro y negro.

La obra forma parte de ese estilo realista que gustan pintar algunos de los artistas de principio de siglo XX, que remarca el costumbrismo español con la figuración de tipos magros, propios de la tierra pero con un sentimiento expresivo muy marcado.



334. Anselmo Gascón de Gotor, *Esperando*.



335. Carlos Verger, *Camino de las cruces*.

ÁLVAREZ DUMONT, Eugenio (1864-1927)**Malasaña y su hija, 1887**

Óleo sobre lienzo, 370 x 283 cm. Depósito del Museo del Prado. Firmado: "*E. Álvarez Dumont 1887*".

Merced la Tercera Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1887. La escena, episodio del heroísmo madrileño, está resuelta con un impecable dibujo. En ella se ha captado todo el dramatismo del momento, centrado en los personajes masculinos teniendo como referente el cuerpo de la muchacha dramáticamente situado en escorzo a los pies del caballo. Introducen mayor fuerza ciertos elementos efectistas como el caballo muerto, la nube de polvo y el humo que envuelve el ataque.

El pintor hace alarde de un dominio técnico en la ejecución del color con pinceladas amplias, transparencias y enérgicos empastes. Predomina la gama de color fría con toques cálidos, brillantes y luminosos. Es en el tratamiento de las nubes o en el muro de la derecha donde logra mayor cota de modernidad.

Eugenio Álvarez Dumont estudió en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando en Madrid, amplió estudios en París y Roma, donde residió varios años. Como su hermano César se especializó en obras de temas de Historia de carácter bélico y militar, sobre todo en las relativas a la guerra de la Independencia.

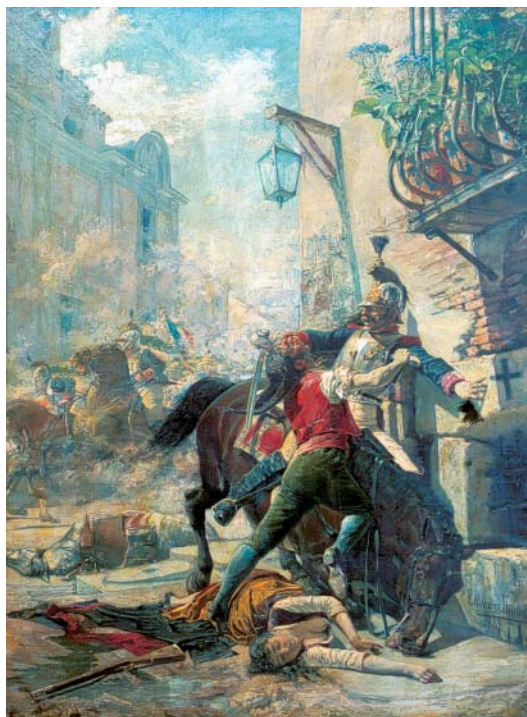
Colaboró con ilustraciones en diferentes publicaciones periódicas y en libros. Al final de su vida se especializó en paisajes y retratos.

PEÑA MUÑOZ, Maximino (1863-1940)**Carta del hijo ausente, 1887**

Óleo sobre lienzo, 320 x 207 cm. Depósito del Museo del Prado. Firmado: "*M. Peña, 1887, Roma*".

Escena llena de emoción y realismo en la que se lee la carta del mayor de los hijos que ha emigrado en busca de fortuna. En ella se hace un retrato verídico de la situación de los campesinos españoles, las estrecheces económicas están descritas en la humilde cocina, en los vestidos e incluso en la gama cromática. Pero no sólo son problemas económicos, también analfabetismo, lee la carta el menor, el único que sabe, y es que hasta los tiempos de Isabel II no es obligatorio ir a la escuela. Los colores ocres, marrones y sepia que emplea el pintor son característicos de su paleta ya que no le gustan los contrastes fuertes. Junto a esta gama de colores se advierte la técnica de aplicación fluida, el pincel corre suavemente y se evitan los empastes, Maximino Peña domina la acuarela y el pastel.

Con esta obra consigue la Tercera Medalla de la Exposición Nacional de 1887, aunque la temática realista del lienzo se aparta de las preferencias del momento con pinturas de Historia y personajes reales dominando las obras.



336. Eugenio Álvarez Dumont, *Malasaña y su hija*.



337. Maximino Peña, *Carta del hijo ausente*.

ÁLVAREZ SALA, Ventura (1869-1919)

El pan nuestro de cada día

Óleo sobre lienzo, 293 x 196 cm. Depósito del Museo del Prado.

Firmado: "Alvarez Sala. Gijón".

La escena organizada en diagonal, muestra a un grupo de pescadores antes del almuerzo, en el momento de la bendición. Tiene un carácter fuertemente realista y costumbrista, con gran cantidad de detalles cotidianos de nítido dibujo que individualiza cada uno de los objetos, pan, peces, jarra de agua, cocinilla, etc. Los rostros de los personajes parecen tomados del natural, son gente curtida por el mar, los tipos que le gusta retratar a este pintor de origen asturiano. La obra es un canto a la sencillez de estas gentes que trabajan en la mar.

La pincelada es amplia y diluida, con una paleta larga de colores ocre donde destaca el rojo de la camisa del personaje central, los blancos aparecen matizados por la luz poco intensa. Toda la barca parece estar en una zona lumínica oscura en contraste con la claridad de las aguas del mar.

HAES, Carlos de (1826-1898)

Paisaje de bosque y río, c.1855-1870

Óleo sobre lienzo, 81 x 111 cm. Firmado: "C. de Haes".

Paisaje dominado por una gran peña. Una mujer campesina se adentra en el bosque con un niño pequeño de la mano. En el río abrevan unas vacas vigiladas por un vaquero.

El autor, nacido en Bruselas, es el introductor en España del realismo paisajístico de la segunda mitad del siglo XIX. Su influencia fue enorme y desde su cátedra de la Academia de San Fernando dejó numerosos discípulos. Abandona los criterios del paisaje romántico de carácter escenográfico y comienza a pintar al aire libre representando lo que está viendo con meticulosidad. Su pincelada es delicada y precisa; utiliza colores intensos con cielos de gran luminosidad.

Bibliografía

ARNAIZ, J.M. y otros: *Cien años de pintura en España y Portugal*. Madrid 1989.

AA. VV., *Antonio Muñoz Degrain*. Madrid, 1995.

AA. VV., *Los Salones Artal. Pintura española en los inicios del siglo XX*, M de Cultura, 1995.

GARCÍA CAMÓN, M.J. *El paisaje en el Museo de Zaragoza*. Ministerio de Cultura. Madrid, 1984.

NAVASCUÉS, P. y otros: *Historia del Arte Hispánico: Del Neoclasicismo al Modernismo*. Madrid 1979.

GARCÍA LORANCA, A. Y GARCÍA RAMA, J.R.: *Pintores del siglo XIX. Aragón, La Rioja y Guadalajara*. Zaragoza, 1998.

PANTORBA, B. *Historia de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes*. Editorial Alcor. Madrid, 1948.

(C.G.D., M.L.C.R.A.)



338. Ventura Álvarez Sala, *El pan nuestro de cada día*.



339. Carlos de Haes, *Paisaje de bosque y río*.

ARTE ORIENTAL

COLECCIÓN FEDERICO TORRALBA

Sala 23

En esta sala se exhibe una selección de 130 piezas pertenecientes a la colección de Arte Oriental Federico Torralba, depositada por la Diputación General de Aragón en el Museo gracias al acuerdo adoptado entre dicha institución y el coleccionista don Federico Torralba Soriano en octubre de 2001.

La exposición se ha organizado atendiendo a criterios geográficos y materiales bajo tres epígrafes: budismo, China y Japón.

Las piezas expuestas proceden principalmente de China y Japón, aunque también son otros los países de origen como India, Nepal, Tibet, Thailandia, Birmania y Mongolia. La cronología abarca desde los siglos III al XX d. C. y los géneros así como los materiales son variados:

1. Esculturas. La mayor parte son de bronce, pero también hay de madera lacada, de porcelana, de pizarra, y de terracota.
2. Pinturas. Se emplea como soporte el papel, la seda y la tela.
3. Porcelanas y cerámicas sobre todo tipos cerámicos de uso cotidiano: platos, jarrones, copas, etc.
4. Tallas. Los materiales son marfil, turquesa, cuarzo o jade.
5. Objetos varios lacados de uso cotidiano en madera y marfil (inros, tonkotsus, suzuribakos, sakazukis, tabakobon, bundais, entre otros)
6. Muebles. Construidos en madera lacada (Tansú, sillones de dignatario)
7. Libros. Ilustrados incluso a varios colores.
8. Xilografías. Son estampas de los periodos Edo y Meiji sobre temas relacionados con la vida popular y el teatro kabuki, conocidas como ukiyo-e.

■ BUDISMO. Vitrina 1

El budismo es una religión que surgió en la India en el siglo VI a. C. Su doctrina o dharma se basa en las enseñanzas de Siddarta Gautama, príncipe hindú más conocido como Buda.

En el siglo VI a. C. se inició la expansión de la doctrina de Buda por el continente asiático a través de la Ruta de la Seda, llegando a Japón en el siglo VI d. C.

La iconografía búdica ha perdurado en su esencia a lo largo de dos mil años de modo universal. Pero hasta el siglo II a. C. no encontramos las primeras representaciones antropomórficas de Buda en la región de Gandhara, actual Pakistán, sometida a los reinos indogriegos.

Cada postura (asanas), cada gesto con las manos (mudras) y cada marca, éstas



340. Buda sedente. Bronce. Alt: 68 cm, ss. XVII-XVIII, Java (Indonesia).



341. Cabeza de Buda. Pizarra, 22X12X10 cm, siglo III d. C. Gandhara (actual Pakistán).

reservadas sólo a los Grandes Hombres, tiene un significado espiritual que en esencia se repite en la iconografía de Buda de los diversos países asiáticos, aunque con los matices propios añadidos de cada región.

El conjunto mayoritario de este apartado lo forman las esculturas y cabezas de Buda procedentes de Japón, China, Thailandia, Birmania, Tíbet y Mongolia, destacando entre todas una cabeza en pizarra del siglo III d. C. procedente de la región de Gandhara.

Los rasgos delicados del rostro y las ondas de los cabellos profusamente trabajadas son reflejo de la influencia que la estética helenística ejerció en la zona. La urna en la frente es, en esta ocasión, el símbolo que nos sirve para identificar a Buda. Esta cabeza, quizá formara parte de un relieve del que fue arrancada

■ CHINA. Vitrina 2

En el siglo X los chinos descubrieron el caolín, arcilla primaria blanca, que permitió elevar el grado de cocción hasta alrededor de 1300 ° C. para conseguir un material blanco, vitrificado y traslúcido: la porcelana.

Sin embargo en Europa la porcelana fue desconocida hasta el siglo XVIII, bajo la dinastía Ming, periodo en el que se iniciaron las relaciones comerciales entre China y Europa por primera vez. La porcelana causó un gran impacto y comenzó a ser demandada por la sociedad europea, iniciándose en China la fabricación de porcelana para exportar, ex profeso.

En esta vitrina se exhiben cerámicas y porcelanas de época Song, las más antiguas, Yuan, Ming, Qing y República a través de las cuales se puede apreciar la evolución que sufrieron los tipos, desde los monócromos o celadones de la dinastía Song, hasta el virtuosismo decorativo de la Qing. Esta evolución se debió en gran parte al descubrimiento de nuevas técnicas decorativas y el consiguiente protagonismo que fue adquiriendo la decoración en detrimento de la forma.

Destaca por la variedad y elegancia de sus formas la serie de porcelanas de color "sangre de buey" que ocupan el centro de la vitrina. La cronología de esta serie abarca de los siglos XVII a XIX.

■ JAPÓN. Vitrina 3

La laca es un barniz de origen vegetal que se utiliza en Japón desde hace más de 3.000 años para proteger y decorar objetos de madera, cerámica, marfil o metal, de uso cotidiano. La laca se aplicaba en sucesivas capas que se pulían, sobre ellas se añadían pigmentos de color e incluso metales preciosos en polvo. Las técnicas utilizadas son numerosas y complejas (Rô-irô, negro brillante, Nashi-ji, de fondo marrón y oro, Maki-e, con oro)

En la exposición hay múltiples cajas de madera lacadas para diferentes usos. Entre todas destacan los inros del periodo Edo (1603-1868) por su refinamiento decorativo y su utilidad. Los inros son cajitas de madera divididas en varios compartimentos que se llevaban colgadas del obi (faja para sujetar el kimono). Eran un accesorio



342. Pareja de jarrones. Porcelana con decoración de "sangre de buey", ss. XVII-XIX (Dinastía Qing), China.



343. Caja para incienso. Madera lacada con incrustaciones de nácar. Diá: 10 cm, siglo XVI (Periodo Muromachi), Japón.



344. Suzuribako. Madera lacada, 22X20 cm, siglo XVII (periodo Edo) Japón.

masculino y servían para guardar el sello y las medicinas además de convertirse en un símbolo de prestigio social durante el siglo XIX.

Otro de los mayores atractivos de la sección dedicada a Japón por su calidad son los ukiyo-e, estampas del "mundo flotante" inspiradas en la vida cotidiana de los barrios de la capital, Edo, y en el teatro kabuki.

Los ukiyo-e son xilografías japonesas en cuya realización intervenían pintores, xilógrafos, grabadores y editores. Estuvieron de moda durante el periodo Edo. Las estampas expuestas en esta sala pertenecen a los más grandes maestros del ukiyo-e: Utamaro, Hiroshige y Kunichica. Son grabados de varios colores para los que se utilizaban hasta más de diez planchas. La pintura se aplicaba con un pincel o un tampón y la impresión se llevaba a cabo sobre un papel blando y absorbente, papel japonés, con rodillos o cepillos.

Destaca por su originalidad y fuerza compositiva la estampa de Hiroshige (1797-1858) titulada Tormenta sobre el gran puente o también conocida como Puente Oashi, chubasco repentino cerca de Atake. Esta obra pertenece a la serie 100 vistas de lugares famosos de Edo, lugar donde el pintor vivió a lo largo de su vida. El formato utilizado es oban (37 x 26 cm) y la técnica se denomina nishiki-e, cuando se trata de estampas de varios colores.

Las inscripciones que aparecen en el grabado comenzando por la derecha corresponden al título de la serie, a continuación el título de la estampa; en la parte superior: el sello del censor y la fecha de realización; en la parte inferior: la firma de Hiroshige y el sello del editor.

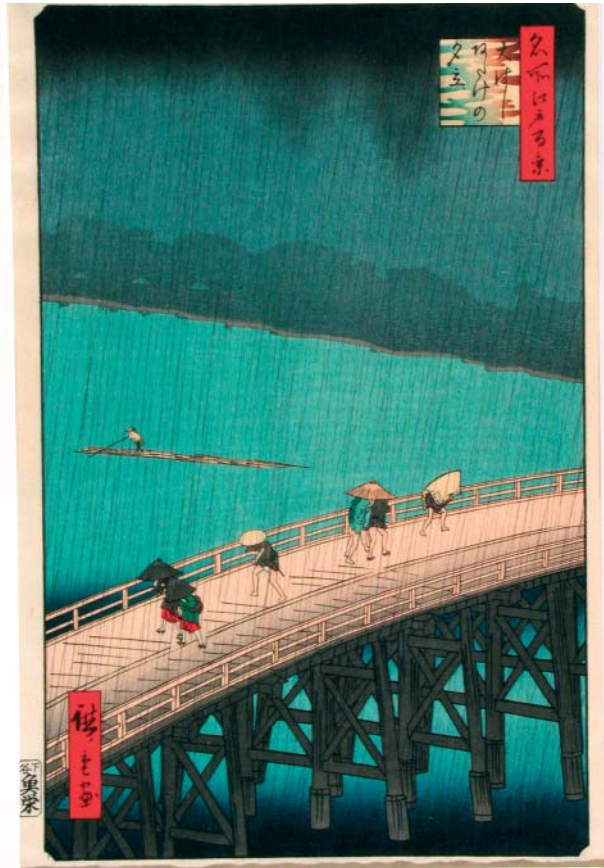
Bibliografía

- Arte Oriental Colección Federico Torralba [Catálogo de la exposición] Zaragoza. Museo de Zaragoza. . 2002
- CERVERA, Isabel. *Arte y cultura en China. Conceptos, materiales y términos. De la A a la Z*. Ediciones del Serbal. 1999
- FAHR-BECHER, Gabriele. *Grabados japoneses*. Munich. Taschen. 1999.
- HUTT, J. *Japanese Inro*. London. V. & A. Publications. 1997
- SOPEÑA GENZOR, Gabriel. *Catálogo exposición Buda imágenes y devoción*. Zaragoza. Museo Pablo Gargallo. 1994.

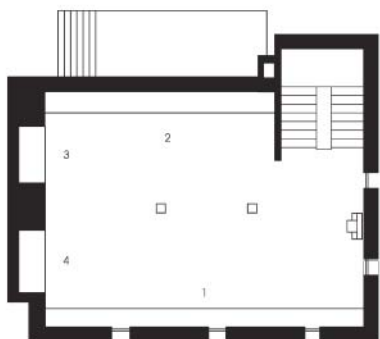
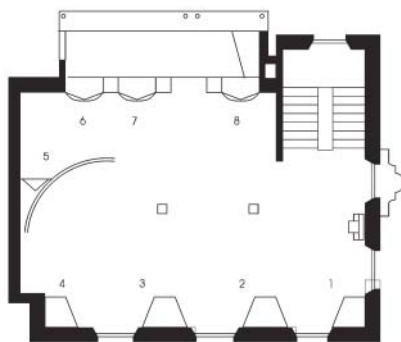
(S.F.B.)



345. Inros. Ojime: madera y marfil. Netsuke: madera y metal. Madera lacada, ss. XVIII y XIX (periodo Edo), Japón.



346. Puente Oashi, chubasco repentino cerca de Atake. De la serie 100 vistas de lugares famosos de Edo
Oban 37X25 cm. Nishiki-eEditor: Uoya Eikichi. Noveno mes del año Ansei 4 (1857).



0 5 m.

Sección de Cerámica. Parque Grande.



CERÁMICA

4

FUNCIÓN Y EVOLUCIÓN. (PLANTA BAJA)

■ INTRODUCCIÓN: DE LA CERÁMICA A LA ARCILLA

El conocimiento de la arcilla o barro como material óptimo para la fabricación de objetos y utensilios se remonta a tiempos prehistóricos.

La arcilla es la materia prima a partir de la cual se elabora la cerámica. Se la encuentra en la tierra, ya que es uno de los componentes naturales de los suelos de nuestro planeta, producto de la descomposición de ciertas rocas. No tiene una composición química determinada sino que es la mezcla de varios minerales, entre los cuales hay una mayor proporción de los aluminosilicatos y del caolín.

La mezcla de arcilla y agua produce el barro, material moldeable que se adapta a las manos expertas de los alfareros para la producción de todo tipo de objetos y utensilios.

Una vez modelada la pieza, la simple exposición al aire conseguirá el secado de la misma al evaporarse el agua que se mezcló con la arcilla. Este proceso es reversible, de modo que la pieza podría volver a ablandarse añadiéndole agua. Sin embargo si la pieza se somete, tras su secado, a una cocción en horno de altas temperaturas, en torno a los 1.000 °C, el resultado es la cerámica, material que ya no se alterará, pues no puede recuperar el agua perdida y soportará el fuego y el calor.

Su gran plasticidad y bajo coste han hecho de la cerámica un producto universal y han posibilitado que se utilizara para multitud de funciones que se muestran en la primera vitrina de la planta baja.

FUNCIÓN. Vitrina

Sus más de cien piezas recorren diversos campos de la actividad humana en los que la cerámica ha estado presente. La enumeración no es exhaustiva sino que pretende la reflexión sobre la diversidad de las aplicaciones y queda abierta a que el visitante la complete con su propia experiencia.

Revestimientos arquitectónicos: (piezas 1 a 13): Baldosas, Azulejos y Tejas.

Usos domésticos: (piezas 14 a 37): Transporte y almacenaje de alimentos, Cocina,



347. Azulejo. Cerámica aragonesa de imitación valenciana y gusto morisco. Comienzos siglo XVI.



348. Frutero. Alcora (2ª época). Siglo XVIII.

Vajilla, Caloríficos y Juguetes.

Alumbrado: (piezas 38 a 40): Candiles, Farol y Candelabro.

Función religiosa: (piezas 42 a 47): Pilas bautismales, Platos, Jarras, Azulejos y Pilas benditeras.

Higiene y aseo: (piezas 48 a 50): Aguamanil, Orinal y Bacín.

Usos agrícolas: (piezas 58 a 60): Bebedero de aves, Conducción de aguas y Arcaduz.

Funciones decorativas: (piezas 51 a 55 y 61).

Componentes eléctricos, electrónicos e informáticos: (piezas 62 a 68): Aislantes eléctricos, casquillos, interruptores, transistores, resistencias, condensadores, etc.

EVOLUCIÓN. Vitrina

El origen de la cerámica se remonta a los tiempos prehistóricos. El avance tecnológico que aportó el Neolítico supuso la aparición de nuevos campos en la actividad humana: la agricultura, la ganadería y el urbanismo principalmente. Todo ello modificó las formas de vida: el cultivo agrícola conllevó la existencia de excedentes y el subsiguiente problema de su almacenamiento, el poder tener residencia fija y no itinerante llevó a la construcción de casas con la utilización de materiales aptos para conformar muros y techumbres.

Fue el barro el material que supo satisfacer las nuevas necesidades planteadas y por tanto puede datarse en el Neolítico la aparición del mismo como material de primer orden para usos variados.

No sabemos con seguridad como se llegaría a descubrir la cocción del barro como proceso necesario para consolidar el material, si fue de forma fortuita o intencionada; sin embargo sí que podemos afirmar que en el Neolítico se fabricó ya cerámica.

El origen de la cerámica hay que situarlo en el Oriente fértil, actual Siria, Irak, ... lugar donde también se inició la transición a la vida agrícola y ganadera alrededor del 10.000 a. C. Desde aquí las nuevas formas de vida se expandirán por el Mediterráneo, y podríamos datar en el 3.000 a 2.000 a. C. su llegada a nuestra Península.

Las muestras más antiguas provenientes de Aragón y expuestas en el Museo son las piezas 1 a 4, pertenecen al Eneolítico (1), Edad del Bronce (2) y Edad del Hierro las restantes. Son cerámicas elaboradas a mano, bruñidas, con decoración de engobe casi perdida (pieza 1) o incisa (pieza 2), de formas simples y sencillas.

El color oscuro de las piezas 3 y 4 se adquiere en su proceso de cocción, al crear una atmósfera carente de oxígeno que se combina con los gases y residuos emitidos por el material combustible, madera, que alimenta el horno.

Las piezas 5-6-7 pertenecen a la cultura ibera y demuestran ya la introducción del torno tomado de los griegos, así como las formas que son réplicas de modelos griegos muy admirados por el mundo ibérico. Las decoraciones pintadas se realizan con un suave engobe marrón.

A su lado las piezas 8 a 14 nos acercan a la cerámica romana realizada a molde



349. Candil de Teruel. Siglo XX.



350. Pila benditera de Muel. Siglo XX.



351. Aguamanil de Muel. Siglo XIX.

principalmente, incluida la decoración a relieve, sistema que permite aumentar considerablemente la producción de modo que pudiera abastecer a los amplios territorios del Imperio Romano. La *terra sigillata* (vajilla de mesa) y las lucernas (candiles) están representadas.

Las cerámicas provenientes de alfares aragoneses históricos terminan en esta vitrina con las correspondientes al pasado árabe de nuestra comunidad, piezas 15 a 29. Se aprecia muy bien en la nº 23 la aplicación de un barniz brillante que le proporciona la apariencia de vidrio, técnica iniciada en Oriente e introducida en la Península por los árabes a través de al-Andalus.

A partir de la pieza 30 y hasta la 70 se recogen muestras de alfares representativos en la producción ceramista de nuestro país durante los siglos XVII, XVIII y XIX en los que se pueden detectar la raíz hispano-musulmana sometida a influencias diversas de Italia, Francia e Inglaterra.

Manises (Valencia)

Los alfares de Manises se remontan a la Edad Media con una fuerte impronta hispano-musulmana, si bien las piezas expuestas aquí son posteriores y conservan esos influjos atemperados con otras aportaciones.

Tiene una producción privilegiada de cerámica dorada, que comienza a fabricarse a finales del siglo XIV recogiendo la herencia de los alfares malagueños, y representada en el Museo por los platos 30-31-32 y los mieleros 33-34 del siglo XVIII.

Las lozas policromas, piezas 35 a 39, se imponen a partir del siglo XVII merced a las influencias italianas introducidas por Talavera. La competencia de Alcora a partir del siglo XVIII orientará a los alfares de Manises hacia la cerámica popular que centrará la producción hasta el siglo XIX en detrimento de las lozas doradas.

Talavera de la Reina (Toledo)

El origen de sus alfares también se remonta a la época musulmana. A partir del siglo XVI se convierte en uno de los alfares más importantes de nuestro país produciendo unas piezas con decoración policroma de gran perfección y belleza, de modo que será el alfar referencial para modas y gustos durante el siglo XVII. Todos los sectores sociales de nuestro país tuvieron acceso a la producción talaverana por medio de su doble línea: la primera responde a piezas refinadas o suntuarias y la segunda es de índole popular más conservadora en los aspectos creativos.

Talavera recoge las influencias renacentistas italianas, a través de Portugal le llegan las orientales y también dejará sentir el preciosismo francés; pero a partir del siglo XVIII se verá desbancada por el alfar de Alcora en el papel predominante dentro de la cerámica española, y se verá obligada a seguir sus modelos. La decadencia le llegará en la primera mitad del siglo XIX para volver a resurgir en la segunda mitad de ese siglo hasta el momento presente.



352. Redoma hispano-musulmana. Siglo XI.



353. Mielero en loza dorada. Manises, siglo XVIII.



354. Especiero de Talavera. Siglo XVIII.

Las piezas 40 a 44: platos, jarra y escribanía son ejemplos de las variadas tipología y decoraciones de este alfar.

Puente de la Reina (Toledo)

Las obras de este alfar son muy similares a las de Talavera, en ocasiones se han llegado a confundir las procedencias.

Hay elementos de diferenciación como el blanco del fondo, menos blanco aquí o el verde más turquesa.

En las piezas 45 a 47 apreciamos algunas series decorativas como las de Talavera: mariposas tricolor, estrellas de plumas y helechos, temas florales e inscripciones.

Alcora (Castellón)

El aragonés Conde de Aranda fue el fundador del alfar de Alcora, en 1727, con la intención de producir una loza fina y delicada y, también, conseguir la fabricación de porcelana, objetivo perseguido por las Cortes Europeas desde tiempo atrás al conocer las porcelanas chinas por medio de la Compañía de Indias.

La fábrica de Meissen en Holanda fue el único alfar europeo que produjo porcelana a partir de 1709. En la composición de la pasta de la porcelana hay una mayor proporción de caolín, cuarzo y feldespato frente a otros materiales, y su proceso de cocción también difiere de la cerámica común.

Alcora se aproximó a la porcelana con la loza fina, la tierra de pipa y la porcelana tierna, pero la auténtica: la de pasta dura, nunca la alcanzó.

A Alcora llegaron ceramistas franceses que impulsaron en sucesivas etapas unas obras volcadas en reinterpretar las influencias europeas, especialmente las francesas. Primera etapa (1727-1749): Fabricación de loza fina, decoraciones de puntillas y guirnaldas con predominio del color azul. Piezas 48 a 52: Vajilla de mesa y macetero.

Segunda etapa (1749-1798): Orientada a la producción de porcelana y con decoración más recargada con rocallas, arquitecturas y árboles. Piezas 53 a 56: Jícaras, mancerinas, escribanías y centro de mesa. Una aproximación a la porcelana (tierra de pipa) podemos ver en los jarrones 57

Tercera etapa (1798-1851): Penuria económica, decadencia y venta de la fábrica que con los nuevos dueños abandonó totalmente la línea anterior.

Buen Retiro (Madrid)

Este alfar madrileño se fundó bajo el patrocinio real de Carlos III. Su objetivo: la fabricación de porcelana para abastecer las demandas de la Corte. Se consiguieron piezas de muy alta calidad, representadas aquí por el plato 60 y la figura 61, ambas porcelana de pasta tierna.



355. Mancerina de Alcora. Siglo XVIII.

La baja rentabilidad económica y la guerra de la Independencia precipitaron su final.

Alfares europeos

Francia e Inglaterra fueron los países dominantes en el panorama cerámico europeo de los siglos XVIII y XIX muy influenciados a su vez por las cerámicas orientales. Una pequeña muestra de los mismos nos permite aproximarnos a la producción de Sevres (piezas 61 y 66), Compañía de la India (piezas 62 y 63), Choisy-le-Roi (pieza 64), La Rochelle (pieza 65), Burdeos (pieza 67), Mellor Venables (piezas 68), Sunderland (pieza 69), Chinese groups (pieza 70).

Los intentos europeos de fabricar porcelana están reflejados en las piezas 61 (tibores) y 66 (tabaquera), que son porcelana de pasta tierna y en las piezas 67-68 (platos) elaborados con tierra de pipa.

ALFAR DE HUESA DEL COMÚN. Maqueta

La maqueta que ocupa el fondo de la planta baja es una reproducción fiel del alfar de Huesa del Común (Teruel) a principios de este siglo. Se recogen en ella todas las tareas propias del oficio artesanal alfarero desde la extracción de la arcilla hasta la venta final del producto.

Bibliografía

- GONZÁLEZ MARTÍ, M., *Cerámica española*, Barcelona, 1993.
 HAMILTON, D., *Alfarería y Cerámica*, Barcelona, 1985.
 MARTÍNEZ CAVIRO, B., *Cerámica española en el Instituto Valencia de Don Juan*, Madrid, 1978.
 MARTÍNEZ CAVIRO, B., *La loza dorada*, Madrid, 1983.
 MARTÍNEZ CAVIRO, B., *Cerámica de Talavera*, Madrid, 1983.
 PINEDA, C., VIZCAINO, E., *La cerámica de Manises en la historia*, Madrid, 1979.
 SÁNCHEZ PACHECO, T. et alii, *Cerámica esmaltada española*, Barcelona, 1981.
 SESEÑA, N., *La cerámica popular en Castilla la Nueva*, Madrid, 1975.
 SESEÑA, N. et alii, *Guía de los alfares de España*, Madrid, 1975.
 VV.AA., *El esplendor de Alcora, Catálogo exposición Palacio Real de Pedralbes*, Barcelona, 1994.
 VV.AA. (s/f), *Cerámica y cambio cultural*, Madrid.

(C.M.L.)



356. Tibor de Sevres (Francia). Siglo XVIII.



357. Jarra inglesa, "Chinese groups". Siglo XIX.

DE LA CERÁMICA DECORADA A LA ALFARERÍA COMÚN. PLANTAS 1.^a Y 2.^a

■ CERÁMICA DECORADA (PRIMERA PLANTA)

Con el nombre de cerámica decorada hacemos referencia a unas piezas que, una vez modeladas y sometidas a una primera cocción (juaguetado o bizcochado), han sido bañadas en un barniz combinado de estaño y plomo que les proporciona un color blancuzco-brillante de fondo sobre el que se aplicarán, con pinceles u otras técnicas, diversas decoraciones siguiendo las modas y los gustos del alfarero. Otra nueva cocción será necesaria para que las decoraciones de pinturas y barnices queden firmemente adheridas a las paredes de las piezas. Tres fueron los alfares de Aragón que produjeron cerámica decorada: Muel, Teruel y Villafeliche. Pudo haber un cuarto, Calatayud, pero la insuficiente documentación sobre el mismo nos impide su representación aquí en el museo.

Muel (Zaragoza)

El alfar de Muel comenzó su producción a finales del siglo XV. Las piezas expuestas en las cuatro vitrinas de la sala inician su cronología en el siglo XVI, cuando la presencia de alfareros mudéjares en Muel era mayoritaria y llegaban a dominar todo el gremio. En 1610 el "Decreto de expulsión" promulgado por Felipe III forzó a los alfareros moriscos a abandonar sus talleres y sus tierras, que fueron repobladas con nuevos alfareros cristianos. La producción ceramista continuó, permeable a las influencias europeas popularizadas en nuestro país por los alfares de Talavera y Alcora, hasta el siglo XIX, momento en que se acusa el cansancio y la decadencia del oficio que condujeron al cierre de los alfares en el siglo XX. Los alfares de Muel se volvieron a abrir en la segunda mitad de este siglo con la nueva revalorización de la cerámica y continúan trabajando actualmente. A partir de 1964 se instala en Muel la Escuela Taller de Cerámica, dependiente de la Diputación Provincial de Zaragoza, continuadora de la tradición alfarera de cerámica decorada de la localidad. Los siglos de mayor esplendor fueron el XVII y XVIII ampliamente representados en la sala.

VITRINA 1

Exhibe vajilla de mesa de los siglos XVI-XVII. Hay series con decoración dorada, desaparecida con la expulsión de los moriscos, y otras series monocolors en azul, obtenido del óxido de cobalto y bicolors con la incorporación del verde, tono del óxido de cobre. A partir del siglo XVII un tercer color se añade a las decoraciones, es el morado-negrusco, que proviene del óxido de manganeso.



358. Plato de reflejo metálico de Muel. Comienzo del siglo XVII.

Los motivos, aplicados a pincel, son sobre todo geométricos de inspiración musulmana, también se perciben las influencias de Manises, con el criterio de inundar todo el espacio para salvar el "horror vacui". En algunas piezas la decoración recubre sus dos caras.

Hay, además, unas cuantas piezas con motivos vegetales y dos con figurativos: un pato sobre una escudilla y una liebre sobre un plato. Ambos dos realizados con el barniz de reflejo metálico dorado tan característico de Muel.

VITRINA 2

Continúan las piezas del siglo XVII, platos sobre todo, con sus decoraciones tricolores y también las únicamente azules.

A partir del siglo XVIII los gustos impuestos por Alcora en su primera etapa, se inclinan por una cerámica monocroma en un azul variable en intensidad y matices, bellamente representada en la Sala.

Los motivos que se desarrollan con creatividad propia abundan en temas vegetales, las flores de alcachofa tan peculiares de Muel; figurativos, con bellos ejemplos en esta vitrina; inscripciones, algunas tan historiadas como la de la terriza mondonguera, sin olvidar los meramente geométricos que también persisten.

Respecto a las piezas podemos contemplar además de los clásicos platos, aceiteras, vinagreras, tinteros, jarras y dos grandes terrizas mondongueras.

VITRINA 3

Las piezas del siglo XVIII completan esta vitrina con decoraciones exclusivamente en azul y motivos variados. Hay albarellos, o botes de farmacia y dos grandes pilas bautismales que incorporan el tono amarillo a su ornamento.

Los temas predominantes son los vegetales, también hay un gran plato con motivos animales en su centro, y una de las pilas bautismales lleva inscrita la fecha de su fabricación como motivo decorativo.

VITRINA 4

El cansancio y la consiguiente decadencia en la producción cerámica es visible en las piezas de esta vitrina dedicada al siglo XIX.

Se opta por decoraciones rápidas aplicadas mediante estampillas, esponjas y plantillas, las menos a pincel. También se simplifican los motivos desde los geometrizarlos hasta los figurativos. Los colores se mezclan indistintamente combinándolos en todos sus matices. Las formas, que han pervivido en este siglo, nos resultan próximas y podemos reconocer platos, botijos, cántaros, etc.



359. Terriza de Muel. Siglo XVIII.



360. Albarello de Muel. Siglo XVIII.

Villafeliche

El alfar de Villafeliche comienza su andadura a partir de 1612, probablemente con la llegada a Muel de los alfareros que venían a cubrir las plazas de los moriscos expulsados. La dependencia de Villafeliche y Muel del mismo Señorío, el Marquesado de Camarasa, les hizo compartir gustos e influencias.

En el caso de Villafeliche hay una presencia notable de rasgos propios de Talavera, muy visibles en los tonos amarillos anaranjados obtenidos del óxido de antimonio que se utiliza, durante el siglo XVII, en la decoración de las piezas.

VITRINA 5

Podemos contemplar piezas del siglo XVII con sus tonos azules, verdes y morados y en algunas de ellas el cuarto tono, amarillo anaranjado, aparece también.

Los motivos, desde los vegetales y geométricos hasta los figurativos con la clásica liebre en posición de salto.

Las formas: platos, mancerinas, júcaras, jarras y jarrones.

VITRINA 6

Se muestran piezas del siglo XVIII, en las que la influencia alcoreña determina el uso predominante del azul en las decoraciones, aquí con un tono muy singular a caballo del azul oscuro y el morado. Entre los motivos vegetales, las carnosas flores de alcachofa; entre los figurativos, los pájaros y aves bifrontes.

Las piezas recrean platos, mancerinas y júcaras, botes de farmacia, muy apreciados en las boticas de los monasterios españoles, jarrones y especieros.

Teruel

Los alfares de Teruel estuvieron también dominados por artesanos mudéjares que mantendrán su producción hasta el momento de su expulsión en 1610. Los colores más característicos de esta cerámica son el morado y el verde; si bien desde finales del siglo XV se trabajará también la cerámica azul con un carácter menos popular que la anterior.

Al igual que en Paterna y Manises, alfares levantinos próximos geográficamente a Teruel, las influencias musulmanas en sus piezas son notorias no sólo en colores sino también en formas y motivos decorativos.

La tradición alfarera de Teruel sufrió la decadencia del oficio del siglo XIX y prácticamente la extinción en la primera mitad del siglo XX. Sin embargo volvió a resurgir en las postrimerías del siglo actual con un trabajo alfarero que recupera las labores más tradicionales de la cerámica verde-morada.



361. Orza de Villafeliche. Siglo XVIII.

VITRINA 7

Las piezas expuestas van del siglo XIII al XIX. Las más antiguas muestran claramente su origen mudéjar con decoraciones geométricas a excepción del resto de plato decorado con una figura humana.

Aparecen, en otras, pájaros de trazos simples con los tradicionales colores verde y morado. El siglo XVIII presenta unos ejemplares de platos con decoración de liebre en posición de salto realizada en color azul. Y no pueden faltar los afamados morteros de Teruel, en este caso de los siglos XVIII y XIX, con los clásicos tonos verde y morado en variedad de tamaños con motivos geométricos muy elementales.

VITRINA 8

Piezas de los siglos XVIII y XIX se recogen en esta vitrina a través de platos, tinteros, placas religiosas, jarras, terrizas, aceiteras, etc.

La influencia alcoreña se hace patente en colores, predominio del tono azul, y motivos florales y figurativos; si bien se reinterpretan desde la visión característica de Teruel.

Entre los animales: pájaros. También arquitecturas sencillas de carácter orientalizante en tonos azules. De nuevo, en el siglo XIX los verdes y morados decoran varias terrizas con motivos geométricos.

■ ALFARERIA COMÚN (SEGUNDA PLANTA)

Esta gran sala nos permite conocer la cerámica popular o alfarería popular de Aragón.

El modelo expositivo favorece, ya en su primera contemplación, apreciar las grandes diferencias entre la cerámica decorada expuesta en la primera planta y la que vemos aquí.

Esta cerámica, también conocida como alfarería común, era la utilizada cotidianamente en el espacio doméstico de todos los hogares, predominantemente rurales, hasta casi la mitad del siglo XX. Su precio debía ser asequible para todos los sectores sociales, incluidas las capas populares, de modo que el alfarero renunciaba a decoraciones variadas sobre fondos blancos para efectuar una sola cocción y abaratar su costo.

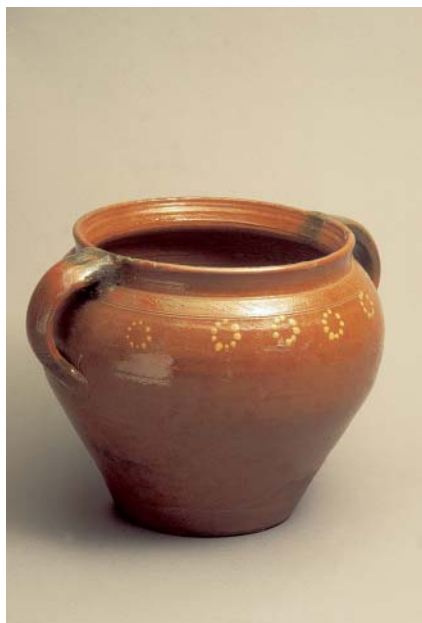
La fuerte demanda de esta cerámica provocó una proliferación de alfares en muchos pueblos de nuestra tierra, ordenados en esta Sala por provincias.

La guerra civil española significó el final de muchos de los centros alfareros aquí recogidos al no emprender la necesaria restauración tras la destrucción de la contienda. Unos pocos sobrevivieron a la fuerte competencia de la producción industrial y de los materiales sintéticos, especialmente el plástico, llegando hasta nuestros días. Actualmente la revalorización de la cerámica ha impulsado la apertura de otros nuevos.

Los años de fabricación de estas piezas van desde finales del siglo pasado hasta el momento presente.



362. Mortero de Teruel. Siglos XVIII-XIX.



363. Cazuela de Bandaliés (Huesca). Siglo XX.

La ordenación en la Sala dispone a la izquierda alfares de Huesca y Teruel y a la derecha de Zaragoza.

A la izquierda encontramos:

Bandaliés, Abiego, Biescas, Jaca, Benabarre, Huesca, Naval y Tamarite de Litera de la provincia de Huesca.

Alcañiz, Alcorisa, Calanda, Cantavieja, Huesa del Común, Las Parras de Castellote, Montoro, Ráfales, Mora de Rubielos, Rubielos de Mora, Tronchón, Teruel y Cabra de Mora de la provincia de Teruel.

A la derecha, la provincia de Zaragoza con: Alhama de Aragón, Almonacid de la Sierra, Alpartir, Aso Veral, Ateca, Codos, Encinacorba, Ejea de los Caballeros, Illueca, Daroca, Jarque, Lumpiaque, Fuentes de Ebro, Magallón, Sos del Rey Católico, María de Huerva, Santa Cruz del Moncayo, Villafeliche, Muel, Tobed, Torrijo de la Cañada, Villarroja de la Sierra, Uncastillo y Sestrica.

Ollería y cantarería

Las dos grandes líneas productivas de la alfarería popular están recogidas en la Sala: la alfarería de fuego u ollería, vidriada con barniz de plomo que le protegerá del fuego e impermeabilizará sus paredes para el almacenamiento de alimentos; y la alfarería de agua o cantarería, mate, sin barniz que cubra la superficie porosa del barro cocido, de modo que el agua contenida en la pieza pueda sudar a través de los poros y se mantenga fresca.

OLLERÍA

Las piezas de Ollería se realizan a torno y se centran en la producción de pucheros y cazuelas de todos los tamaños, hasta un máximo de capacidad para pucheros de 7 litros y cazuelas de 10 litros y un mínimo de 1/4 y hasta 1/8 de litro para los puchericos de niño. También terrizas, cocios y lebrillos para todas las tareas del mondongo o de la higiene doméstica, algunos según su tamaño elaborados a mano, otros a torno: orzas y parras de adobo para la conserva, jarras, soperas, aceiteras, etc.

CANTARERÍA

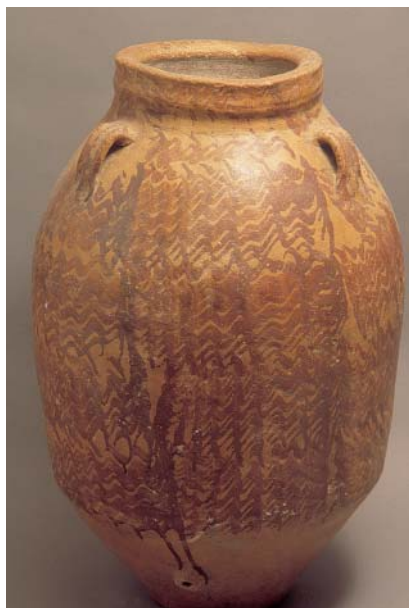
Se realiza bien por urdido (a mano) o a torno.

La técnica del urdido consiste en la aplicación sucesiva de grandes churros de barro con la ayuda de la mano para su ajuste y pegado. Se utiliza sobre todo en piezas grandes como las tinajas y tinajones con un máximo de capacidad para las primeras de 200 litros y de 400 para los tinajones. Servirían para el almacenamiento de agua, vino y aceite.

Algunos alfareros fabricaban también con esta técnica los cántaros que podían tener un amplio abanico de tamaños desde los 10 litros hasta los cantaricos de niño cuya capacidad no superaba el litro. Del mismo modo era variado el repertorio de formas y utilidades, no sólo el destino final determinaba su diseño: cántaro de



364. Cántaro de Calanda (Teruel). Siglo XX.



365. Tinaja de Cabra de Mora (Teruel). Siglos XIX-XX.

siega, alforjero, etc. sino que también cada alfarero imprimía su gusto específico al trabajarlos lo que permitía identificar procedencias.

Las piezas hechas a torno recogen toda la gama de cántaros, botijos o botijas, rallos o rajos, botellas, etc., con formas específicas propias de cada alfar.

Tanto en las piezas de Ollería como en las de Cantarería las decoraciones escasean, cuando las hay se ejecutan con procedimientos rápidos: engobes aplicados con esponjas y peines de caña, incisiones por medio de objetos punzantes o aplicaciones de delgados churros de barro.

El color predominante: el marrón con todos sus matices obtenido del manganeso.

En algunos alfares oscenses el engobe utilizado era el amarillo.

Los motivos, simplificados al máximo, solían ser de tipo geométrico.

Bibliografía

ALMAGRO BASCH, M. y LLUBIA, L., *La cerámica de Teruel*, Teruel, 1962.

ALVARO ZAMORA, I., *Cerámica aragonesa I*, Zaragoza, 1976.

ALVARO ZAMORA, I., *Alfarería popular aragonesa*, Zaragoza, 1980

ALVARO ZAMORA, I., *Léxico de la cerámica y alfarería aragonesa*, Zaragoza, 1981.

ALVARO ZAMORA, I., *Cerámica aragonesa (desde la expulsión de los moriscos)*, Zaragoza, 1986.

ALVARO ZAMORA, I., *La cerámica de Teruel*, Teruel, 1987.

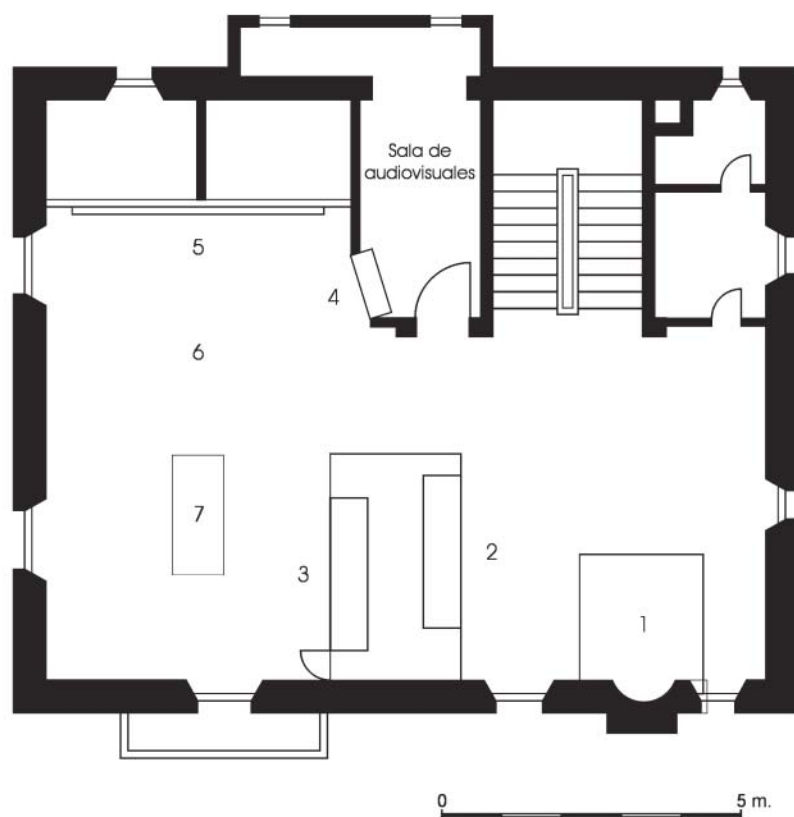
ALVARO ZAMORA, I., *La cerámica de Muel*, Zaragoza, 1989.

LLORENS ARTIGAS, J. et alii, *Cerámica popular española*, Barcelona, 1979.

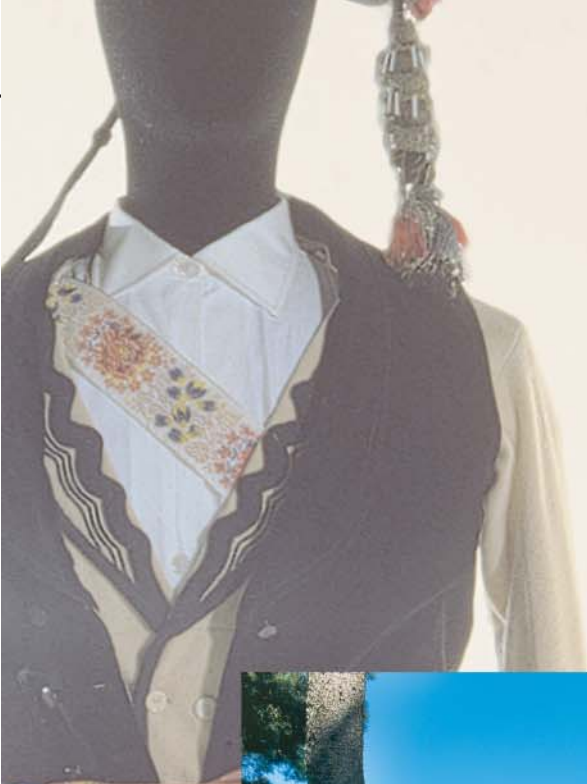
(C.M.L.)



366. Cántaro de Sestrica (Zaragoza). Siglo XX.



**Sección de Etnología.
Parque Grande.
Planta primera.**



ETNOLOGÍA

5

Desde el año 2000 el Museo de Zaragoza, con la colaboración de Somerondón, ha emprendido un ambicioso programa de exposiciones temporales que afecta a la totalidad del espacio de la Casa Ansotana, donde se ubican los fondos de Etnología. Ha desaparecido, en consecuencia, la exposición permanente que mantenía dicha Sección, que se ve renovada tres veces al año según el planteamiento expositivo proyectado. En el año 2001 estuvo dedicado al ciclo anual de los trabajos y las fiestas tradicionales en Aragón, en el programa "Entre Faenas y Fiestas", contemplado a través de tres muestras temporales. En el presente año 2002 el ciclo puesto en marcha ha sido el de las "Tres Edades", es decir, el ciclo de la vida desde el nacimiento hasta la muerte.

■ LA CASA PIRENAICA

En general la casa pirenaica se construye aislada de las otras, con cuatro fachadas y sin unir los tejados. De planta cuadrada o rectangular con cubierta de pizarra a dos, tres o cuatro vertientes, más bien inclinadas para poder soportar las nieves invernales. La distribución interior de planta baja, planta principal y desván, o falsa, se acusa al exterior.

Las paredes exteriores son recias, de piedra labrada y con pocos huecos, su aspecto es en general de máxima sobriedad.

La cubierta es de lajas irregulares de pizarra, dispuestas por el sistema de superposición parcial. Sobre ella puede apreciarse la gran chimenea cilíndrica, cuyas proporciones están pensadas para evitar que las nieves invernales la cubran, al mismo tiempo que cobija un gran fuego que se corresponde con el hogar de la casa.

■ LA COCINA

En la planta principal se sitúa la cocina que es el punto central de la casa donde se desarrollan la vida familiar, los trabajos domésticos y también se utiliza como comedor y lugar de reuniones y veladas en torno al hogar.

El hogar se dispone de forma excéntrica, apoyado sobre la pared y con una prolongación, o caja, saliente al exterior de la fachada principal. El fogaril o fogón queda ligeramente levantado del suelo, empedrado y rodeado de guardacenizas. Se cubre por una amplia campana para recoger los humos, que se corresponde con la gran chimenea exterior.

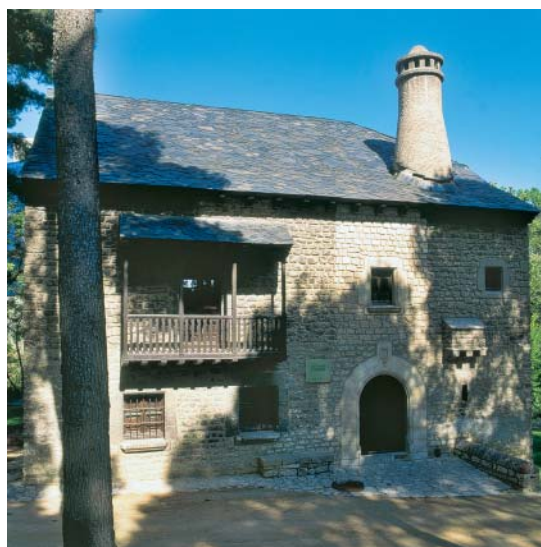
Un pequeño horno de cenizas se sitúa en el ángulo izquierdo de la sala. La ceniza almacenada jugará el papel de jabón y lejía durante la colada.

Junto al hogar la cadiera, banco provisto de alto respaldo y mesa abatible.

Los útiles domésticos, habituales en toda cocina ansotana, están aquí representados: la cadena o lar, indispensable en todo hogar, cuelga de la campana y se denomina "cremallo" en Ansó; sobre los morillos se apoyan los tizones o leños, así como los espedos, asadores para la carne. Los trébedes sirven para mantener con firmeza los pucheros en el fuego y el fuelle para avivarlo. En un rincón la herrada para transportar y almacenar el agua. Y finalmente tostadores de pan, parrillas y tenazas



367. Traje masculino de Echo, Huesca.



368. Vista general de la Casa pirenáica.

rodean el hogar.

La iluminación se efectuaba por medio de una tea o leña resinosa que se dejaba tostar en los tederos de pie o de colgar. Posteriormente se introdujeron los candiles de aceite que pasaron a ser el alumbrado habitual junto a las velas.

La estancia se completa con un vasar y un platero para guardar la vajilla y los utensilios de la mesa.

Una vitrina recoge enseres de las ocupaciones ganaderas.

■ OTRAS HABITACIONES

El dormitorio y la sala de la casa ansotana se sitúan anejos a la cocina, en la planta principal.

Los dormitorios están tomados de modelos del siglo XVI, con camas de cuerdas como jergón, distribuidas en dos pequeñas alcobas, una de ellas con ventana y la otra con caja empotrada en la pared para guardar el dinero, obligando así al posible ladrón a saltar por encima de la cama para llegar a ella.

Estas alcobas se comunican con la sala por medio de unos vanos decorados con artísticos marcos de madera recortada y policromada, que solían cerrarse por medio de cortinas. Entre los dos era frecuente colocar un reloj de caja alta.

En la sala, mesas, arcones y armarios junto a imágenes religiosas, palmatorias de madera y dos vitrinas. Una con lámparas y candiles, recipientes y plancha de brasas y otra con una pequeña muestra de cántaros aragonesas.

Bibliografía

ACIN, J. L. y ACIN, R., *Imágenes de cultura popular aragonesa*, Zaragoza, 1992.

BELTRÁN MARTÍNEZ, A. "El Museo Etnológico de Aragón", *Caesaraugusta*, 9-10, Zaragoza, 1957, pp. 31-48.

PALLARUELO, S., *Pastores del Pirineo*, Madrid, 1988.

(C.M.L.)



369. Cocina ansotana.



370. Alcoba ansotana.



UNA HISTORIA DE
ZARAGOZA EN EL MUSEO
V

El Museo de Zaragoza, entre otros valores, constituye un punto de referencia obligado para quien desee acercarse a la historia de Zaragoza, desde la Prehistoria hasta nuestros días.

Los restos que se exhiben en nuestras salas permiten conocer desde la vida cotidiana de nuestros primeros pobladores o el esplendor de la capital del convento jurídico caesaraugustano, hasta los grandes acontecimientos del siglo XIX y la historia de nuestros monumentos ciudadanos. Muchos de los cuales están desaparecidos, unos por la demoledora acción del tiempo, otros por la desidia ciudadana y los mal entendidos intereses urbanos.

No es este el lugar para historiar la ciudad desaparecida a través de los restos del Museo de Zaragoza, pero sí que nos parece obligado ofrecer un guión general para quien desee adentrarse en las páginas del pasado de Zaragoza hasta nuestros tiempos más recientes.

El visitante podrá ampliar sus experiencias, en un museo sin muros, recorriendo la ciudad y visitando sus monumentos singulares, de muchos de los cuales, el Museo ofrece un magnífico anticipo.

Clave siglas:

C (Sección Celsa),

Cer. (Sección Cerámica),

E (Sección Etnología),

s (sala),

v (vitrina)

g (galería)

De no indicarse la ubicación se trata de las secciones de Antigüedad y Bellas Artes en la sede de la Plaza de los Sitios.

Fondos de cabaña del Bronce Final

Sala 5, v. 10.3

*El pasado ibérico : **Salduie***

Sala 5, v. 10.3

***Caesar Augusta* ciudad romana**

Sala 5: *Caesar Augusta*.

- Numismática de la colonia (10.1)
- Plano de hallazgos arqueológicos (10.2)
- Restos de viviendas (10.4)
- Escultura doméstica (10.5)
- Arquitectura monumental (10.6)
- Galería de retratos del foro (10.7)

Sala 6: *De Caesar Augusta* a Turiaso.

- El comercio con la Bética (11.1)
- Variedad epigráfica (11.2)
- La arquitectura monumental (11.3)
- Las necrópolis (11.4)
- Religiosidad y creencias (11.5)
- La Villa suburbana de Santa Engracia (11.6)

Sala 7: Un espacio de convivencia.

- El triclinio de la Casa de la Calle Añón
- Adorno, cosmética y medicina (v. 15.2)

***Saraqusta* en la Marca Superior de Al-Andalus**

Sala 9: Arqueología islámica.

- Palacio de la Aljafería (29.1)
- Arcos monumentales (29.1.1-4)
- Capiteles corintios (29.1.2)
- Frisos de ménsulas (29.1.8 y 11)

La Zaragoza cristiana

Sala 9: Visigodos y mozárabes

- Iglesia de Santa María la Mayor. Cancel mozárabe de alabastro (28.3)
- Necrópolis junto a la Aljafería. Sarcófagos monolíticos (28.4)

La Zaragoza gótica y mudéjar

Restos de Iglesias y conventos.

- Convento franciscano de Sta. M^a de Jesús. Lápida conmemorativa. 1458 (patio t. 1).
- Convento de Santo Domingo. Arco gótico. S. XV (pat. 2).
- Convento del Santo Sepulcro. Retablo de Jaime Serra temple/tabla (s. 12); Martin Soria, Tabla (s. 14).

Arquitectura civil.

- Palacio de la Diputación del Reino de Aragón. Escudos. 1445-1465 (patio t. 1).
- Ayuntamiento/Diputación del Reino. Pere Johan, Angel custodio. 1435-1445 (s. 14).

Zaragoza renacentista

Arquitectura religiosa.

- Monasterio de Santa Engracia. Relieves varios, losas sepulcrales... (pat. t. 2, 3); Sepulcro de Juan Selvaggio. A. Berruguete y F. Bigarni 1520 (s.15).
- Iglesia de San Pedro Nolasco. Medallón en altorrelieve (pat. t. 3).
- Convento de Sto. Domingo. Damián Forment, *San Onofre*. Escultura alabastro. C. 1520 (s. 15); R. De Moiss. *Adoración de los Reyes*. 1589-1592 (s. 16) y *Adoración de los pastores*. 1585-1590 (s. 16).
- Convento Carmelitas Descalzos. Anónimo. *Calvario*. Temple/tabla S. XVI (s. 15).
- Convento de Santa Fe. Anónimo. *Santa Catalina de Siena*. Temple/tabla. S. XVI (s. 15).
- Cartuja de Aula Dei. J. Vallejo Còsida. *Nacimiento de San Juan Bautista*. C. 1574 (s. 16); Colijn de Coter, *San Jerónimo*. 1480-1525. (s. 16).
- Convento de San Lamberto. Lucas de Leyden. *Virgen con el Niño*. 1489-1533. (s. 16).

Arquitectura civil.

- Antigua Universidad. Losa sepulcral de Agustín Pérez. S. XVI (patio t. 1).
- Carcel de la Manifestación del Reino. J. Vallejo Còsida. *Retablo de la Virgen*. C. 1569 (s. 16).
- Colegio de las Virgenes. Blasón del Reino. S. XVI (pat. 2)
- Torre Nueva. Escudo de Zaragoza. C. 1600 (pat. 2)
- Residencia Diputados del Reino, Plaza del Reino. Columnas y entrepaños. Rene Trayanus 1539 (pat. 2).
- Casa de la Calle Palafox, 6. Columnas. S. XVI (pat. t. 3).

Zaragoza barroca. Siglo XVII

Arquitectura religiosa.

- Convento de Sto. Domingo, pp. Predicadores. Lápida. S. XVII (pat. t.3); José Moreno, San Juan Bautista, óleo/lienzo. 1660 (s. 18).
- Monasterio de Santa Engracia. Lápida sepulcral. 1641 (pat. t. 3).
- Convento de S. Cayetano. Anónimo. Santa Cecilia. 1635-1640. Óleo/lienzo. (s. 17).
- Convento de la Victoria. P. Rabiella. *San Pedro y San Pablo*. c. 1700. Óleo/lienzo. (s. 17).
- Convento de los Trinitarios Calzados. Anónimo, *Santa Catalina de Alejandría*. C. 1650. C (s. 18).
- Convento de Santa Fe. Anónimo. *San Vicente Ferrer*. (s. 18); Luca Giordiano, San José con el Niño, 1634-1705. (s. ¿?).

Arquitectura civil.

- La Torre Nueva. Lápida conmemorativa. 1680 (pat. t. 3).

Arquitectura funeraria.

- Panteón Diputados del Reino. S. XVII (pat. t. 3).

Zaragoza neoclásica. Siglo XVIII

Arquitectura civil.

- Puente de Tablas. Lápida conmemorativa. 1713 (pat. t. 4).
- Casa del Marques de Campo Real. Piedra armera Calle Vaineros (pat. t. 4).
- Casa de los Batista. Piedra armera. Calle Palafox (pat. t. 4).
- Casa de los Maynar. Calle Santiago, 24. Piedra armera. S. XVIII (pat. t. 4).
- Casa de los Ypas. Calle Triperías. Piedra armera. S. XVIII (pat. t. 4).
- Casa de los López Villanueva. Calle Torre Nueva, 6. Piedra armera (pat. t. 4).
- Canal Imperial de Aragón. Francisco Goya. *Fernando VII, Duque de San Carlos*. 1815 (s. 21).
- Palacio de Sobradriel, oratorio. Francisco Goya. *San Cayetano, Sueño de San José*. C. 1772. (s. 21).

Arquitectura religiosa.

- Convento de Sto. Domingo. Piedra armera. S. XVII (pat. t. 4).
- Convento de Agustinos Descalzos del Portillo. José Luzán, *La Virgen María y el Sueño de San José*, 1765-1770. (s. 20).
- Convento de San Ildefonso. Francisco Bayeu. *Via Crucis*. C. 1756. (s. 20).
- Basilica del Pilar, Coreto: Francisco Goya. *Cabeza de Ángel*. Sanguina. 1772. (s. 22); Bóveda "Regina Apostolorum": Francisco Bayeu. *Cabezas de los apóstoles S. Pedro, S. Mateo y S. Bartolomé* Sanguina y clarión. 1789. (s. 22); bóveda "Adoración del nombre de Dios": Francisco Bayeu. *Cabeza de Ángel*. Sanguina, 1772. (s. 22).

Zaragoza contemporánea

Guerra de la Independencia.

- Convento de San Agustín. C. Alvarez Dumont, *La defensa del púlpito de S. Agustín*, óleo/lienzo. 1866-1945 (esc. 11).
- Paisajes urbanos. *Malasaña y su hija*, E. Alvarez Dumont, óleo/lienzo. 1887 (g. 24, 1); *Defensa de Zaragoza contra los franceses*, F. Giménez Nicanor, óleo/lienzo. 2ª fi s. XIX (g. 24, 1).

Arquitectura civil.

- Teatro Principal. Boceto para el telón del teatro, Marcelino Unceta, 1875 (s. 23).

Vistas de Zaragoza.

- El Ebro y Helios*. El Ebro, F. Marín Bagüés. Óleo/lienzo. 1934-1938 (g. 24, 4).
- Zaragoza desde el Cabezo de Buenavista. *La Jota*, F. Marín Bagüés. Óleo/lienzo. 1932.

Bibliografía

Una inmejorable contextualización de todo lo referente a Zaragoza se encontrará en: AA. VV., *Guía Histórico-Artística de Zaragoza*, Zaragoza, 1991.

(M.B.LL.)



ÍNDICES VI

ÍNDICE ANALÍTICO GENERAL

Clave siglas:

C (Sección Celsa)
 Cer (Sección Cerámica)
 E (Sección Etnología)
 H(uesca)
 s(ala)
 s(alón) a(ctos)
 T(eruel)
 v(itrina)
 Z(aragoza)

De no indicarse la ubicación se trata de las secciones de Antigüedad y Bellas Artes en la sede de la Plaza de los Sitios.

Se omiten las voces Zaragoza, Aragón, Ebro, Museo de Zaragoza y otras análogas.

(Al)cida, Hércules ¿?, 124
 A los pies del Salvador, 220
 Abadía, Juan de la, el viejo, 248, 250-252, 256
 Abalorios, hispanovisigodos, v. 24.1, 166
 Abalorios, v. 15.2, 138
 Abiego, H., Cer. v. 11, 422
 Ablo, v. 8. 2, 92
 Abrazo de Cristo a San Bernardo, s. 18, 302
 Abu Yafar Ahmad, 170
 Abulu, v. 7. 4.2, 74
 Abundancia, diosa, 130
 Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, 310, 316, 320, 324
 Academia Superior de Bellas de San Fernando, 316, 318, 328, 386, 388, 392, 394
 Acarreo de mies, s. 22, 380, 381
 Aceitera, Cer. v. 4, Cer. v. 10, Cer. v. 12, 416
 Acicos, v. 7. 4.3, 74
 Acrópolis, v. 7.7.3, 82
 Acus crinalis, v. 15. 2, 138
 Adoración de la Santa Cruz, s. 13, 244, 245
 Adoración de los pastores, s. 16, 276, 277

Adoración de los Reyes Magos, s. 14, s. 16, 248, 249, 275-277
 Adorno personal, romano, C. v. 9. 11, 138, 184
 Adorno, cosmética y medicina, s. 7, v. 15. 2, 138
 Adriano, 110, 116, 134, 160
 Aemilia y Aemilius, hijos de Marco, 122
 Aemilia, gens, 122
 Aemilio Lepido, 96, 102
 Aemilius, hijo de Tito, 122
 África, 114
 Agila II, 112
 Agón, Z., 134, 137
 Aguado Arnal, Rafael, s. 22, 378, 379
 Aguamanil, Cer. v.1, 406, 407
 Agujas decoradas, C. v. 9. 11, 184
 Aislante cerámico, Cer. v.1, 414
 Aiuisas, v. 7.4.2, 74
 Ajuar funerario, v. 2. 2, 6.1, 50
 Akainakos, 74
 Al Muqtadir, 164
 Alabastra, v. 15. 2, 138
 Alagón, Z., 90, 91, 382
 al-Andalus, 408
 Alarico II, 112
 Alaun, Alagón, Z. v. 8. 2, 92
 Alavonense, 92
 Albalate del Arzobispo, T., v. 3.1, 52
 Iglesia de Santa María la Mayor, 264
 Albarelos, Cer. v.5, 406, 416, 417
 Albarracín, 28, 29
 Albarracín, Sierra, 28
 Albiñana, 24
 Alcañiz, T., v. 2.2, v. 7.8.1, Cer. v. 11, 38, 50, 66, 68, 84, 422
 Alcora, Castellón, 405, 408
 Alcoraz, H., 194
 Alcorisa, T., v. 7.8.3, Cer. v. 11, 422
 Alcoy, Alicante, 72
 Alegoría de la felicidad, s. 20, 326, 327
 Alegoría de la Modestia, s. 20, 324, 325
 Alegoría de la Virginidad, s. 20, 324, 325
 Alegoría de la Virtud, s. 20, 326, 327

- Alegre y Lerma, Pedro Melchor de, 208
 Alejandro Magno, C. v. 9.11, 184
 Alfajarín, Z., 166
 Alfar de Alcorisa, T., v. 7. 8.3, 86
 Alfarería común, Huesca y Teruel, Cer. v. 11, 422
 Alfarería común, Zaragoza, Cer. v. 14, 422
 Alfares europeos, 412
Alfonso II de Aragón, s. 17, 288, 290
 Alfonso VII, 196
 Alfonso XII, 24
 Alforque, 16
 Algas, río, v. 2.1, 50
 Alhama de Aragón, Z., Cer. v. 14, 422
 Aliaga, fray Isidoro, 204
 Alicante, Leonor, 304
 Almería, v. 3.4, 354
 Almonacid de la Sierra, Z., Cer. v. 14, 422
 Almunia de Doña Godina, Z., 158, 161
 Alpartil, Fray Martín de, 226
 Alpartir, Z., Cer. v. 14, 422
 Alpes, 302
 Alpuente, v. 25.3, 172
 Iglesia Parroquial, 228, 229
 Altamira, cueva de, v.1.5, 48
 Altar doméstico, C. v. 9.13, 186
 Altarriba y Exea, Martín de, 219
 Alto Ebro, 60
Altus, 156
 Álvarez Dumont, César, 218, 219
 Álvarez Dumont, Eugenio, 34, 218, 392, 393
 Álvarez Sala, Ventura, 34, 394, 395
 Allánegui, Alejandro, 22, 26
 Alloza, Iglesia parroquial, T., 248
 Amor, C. v. 9.13, v. 12.1.3, 130, 152, 186
 Amuletos, C. v. 9.13, 186
 Anacleto, antipapa, 298
 Ancheta, Juan de, 266
 Andalucía, 72
 Andrés, Pilar de, 314
 Ánfora bética, 123
 Ánfora y utensilios domésticos, s. 2, v. 5.1.6, 62
 Ánfora, v. 5.1.6, 22
 Ánforas vinarias, C. v. 9.9, 184
Ángel con atributos de la Pasión, s. 13, 244, 245
Ángel custodio, s. 14, 254, 255, 258, 259
Aníbal vencedor que por primera vez mira Italia desde los Alpes, s. 21, 34, 334, 335
 Aniense, tribu, 110, 122
 Anillos, v. 15. 2, 138
Annicum, v. 8. 2, 92
 Ansó, 22, 26, 238, 38, 428
 Antefijas, v. 8.5, C. v. 9. 3, 96, 180
Antestia, v. 8.9. 2, 100
 Antioquía, 160
 Antolínez, 314
 Antonino Pío, 160
 Antonio Avito, 124
Antropomorfo, s. 22, 384
 Anubis, dios, v. 11.5.1, 126, 127
Anunciación, s. 12, s. 14, 228, 240, 248, 249, 264
Anuncio a Santa Ana, 232
 Añoa y Busto, Ignacio, 214
Aparición de la Virgen a San Bernardo, s. 18, 298
 Apolo, dios, v. 12.1.3, 130
Apostolado y Anunciación, s. 13, 240, 241
Aquelarre, s. 22, 360, 361
 Aragón, Hernando de, 278
 Aransay Ortega, Ángel, s. 22, 386, 387
Aratim, v. 7.4.2, 74
 Arba de Luesia, río, 106, 154
Arca ferrata, v. 12.1.3, 36, 130
 Arcaduz, Cer. v.1, 406
 Arcángel Gabriel, 338
 Arco, Alonso del, 314
Arcobriga, Monreal de Ariza, Z., 7.2.1, v. 7.7.1, v. 7.7.4, 70, 78, 79, 84, 87
 Arcón romano = arca ferrata
 Arcón, s. 6, v. 12.1.3, 130
Arekorata, v. 8.1, 92
 Arellano, Juan de, 304, 310, 311
 Arezzo, Italia, 106
Argentum pustulatum, v. 22.4, 160
 Arimatea, José de, 270

- Arista, Íñigo, 192, 194
 Armamento, s. 3, v. 7.6, 76
 Arqueología, alegoría, 24
 Arquitectura, C. v. 9.3, 180
Arsaos, v. 8.1, 92
 Arte Oriental, 396 - 401
 Artesanía romana, 126
 Artesanía textil, s. 3, v. 7.2.1, 70
 Artesanos del vidrio, C. v. 9.2, 180
 Artieda, Rienda, Z., 36, 142
Aryballoi, v. 15. 2, 138
 As ibérico, 76, 77
 Asanas, 396
 Ases, v. 7.5, 76
 Aso, Z., Cer. v. 14, 422
 Astrágalos, C. v. 9.12, 184
 Asturias, 364
Asturica Augusta, Astorga, León, 128
 Atake, 400
 Ateca, Z., Cer. v. 14, 422
 Atenas, v. 22.5, 160
 Atenea - Onka, 142
Athena, 130
 Atleta vencedor, 148, 149
 Augusto, v. 9.1.2, v. 9.5, v. 10.1, v. 12.1.4, v. 13, v. 15.1, 36, 102, 106, 110, 112, 118, 130, 132, 142
Aurelii, v. 7.2.2, 70
 Aureo, v. 22.4, C. v. 9.10, 160, 184
 Auriga con palma, v. 22.5, 160
 Auriñaciense, v. 1.4, 46
 Ausetanos del Ebro, 68
 Austria, 262
Autorretrato de Francisco Pradilla, s. 22, 356, 357
Autorretrato de Jusepe Martínez, s. 17, 294
 Azaila, T., v. 7.7.3, v. 7.8.1, v. 7.8.6, v. 7.8. 4, 36, 68, 82, 84, 86-88, 90, 94, 140
 Azuara, 79, 172, 173
 Azulejo, Cer. v.1, 404, 405
Babbus, v. 8.2, 92
 Bacantes, v. 9.5, 106
 Bacin, Cer. v.1, 406
Baebia, v. 8.9.2, 98, 100
 Baeza, Pablo Agustín de, 206
 Bajo Aragón, v. 5.1.1, 90
 Bajorrelieve fálico, 116
Balaisokos, v. 7.4.3, 74
 Balsa de la Vega, 358
 Balsa y Campi, Bruno de la, 208
 Baltueña, Miguel de, 252
 Ballabriga, Joseph, 210
 Banco de España, 342
 Bandaliés, H., Cer. v. 11, 421, 422
 Baqué Ximénez, José, s. 22, 384
 Barbasán Lagueruela, Mariano, s. 22, 368, 375
 Barcelona, 382
 Barón de Letosa, 208
 Barutel y Luna, Balthasar, 210
Baskunes, v. 8.1, 92
 Batista de Lanuza, 210
 Bayeu Subías, Francisco, 26, 316, 318, 320-331
 Bayeu Subías, Manuel, 34, 320, 330
 Bayeu Subías, Ramón, 316, 320, 328, 329
 Bayeu, Feliciano, 323
 Bayle General de Aragón, 196
 Bayo Rodríguez, Natalio, s. 22, 384
 Bécquer, Gustavo Adolfo, 360
 Begenses, 90
 Beham, Barthel, 312
 Belchite, Z., v. 3.1, 52
Belikiom, Azuara, v. 7.8.3, 80, 86
 Belmonte de Calatayud, Z., 89
 Belos, 68, 90
Belsinum, 134
 Beltrán Lloris, Francisco, 96
 Beltrán Martínez, Antonio, 22
Bellisone, 134
 Benabarre, H., Cer. v. 11, 422
 Benasque, H., 22, 26
 Benson, *Ambrosius*, 282
 Benson, Guillaume, 282, 283
Bentian-Bengoda, v. 8.1, 92
 Berdejo Elipe, Luis, s. 22, 382, 383
 Berdusán, Vicente, 34, 296-303
 Bermejo, Bartolomé, 244, 256

- Bernat, Martín, 236, 256
 Berruguete, Alonso, 262, 263
 Bes, dios, v. 11.5.1, 126
 Bética, C. v. 9.9, 184
 Biescas, H., Cer. v. 11, 422
 Bifaz, v.1.3, 46
 Bigarny, Felipe, 262
Bilbilis, Calatayud, Z, 36, 118, 140, 142
 Birmania, s. 23, 396, 398
Biurtilaur, v. 7. 4.3, 74
 Blancas, Cristobal, 204, 205
 Blancas, Jerónimo de, 196, 198, 199, 208
 Blasco de Grañén, 35, 224, 230, 231
 Blason de Aragón, 194, 195
 Blesa, T., 236, 237
 Boabdil, 370
 Bocanegra, Pedro Atanasio, 306, 307
Boceto para el telón del teatro Principal de Zaragoza, s. 22, 364, 365
Boceto para la Vicaría, s. 22, 362
Bolgondiscum, v. 8.2, 92
Bolskan, Huesca, v. 8.1, 92
 Borgoña, 262
 Borja, Z., v. 3.1, 38, 52, 80
 Borrás, Luis, 224
 Borroni, Paolo, 334
 Bosquet, Juan, 200, 201
 Botegón de la Portilla, Luis, 312
Botenin, 88
 Botiquería dels Moros, 50
 Botorrita, Z., v. 7.4.1, 80
Boustom, v. 7.4.2, 74
 Brabante, 262
 Braserio romano, v. 8.3.2, 94
 Bravo Folch, Julio, 22, 24,
 Brazaletes de *pecten*, v. 3.1, 50
 Brazaletes prehistóricos, 50
 Broche de cinturón, Edad del Hierro, v. 6.1, 66
 Bronce Antiguo, 50
 Bronce de Ascoli, 90
 Bronce Final, v. 5.1, 58, 112
 Bronce latino de *Contrebia Belaiska*, s. 4, v. 8.2, 92
 Bronces de Botorrita, 3, s. 3, v. 7.4.3, 72-75
 Bronchales, T., 28
 Broto, ermita de San Blas, H., 250
 Bruil, Juan, 26
 Bruselas, 274, 394
 Buda, 396-398
 Budismo, s. 23, 396
 Buen Retiro, Madrid, 410
 Bueno, José, 25, 220
 Bundai, 396
 Búndalo, v. 7.7.1, 82
 Buriles, v.1.5, 46
 Burriel, Félix, 216
Bursau, Borja, Z., 80
 Busto de Goya, 216
 Cabañero, Bernabé, 172
 Cabeza celtibérica en piedra, v. 7.7.2, 82, 83
Cabeza de Ángel, s. 21, 340, 341
 Cabeza de Roma, v. 8.9.2, 98
 Cabezo de Alcalá, Azaila, T., v. 7.3.1, v. 7.8.2, 70
 Cabezo de Cantalobos, T., v. 7.4.1, 72
 Cabezo de Monleón, Caspe, Z., v. 5.1, v. 5.1.1, s. 2, 58, 59-63
 Cabezo del Cascarujo, Alcañiz, T., v. 7.8.7, 88
 Cabezo del Cuervo, Alcañiz, T., v. 6.1, 66
 Cabezo Ladrero, Sofuentes, Z., 154, 156, 157
 Cabra de Mora, T., Cer. v. 11, 422, 423
 Cáceres, Felices de, 266, 286, 287
 Cadmo, 142
Caesar Augusta, v. 10.1, v. 15.2, 36, 90, 102, 104, 110-128, 134, 150, 154, 160
Caetra, v. 7.6, 76
Cai, v. 7.4.1, 72
 Caifás, 240, 241
Caius Cesar, 106, 107
Caius Fonteius, 99
Caius Plotius Vegetus, 161
 Cajal, Sariñena, H., 52
 Cajés, Eugenio, 292
Calagurris, C. v. 9.9, 184

- Calahorra, 80
 Calanda, T., Cer. v. 11, 422, 423
 Calatayud, Z., 332
 Calcolítico, 50
 Calígula, v. 10.1, v. 13, C. v. 8.3, 110, 112, 134, 142
 Calomarde, Teruel, 28
 Calorífico de cerámica, Cer. v.1, 414
Calvario, s. 14, s. 15, s. 18, s. 19, 262, 263, 280, 304
 Calvi, Italia, v. 8.9.3, 100, 101
 Camafeos, C. v. 9.11, 184
Camino de las cruces, s.a, 390, 391
 Campania, Italia, v. 8.3.1 y 2, v. 8.9.3, 94, 100
 Campo de Cara, Asín, Z., 156
 Canal Imperial de Aragón, 342, 344, 358
Canastilla de flores, s. 18, s. 19, 310
 Candelabro cerámico, Cer. v.1, 414
 Candelabros, C. v. 9.5, 182
 Candil cerámico, Cer. v.1, 406, 407
 Cano, Alonso, 292, 304
 Cantabria, 104
 Cantarería, Cer. v. 13, 422
 Cántaro de alforjeo, Cer. v. 13, 423
 Cántaro de siega, Cer. v. 13, 423
 Cantavieja, T., Cer. v. 11, 422
 Canteras de Montón de Jiloca, Z., 46, 47
 Canteras, C. v. 9.3, 46
 Canto, Alicia, 124
 Cantos trabajados, v.1.3, 46
 Cañada, Alejandro, 384
 Capitel corintio, C. v. 9.3, 117, 126, 170
 Capitel jónico itálico, 106, 107
 Capitel renacentista, 200
 Capiteles romanos, 154
 Caracalla, 132
 Carderera, Valentín, 288, 294
Cardium, 50
 Carlos I, 198, 262, 263
 Carlos II, 306, 310
 Carlos III, Cer. v.2, 318, 318, 346, 410
 Carlos IV, 362
 Carracci, Ludovico, 292
 Carramiedes, Montón, Z., 44
 Carrara, 158
 Carreño de Miranda, Juan, 296, 298, 308
Carta del hijo ausente, s.a, 392, 393
Carthago Noua, Cartagena, Murcia, C. v. 9.9, 184
 Casa de Hércules, Celsa, 182
 Casa de los Delfines, Celsa, 104
 Casa pirenaica, 428
 Casa romana, v. 8.5, v. 9.1.1, 150
Casas de pescadores, Motrico, s. 22, 378, 379
 Casco Montefortino, v.7.6, 79
 Casilla, Toledo, 46
 Caspe, 36, 44, 212
 Castejón de Monegros, H., v. 7.8.1, 84
 Castejón de Valdejasa, Z., 105
 Castiglione, estilo, 340
 Castilla, 262
 Castor, 132
 Castro, Isabel de, 216
Catedrales, s. 22, 384
 Cativiela, José, 38
 Catón, 90
 Cauvaca, Caspe, Z., v.1.3, 44, 46, 47, 52
 Cayo César, 106, 107, 112
 Ceán Bermúdez, 286
 Cecas ibéricas, 76
Celsa, v. 26.5, v. 9.1.2, 36
 Celtíberos, 68
Cementerio de Velettri, s. 22, 376, 377
 Centro Nacional de Arte Reina Sofía, 390
 Cerámica acanalada, s. 2, v. 5.1.3, 60
 Cerámica campaniense, v. 7.4.1, v. 7.8.4, v. 8.3.1 y 2, v. 8.8, v. 10.3, C. v. 8.1, C. v. 8.2, 94, 95
 Cerámica campaniforme, 52
 Cerámica común romana, 95
 Cerámica excisa, v. 5.1.1, 58, 59
 Cerámica ibérica, s. 3, v. 7.8.2, v. 7.8.6, v. 7.8.7, v. 10.3, Cer. v.2, C. v. 4, 86, 88
 Cerámica, Alcora, Castellón, Cer. v. 2, 316, 410, 416
 Cerámica, Boquique, v. 4. 2, 52

- Cerámica, Buen Retiro, Cer. v. 2, 316
 Cerámica, Burdeos, Cer. v.2, 412
 Cerámica, Calatayud, 414
 Cerámica, Castellón, 316
 Cerámica, Compañía de la India, Cer. v. 2, 412
 Cerámica, Chinese groups, Cer. v. 2, 412
 Cerámica, Choisy-le-Roi, Cer. v.2, 412
 Cerámica, La Rochelle, Cer. v. 2, 412
 Cerámica, Manises, v. 29.3, Cer. v. 2, 408
 Cerámica, Meissen, Holanda, Cer. v.2, 410
 Cerámica, Mellor Venables, Cer. v., 2, 412
 Cerámica, Muel, 414-417
 Cerámica, Sevres, Cer. v.2, 412
 Cerámica, Sunderland, Cer. v. 2, 412
 Cerámica, Talavera, Cer. v. 2, 408, 409
 Cerámica, Tarso, C. v. 9.9, 184
 Cerámica, Teruel, 418 - 420
 Cerámica, Villafeliche, 414 - 418
 Cerro Calvario, Puebla de Castro, H., 151
 César, 102
Cesaracosta, 164
Cestavi (Gistau, H.), 164
 Cibeles, 144
 Cierva Cerinnia, 38
 Cinco Villas, 154
 Ciriaco, obispo de Jerusalén, 242
 Ciudad ibérica, v. 7.3.1, 70
Clase de dibujo, s. 22, 382, 383
 Claudio Flaco, 148, 150
 Claudio, C. v. 8.3, v. 9.1.1, v. 9.5, v. 9.10, v. 13, 36, 104, 106, 134, 142, 143
 Codera, Alagón, Z., v. 8.1,
 Codo, Belchite, Z., v. 28.1, 166
 Codos, Z., Cer. v. 14, 422
 Coello, Claudio, 298, 310, 311
 Cofradía de San Lucas, 286
 Cofrecillo amatorio, s. 12, 234, 235
 Colección "Bardaviu", v. 2.2, 50
 Colección "Carderera", 240
 Colección "Cativiela", 38
 Colección "Conde de Samitier", v. 7.7.2, v. 7.8.1, v. 15.2, 138
 Colección "Gastón", 38
 Colección "Villahermosa", 288
 Colección de Arte Oriental "Federico Torralba", s. 23, 396
 Colección numismática "Pío Beltrán", 36
Colonia Caesar Augusta = Caesar Augusta
Colonia Victrix Iulia Celsa, C. v. 8.3, 90, 102, 106, 109, 110, 122, 150
Colonia Victrix Iulia Lepida, 90, 96, 102
 Collado Jardines, Jaén, v. 7.8.1, 86
 Collares de cuentas neolíticos, v. 3.1., 50
 Comercio romano, 98
 Comisión Artística de Zaragoza, 22, 334
 Comisión de Monumentos, 22
 Comodo, 160
 Compañía de Indias, 410, 412
 Componentes eléctricos, Cer. v.1, 406
 Conde de Aranda, Cer. v.2, 410
 Conde de Atares, 208
 Conde de Bureta, 208
 Condesa de Barcelhos, 208
 Conquista romana, 90
Consagración de San Luis Gonzága como patrono de la juventud, s. 21, 332
 Constante, 112
 Constantino Magno, v. 26.4, 160
Contebacom Bel, 84
Contrebia Belaíska, Botorrita, Z., s. 3, v. 7.1, v. 7.7.1, v. 7.7.3, v. 7.8.7, s. 4, v. 8.2, v. 8.3.1 y 2, v. 8.7, s. 4, v. 8.8, 68, 72-76, 80, 82, 83, 90, 94, 98, 99
 Convento de los Santos, Zuera, Z., 140
 Convento jurídico caesaraugustano, 110
 Córdoba, v. 25.3, 172
 Cornel, Beatriz, 232
Cornelia, v. 8.9. 2, 100, 178
 Corral de Mola, Uncastillo, Z., v. 6.1, 66
 Corral Viejo del Moncho, Farasdués, Z., 157
 Correa de Vivar, Juan, 270, 271
 Correggio, 338
 Cort, Cornelius, 274
Corton, v. 7.7.1, 80, 82
 Cosmética romana, 138
 Costalena, Maella, Z., v. 2.1, 48, 50, 51
 Coter, Colijn de, 282, 283

- Cotícula*, C. v. 9.11, 184
 Cristianismo, 164
Cristo ante Caifás, s. 15, 264
Cristo con la Cruz auestas, 264, 265
 Cromañón, 44
 Crónica Caesaraugustana, 112
Crucero de la catedral de Toledo, s. 22, 366
Crucifixión, s. 13, 246
 Cruz de Sobrarbe, 194
Cuaderno italiano, 334, 336
 Cuarte, Z., v. 24.1, 166
 Cuesta de la Bajada, T., 44
 Cueva de Altamira, 48
 Cueva de Chaves, Bastarás, H., 44
 Cueva de Gabasa, H., 44
 Cueva de Majaladares, Borja, Z., v. 4. 2, 52
 Cueva de Moncín, Borja, Z., v. 3.1, 50, 52
 Cueva del Moro, Olvena, H. 50
 Cueva del Paleolítico Superior, maqueta, s.1, 46
 Cueva Eudoviges, Alacón, T., 44
 Cuevas, Pedro de las, 312
 Cultura celtibérica, 80
 Cultura del Argar, s. 1, v. 4.4, 54
 Cultura ibérica, s. 3, v. 7.8.1, 84
 Cultura material islámica, s. 9, v. 25.3, 172
 Cultura material visigoda y mozárabe, s. 9, v. 24.1, 166
Cuppae, 156, 157
 Cutanda y Toroya, Vicente, 220
- Chicharro, Eduardo, 380
 China, s. 23, 396, 398
 Chueca, Joseph de, 210
- Dama con mantilla*, 34
 Dama de Baza, v. 7. 2.2, 70
 Dama de Fuentes de Ebro, 7, 97
 Daniel, 238
 Dar Assarur, 170
 Daroca, Iglesia de San Miguel, 224
- Daroca, Z., Cer. v. 14, 422
Degollación de Santa Apolonia, s. 15, 268
Dekametam, v. 7.4.2, 74
Dekametinas, v. 7.4.2, 74
 Démeter-Ceres, 142, 144
 Desamortización eclesiástica, 34
Descendimiento, s. 13, s.14, s. 15, 238, 239, 256, 270
Desposorios de la Virgen, 264
 Destorrens, Ramón, 224
 Diana,diosa, C. v. 9.13, 186
 Díaz Domínguez, Ángel, s. 22, 378
 Diocleciano, v. 26.4, v. 28.1, 160, 166
 Diputación del Reino de Aragón, 195
 Diputación General de Aragón, 396
 Dobrzycki, 258
 Domiciano, v. 12.1.4, 132, 292
 Domínguez Bécquer, Valeriano, s. 22, 352, 360, 361
Don Rodrigo en la batalla de Guadalete, s. 22, 372, 373
Doña Juana la Loca recluida en Tordesillas junto a su hija la infanta Catalina, s. 22, 374, 375
Doña Juana la Loca recluida en Tordesillas, s. 22, 372, 373
 Doña Petronila, 290
 Dordogne, Francia, v. 1.4, 46
 Dracmas, v. 7.5, 76
 Druso, 112
Drusus Minor, v. 10.1, 118, 142
Duda de Santo Tomás, s. 12, 224
 Dumas, 356
 Duovir, v. 8.2, 92
 Dupondios, v. 15.1, 138
Duque de San Carlos, 342, 343
 Duque de Villahermosa, 158, 274, 282, 288
 Durero, 278, 282
 Durón de Belmonte, v. 7.7.2, 82
- Ebusus*, 134
Ecce Homo, s. 15, 272
 Edad del Bronce, s. 1, v. 3.2, 52

- Edo, 396, 399, 400, 401
Edukenos ausa, v. 7.4.1, 72
 Egica, 166
 Ejea de los Caballeros, Z., v. 3.1, Cer. v. 14, 52, 57, 296, 422
 Ejea, Martín de, 254
Ejecución de Lanuza, s. 22, 374, 375
El Ángel custodio ante la Virgen y el Niño, s. 14, 254, 255
El anuncio a Santa Ana, s. 12, 232, 233
 El Carnelario, Sena, H., v. 3.2, 52, 53
 El Conejal, Terrer, Z., 94
 El Convento, Mallén, Z., v. 7.2.1, 70
 El Padre Eterno, 200
 El Palomar, Oliete, T., s. 3, v. 7.8.4, 86, 89
El pan nuestro de cada día, s.a, 394, 395
 El Quez, Magallón, Z., v. 25.3, 172, 173
El río Ebro, s. 22, 380, 381
El Sueño de San José, s. 20, s. 21, 318, 319, 338, 339
El suspiro del moro, s. 22, 370, 371
 El Tarratrato, Alcañiz, T., 68
Elasuna, v. 7.4.3, 74
 Els Castellans, 68
 Els Secans, Mazaleón, T., 48
 Embid de Moros, Diego, 210
En Versalles, s. 22, 376, 377
 Encinacorba, Z., Cer. v. 14, 422
Encuentro de Jesús con la Verónica, s. 20, 320
Encuentro de Jesús con su madre, s. 20, 320
 Eneida, 148
 Eneolítico, v. 2.1, 50
 Ennegenses, 90
Epifanía, s. 12, s. 15, 232, 260, 261, 264
 Epigrafía paleohispánica, s. 3, 7.4, 72
 Epipaleolítico geométrico, v. 2.1, 50
 Epipaleolítico, 46, 48
Episodio de la defensa de Zaragoza contra los franceses, s. 22, 370, 371
 Eros, v. 12.1.3, v. 15.2, v. 26.5, 114, 132, 141, 144, 147, 162
 Escatrón, 76
Escenas de la vida de San Antonio Abad, 256, 257
 Escorial, 308
 Escritura ibérica, v. 7.4, 72
 Escritura silábica, v. 7.4, 72
 Escritura tartesia, v. 7.4, 72
 Escudo de Armas de Zaragoza, 194
 Escudo, Edad del Bronce, v. 5.2.3, 64, 65
Escuela de Artes y Oficios, s. 22, 350
 Esculapio, C. v. 9.13, 140, 141, 186
 Escultura, romana, 116, 119, 121, 133, 135, 141, 143, 155, 161
 Especieros, Cer. v.8, 409
Esperando, s.a, 390, 391
 Espluga de la Puyascadas, San Juan de Toledo, H., v. 3.2, 52
 Esquivel y Suárez, Antonio María, s. 22, 354, 355
 Estada, H., 148, 149
 Estamolín, Silvestre, 266, 267
 Estatua de Augusto, v. 10.1, 135
 Estatua femenil bronce, v. 8.5, 96
 Estela antropomorfa, 63
 Estela de Valpalmas, v. 5.2.3, 64, 65
 Estevan Fernando, Hermenegildo, s. 22, 376, 377
 Esteve, Agustín, 346
 Estrabón, 110
 Etruria, Italia, v. 8.9.3, 100
Examen de doctrina cristiana, s. 22, 362
Éxtasis de San Antonio Abad, s. 21, 336, 337
 Exvotos de Calvi, s. 4, v. 8.9.3, 100, 101
 Exvotos romanos, v. 12. 1.1, 130
 Ezequiel, 238
 Ezmir y Casanate, Juan Antonio, 206
 Fabio Labeón, 96
Fabri aerari, C. v. 9.2, 180
Fabri ferrari, C. v. 9.2, 180
 Farasdués, Z., v. 15, 138
 Farnesio, 284
 Farol cerámico, Cer. v.1, 406
 Fauno, 117
 Fayenzas egipcias, C. v. 9.9, 184

- Felipe II, 374
 Felipe III, 414
 Felipe IV, 292, 310
 Felipe V, 314, 316
 Fernández de Heredia, Miguel, 212
 Fernández de Híjar, Pedro, 216
 Fernández Galiano, Dimas, 142
 Fernando el Católico, 198, 278
 Fernando VI, 316
 Fernando VII, 342, 344, 345
 Ferrer Bassa, 224
 Fíbula de plata ibérica, v. 7.8.1, 84
 Fíbulas La Tene, v. 7.7.1, v. 7.7.4, C. v. 8.2, 84
 Fíbulas Nauheim, C. v. 8.2, 178
 Fíbulas, v. 15.2, C. v. 9.11, 184
 Fichas cerámicas, E. Bronce, v. 4.2, 52
Fiesta de recolección en las lagunas pontinas, s. 22, 366, 367
Figura tenante con las armas de Carlos I, s. 15, 262, 263
Filósofo con libro, s. 18, s. 19, 304, 305
Flagelación de Santa Apolonia, s. 15, 268
 Flandes, 262, 282
 Florencia, Italia, 380
 Fontaner de Usesques, 194
 Forment, Damián, 26, 260, 264, 265, 266
 Foro de Nerva, , v. 7.2.2, 70
 Fortía, Sibila de, 226
 Fortuna, C. v. 9.13, v. 11.5.1, v. 12.1.3, 126,
 Fortuny y Marsal, Mariano, s. 22, 362
 Foyas Martínez, Manuel de las, 219
 Fraga, H., 36, 142 - 147
Fritillus, C. v. 9.12, 184
 Fuendetodos, Z., 332
 Fuente del Trucho, Asque, Colungo, H., 44
 Fuentes de Ebro, Z., v. 7.1, v. 7.8.2, v. 8.4, v. 7.8.6, v. 26.5, C. v. 8.2, Cer. v. 14, 68, 71, 94, 422
 Fusayolas, v. 7.2.1, 70
 Gabarenses, 90
 Galarza, Juana, 348
 Galias, v. 9.5, v. 26.5, 106, 114
 Galieno, v. 26.4, 132, 160
 Gállego, río, v. 5.2.3, 64, 90
 Gallur, Z., v. 22.5, 160
 Gandhara, 396-398
 Gárate y Clavero, Juan José, s. 22, 34, 378, 379
 Gárate, Concepción, 378
 García Condoy, Honorio, s. 22, 384, 385
 García Hidalgo, José, 314, 315, 352
 García Torcal, Francisco, s. 22, 384
 Garrapinillos, Z., 24
 Gascón de Gotor, Anselmo, 390, 391
 Gauterico, 164
 Ge-Démeter, 142
 Gelsa, Z., v. 3.1, 16, 52
 Génova, Italia, 204
 Giaquinto, Corrado, 318
 Gijón, Asturias, 394
 Gil Garlón, 224
 Gimeno, Hilarión, 356, 360
 Giordano, Luca, 308
 Giuliani, Andrés, s. 22, 354
Gloria del Espíritu Santo, s. 20, 326
 Goicoechea de, Martín Miguel, 348
 Golfo de Cádiz, 112
 Gólgota, 242
 Gomar, Antón, 194
 Gomar, Franci, 194
 Gombao, 26
 Gómez Moreno, Manuel, 168
 Gómez Moreno, María Luisa, 340
 González de San Martín, Diego, 266
 González Fernández, Baltasar, s. 22, 360, 361
 González Llana, Emilio, 284
 González Velázquez, Antonio, 316
 González Villasipliz, Juan, 266
 Gonzálvo y Pérez, Pablo, s. 22, 366
 Gordiano III, v. 22.4, 160
 Goya, Francisco, 26, 34, 216, 316, 332-351
 Granada, v. 25.3, 172, 288, 304, 354
 Graufesenque, Francia, v. 9.5, 106
 Guadarrama, Sierra, 370
 Guercino, 328
 Guernica, 386
 Guerra de la Independencia, Cer. v.2, 218, 320

- Guerras Púnicas, 76
 Guillermo de Aquitania, 298, 299
 Hábitat en cueva, s. 1, v. 1.1, 46
 Hachas de apéndices, de bronce, v. 3.1, 52
 Hachas planas, de bronce, v. 3.1, 52, 57
 Hachas pulimentadas, v. 2.2, 52
 Haes, Carlos de, 356, 394, 395
 Harmonía, 142
 Hecho, H., 22, 26, 28, 38, 429
Hércules bibax, v. 9.1.1, 104
 Hércules, v. 8.9.2, v. 9.1.1, C. v. 9.13, 38, 100, 104, 124, 183, 186
 Herrera de los Navarros, v. 7.1, v. 7.2.1, v. 7.7.1, v. 8.3.1 y 2, v. 7.8.6, 68, 70, 81, 94
Hilarus paedagogus, v. 9.1.2, 104
 Himeto, Grecia, 184
 Hipogeo de los *Aurelii*, 70
 Hiroshige, 400
Hispania Citerior, 92
Hispania, v. 9.5, v. 12.1.4, v. 13, 106, 114
 Hombre de Neanderthal, v.1.4, 46
Homo Sapiens Neanderthalensis, 44
 Horno de fundición de la Edad del Bronce, v. 5.1.2, 60
Horrearius, 126, 127
Horreum, v. 7.7.3, 82
 Hoz de hierro, ibérica, v. 7.1, 68
 Hoz de, J., v. 7.4. 2, 72
 Huecha, río, v. 5.1.1, 60, 134
 Huerta de la, José, 26
 Huerva, río, v. 5.1.1, 28, 60
 Huesa del Común, T., Cer. v. 11, 412, 422
 Huesca, 260, 390, 422
 Hugarte, Juan, 204, 205
 Huguet, Jaime,
 Huso de hilar, v. 7.2.1, 70
 Huso, hispanovisigodo, v. 24.1, 166
Hyacinthus horrearius, 127
Hypocaustum, 130
 Iacetanos, 68
 Iberos, 77
 Ídolo femenino, E. Bronce, v. 4.2, 52
Ildukoite, v. 7.8.4, 86
 Ilerdenses, 90
 Ilergavones, 68
 Ilergetes, 68, 102, 176
 Ilizarbe, Jorge, 206
 Illueca, Z., Cer. v. 14, 422
Illuersenses, 90
 Impronta ibérica de pie humano, v. 7.7.3, 82
 Incineración celtibérica, 84, 87
 India, s. 23, 396
 Indoeuropeización, 58
 Infanta María Francisca, 326
 Inhumación en túmulo, v. 5.2.2, 62
Inmaculada Concepción, s. 19, 312
 Inocencio II, 298, 302
 Inro, 396, 398, 401
 Instituto Central de Restauración de Bienes Culturales, Madrid, v. 7.4.4, 76
 Instrumental médico romano, v. 12. 1.1, 130
Interrogación de Santa Apolonia, s. 15, 268
Interrogación del Judío, s. 13, 242
Inundación en Murcia, s. 22, 362, 363
 Isabel de Castilla, 288
 Isabel de Farnesio, 324
 Isabel II, 354, 356
 Isebrant, Adrián, 34, 282
 Islám, 164
 Ismilla, Tanzania, v.1.3, 46
 Itinerario de Antonino, 128
Iulia Augusta, v. 10.1, 112
 Jabalí de Erimanto, 38
 Jaca, H., Cer. v. 11, 422
 Jacobo de la Vorágine, 236, 242
 Jade, tallas de, 396
 Jalón, río, 90
 Jano bifronte, v. 8.9.2, 100
 Japón, s. 23, 396, 398, 399, 401
 Jaraba, ermita de, Z. 332
 Jarque, Z., Cer. v. 14, 422
 Jarra inglesa, 413
 Jarras, 406
 Jerusalén, 242, 262
Jesús ante Caifás, s. 13, 240, 241
Jesús ante Pilatos, 272

- Jesús con la Cruz auestas*, s. 13, 238
Jesús es cargado con la cruz camino del Calvario, s. 20, 320
 Jícaras, Cer. v.2, Cer. v.7, v. 8, 416
 Jiménez Cornel, Urraca, 232
 Jiménez Nicanor, Federico, s. 22, 370, 371
 Jiménez, Miguel, 34, 224, 236, 248, 254, 255
 Jinete lancero, monedas, v. 7.5, 76
 Johan, Pere, 258
 Jordán, Lucas, 34
Joven durmiendo, 378
 Juan II, 288
 Juana la Beltraneja, 288
 Juego de las tabas, v. 22.5, 160
 Juegos y diversiones romanos, s. 8, v. 22.5, C. v. 9.12, 160, 184
Juicio Final, s. 13, 246
 Julio II, 198
 Juno Moneta, v. 8.9.2, 100
 Júpiter, v. 8.9.2, C. v. 9.13, 100, 152, 156, 312
 Justino I, 166
- Kabuki, 396, 400
 Kakemono, 398
Kalathos, v. 7.7.3, v. 7.8.6, v. 7.8.7, 84, 86
Kamanon, v. 7.4.2, 74
Kanton, v. 7.4.2, 74
Kelse, 76, 77
Kernoi, v. 5.1.3, 60, 61
Kese, Tarragona, v. 7.5, 76
Kompalkores, v. 7.4.2, 74
Koruinom, v. 7.4.2, 74
 Kunichica, 400
- La Almunia de Doña Godina, Z., v. 3.1, 52, 158, 161
 La Bardalera, Litago, Z., 44
 La Cabañeta, El Burgo de Ebro, Z., 96
 La Caridad, Caminreal, T., 90
 La Casilla, Toledo, v.1.3, 46
 La cocina romana, s. 4, v. 8.4, 94
- La Codera, Alagón, Z., 92
La Comunión de los Reyes, s. 12, 224
La conversión del duque Guillermo de Aquitania, s. 18, 298, 299
 La Corona, Fuentes de Ebro, Z., s. 4, v. 8.5, v. 8.5, 86, 87, 96, 320
La Coronación de Espinas, s. 20, 320
La defensa del Púlpito de San Agustín, 218, 219
La Degollación de los inocentes, s. 12, 228
La Escuela de las Vírgenes, 266, 267
 La Ferrassie, Francia, 46
La Huida a Egipto, s. 12, 229, 230
La Jota, s.a., 388, 381
 La Malena, Azuara, Z., 142-144
 La Paridera de la Condesa, Rueda de Jalón, Z., 44
 La Puyascada, 50
La Rendición de Granada, s. 20, 324, 325
 La Rioja, 80
 La Sarretilla, Belchite, Z., v. 8.4, v. 9.5, 106, 109
La Virgen con el Niño en la Gloria, acompañados de la Santa parentela, s. 20, 322
La Virgen con el Niño, s. 16, s. 18, s. 19, 280, 285, 306, 307
La Virgen del Pilar, s. 21, 336, 337
La Virgen María en el instante de la Concepción, s. 20, 318
La Virgen María, s. 20, 330
La Vocación de San Pedro, s. 20, 328
Labitolosa, 148, 151
 Lacarra Ducay, María del Carmen, 194, 216, 250
 Lacio, Italia, v. 8.9.3, 100
 Laguarda, H., 26, 28
 Lanaja, Iglesia Parroquial, H., 232
 Lápida funeraria, 126, 127, 157-159, 173
 Lápida honorífica, 104, 151
 Laredo, Juan de, 194
 Larrauri, F., 38
 Las Alhambbras, T., v. 3.1, 52
 Las Contiendas, Agón, Z., 134
 Las Paretillas, Pozuelo de Aragón, Z., 44

- Las Parras de Castellote, T., Cer. v. 11,
Las tentaciones de San Antonio Abad, s. 15,
 266, 267
 Lasa, Carmelo, 172
 Lascas prehistóricas de sílex, v. 1.2, 1.4, 46
 Lastanosa, H., 36
 Laudas cristianas, 164
 Laviña, 26
 Le Moustier, Vézere, Francia, v. 1.4, 46
 Lécera, Z., v. 7.4.1, v. 8.5, 72, 96
 Leciñena, Z., 380
 Leda, 164
Legio VI Victrix, 110
Legio X Gemina, 110
 Lengua céltica. Bronce de Botorrita 1, s. 3, v.
 7.4.2, 72
 León, 262
 Leovigildo, 112
Leptis Magna, 140
 Les Eyzies, Francia, v.1.5, 48
Lesso, v. 8.2, 92
Letondo, v. 8.2, 92
 Leyden, Lucas, 282, 283
 Leyenda Dorada, 236, 242
 Libenses, 90
 Liorna, Italia, 354
 Lippo Memmi, 226
 Lira, Edad del Bronce, v. 5.2.3, 64, 65
 Litago, Z., 44
 Lombao, Gabriel, 194
 López de Villanova, Francisco Luis, 206, 212
 López Portaña, Vicente, s. 22, 352, 353
 Lorenzetti, Pietro, 226
 Los Bañales, Uncastillo, Z., 154
 Los Castellares, Herrera de los Navarros, Z.,
 78, 80
 Los Castelletts, Mequinenza, Z., 62, 63
 Los Ramos, Caspe, Z., 50
Lubbus, v. 8.2, 92
 Lucas Velázquez, Eugenio, s. 22, 352, 360,
 361
 Lucernas romanas, v. 8.7, v. 11.5.1, 98, 126
 Lucio César, 112
Lucretia, 158
Lucretius Crispinus, 158
 Luesia, Z., 158, 159
Lugdunum, C. v. 9.9, 184
Lugiditos, v. 7.7.1, 80
 Luis XIV, 316
 Lumpiaque, Z., Cer. v. 14, 422
 Luna, Italia, 106
 Luna, Z., v. 9.5, 64, 65
Lupo, v. 8.2, 92
 Lusones, 68, 128
 Luzán Martínez, José, 316, 317, 319, 332

 Madera lacada japonesa, 396
 Madrazo y Kuntz, Federico, s. 22, 352, 362
 Madrazo, Cecilia, 362
 Madrazo, José, 352, 354, 355
 Madrid, 328, 354, 360, 364, 378, 380, 382
 Maestro de Alpuente, 228, 229
 Maestro de San Miguel de Daroca, 224, 225
 Maestro de Sijena, 264, 265
 Magallón, Z., Cer. v. 14, 422
 Magdalena Tabuenca, Ricardo, 22, 24, 25,
 220, 221
 Magdaleniense, v. 1.5, 44, 48
Magna Mater, 144
 Majaladares, Borja, Z., 166
 Majoriano, 112
Makasiam, v. 7.4.2, 74
 Maki-e, técnica, 398
Malaca, C. v. 9.9, 184
 Málaga, v. 25.3, 172
Malaquias, 238
Malasaña y su hija, s.a., 392, 393
 Malco, 314
 Mallén, Z., v. 3.2, 36, 52, 94, 134
 Mancerinas, Cer. v.2, Cer. v.7, v. 8, 409, 411
 Manises, Valencia, v. 25.3, 172, 408
 Manzanares, río, v. 1.3, 1.4, 46
 Mañaira, Marcos de, 196
 Marco Aurelio, 160
Marcus Aemilius Lepidus, 176
Marcus Perennius Tigranus, v. 9.5, 106
 María Cristina, reina, 22, 354, 366

- María de Huerva, Z., Cer. v. 14, 422
 María Magdalena, 270, 304
María, reina de los Cielos, s. 12, 230, 231
 Marín Bagüés, Francisco, s. 22, 380, 381, 388, 389
Marina, s. 22, 366, 367
 Marqués de Ayerbe, 210
 Marqués de Campo Real, 208
 Marqués de Lierta, 208
 Marqués de Tossos, 208
 Marqués de Villa Segura, 208
 Marte, dios, 94
 Martín, río, v. 7.8.4, 86
 Martínez de Ubango, Manuel, 24
 Martínez del Mazo, Juan Bautista, 312
 Martínez Lurbe, Jusepe, 34, 278, 286, 292-295
 Martínez, Antonio, 316
 Martínez, Daniel, 292
 Martínez, Fray José, 294
 Martini, Simone, 226, 228
Martirio de San Juan Bautista, s. 16, 280
Martirio de Santa Apolonia, 268
 Marzal de Sas, 228
 Máscara teatral, v. 22.5, 163
 Masía de Ram, Alcañiz, T., v. 6.1, 66
 Matarraña, río, 48
 Materiales celtibéricos, s. 3, v. 7.7.1, 80
 Maura y Montaner, Antonio, 24
 Maximiano, 112
 Maynar, 212
 Mediana de Aragón, Z., 168, 169
 Medusa, 186
 Megalitismo, 50
 Meiji, 396
 Meissen, Holanda, 410
 Mela, 110
 Meleagro, 128
 Ménade, 94, 187
 Mengs, Rafael, 346
 Mercadé, Benito, 34
 Merclein, Juan Andrés, 318, 322
 Merclein, Sebastiana, 323
 Mercurio, v. 9.5, v. 12.1.3, 106, 130
Mesukenos, v. 7.4.3, 74
 Metalurgia de la Edad del Bronce, s. 1, v. 3.1, 52
 Mezquita, Jaime Félix, 208
Mi amigo Portillo, s.a, 388, 389
 Microburiles, v. 2.1, 50
 Mielero, 409
 Miguel Ángel, 26, 270
 Miliario, C. v. 8.2, 104, 105
 Mina Vallferra, Mequinenza, Z., v. 2.2, 50, 51
 Minerva Médica, v. 12. 1.1, 128, 130, 133
 Ming, dinastía, 398
Modestus, v. 9.5, 106
 Modiolo aretino, v. 9.5, 109
 Mois, Rolan de, 34, 274-277
 Moldes armas bronce, v. 5.1.2, 60, 61
 Molino Villlobas, H., 28
 Monasterio de Santa María de Rueda, Escatrón, Z., 216, 217
 Moneda y precios, C. v. 9.10, 184
 Monedas bilingües, v. 7.5, 76
 Monedas griegas, v. 8.9.1, 98
 Mongolia, s. 23, 396, 398
 Monte de Sora, Castejón de Valdejasa, Z., 104
 Montefortino, 76
 Montón de Jiloca, Z., v. 1.2, 46
 Montoro, T., Cer. v. 11, 422
 Monzón, H., 212
 Mora de Rubielos, T., Cer. v. 11, 422
 Moreno Carbonero, José, 34
 Moreno, José, 308
 Morera y Galicia, Jaime, s. 22, 368
 Moreto, Juan, 202
 Morillo del Bronce Final, v. 5.1.3, 60
 Morlanes Gil, el joven, 198, 199, 202
 Morlanes Gil, el viejo, 26, 194
 Moro, Antonio, 284
 Morte, Carmen, 264, 288
 Mortero, v. 7.8.6, v. 8.4 v. 8.7, v. 15.2, C. v. 9.7, 88, 138
 Mosaicos romanos, 114, 116, 117
 Mozárabes, 166
 Muel, Z., Cer. v. 14, 414, 482

- Muerte de Jesús en la cruz*, s. 20, 320
Muerte de San Francisco Javier, s. 21, 334, 336, 337
 Muerte, C. v. 9.14, 62
Mujer de la provincia de Ávila, s. 22, 360, 361
Mujer, s. 22, 384, 385
Municipium Augusta Bilbilis, 140, 142
 Muñoz Degrain, Antonio, 22, 362, 363, 388
 Mur y Cervelló, Dalmau de, 230, 258
 Mur, de, 26
 Muralla romana, v. 7.7.1, 116
 Murcia, v. 3.4, 54
 Murillo, 304
 Murillo, escuela de, 312
 Muromachi, periodo, 399
 Muros de Nalón, Asturias, 364
 Museo Bruckenthal, 314
 Museo Capitolino, Roma, 144
 Museo de Bellas Artes de Filadelfia, 230
 Museo de Huesca, 26, 144
 Museo de Londres, 130
 Museo de Nápoles, v. 12.1.3, 132
 Museo del Louvre, 340
 Museo del Prado, 256, 270, 304, 306, 308, 312, 324, 326, 340, 354, 362, 366, 370, 374, 392, 394
 Museo Romántico, Madrid, 366, 372
 Museo Vaticano, 140
 Musteriense, v.1.4, 46
- Nacimiento de San Juan Bautista*, s. 16, 278, 279
 Nápoles, v. 9.5, 106, 316
 Nasar, Abd-al-Rahman, 172
 Nashi-ji, técnica, 398
 Naval, H., Cer. v. 11, 422
 Navarro, Félix, 24
 Necrópolis altomedievales, 166
 Necrópolis Bronce Final, 62, 63
 Necrópolis de los Castelletts de Mequinenza, Z., s. 2, v. 5.2.1, 62, 63
 Necrópolis visigoda, v. 28.1, 166
- Necrópolis, romanas, 126, 158
 Neolítico cardial, v. 2.1, 50
 Neolítico, v. 2.2, 48
 Neolítico. Ajuar funerario, s. 1, v. 3.1, 50
 Nepal, s. 23, 396
Nero, v. 10.1, v. 26.4, C. v. 4, 112, 160
Nertóbriga, 90
 Nerva, 70
 Nishiki-e, técnica, 400, 401
Nombramiento de general para la guerra con Castilla, s. 17, 288, 289
Nombramiento de general para la guerra con Portugal, s. 17, 288
Notitia Dignitatum, 132
 Nuestra Señora del Pueyo, Belchite, Z., v. 8.4, 96
 Numismática de *Caesar Augusta*, s. 5, v. 10.1, 112
 Numismática de *Kelse*, C. v. 8.1, 178
 Numismática de la *Hispania Citerior*, s. 6, v. 13, 134
 Numismática de *Lépida*, C. v. 8.2, 178
 Numismática griega, s. 4, v. 8.9.1, 98
 Numismática Imperial romana, s. 7, v. 15.1, 138, 160
 Numismática indígena, s. 3, v. 7.5, 76
 Numismática República romana, s. 4, v. 8.9.2, 98
 Nuzzi, Mario, 310
- Oban, formato, 400, 401
 Obi, 398
 Ocaña, 374
Oenochoe, v. 7.8.6, v. 7.8.7, 88
 Ofrendas a la fuente sagrada, s. 6, v. 12.1.1, 130
 Oliete, T., v. 7.8.1, v. 7.8.4, 36, 84
 Ollería, Cer. v. 12, 422
 Ondeano y Villarreal, Francisco Antonio, 214
 Oplontis, v. 12.1.3, 132
Opus signinum, v. 10.3, C. v. 9.3, 114, 180
Opus tesellatum, 114, 180
 Orfeo, 114, 115, 116

- Orihuela del Tremedal, T., 28
 Orinal, Cer. v.1, 406
 Orrente, Pedro, 304
 Osiris, v. 11.5.1, 126, 129
 Ostia, Roma, 114
- Pacher, Michel, 264
Pagi Belsinonensium, 134
Pagi gallorum, 134
Pagi Segardinensium, 134
Pagus Gallorum, v. 26.5, 134
Paisaje de bosque y río, s.a, 394, 395
 Pakistan, 396, 397
 Palacio de la Diputación del Reino, 194
 Palao, Carlos, 24
 Paleolítico Inferior, s. 1, v.1.3, 44
 Paleolítico Medio y Superior, s. 1, v. 1.4, 44
 Paleolítico Medio, v.1.4, 44, 46
 Paleolítico Superior, s. 1, v. 1.5, 44-46, 48
 Paleolítico, 44
 Palma el Viejo, 270
 Palomar de Oliete, T., v. 7.7.3, 82
 Palomino y Velasco, Antonio, 308
 Pallarés y Allustante, Joaquín, s. 2, 376, 377
Pamphilia, 132
 Pan, 114 - 116
 Pano, Mariano de, 148
 Panteón romano, 126
 Pardo de Santaya y Suárez, 28
 Paretilas, Pozuelo de Aragón, Z., 46
 Paridera de la Condesa, Rueda de Jalón, Z., 46
 Parigi, Giulio,
 París, 376, 384, 392
 Parma, Italia, 334
 Paros, Grecia, 142, 184
 Partenón, 386
Paso de danza, s. 22, 384
 Pastriz, Iglesia Parroquial, Z., 254
 Patena litúrgica, 167
 Pátera campaniense, v. 8.3.1 y 2, 94, 95
Pax, C. v. 9.13, 186
Pecten, 50
Pectunculum, 50
 Pedro I, 194
 Pedro III, 368
 Pedro IV, el Ceremonioso, 192, 224, 226, 246
 Pelegrín Martínez, Santiago, s. 22, 382, 383
 Pendiente de oro helenístico, v. 8.5, 96, 97
 Pendientes, hispanovisigodos, v. 28.1, 24.1, 166
Pentecostés, s. 20, 326
 Peña Muñoz, Maximino, 392, 393
 Peñalva de Villastar, T., 80
 Pereda, Antonio de, 304, 312, 313
 Pérez de Nueros, Antonio, 208
 Pérez de Olivan, Agustín, 194
 Pérez Latorre, José Manuel, 22, 30
 Pérez Villaamil y Duguet, Juan, s. 22, 366, 367
 Pérgamo, 130
 Perge, 132
 Perisán, Pedro, 206
 Pertús mayor, Pedro, 268
 Pertús menor, Pedro, 268, 269
 Pertús, Lucas, 268
 Pertús, Rafael, 288, 289
Phormix, v. 5.2.3, 64
 Picasso, 362
Pietas Augusta, 112
 Pignatelli, Ramón, 26
 Pila bautismal cerámica, Cer. v.1, 406
 Pila lustral, 406
 Pilatos, 272
 Pintura mural romana, C. v. 9.4, 180
 Piombo, Sebastián de, 284, 285
 Piquete de la Atalaya, Azuara, Z., 76, 94
 Pisa, Italia, 106
 Plasencia y Maestro, Casto, 364, 365
 Platos, Cer. v.1, Cer. v.7, v.8, v. 9.7, 406
Plaza de Anticoli Corrado, s. 22, 368, 369
 Plinio, v. 7.7.1, 82, 102, 128, 176
 Po, río, 334
 Poblado de Moncín, Borja, Z., v. 4.3, 54
 Poblet, 260
Pollux, 132

- Pompaelo*, Pamplona, 104, 154
Pompeya, v. 12.1.3, 132
Pondera, v. 7.2.1, 70
Porcelana "sangre de buey", 398, 399
Porcelana, 396, 398, 410
Porta romana, Caesar Augusta, 124, 125
Posada, H., 26, 28
Potenzano de Palermo, Francisco, 272
Pourbous, Francisco, 284
Pradilla Ortiz, Francisco, s. 22, 356-359, 388
Prendimiento de Jesús, s. 19, 314
Primera Edad del Hierro, s. 2, v. 6.1, 64, 66, 112
Profetas Malaquías, Daniel y Ezequiel, s. 13, 238, 239
Provincia Hispania Citerior, v. 8.2, 92
Psiqué, 116, 144
Ptolomeo, 134, 176
Puebla de Castro, H., 228
Pueblo, s. 22, 384
Pueblos prerromanos, 77, 85
Puente de la Reina, Toledo, 410
Puente Oashi, 400, 401
Pulzone, Scipione, 284, 285
Puntas de flecha, E. Bronce, v. 4.1, 52, 55

Puntas, sílex, v. 1.2, 1.4, 46
Punzones, v. 15.2,
Puteoli, Italia, v. 9.5, 106
Quattuorvir, v. 8.2, 92
Queiles, río, 128
Quing, dinastía, 398, 399
Quinto de Ebro, Z., 16
Rabiella y Díez de Aux, Pablo, 34, 290, 291
Raederas, sílex, v. 1.2, 1.4, v.1.5, 46
Rafael, 268, 278
Ráfales, T., Cer. v. 11, 422
Ramírez de Arellano, José, 316, 318
Ramón Berenguer, IV, 290
Raspadores, sílex, v. 1.2, 1.4, v.1.5, 46, 48
Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, 22, 24, 176, 268, 290
Real Asociación del Buen Pastor, 214, 215
Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, 316, 320
Recogiendo pimientos, s. 22, 378, 379
Redoma, 409
Redondo Guillermo, 288
Regnum Caesaraugustanum, 196
Religión romana, 186
Religión, C. v. 9.13,
Religiosidad y creencias romanas, s. 6, v. 11.5.1, 126
Resurrección, s. 15, 270, 271
Retablo de la Santa Cruz, s. 13, 236-246
Retablo de la Virgen con el Niño, s. 16, 280
Retablo de San José, 264
Retablo de San Miguel, San Fabián y San Sebastián, s. 14, 252, 254
Retablo de San Sebastián, San Fabián y Santa Agueda, s. 14, 252
Retablo del Salvador, s. 14, 250
Retablo del Santo Sepulcro, s. 12, 226, 227
Retiarios, v. 9.5, 106
Retrato de Augusto, v. 12. 1.1, 132, 135
Retrato de dama con mantilla, s. 21, 348, 349
Retrato de don Mariano Royo Urieta, s. 22, 358, 359
Retrato de doña Pilar Royo Villanova y Pereña de Royo, s. 22, 358, 359
Retrato de Feliciana Bayeu Merclein, s. 20, 322, 323
Retrato de Fernando VII, s. 21, 344, 345
Retrato de Francisco Javier Goya y Bayeu, s. 21, 348, 349
Retrato de Francisco Tadeo Calomarde, s. 22, 352, 353
Retrato de Gumersinda Goicoechea y Galarza, s. 21, 348, 349
Retrato de Hartzzenbusch, s. 22, 356
Retrato de hombre joven, s. 21, 350, 351
Retrato de la reina María Luisa de Parma, s. 21, 346, 347
Retrato de María Pelegrín, s. 22, 382, 383
Retrato de Sebastiana Merclein, s. 20, 322, 323
Retrato de una joven, s. 22, 360, 361

- Retrato del actor Juan Lombía*, s. 22, 354, 355
Retrato del Duque de San Carlos, s. 21, 342, 343
Retrato del rey Carlos IV, s. 21, 346, 347
Retrato del Rey Fernando VII, 344, 345
 Reyes Católicos, 196
 Ribera, José, 26, 304, 305, 306
Rincón de un jardín, s. 22, 368
Riuus Hiberiensis, 134, 137
 Rivas, Z., 107
 Rococó, 316
 Ro-iro, técnica, 398
 Roma, v. 7.2.2, v. 7.4, C. v. 9.9, 68, 186, 318, 356, 374, 376, 382, 384, 392
 Romanización, 90
 Ros, Miguel Antonio, 208
 Rosales Gallina, Eduardo, s. 22, 356, 357
 Royo Torrellas, Gerónimo, 208
 Rubens, Pablo, 26
 Rubielos de Mora, T., Cer. v. 11, 422
- Sada Antillón, Fernando de, 210
 Sádaba, Z., 154
 Sakazuki, 396
Salduie, Zaragoza, v. 8.2, v. 10.1, 92, 110
 Salinas y Teruel, Agustín, s. 22, 368
 Salomé, 228
Salus, 128, 131
 Sallent, H., 26
Salluienses, v. 8.2, 92
 San Agustín, 252
 San Andrés, 250, 276
 San Antonio, Calaceite, T., 68
San Bartolomé, 192
San Benito de Nursia, s. 18, 297, 298
San Benito, s. 19, 310, 311
San Bernardo de Claraval, s. 18, s. 19, 298, 300, 301, 310
San Bernardo y el milagro de la rueda, s. 18, 302, 303
- San Blas, 250
San Bruno en oración, 294
San Cayetano, s. 21, 34, 338, 339
 San Cristobal, Mazaleón, T., 68
 San Dámaso, papa, 270, 282, 290
 San Fabián, 252
 San Felipe, 331
San Jerónimo, s. 15, s. 16, s. 18, 200, 270, 282, 292
San Joaquín y la Virgen Niña, s. 18, 300
 San Jorge, 194, 200
San José Carpintero, s. 20, 276, 330, 338
San José y el Niño Jesús, s. 18, 300
San Juan Bautista, s. 18, s. 19, 200, 268, 308, 309
San Juan Evangelista, s. 14, s. 20, 254, 304, 328
San Lorenzo, s. 16, 280, 281
San Luis Gonzága meditando en su estudio ante un crucifijo, s. 21, 340, 341
 San Marcos, 200, 250
 San Martín, 250
 San Martín Bordas y Arbizu, Diego de, 206
San Martín partiendo su Capa, s. 14, 254, 255
 San Mateo, 331, 338
San Miguel Arcángel y Santa Catalina de Alejandría, s. 14, 252
 San Miguel de Escalada, 168
San Onofre, 264, 265
San Pascual Bailón, s. 18, s. 19, 314, 315
San Pedro Nolasco, 292, 293
San Pedro y San Pablo, s. 17, 290, 291
 San Pedro, 331
 San Sebastián, 250, 252
San Vicente Ferrer, s. 18, s. 21, 34, 338, 339
 Sánchez Coello, 296
 Sánchez de Castelar, José, 206
 Sáñez de Villanueva, 214
 Santa Águeda, 252
Santa Ana y la Virgen Niña, s. 18, 300
 Santa Apolonia, 256, 268, 269
 Santa Bárbara, 250
Santa Catalina de Alejandría, s. 18, s. 19,

- 306, 307, 336
Santa Catalina de Siena y Santa Fe, s. 15, 262
Santa Catalina, s. 14, 250. 254, 256
Santa Cecilia, s. 17, 292, 293
 Santa Cruz del Moncayo, Z., Cer. v. 14, 422
Santa Elena y el emperador Heraclio, s. 13, 242, 243
Santa Elena, s. 13, 242, 243
 Santa Engracia, 256, 280
 Santa Lucía, 250
 Santa María de Rueda, Escatrón, Z., 216
 Santa Quiteria, 252, 256
 Santo Domingo de la Calzada, 260
Santo Entierro, s. 20, 320
Santo Tomás de Aquino confundiendo con sus escritos a los herejes, s. 20, 322, 323
 Sañiaria, M., de, 26
 Sariñena, Domingo, 194
 Sariñena, J. de, 26
 Sariñena, Mateo, 194
Sarnikio, v. 7.4.2, 74
 Sarto, Andrea del, 270
 Sátiro, v. 9.1.1, v. 9.13, 94
 Scopas, 128
 Schepers, 266
 Schöngauer, Martín, 250, 254, 264
Secutores, v. 9.5, 196
 Sedetanos, 68
Segeda, 90
 Seghers, Daniel, 310
Segia, 154
 Segienses, 90
Segilus, v. 8.2, 92
 Segobia, Gaspar de, 208
 Segunda Edad del Hierro, 68, 69
Sekobirikes, v. 8.1, 92
 Selvagio, Juan, 262
 Sempronio Longo, 142
 Sena, H., v. 2.2, v. 3.1, v. 7.8.7, 36, 50, 52, 66, 67, 88
 Señal Real, 280
Sepulcro de Doña María Ximénez Cornel, s. 12, 232, 233
 Sepulcros en fosa catalanes, v. 2.2, 50
 Serra, 196, 212
 Serra, Jaime, 224, 226, 228
 Serra, Juan, 226
 Serra, Pedro, 226, 228
 Serranía Turolense, v. 5.1.1, 60
 Sertorio, v. 8.1, 92
 Séstrica, Z., Cer. v. 14, 422, 425
 Severo III, 166
 Sexto Aninio, v. 22.5, 160
 Sicilia, 262, 288
 Siddarta Gautama, 396
 Sierra de Guara, 22, 26
Sigillum, v. 9.5, 106
 Signario ibérico, s. 3, v. 7.4.1, 72
 Sijena, Monasterio, H., 264
Silabur, v. 7.4.2, 74
 Silbis, 128-130
 Sileno, v. 9.5, v. 12.1.3, 94, 106, 132, 187
 Simithu, 184
Simón el Cirineo ayuda a Jesús a llevar la Cruz, s. 20, 320
 Siracusa, v. 8.5, 99
 Siria, 114
Siricum, v. 8.2, 92
 Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, 142, 158, 270, 316
 Solís, Francisco, 308
 Solutrense, v.1.5, 44, 49
 Song, dinastía, 398
 Sora, Juan de, 196
 Soria, Martín de, 252, 253
 Soria, v. 7.7.1, 80, 83
 Sorolla Bastida, Francisco, 368, 388, 389
 Sos del Rey Católico, Z., Cer. v. 14, 36, 422
Sosinesta, v. 8.2, 92
 Sosinestanos, v. 8.2, 92
Statintubas, v. 7.4.1, 72
 Suconenses, 90
 Suessetanos, 68
 Sura, 126, 127
 Suzuribako, 396

- Tabakobon, 396
 Tabaquera cerámica, Cer. v. 2, 416
Tabula lusoria, v. 9.1.1, v. 26.5, C. v. 9.12, 104, 160
 Talavera de la Reina, Toledo, 408
 Tamarite de Litera, H., Cer. v. 11, 422
Tampilia, v. 8.9.2, 100
 Tang, dinastía, 398
 Tansú, 396
 Tarazona, Z., v. 12.1.4, 36, 164
 Avenida de Navarra, 128
 Calle caracol, 128
 Calle Tudela, 128
 Conv. Carmelitas Descalzos, 128
Tarkunbiur, v. 7.4.3, 74
Tarraco, C. v. 9.9, v. 12. 1.1, 130, 142
 Tarragona, 76,
 Tarso, 184
 Taurobolio, 156, 157
 Tauste, Z., 38
 Tebas, 142
 Tecnología del sílex, s. 1, v. 1.2, 46
Teitabas, v. 8.2, 92
 Telar, v. 7.2.1, 7.2.2, 70, 71
 Teos, 184
 Termas romanas, 140
 Término geográfico romano, v. 8.5.1, 96, 97
Terra sigillata gálica, v. 9.5, C. v. 4, 106, 109, 176
Terra sigillata hispánica, C. v. 4, v. 9.5, C. v. 9.9, 106, 176
Terra Sigillata itálica, C. v. 4, 106, 109, 176
Terra sigillata, s. 4, v. 9.5, v. 9.5, v. 11.5.1, Cer. v. 2, 106
 Terrer de Valenzuela, Joseph, 208
 Terrizas mondongueras, Cer. v.4, 417
 Teruel, Cer. v. 11, 352, 422
 Tesoro de monedas, v. 8.1, 90
 Thailandia, s. 23, 396, 398
Themis de Ramnunte, 158
Themis, diosa del buen consejo, s. 20, 326
Thymiaterion, v. 7.8.4, 86
 Tiberio, v. 10.1, v. 13, v. 26.5, C. v. 8.3, 104, 105, 106, 110, 112, 118, 128, 134
 Tíbet, s. 23, 396, 398
 Tibor, Cer. v.2, 412, 413
Tindilicum, v. 8.2, 92
 Tiña del Royo, Luna, Z., v. 5.2.3, 64, 65
 Tipología cerámica ibérica, 88
 Tirol, 262
 Tisi, Benvenuto, 268
 Títos, 68, 90
 Tiziano, 270
 Tobed, Z., Cer. v. 11, 422
 Togados, 130
Tokoitos, v. 7.4.2, 74
 Toledo, 172
 Tonkotsu, 396
 Torla, H., 26, 28
Tormenta sobre el gran puente, 400, 401
 Torrero y Altarriba, Joseph, 208
 Torrijo de la Cañada, Z, Cer. v. 14, 422
 Toscana, Italia, v. 9.5, 106
 Tossal Redo, T., 68
 Toulouse, Francia, 164, 352
 Tracios, 106
 Trajano, v. 12.1.4, 134
 Trayanus, René, 196, 197
 Treboniano Gallo, 132
Tremissis, 166, 167
 Tricio, C. v. 9.9, 184
 Triclinio, v. 9.1.1, 150
Tríptico alegórico del Museo, s. 22, 386, 387
 Tritones, v. 9.1.1, 104
 Tronchón, T., Cer. v. 11, 422
 Tudela, Navarra, 26
Turiaso, Tarazona, Z., 92, 128
Turibas, v. 8.2, 92
Turinnus, 156
Turma salluitana, 90
 Turner, 366
 Ukiyo-e, 396, 400
 Uncastillo, Z., Cer. v. 14, 422
 Unceta y López, Marcelino, s. 22, 34, 364, 365, 370-373, 390
Unguentarii, v. 15.2, 138, 139
 Universidad de Zaragoza, 194

- Uoya Eikiche, 400, 401
Urdinocos, v. 8.2, 92
Urdinocum, v. 8.2, 92
 Urnâ, 396
 Utamaro, 400
 Utensilios domésticos, s. 2, v. 5.1.5, 60
 Utensilios textiles, s. 3, v. 7.2.1, 70
Uxetius, v. 8.2, 92
 Valdés Leal, 290
 Valdespartera, Z., v. 7.4.1, v. 7.8.1, 84
 Valencia, 304
Valeria Nicotyche, 134
Valeria Tyche, 134
 Valeriano, Giusepe, 284
Valerius Flaccus, 84, 92
 Valladolid, 304
 Vallejo Cósida, Jerónimo, 268, 274, 278, 279, 281
 Valletas, Sena, H., 36
 Van der Weiden, Roger, 282
 Van Gogh, 380
Vanitas, s. 18, s. 19, 312, 313
Vareia, Logroño, La Rioja, 90
Vargunteia, 100
Varus, v. 9.1.2, 104
 Vascones, 68
 Vasijas de almacenaje, s. 2, v. 5.1.4, 60
 Vaso campaniforme, v. 4.2, 50, 55
Vaso de los ciervos, 61
 Vasos griegos, v. 7.2.2, 70
 Vázquez, Carlos, 34
 Velar, Franci, 236
 Velázquez, 26, 292, 294, 304, 312
Veleia, 142
 Velilla de Ebro, Z., 30, 31
 Venus Marina, v. 9.1.1, 104
Venus y Adonis, s. 21, 334, 335
 Venus, C. v. 9.13, 116, 144, 146, 147, 158, 161, 186
 Verger Fioretti, Carlos, 390, 391
 Veruela, monasterio, 270, 292, 300, 310
 Vezere, 46
Via Crucis, 320, 390
 Vibio Turino, 156
Villa Fortunatus, 142-147
 Villaamil, 352
 Villafeliche, Z., Cer. v. 14, 414
 Villanueva de Sigena, H., v. 6.1, 66, 232
 Villard de Honnecourt, 334
 Villarroya de la Sierra, Z., Cer. v. 14, 422
 Villas romanas, 142, 148
 Villaurrutia, 342
 Villel, T., 352
 Vipsania Agripina, 118
Virgen de la leche, s. 12, 228
Virgen del Pilar, 334, 336, 337
Virgen del Rosario, 266, 267
 Vírgenes con Niño, 200
 Virgilio, 148
 Visigodos, 166
 Vivienda del Bronce Final, 62, 63
 Viviendas, v. 5.1.7, v. 7.7.3, 62
Volotania, Boltaña, H., 164
 Voltaire, 356

 Wamba, 166
 Witiza, 166

 Xilografía, 396
 Ximénez Cornel, María, 232
 Ximénez de Urrea, María, 264
 Ximénez del Corral, Gaspar, 208

 Yarza, de, 24
 Yatate, 396
 Yoli, Gabriel, 202
 Ypas, 212, 213
 Yuan, dinastía, 398

 Zaragoza
 Aljafería, 36, 170-173
 Almudí, 124
 Arco de Valencia, 122, 124
 Ayuntamiento, 380, 388

- Basílica de Nuestra Sra. Del Pilar, 168, 260, 272, 318, 328, 340
 Calle Añón, 152, 153
 Calle de Contamina, 198
 Calle de Don Jaime I, 116
 Calle de Don Juan de Aragón, v. 10.3., 114
 Calle de Espoz y Mina, 110
 Calle de Gavín y Sepulcro, v. 10.3, v. 11.5.1, 114, 118, 126
 Calle de la Rebojería, 116
 Calle de la Zuda, 116
 Calle de Lanuza, 214
 Calle de los Mártires, 110
 Calle de los Vaineros, 210
 Calle de Santiago, 212
 Calle del Órgano, 214
 Calle Doctor Galve, 126
 Calle Manifestación, 110
 Calle Mayor, 110
 Calle Méndez Núñez, 194
 Calle Palafox, 202, 210
 Calle Predicadores, 126
 Calle San Jorge, 214
 Calle Torrenueva, 212
 Calle Triperías, 212
 Capitanía General Militar, 198
 Carcel de la Manifestación del Reino, 280
 Cartuja de Aula Dei, 198, 200, 268, 278, 282, 294, 330
 Casa Zaporta, 22, 24
 Casino Mercantil, 378
 Colegio de las Vírgenes, 286
 Colegio de San Vicente, 300
 Colegio Militar Preparatorio, 22
 Convento de Carmelitas Descalzas, 284
 Convento de Dominicas de Santa Fe, 22, 23
 Convento de la Victoria, 290
 Convento de los Agustinos Descalzos, del Portillo, 318
 Convento de los Carmelitas Descalzos, 262
 Convento de los Trinitarios Descalzos, 270, 330
 Convento de San Cayetano, 292
 Convento de San Ildefonso, 318, 320, 322
 Convento de San Lamberto, 282
 Convento de Santa Fe, 262, 266
 Convento de Santo Domingo de los PP. Predicadores, 198, 204, 210, 264, 266, 276
 Convento del Santo Sepulcro, 34, 110, 226, 227, 254
 Convento Trinitarios, 306
 Diputación del Reino, 192
 Escuela de Artes y Oficios, 382
 Escuela de Bellas Artes, 378, 384
 Facultad de Medicina, 24
 Hospital Provincial, 266
 Huerta de Santa Engracia, 112
 Iglesia de la Mantería, 294
 Iglesia de Nuestra Señora del Portillo, 202
 Iglesia de San Gil, 328
 Iglesia de San Lorenzo, 268
 Iglesia de San Pablo, 252, 254
 Iglesia de San Pedro Nolasco, 22, 202
 Iglesia del Sagrado Corazón, 202
 Matadero Municipal, 24
 Monasterio de Santa Engracia, 196, 198, 199, 204, 206, 214, 260, 262
 Palacio condes de Sobradriel, 338
 Panteón de los Diputados del Reino, 202
 Plaza de la Seo, 36, 110, 118
 Plaza de Lanuza, 214
 Plaza de las Tenerías, 122
 Plaza de los Sitios, 36, 128
 Plaza de San Felipe, 194
 Plaza del Emperador Carlos, 16
 Puente de Piedra, 110, 192
 Puente de Tablas, 208
 Puerta Cinegia, 110

Puerta de Roma, 124, 125
Puerta del Sol, 210, 211
San Juan de los Panetes, 110, 114
Seminario de San Carlos, 116, 126
Torre Nueva, 194, 206, 207
Zorrilla de Weis, Leocadia, 348
Zurbarán, 304

(M.B.LL., J.Á.P.P)



Se acabó de imprimir esta guía del
Museo de Zaragoza, el día de la
festividad de San Jorge, patrón de
Aragón, 23 de abril de 2003,
cuando se cumplen los CLV años
del Museo de Zaragoza.

