MUSEO DE ZARAGOZA

MUSEO DE ZARAGOZA
BOLETÍN

20

2019

Zaragoza, 2019

Gobierno de Aragón
Departamento de Educación, Cultura y Deporte
Dirección General de Cultura y Patrimonio

Museo de Zaragoza
Boletín

Consejo de redacción

DIRECTOR
MIGUEL BELTRÁN LLORIS

SECRETARIA
MARÍA JESÚS DUEÑAS JIMENEZ

COMITÉ DE REDACCIÓN
(Museo de Zaragoza)
ISIDRO AGUILERA ARAGÓN
Mª LUISA ARGUIS REY
CARMELA GALLEGO VÁQUEZ
Mª LUISA GONZÁLEZ PENA
Mª ÁNGELES HERNÁNDEZ PRIETO
ANA CRISTINA LABAILA SANCHO
JUAN ÁNGEL PAZ PERALTA

CONSEJO ASESOR
V. DAVID ALMAZÁN TOMÁS
–Universidad de Zaragoza–
ELENA BARLÉS BAGUENA
–Universidad de Zaragoza–
MIGUEL CISNEROS CUNCHILLOS
–Universidad de cantabria–
PILAR FATÁS MONFORTE
–Museo Nacional y
Centro de Investigación de Altamira–
CHRISTOPHER GERRARD
–University of Durham–
MARÍA TERESA IRANZO MUÑÍO
–Archivo Histórico Provincial de Zaragoza–
CONCEPCIÓN LOMBA SERRANO
–Universidad de Zaragoza–
ALBERTO J. LORRIO ALVARADO
–Universidad de Alicante–
JOSÉ MARÍA RODANÉS VICENTE
–Universidad de Zaragoza–
GONZALO RUIZ ZAPATERO
–Universidad Complutense de Madrid–

EDITAN
Museo de Zaragoza
Manuel Baile, Editorial Comuniter S.L.

COMUNITER EDITORIAL
www.editorialcomuniter.es
Publicación número: 234

Maquetado, impreso y encuadernado en:
Editorial Comuniter S.L.

ISSN: 0212-548-X
Dep. Legal: Z-771/1983

CORRESPONDENCIA
INTERCAMBIOS
MUSEO DE ZARAGOZA
Plaza de los Sitios, 6
Apart. 848
50071, ZARAGOZA (SPAIN)
Teléfonos:
+ 976 222 181 + 976 222 378
Fax: 976 222 378
E-mail: museoza@aragon.es

Índice - Summary

José Antonio Mínguez Morales. In memoriam.

07 *-A modo de prólogo…*

Beltrán Lloris, Miguel
11 *-Los orígenes del Museo de Zaragoza y la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis. La formación de las colecciones y su proceso documental.*
-The origins of the Museo de Zaragoza and the Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis. The formation of collections and their documentary process.

González Pena, Mª Luisa
213 *-La huella de Mengs en los vaciados de escultura clásica del Museo de Zaragoza.*
-The trace of Mengs in the classical cast sculptures housed in the Museo de Zaragoza.

Paz Peralta, Juan Ángel
247 *-Genésis de las colecciones de escultura y mosaicos romanos en el Museo de Zaragoza. Desde su origen hasta el Catálogo de 1929.*
-Genesis of the collections of sculpture and roman mosaics in the Museo de Zaragoza. From its origin until the Calalogue of 1929.

Morales Gómez, Juan José
315 *-La colección de documentos históricos del Museo de Zaragoza.*
-The collection of historical documents of the Museo de Zaragoza.

Dueñas Jiménez, Mª Jesús
327 *-Dos arcos mudéjares de la Sala Capitular del Monasterio de Santa Catalina de Zaragoza. La importancia de la documentación en los museos.*
-Two mudejar arches of the Capitular Room of the Monastery of Santa Catalina of Zaragoza. The importance of the documentation in the museums.

Aguilera Aragón, Isidro
349 *- El valor del origen. Materiales prehistóricos y protohistóricos de la «Colección Tejerizo» en el Museo de Zaragoza.*
- The value of origin. Prehistoric and protohistoric materials in the «Tejerizo Collection» in the Museo de Zaragoza.

José Antonio Mínguez Morales

(Zaragoza 5-XI-1962; Zaragoza 22-V-2019)

In memoriam



El pasado 22 de mayo falleció inesperadamente José Antonio Mínguez Morales. Fue persona de temprana vocación por la arqueología, pues ya en el instituto devoraba revistas especializadas para asombro de sus profesores. La continuación de esta llamada estuvo muy ligada al Museo de Zaragoza, aquí hizo las "prácticas de museos", aquí se familiarizó de primera mano con materiales arqueológicos de toda índole y trabajó con ahínco en todo lo que se le ofrecía. José Antonio se formó como arqueólogo de campo en aquella escuela de arqueología clásica, auspiciada por el Museo de Zaragoza, que fue la Colonia Lepida/Celsa (Velilla de Ebro), donde tantos estudiantes pasamos y tantos quedaron atrapados por la cultura romana. Uno de ellos fue él, y tanto lo fue que su memoria de licenciatura primero (1986) y su tesis doctoral después (1990) trataron sobre las cerámicas de paredes finas de esa ciudad. Un trabajo ejemplar en el que fue orientado por el entonces director del Museo de Zaragoza y de aquellas excavaciones, el Dr. Miguel Beltrán Lloris.

Los avatares de esta difícil profesión le llevaron a ocupar puestos de docencia universitaria, labor que ejerció primero en la Universidad de Zaragoza durante varios años. Su incuestionable valía hizo que ganara por oposición una plaza de profesor titular de arqueología en la Universidad de Valladolid (1999), donde ahora seguía desarrollando una parte de su carrera docente e investigadora.

Sin embargo, su corazón investigador radicaba en el valle del Ebro, en concreto en uno de los asentamientos romanos más importantes de Hispania republicana: La Cabañeta (El Burgo de Ebro), tarea que inició en 1997 y continuó hasta 2017. En este yacimiento, conocido desde hacía mucho tiempo pero infravalorado y maltratado, fijó su atención José Antonio y decidió afrontar su excavación, lo que suponía un acto de valentía, pues no es fácil acometer una investigación de campo en un gran asentamiento de esta cronología, con la precariedad de la financiación como espada de Damocles. Su entusiasmo y su buen hacer pusieron al descubierto una ciudad de itálicos en el centro del valle del Ebro, un enclave estratégico que fue el verdadero motor de la romanización cultural y política de una zona esencial para comprender la Historia antigua de España. Por ello siempre será recordado.

No es este el lugar para enumerar sus abundantes publicaciones ni los proyectos de investigación en los que José Antonio participaba, sería un apartado demasiado largo y prolijo. Desde el Museo de Zaragoza nos importa más resaltar la inteligencia, la franqueza y la agudeza con las que José Antonio afrontó su vida, un trayecto que ha resultado ser demasiado corto.

Isidro Aguilera Aragón
Director del Museo de Zaragoza





A modo de prólogo…

En 1917 el Patronato del museo encomendaba a la Dirección la edición anual o en el plazo que se estimase conveniente, de "trabajos acerca de las obras expuestas, autores a que pertenecen y cuantas noticias puedan ilustrar las obras más importantes". Así comenzó la publicación del *Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes de Zaragoza* (1917-1933) que acometía la Junta de Patronato en cumplimiento del artículo 8ª del *Reglamento de Museos.*

Sus objetivos marcaban las intenciones de la publicación, que había de servir "de vulgarización artística y de comunicación con otros centros de igual clase, así nacionales como extranjeros". Aquel primer Boletín del Museo tuvo un coste de 100 pesetas, según las Actas de la Junta de Patronato del 11 de marzo de 1917.

A partir de 1934, se abre una segunda etapa, con la incorporación en la cabecera del Boletín de la Real Academia de San Luis. Así, en este periodo (1934-1942), pasó a denominarse *Boletín de la Real Academia Aragonesa de Nobles y Bellas Artes de San Luis y del Museo Provincial de Bellas Artes de Zaragoza.*

Finalmente, en su última y tercera etapa (1950), se alteraron nuevamente las referencias, convirtiéndose en el *Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes de Zaragoza y de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis.*

Tras treinta y dos años de paréntesis, en 1982, esta vez gracias al patronazgo de la entonces Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja y las buenas gestiones de un "amigo del Museo", José Manuel Etayo, renació el boletín (en su cuarta etapa), ahora enfatizando el nombre de nuestra institución: *Museo de Zaragoza. Boletín*. El primer número, de modoso formato, se nutrió de artículos variados, relativos a la museología propia y a trabajos relacionados con nuestro patrimonio antiguo, desde la prehistoria hasta el mundo cristiano.

Con ese formato y contenidos adaptados a los propios del Museo, se mantuvo la publicación hasta el año 2001, en cuyo momento cesó el patrocinio de IberCaja que fue asumido en exclusiva, por el Gobierno de Aragón. Entonces el Boletín adoptó un nuevo diseño (número 15, 2001) que había de perdurar hasta

los tiempos más recientes, dedicándose sus contenidos, ya en forma monográfica a aspectos meramente museísticos, o bien misceláneos, siempre abarcando los contenidos propios de las secciones del Museo (Antigüedad y *Colonia Celsa*, Bellas Artes y Etnología). En el año 2009 se editó el número 19, dedicado monográficamente al *Plan Museológico del Museo de Zaragoza*, cuyo enunciado venía provocado por la que entonces parecía inminente ampliación del Museo, para convertir nuestra institución en el museo del siglo XXI, el museo que la sociedad necesitaba. Aquí llegó una nueva interrupción en la edición de nuestra revista. Perdíamos además un óptimo instrumento de intercambio con el que enriquecer la biblioteca del centro.

La paralización del órgano de expresión y difusión científica del Museo de Zaragoza ha sido una carencia que no ha podido ser suplida por la página web o por las redes sociales, pues nos concedía una visibilidad que difícilmente pueden suplir los medios citados. Por ello, es una de las prioridades de este centro retomar el Boletín y comprometerse a mantener la periodicidad y la calidad del mismo hasta donde el destino nos depare. Esta nueva etapa se debe al mecenazgo de Editorial Comuniter, especializada en temas históricos aragoneses. Con su rara generosidad y entusiasmo su responsable, Manuel Baile, nos ha empujado literalmente a volver a editar nuestro Boletín.

La revista nace con una línea editorial que quiere hacer hincapié en el complejo mundo de los museos y en todos sus aspectos, con contenidos que, siendo misceláneos, tengan un hilo conductor que nos centre siempre en la institución museística y su problemática. Como es natural el Museo de Zaragoza va a tener un papel protagonista, no por una cuestión de soberbia, sino porque nuestra historia y nuestros ingentes fondos nos convierten en el museo de referencia de Aragón.

Este número hemos querido que estuviera dedicado a las colecciones, la principal razón de existir de un museo, sin colección no hay museo, habrá otra cosa pero desde luego no será un museo. A través de ejemplos concretos se da cumplida cuenta de la complejidad de formas de ingreso, de la importancia de una correcta catalogación de los bienes museísticos basada en la investigación propia o de la variedad y excelencia de las piezas que atesora el Museo de Zaragoza.

Es motivo de alegría la reaparición de *Museo de Zaragoza. Boletín*, fluyan las ideas por sus páginas, conózcanse los objetos que se custodian en nuestros museos y esperemos tener fuerza y apoyo para, al menos, conseguir hacer otras veinte entregas más.

Miguel Beltrán Lloris
Director de la revista

Isidro Aguilera Aragón
Director del Museo de Zaragoza

Los orígenes del Museo de Zaragoza y la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis La formación de las colecciones y su proceso documental

The origins of the Museo de Zaragoza and the Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis
The formatión of collections and their documentary process

Miguel Beltrán Lloris

Exdirector del Museo de Zaragoza y
Académico-Conservador de las Colecciones de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza (2001-2018)



A Mariano de Pano y Ruata (1847-1948)
Humanista y Presidente-Director de la Academia de
de San Luis, que veló por el Museo de Zaragoza,
desde la presidencia de su Junta de Patronato (1914-1937).
In memoriam

Resumen

Se ha escogido para esta nueva etapa del Boletín del Museo de Zaragoza un tema relacionado con el origen de la institución, a partir de uno de los depósitos institucionales mas representativos que conserva el Museo: la Colección artística de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis. Se insiste en la importancia de la documentación en el Museo y se cumple además con el deber asumido, por el firmante de estas líneas (en su calidad de Conservador de las colecciones de la Academia), de ilustrar el inventario de bienes corporativos, facilitando al tiempo la puesta al día de tan significativo depósito a partir de las bases documentales del Museo. Se analiza además el papel institucional y el alcance de la tutela que la Academia ha ejercido sobre el Museo de Zaragoza en una etapa crucial de su historia.

Palabras clave

Museo de Zaragoza, Academia de San Luis, colección artística, depósitos, historia del Museo.

Summary

A topic related to the origin of the institution has been chosen for this new stage of the Boletín del Museo de Zaragoza, from one of the institutional deposits more representative that retains the Museum: the art Colección artística de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis Luis. Insist on the importance of documentation in the Museum and also compliance with the assumed duty by the author of these lines (in his capacity as curator of the Academy collections), to illustrate the corporate inventory, facilitating at the time starting a day of significant deposit from the documentary bases of the Museum. Discusses also the institutional role and the scope of guardianship Academy has had on the Museum of Zaragoza at a crucial stage of mits history.

Keywords

Museo de Zaragoza, Academia de San Luis, art collection, deposits, history of the Museum.

Museo de Zaragoza
Boletín, 20
2019, pp. 11-212

Propósitos iniciales

Tras los grandes proyectos urdidos en torno al Museo de Zaragoza y su ampliación, fallida (2010), concebida como medio lógico de situar a nuestra institución en las mejores condiciones para seguir su andadura en el siglo XXI, nos encontramos ahora en un intenso periodo de reflexión,[1] situación que está ciertamente implícita en la esencia del museo, según los principios de la museología, que "estudia la historia y la razón de ser de los museos",[2] insertando a la institución en los procesos históricos que han permitido su nacimiento y desarrollo.[3] La elaboración del *Plan Museológico* hace ya algunos años,[4] y la imperiosa necesidad de mantener los programas al día, nos ha llevado de forma continua a seguir investigando en las esencias del Museo. Entre las muchas cuestiones latentes, la del origen de las colecciones, que equivale al principio de la propia institución museística, sigue siendo una de las más sugestivas. En dicha tesitura y en esta nueva andadura del *Boletín del Museo de Zaragoza,*[5] se entenderá que hayamos optado por continuar en la investigación del proceso de conformación del Museo, interpretado a través del patrimonio material que alberga.

Así, se pretende ahondar en el origen de la institución y en definitiva en las características definitorias de los llamados, tradicionalmente, *Museos Provinciales de Bellas Artes*, que constituyen una pieza fundamental en la Historia de la museología española.[6] Sus orígenes responden a unos estímulos sociales que caracterizan uno de los periodos más significativos de nuestra historia museal. A ella iremos aportando, debidamente desarrolladas, las conclusiones de los conjuntos más relevantes del patrimonio material incorporado al Museo de Zaragoza. Será a partir de los procesos naturales de ingreso de bienes culturales, en forma de grandes depó-

1 Beltrán Lloris, Paz Peralta 2014.
2 ICOM, 1970, *definición*.
3 Sauret Guerrero, Rodríguez Ortega 2015, 87 ss.
4 Beltrán Lloris 2009.
5 El último número impreso es el 19, del año 2009.
6 Sobre el valor territorial y social de los museos provinciales aragoneses, Beltrán Lloris 1990, 92 ss.; id. 2002, 190 ss.

sitos institucionales, como el de la *Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza*, o el sumamente sugestivo de la *Desamortización eclesiástica,* desde la incautación de los bienes artísticos religiosos del gobierno liberal de María Cristina (13 de enero de 1836).[7] Además, las aportaciones de grandes *Coleccionistas y donantes aragoneses,*[8] o el intenso, desigual y crítico proceso de ingreso de los *materiales arqueológicos* procedentes de excavaciones, prospecciones o hallazgos legales.[9] Estos son algunos de los puntos de reflexión más importantes que han estado presentes en la redacción del *Plan Museológico del Museo de Zaragoza,*[10] y en la evaluación histórica de la institución. En este punto, toma pleno sentido el que hayamos escogido para iniciar esta serie de intervenciones, el tema académico en primer lugar, tan ligado, por muchas circunstancias al inicio real del Museo de Zaragoza, cuya andadura no se entiende sin la existencia de la Academia de San Luis, durante tanto tiempo *alma mater* de nuestra institución.

I. El valor de los Sistemas Documentales Museográficos en la historia de la formación de nuestras instituciones

1. Los procesos documentales

Los procesos documentales sustentan una parte importante de la sabiduría del museo. El sistema documental que subyace a todas las acciones museales, legitima y da valor a los bienes culturales que albergan nuestras instituciones.[11] Desde un punto de vista histórico, el *Registro*, el *Inventario* (o los inventarios) y el *Catálogo* general razonado, están en la base de la promoción documental del museo y de su mejor conocimiento, en un proceso que, aplicado a los museos españoles, ha sido bastante irregular.[12]

En todo caso, estos *documentos museales secundarios*, como los definía Riviere,[13] son un reflejo directo del objeto como soporte de información social y están ligados a las labores investigadoras, constituyendo un auténtico centro de documentación. En dichas condiciones garantizan cinco principios básicos en la

7 La síntesis, siempre válida de Gaya Nuño 1955, 24 ss.; Bolaños Atienza 2008, 23 ss.

8 Javier García Julián, Marcelino Unceta, Ricardo Sasera, Ángel Sangros, Hilarión Gimeno, Pío Beltrán, Vicente Bardaviu, Carlos Palao, etcétera, Beltrán Lloris 2007, 8 ss.

9 Beltrán Lloris 1997, 39 ss.

10 Paz Peralta, Beltrán Lloris 2009, 33 ss.

11 La importancia de la documentación en los museos se ha enfatizado desde hace muchos años y en los museos españoles se ha insistido especialmente a partir de la década de los ochenta en el siglo XX: Porta, Monserrat, Morral 1982; Caballero Zoreda 1988, 455-493. El *Reglamento de los Museos de titularidad Estatal y del Sistema español de Museos* en su cap. II y en el planteamiento de las áreas funcionales básicas, estipula los criterios de la documentación, desde la organización y gestión del sistema documental, hasta el archivo y consideración de todo tipo de documentación (R. D. 620/1987, de 10 de abril); Carrasco Garrido 2005, 322 ss. Desde un punto de vista histórico, Marín Torres 2002, 195 ss.

12 García Cano 1999, 159 ss.

13 Riviere 1989, 173 ss.

ordenación de todo museo: 1) son un medio de recensión obligatorio de dichas instituciones; 2) significan una garantía de estabilidad jurídica; 3) constituyen un instrumento básico de gestión; 4) permiten el asentamiento de los primeros pasos de la investigación científica y documental y finalmente, 5) conforman un poderoso elemento de comunicación con el exterior.

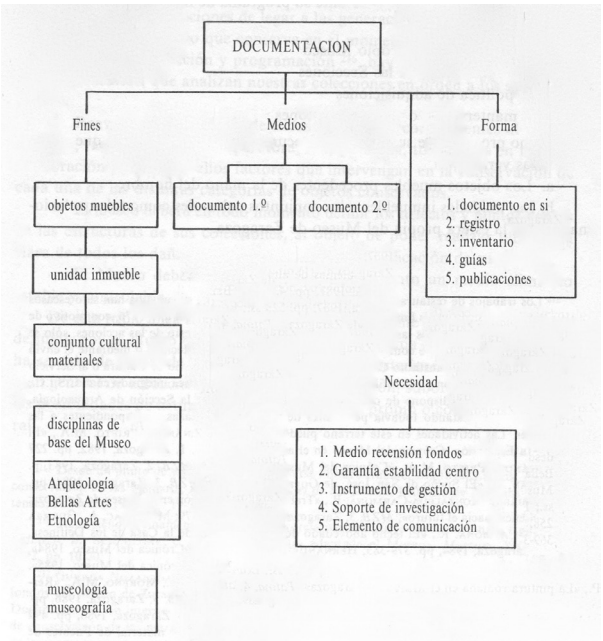


Fig.1. Esquema del proceso documental en el Museo (seg. Beltrán LLoris 1991, 114).

Los procesos de identificación y análisis y el consiguiente tratamiento y gestión de dichos procesos, referidos a los *bienes de interés museográfico,* constituyen una de las tareas permanentes de los museos. Un sistema documental normalizado, estructura en el museo la existencia de expedientes, series administrativas y libros de registro, que afectan tanto a los bienes culturales como a los fondos documentales.[14] De hecho, la propia historia del museo se apoya de forma importante en esas bases documentales, que permiten establecer su peripecia vital y garantizar la mejor gestión de dicho patrimonio, utilizando todos los recursos a su disposición para poder justificar la existencia y situación de dichos bienes en el museo.

14 Las primeras experiencias a nivel estatal, en Carretero Pérez, Chinchilla Gómez, Barraca de Ramos *et alii* 1996, *passim*. En el mismo año véase la obra colectiva con una puesta al día de los problemas en torno a la documentación y su gestión en AA. VV. 1997. Es especialmente importante, en nuestro caso, el *Proyecto de Normalización Documental* en los museos españoles del Ministerio de Cultura, presentado en Carretero Pérez 2001, 166-176 y el proceso de informatización del mismo en Alquézar Yáñez 2004, 28-41.

2. Un lento e irregular proceso en la incorporación de los sistemas documentales

El Museo de Zaragoza,[15] desarrolla, desde el principio de sus días, una continua labor de documentación de los fondos que alberga, sustentada en las distintas bases documentales que se han aplicado al tratamiento de su patrimonio. Baste decir, que estas líneas y sus razonamientos, parten del trabajo llevado a cabo, año tras año, en la documentación y elaboración de bases de datos y revisión de toda la información relativa al ingente patrimonio que el museo, como institución pública, tiene encomendado. Este ha sido un objetivo básico en los programas de investigación del centro.[16]

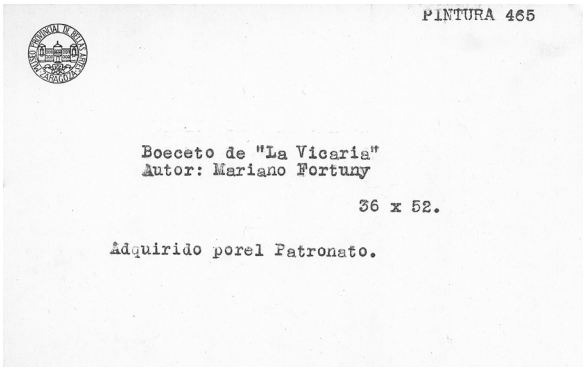
El Museo de Zaragoza no se incluyó en el Real Decreto de 29 de noviembre de 1901, sobre el *Reglamento General de los Museos regidos por el Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos* (Gaceta de 3 de diciembre de 1901), que integraba en el mismo a catorce museos españoles, clasificados en aquel momento en tres categorías, encabezadas por el Museo Arqueológico Nacional de Madrid y rematadas por once centros, distribuidos por el territorio español (Valladolid, Toledo, Barcelona…). El museo zaragozano, carente de medios humanos y gestionado entonces por la Academia de San Luis, inmerso en aquel momento en muy graves problemas de conservación relativos a su precaria sede en el Colegio Militar Preparatorio,[17] permaneció ajeno a la regulación documental que imponía el citado Reglamento; éste se refería a los tres repertorios que debían acometerse: *Inventario General*, *Catálogo Sistemático* y *Catálogo Monográfico*, así como los respectivos registros de Entrada de objetos en concepto de *Compras* o *Donaciones* y *Depósitos*. Es evidente que dicha medida habría sido altamente beneficiosa para el Museo de Zaragoza, a pesar de la gran imprecisión del Reglamento. Solo años más tarde, y sin ajustarse a la normativa, la Academia, gestora del centro, abrió dos libros de *Registro de Donativos* (12 de junio de 1910) y *Registro de Depósitos* (20 de octubre de 1912).

Tampoco parece que con la constitución de la Junta de Patronato, según el R.D. de 18 de octubre de 1913, se tuviera muy en cuenta la normativa que estipulaba entre las funciones propias de dichas juntas, la creación de un inventario detallando las obras pertenecientes al Estado, a Corporaciones o a Particulares[18] ya que solo se redactó, ¿entre 1913-1917?, un incompleto registro referido unicamente a una parte del Museo, el *Registro inventario de los objetos que figuran en la colección Arqueológica del Museo de Bellas Artes de Zaragoza,* que tomaba como base, especialmente, el Catálogo anterior de la Comisión Provincial de Monumentos (1868), basado en los previos inventarios de la propia Comisión.

15 Para el Museo de Zaragoza, puede verse, Beltrán Lloris 2004, 419 ss. El detalle y alcance del progreso ha quedado enunciado y desarrollado en sus líneas esenciales en Paz Peralta, Beltrán Lloris 2009, 43 ss.
16 Beltrán Lloris 1991, 113 ss., 146 ss.
17 Beltrán Lloris 2000, 92 ss.
18 Echegoyen Grimá *et alii* 2003, 179.

Hay que esperar hasta mucho más tarde, al año 1920 (15 de enero y 14 de mayo), en cuyo momento la Junta de Patronato, haciéndose eco (todavía de forma muy inconcreta), de la Reglamentación del Real Decreto de 24 de julio de 1913, sobre organización de Museos Provinciales, y el artículo 12 del Reglamento de los mismos, de 18 de Octubre del citado año, procedió a abrir los Libros de *Resguardo de Donativos* y *Depósitos*, que se unieron a los libros anteriores de *Registro de Donativos* y *Depósitos*, que constituían el segundo paso documental en los ingresos obrados en el Museo, lo que suponía el primer criterio claro de orden en los ingresos producidos en el centro.

Posteriormente, también de forma parcial e incompleta, se hizo eco el Museo de Zaragoza de la iniciativa documental promocionada por J. M. de Navascués, inspector General de Museos (1940-1960),[19] mediante la cual el Ministerio de Educación Nacional a través de la O.M. de 16 de mayo de 1942 (BOE 157, de 6 de junio de 1942) aprobó las *Instrucciones para la formación y redacción del Inventario General, Catálogos y Registros en los museos servidos por el Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos* que determinaba con detalle el tipo de documentos a desarrollar en los museos; estos documentos, por la falta de personal facultativo adecuado, nunca se llegaron a cumplimentar de forma efectiva durante dicho periodo.


PINTURA 465

Boceto de "La Vicaría"
Autor: Mariano Fortuny

36 x 52.

Adquirido porel Patronato.

Fig. 2. Ficha general de consulta de fondos pictóricos. Fichero elaborado en la época de Galiay (1934-1952).

Finalmente tiene lugar la incorporación del Museo de Zaragoza al Patronato Nacional de Museos del Ministerio de Educación y Ciencia,[20] en el año 1971, desde cuyo momento se comenzó a actualizar de forma sistemática toda la información relativa a los *Bienes de interés museográfico* que conformaban el centro, de acuerdo con las normas oficiales. El posterior R. D. 620/87 de 10 de abril (BOE de 13 de mayo de 1987) que aprobó el *Reglamento de Museos, Archivos y Bibliotecas de titularidad Estatal y del Sistema Español de Museos* estableció el tratamiento admi-

19 Navascués y de Juan 1959.
20 Beltrán Lloris 1976, 32 ss.

nistrativo de todos los fondos del Museo con base en tres Libros de registro: de la *Colección estable* del Museo, de *Depósitos* de *Fondos pertenecientes a la Administración del Estado y a sus Organismos Autónomos* y de *Otros Depósitos* (Capítulo IV, arts. 10 y 11). En este estado de cosas, al sistema de expedientes por cada uno de los ingresos documentados en el Museo[21] se fueron añadiendo todos los recursos documentales disponibles, a efectos de establecer un sólido estado de la cuestión que contemplase toda la información referida a los citados ingresos. Dicho sistema de expedientes se sometió a un tratamiento informático, mediante la creación de una base de datos, repartida en tres accesos normalizados: *Registro General,*[22] *Ficha abreviada de Registro General* y *Expedientes por fecha de ingreso,*[23] respondiendo a los requisitos documentales solicitados en los modelos oficiales emanados desde la administración central y sobre todo a la titularidad de los bienes.[24]

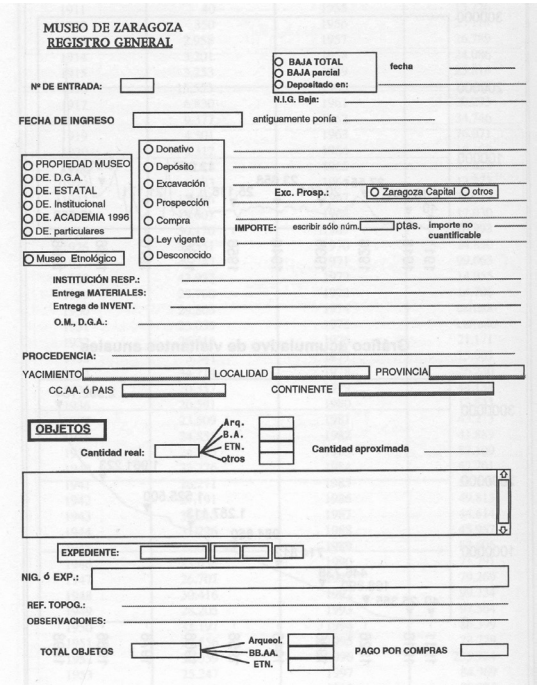


Fig. 3. Modelo de *Registro General* del Museo de Zaragoza.
Primera plantilla desarrollada en 1980.

21 Beltrán Lloris 1990, 111; Beltrán Lloris 1991, Anexo I, 188 ss.
22 El detalle del *Registro General* y su accesibilidad, en Beltrán Lloris 1998, 363 ss.
23 Véanse todos los modelos practicados en Beltrán Lloris *et alii* 2000, 254 ss.
24 *Real Decreto 620/1987, de 10 de abril por el que se aprueba el Reglamento de Museos de titularidad estatal y del Sistema Español de Museos* BOE núm. 114 de 13 de mayo de 1987: Cap. IV, art. 10.º Registros. También se han tenido en cuenta las normativas emanadas por el Gobierno de Aragón, según el D. 56/1987, art. 7 sobre el Libro de Registro y sus secciones.

Toda la información ha quedado incorporada, en el tiempo presente, en el *Sistema integral de Documentación y Gestión Museográfica Domus,*[25] que garantiza la mejor gestión de nuestros centros museográficos y, que cada vez resulta más visible en las plataformas correspondientes, siguiendo los principios de transparencia que vienen asumiendo los museos españoles en las últimas décadas.[26]

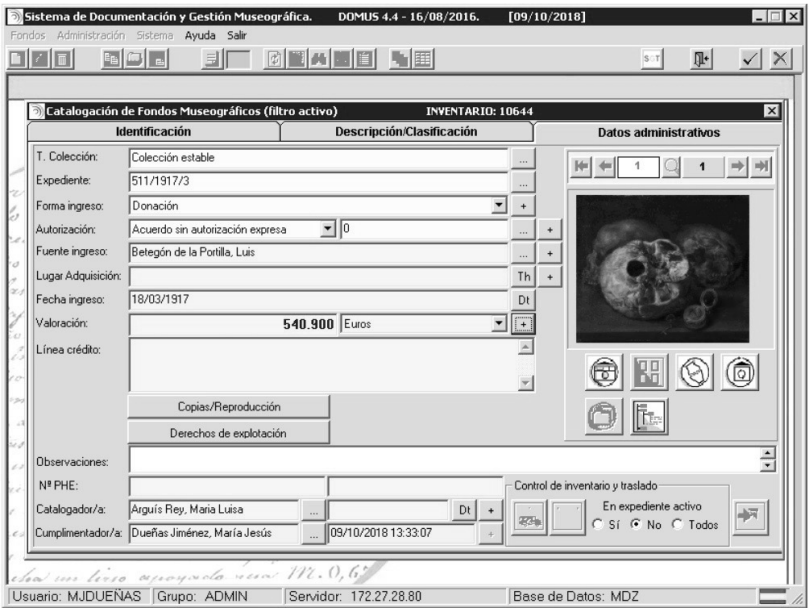


Fig. 4. DOMUS, ventana relativa a la documentación de fondos. Catalogación museográfica. 2018.

3. Las fuentes documentales

En dicho *Registro* se han reflejado así los documentos de referencia, que se abrieron por las instituciones gestoras del Museo, desde sus primeros días (Comisión Provincial de Monumentos, Academia de San Luis, Junta de Patronato) y en los que se continuó trabajando en el proceso de traspaso de competencias, así como las sucesivas Guías y Catálogos de las colecciones, para suplir la información de origen de los bienes donde faltase.[27]

Las fuentes documentales tenidas en cuenta, sobre todo en la documentación de los fondos académicos en los primeros tiempos de la historia del Museo, han sido las siguientes:

25 Beltrán Lloris *et alii* 2012, 46 ss.; Beltrán Lloris, Paz Peralta 2014, 41 ss.
26 Carrasco Garrido 2005, 319 ss.
27 Especialmente: Anónimo 1928, 1929, 1929 a), 1933.

– *Actas de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis.*[28]

– N. Lalana, T. Llovet, 1828 *Catálogo de las pinturas y esculturas q.e posee, y se hallan colocadas en las salas de la R.l Academia de nobles y bellas artes de S.n Luis de la Ciudad de Zaragoza dispuesto de orden de la misma por los directores de ambas facultades, D.n Narciso Lalana y D.n Tomas Llovet, en 29 de abril del año 1828. Acompañado de un índice Alfabético de los nombres de los Artistas y Aficionados cuyas obras se refieren y las páginas en q.e están descriptas, para mayor satisfaccion y comodidad de los Curiosos afectos a las bellas artes,* BMPBA, Año X, núm. 12, Zaragoza, 1926, pp. 38-53.

– *Listados* de la Comisión Artística de la Real Academia de San Luis, dispuestos por el Gobierno para los procesos de la desamortización. Manuscritos de abril/ junio de 1836.[29]

– *Catálogos manuscritos del Museo, elaborados por la Comisión Provincial de Monumentos, 1845* (1)*, 1846 mayo/junio/1* (2)*, 1846 mayo/junio/2* (3)*, 1846-1847* (4)*, 1848* (5)*,1863, agosto* (6), *1863, septiembre* (7), *después de 1863/1* (8), *después de 1863/2* (9), *después de 1863*/3 (10).[30]

– Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos: *Catálogo del Museo de Pintura y Escultura de Zaragoza,* Zaragoza, Tipografía Calisto Ariño, 1867.

– Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos: *Catálogo del Museo de Pinturas y Escultura de Zaragoza,* Zaragoza, 1876.

---

28 *Actas de la Real Academia de San Luis.* Libro de Resoluciones de la Junta Particular de la Rl. Academia de Sn. Luis (11-4-1793/7-9-1817). No existe el libro de Actas de las Juntas ordinarias de la Academia, a las que se refiere este libro de resoluciones en diversas ocasiones (1795…). Juntas ordinarias: 1) 1-1-1815/3-12-1826; 2) 7-1-1827/4-12-1836; 3) 8-1-1837/3-5-1846; 4) 7-6-1846/23-6-1850; 5) 7-7-1850/12-2-1854; 6) 27-8-1854/30-12-1861; 7) 30-1-1863/6-10-1878; 8) 28-5-1882/11-12-1892; 9) 8-1-1893/14-12-1902; 10) 11-1-1903/27-12-1914; 11) 10-1-1915/16-4-1925; 12) 19-4-1925/14-12-1941; 13) 18-1-1942/30-6-1957. Lorente Lorente 1991-1992, 406, 409, alude en dicha fecha, a un desaparecido Libro de Actas de los años 1879-1881, que efectivamente parece constituir un vacío documental. El Museo de Zaragoza, ha tenido siempre acceso normalizado a las Actas académicas, especialmente a la información de los años 1850-1857 y 1883-1914 que corresponden a la gestión directa del Museo por parte de la Academia, ya que son la fuente imprescindible para trazar la historia del centro. Hay otros vacíos en las actas del Museo cuyo patronato no fue convocado por el presidente M. de Pano (1927-1918, 1929-1932), que se cubren con las noticias de esos años contenidas en las actas académicas. Existió una gran fluidez en la comunicación de información durante la presidencia común de la Academia de San Luis y la Junta de Patronato del Museo por Mariano de Pano. Posteriormente, la incorporación de información a las bases documentales del Museo fue especialmente intensa desde los años de presidencia de Miguel Sancho Izquierdo y de dirección del Museo por Antonio Beltrán Martínez (1969-1972).

29 Se trata de las comisiones artísticas que ordenó el Gobierno para proceder a la desamortización, que obraban para allegar fondos para la constitución de los entonces denominados Museos Provinciales (Véase, Beltrán Lloris 1990, 34 ss.; Rincón García, 2018 385 ss.).

30 Véase el detalle de fuentes, para no alárganos innecesariamente, en Beltrán Lloris *et alii* 2000, 42 ss.

– *Actas de la Junta de Patronato del Museo Provincial de Zaragoza*[31] (desde 1914).

– *Libro/Registro de Donativos,* 1910.[32]

– *Libro/Registro de Depósitos*, 1912.[33]

– *Registro inventario de los objetos que figuran en la colección Arqueológica del Museo de Bellas Artes de Zaragoza,* ¿1913-1917? [34]

– *Libro/Resguardo de Donativos,* 1920.[35]

– *Libro/Resguardo de Depósitos,* 1920.[36]

31 *Actas de la Junta de Patronato del Museo Provincial.* Libro encuadernado en tela (33 x 22 cm), con hojas rayadas, conteniendo las sesiones de patronato entre los años 1914-1962. Paginación moderna (226 p.). La primera reunión de la Junta tuvo lugar el 25 de julio de 1914. Está editado el texto íntegro de dichas actas en la política de transparencia que el Museo de Zaragoza lleva a cabo: Echegoyen Grimá, Gregorio García, Beltrán Lloris, Dueñas Jiménez 2003, 175-368.

32 *Libro/Registro de Donativos. Museo de Zaragoza*. Libreta pautada y encuadernada (23 x 32 cm), con páginas numeradas. Constan el año y mes, día, donante y descripción del objeto. Se inscriben los donativos entre el 12 de junio de 1910 y el 17 de enero de 1958.

33 *Libro/Registro de Depósitos.* Libreta pautada y encuadernada (23 x 32 cm). Comienza el registro en la hoja 2 el 20 de octubre de 1912 y termina en el año 1959. Se hacen constar los datos de año y mes, día, depositante, descripción del objeto, dimensiones, y observaciones relativas al resguardo o levantamiento del depósito.

34 *Registro inventario de los objetos que figuran en la colección Arqueológica del Museo de Bellas Artes de Zaragoza.* Libreta pautada y encuadernada (23 x 32 cm). Se hacen constar los datos relativos a: "número, objeto, autor, tamaño". No hay referencias cronológicas en el libro, salvo algunas que interesan a la fecha de hallazgo de algunas piezas. Núm. 4, capitel romano encontrado en el año 1913, dato que da un interesante elemento de cronología, para suponer que la redacción del libro comienza después de ese momento como mínimo. Por el tipo de letra ha debido iniciarse a partir del año 1917.

35 *Libro/Resguardo de Donativos.* Libro encuadernado en tela (22 x 32 cm), con las hojas numeradas. Libro abierto por la Junta de Patronato del Museo el 15 de enero de 1920. Hoja taladrada por su parte media, conteniendo dos resguardos con números de orden, uno para entrega al donante, manteniéndose la matriz en el Museo. La matriz del Museo con el siguiente texto: "Museo Provincial de Bellas Artes de Zaragoza. D….. ha entregado como donativo para aumentar el tesoro artístico de este Museo el/ los objetos siguientes: …… Y para que conste esta entrada en el registro correspondiente así como la generosidad y altruismo del donante, lo firmamos en Zaragoza a … de …. de …. Por el Museo. El Presidente del Patronato. El Director". El resguardo para el donante, ostenta el mismo texto y en la parte superior izquierda el escudo de la Real Academia de San Luis.

36 *Libro/Resguardo de Depósitos.* Libro encuadernado en tela (33 x 22 cm), con las hojas numeradas. Libro abierto por la Junta de Patronato del Museo el 14 de mayo de 1920. Hoja taladrada por su parte media, conteniendo dos resguardos con números de orden, uno para entrega al depositante, manteniéndose la matriz en el Museo. La matriz del Museo con el siguiente texto: "Museo Provincial de Bellas Artes de Zaragoza. De conformidad con lo dispuesto en el art. 2º del Real decreto de 24 de julio de 1913, sobre organización de Museos Provinciales, y en el art. 12 del Reglamento de los mismos, fecha 18 de Octubre del citado año, D…. constituye en el Museo Provincial de Zaragoza como depósito ….. no menor de …. El o los objetos siguientes: ….. ….. Una vez transcurrido el plazo por el que fue hecho el depósito, el objeto u objetos citados podrán ser retirados, tanto por el depositario como por cualquiera de….. sin otra tramitación, que presentar este documento con el recibí firmado por la persona que haga el retiro, y avisando a la Dirección del Museo con ocho días de antelación, por lo menos. Y para que conste, lo firmamos por duplicado y a un solo efecto en Zaragoza …. de …. de… . Por el Museo. El Presidente del Patronato. El Director. NOTA.- La Dirección podrá autorizar la retirada de los objetos depositados en el Museo sin haber terminado el plazo del depósito; pero llenando siempre

– *Libro/Registro de Compras,* 1926.[37]
– *Registro-inventario de los cuadros que figuran en la colección pictórica del Museo de Bellas Artes de Zaragoza*[38] (¿1936?).
– Crónicas (1918-1950) del Museo de Zaragoza en el *Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes de Zaragoza* y *Boletín de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis y del Museo Provincial de Bellas Artes de Zaragoza.*[39]
– Sistema de fichas manuales de Inventario de las colecciones siguiendo los modelos oficiales.

Los museos públicos, ya no se contentan con garantizar el acceso a los bienes de interés museográfico que contienen, también están empeñados en facilitar de forma natural el acceso, sin restricciones, a nuestras bases documentales. Esta política de información, con los debidos condicionantes éticos, que afectan a principios de confidencialidad sobre determinados bienes, están en el ideario del Museo de Zaragoza. En esta línea de transparencia administrativa[40] se sitúa, así, la edición íntegra de las *Actas de la Junta de Patronato del Museo de Zaragoza*, que

las prescripciones reglamentarias". El resguardo para el donante, ostenta el mismo texto y en la parte superior izquierda el escudo de la Real Academia de San Luis.

37 *Libro/registro de Compras*. *Museo de Zaragoza*. Título: "Compras de objetos llevadas a cabo por el Museo". Se abre este libro por la Junta de Patronato del Museo. Libreta pautada (23 x 32 cm) y encuadernada con páginas numeradas. Se inicia en el año 1926 (11 de abril). La última compra constatada corresponde al año 1954 (5 de septiembre). Las compras se enumeran por orden cronológico, indicando: fecha, día del año, nombre del vendedor, precio pagado y detalle del objeto.

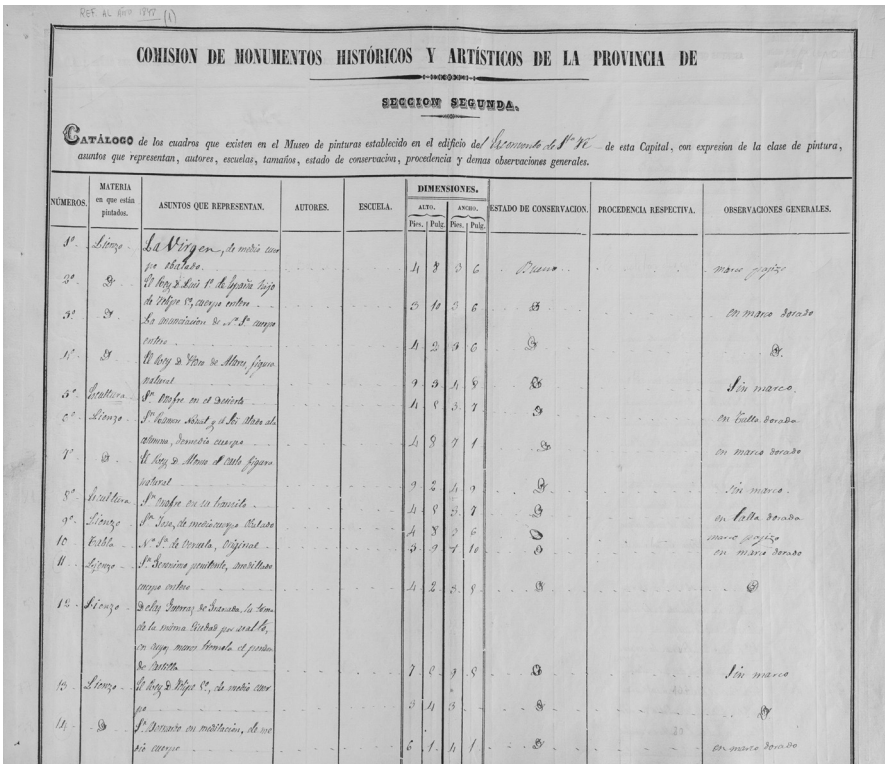
38 *Registro-inventario de los cuadros que figuran en la colección pictórica del Museo de Bellas Artes de Zaragoza.* Libreta pautada y encuadernada (23 x 32 cm), con páginas numeradas. Se hacen constar los siguientes epígrafes: "Número, Escena representada, Autor, Tamaño". No se acompaña el registro de la fecha correspondiente. La primera obra es el "Salvador", tabla anónima del s. XVII (NIG. 11988), ingresada en el Museo entre el 19 de abril de 1936 y el 31 de octubre del año 1937. Este registro parece corresponder al listado del Catálogo del año 1933 (Anónimo, 1933), aunque no se contienen todos los datos de dicho catálogo. Se comienzan a anotar fechas casi sistemáticamente desde el año 1948, lo que significa que el libro se comenzó a escribir antes, es decir, entre 1936/1937 y 1948. El último dato registrado corresponde al 17 de enero del año 1958, con el ingreso del "Retrato de Modesto Sanz" (NIG 10513).

Este es un documento de valor relativo para nuestros propósitos habida cuenta de que no se acompaña de fechas de ingreso de los cuadros, ni el registro está hecho por orden cronológico de ingreso de las obras, ni desde el punto de vista cultural. En todo caso el número 1, tabla del "Salvador", ingresa en el Museo en el año 1937 y la última anotada corresponde al año 1958 (n. 782), según los datos del registro. Solo se conservan unas fechas anotadas junto a algunos cuadros. Se hace referencia a la entrega de un cuadro en el año 1940 (aunque añadido con letra distinta sobre la línea original, anterior) en calidad de depósito y se anotan en las dos últimas páginas (22-23) algunos datos cronológicos ordenados, del año 1948 (ns. 729-750), 1950 (ns. 751-753), 1951 (759-759), 1952 (ns. 763-767) y 1954 (ns. 768, 769). Interesan algunas correcciones a base de tiras de papel, escritas con tinta, (p. 14, n. 470) pegadas sobre alguno de los ingresos, hechas en el año 1948 y 1949 (n. 725, p. 21).

39 Anónimo 1918, 26-28; Anónimo 1919, 40-41; Anónimo 1931, 90-92; Anónimo 1934, 119-121; Anónimo 1942, 80-88; Galiay Sarañana 1950, 11-22.

40 *Carta de servicios del Museo de Zaragoza:* museodezaragoza.es/carta de servicios : 5, presentación/visión.2018.

se hicieron públicas en el año 2003[41] y que contienen muchos de los extremos que hoy desarrollaremos, relacionados con los fondos del Museo de Zaragoza y con las circunstancias de su incorporación al centro. Estas actas resultan de enorme importancia por la riqueza informativa que manifiestan, en una etapa en la que los medios de documentación iniciaban su andadura, faltos todavía de una normalización, y sometidos a un complejo y variable sistema de administración y gestión. Está prevista también, por el Museo de Zaragoza, la edición pública de las restantes fuentes informativas que se mencionan en la documentación general.



COMISION DE MONUMENTOS HISTÓRICOS Y ARTÍSTICOS DE LA PROVINCIA DE

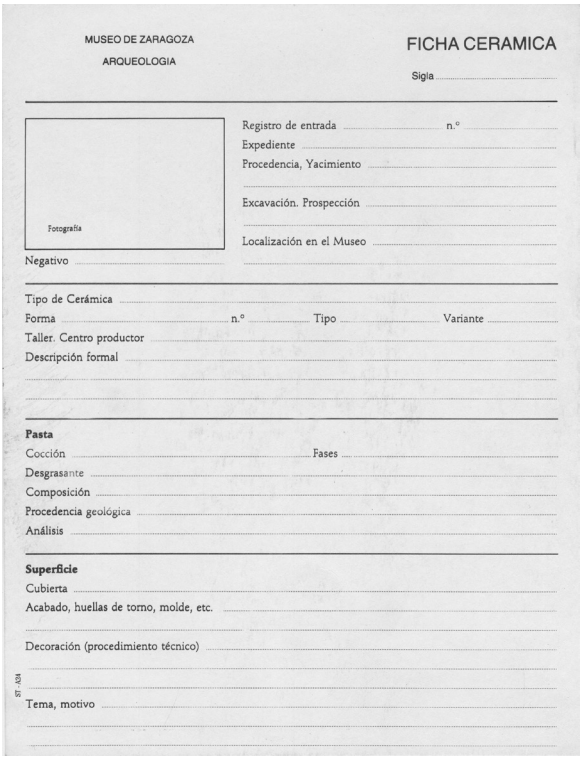
SECCION SEGUNDA.

CATÁLOGO de los cuadros que existen en el Museo de pinturas establecido en el edificio del Convento de S.ta Fe de esta Capital, con expresion de la clase de pintura, asuntos que representan, autores, escuelas, tamaños, estado de conservacion, procedencia y demas observaciones generales.

NÚMEROS.	MATERIA en que están pintados.	ASUNTOS QUE REPRESENTAN.	AUTORES.	ESCUELA.	DIMENSIONES. ALTO. Pies.	Pulg.	ANCHO. Pies.	Pulg.	ESTADO DE CONSERVACION.	PROCEDENCIA RESPECTIVA.	OBSERVACIONES GENERALES.
1º	Lienzo	La Virgen, de medio cuerpo sin trabajo			1	3	3	6	Bueno		marco pintado
2º	Id.	El Rey S. Luis 1º de Francia hasta de medio cuerpo			2	10	3	6	Id.		en marco dorado
3º	Id.	La Inmaculada de medio cuerpo			1	2	2	6	Id.		Id.
4º	Id.	El Rey D. Pedro de Aragon figura natural			2	5	1	8	Id.		Sin marco.
5º	Estatua	Un Cristo en el Sepulcro			1	8	3	7	Id.		en Caxa dorada
6º	Lienzo	S.n Lorenzo Mart.r y dos Angeles alumno, Escuela antigua			1	9	7	1	Id.		en marco dorado
7º	Id.	El Rey D. Alonso 4º Catalan figura natural			2	2	1	9	Id.		Sin marco.
8º	Estatua	S.n Cristo en su Sepulcro			1	8	3	7	Id.		en Caxa dorada
9º	Lienzo	S.n Juan, de medio cuerpo del natural			1	7	2	6	Id.		marco pintado
10	Tabla	N.ra S.ra de Gracia, Original			3	9	4	10	Id.		en marco dorado
11	Lienzo	S.n Bernardo penitente, medio cuerpo sobre			1	2	2	8	Id.		Id.
12	Lienzo	El Rey Ramiro de Aragon la Cruz de la misma Cristal que se trajo en Virgen manos formada el pendon de Batalla			2	8	2	8	Id.		Sin marco
13	Lienzo	El Rey D. Felipe 2º, de medio cuerpo			2	11	2	3	Id.		Id.
14	Id.	S.n Bernardo en meditacion, de medio cuerpo			2	1	1	1	Id.		en marco dorado

Fig. 5. Catálogo manuscrito de la Comisión Provincial de Monumentos. Fondos contabilizados en el exconvento de Santa Fe. 1848.

41 Echegoyen Grimá *et alii* 2003, 175 ss.



MUSEO DE ZARAGOZA
ARQUEOLOGIA

FICHA CERAMICA

Sigla .....

Fotografía

Registro de entrada ..... n.º .....
Expediente .....
Procedencia, Yacimiento .....
Excavación. Prospección .....
Localización en el Museo .....

Negativo .....

Tipo de Cerámica .....
Forma ..... n.º ..... Tipo ..... Variante .....
Taller. Centro productor .....
Descripción formal .....

Pasta
Cocción ..... Fases .....
Desgrasante .....
Composición .....
Procedencia geológica .....
Análisis .....

Superficie
Cubierta .....
Acabado, huellas de torno, molde, etc. .....
Decoración (procedimiento técnico) .....
Tema, motivo .....

Fig. 6. Modelo de ficha de materiales cerámicos, elaborada a partir de los modelos de J. M. Navascués. Anverso con las referencias administrativas y descripción física. Museo de Zaragoza. 1981.

4. Origen de la aproximación al análisis de las colecciones académicas

Esta puesta al día documental, tarea colectiva de nuestra institución, ha sido el punto de partida de las reflexiones que a continuación siguen y que se han centrado, en esta ocasión, en uno de los conjuntos más sobresalientes que alberga el Museo de Zaragoza, que está en el origen y sentido de nuestras colecciones: se trata de los bienes cuya titularidad corresponde a la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza, institución sin la cual no podría explicarse la existencia del primer museo aragonés.[42] Sus años iniciales y una etapa muy importante de su vida, fueron tutelados, y fomentados por la primera institución. Así, este acercamiento a las colecciones de la Academia resulta imprescindible en el proceso documental de nuestro patrimonio material, cuyo detalle historiográfico se hace necesario en la consecución de los objetivos.

42 Pueden verse estos capítulos iniciales de ambas instituciones, en Beltrán Lloris 1983, 11-19; Beltrán Lloris 2000, 58, 83 ss.

De este modo, en la revisión sistemática de todos los depósitos que el Museo mantiene,[43] toma enorme interés, por su significado y firme imbricación en la historia inicial del centro, el gran depósito institucional de la Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis,[44] cuya situación en el Museo convenía clarificar a efectos de proceder a la oportuna legalización de dichos fondos, insertados por la propia Academia en 1911, de forma natural, en las colecciones generales del Museo, como se verá en detalle más abajo. Interesa por lo tanto, explicar este proceso de integración.

Para dicho propósito se revisó, en las primeras bases de datos documentales, la atribución de cada uno de los objetos obrantes en el Museo en calidad de depósito, determinándose de forma clara los procedentes de *Fondos estatales* y *Fondos de titularidad no estatal*: entre estos segundos, los correspondientes a la Diputación General de Aragón, Ayuntamientos varios, Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza, Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, Canal Imperial de Aragón y particulares.

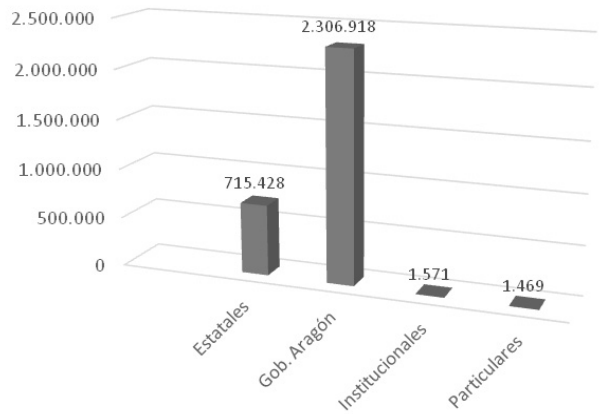


Fig. 7. Porcentaje de bienes museográficos según procedencia institucional y privada (datos del año 2010). Los bienes de la Academia de San Luis, están contenidos entre los institucionales.

En la elaboración del presente trabajo, hubo que tener en cuenta, además de otras fuentes documentales de la Academia, que se detallan más abajo, la revisión que en el año 1992, llevó a cabo el académico Vicente González Hernández,[45] (si-

43 Véase Beltrán Lloris (coord..) 2009, 35 y fig. 10.
44 En la importancia de este fondo hemos insistido en numerosas ocasiones, sobre todo en Arguis Rey, Beltrán Lloris *et alii* 2007, 53.
45 Pasqual de Quinto y de los Ríos 2004, 211. Fue González bibliotecario de la Academia entre 1991 y 1995.

guiendo el encargo que le hiciera anteriormente el Director de la Academia, Ángel Canellas López), sobre los *Fondos Artísticos de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis,* en forma de un "Catálogo-Inventario". Se trata sin duda de la primera publicación, moderna y sistemática, referente a los fondos artísticos de nuestra Academia. La edición se llevó a cabo con prólogo del entonces Presidente de la Real Academia, Federico Torralba Soriano, bajo cuyas directrices finales se consumó el trabajo aludido. Esta publicación se verá seguida de otra, también de la Academia de San Luis, con motivo de la exposición temporal organizada en el Museo de Zaragoza a propósito de su Segundo Centenario en 1993, publicación que prolongó las conclusiones de la anterior, y firmada por Federico Torralba y Vicente González.[46]

El Museo de Zaragoza puso a la disposición del investigador principal todas sus fuentes documentales,[47] aunque el guión de base se apoyó de forma preferente en las actas de la Academia. No obstante se editó dicho estudio, sin contrastar los resultados del trabajo con los obrantes en las bases de datos del Museo. Más tarde, los extraordinarios fondos gráficos, especialmente los dibujos, fueron objeto también de una exposición monográfica y de un trabajo ejemplar de investigación, en el año 1996, de Arturo Ansón y Ricardo Centellas.[48]

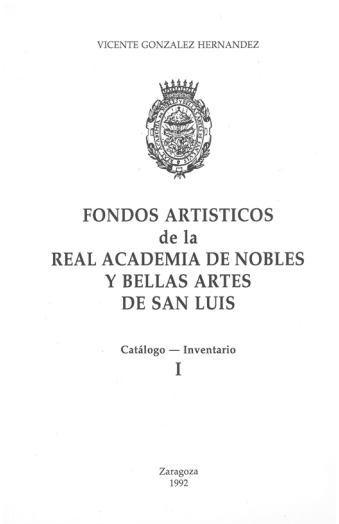


Fig. 8. El Catálogo-Inventario de los fondos artísticos de La Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis obra de Vicente González, Zaragoza, 1992.

46 Torralba Soriano, González Hernández 1993. Se adoptan aquí las conclusiones del trabajo de González.
47 González Hernández 1992, 16.
48 Ansón Navarro, Centellas Salamero 1996.

Hemos de hacer constar que, en las conclusiones de los trabajos aludidos del año 1992 y 1993 sobre el patrimonio global de la Academia de San Luis, frente a sus grandes y meritorias virtudes, hay una serie de conclusiones que contrastan con las obtenidas desde el Museo en la documentación de los referidos bienes, desde las primeras puestas al día de su *Registro General*. Ello se traduce, numéricamente, en ciento cincuenta y una obras artísticas, cuya titularidad es estatal (entre otras) y nunca ha correspondido a la Academia de San Luis, cuestiones, por cierto, bien claras en la corporación, en el momento original en el que se produjeron los ingresos de dichos bienes. El mismo desenfoque en cuanto a la titularidad de las obras, se prolonga en el catálogo de la celebración del *Bicentenario de la Academia* (1993), en donde un capítulo se dedica a una supuesta acción de patronazgo.[49]

Esta realidad le fue comunicada al entonces presidente de la corporación, Federico Torralba, con el que debatimos largas horas (aportando la documentación original de algunos ejemplos), dejándose la cuestión en suspenso, a la espera del documento definitivo, que aunase todos los argumentos. No obstante, en lo relativo a los diversos procesos de gestión de préstamos de obras, ejecutados posteriormente tanto desde el Museo, como desde la Academia, se han venido admitiendo dichas correcciones hasta nuestros días, reconociéndose, tácitamente, la bondad de los documentos esgrimidos sobre la correcta titularidad de las obras. En las líneas que continúan, y desde el mayor respeto investigador, se vuelven a esgrimir las pruebas documentales que permiten dicho aserto.

Una vez clarificado el depósito institucional correspondiente a la Real Academia de San Luis y siguiendo las instrucciones del Ministerio de Cultura, se procedió a la elaboración de un documento, extraído de la información general mencionada, que delimitase los fondos correspondientes a dicha corporación. Su finalidad administrativa era la de preparar una propuesta general de depósito "legalizando" y actualizando los bienes afectados, siguiendo el procedimiento de otros centros museísticos españoles en las mismas condiciones de orígenes históricos. El proceso de esta investigación desde el Museo de Zaragoza, después de las conversaciones mantenidas con Federico Torralba en su calidad de presidente/director de la Academia, fue trasladado más tarde (1998) al entonces presidente de la corporación, José Pasqual de Quinto y de los Ríos.

Miguel Beltrán Lloris, Conservador de las colecciones de la Real Academia de San Luis (2001-2018)

Con nuestro acceso, en el año 2001,[50] al puesto de Conservador de las colecciones de la Academia de San Luis, siendo presidente de la corporación José Pas-

49 Torralba Soriano, González Hernández 1993.

50 Conservador de las colecciones desde el 13 de marzo de 2001 (Pasqual de Quinto y de los Ríos 2004, 75), hasta abril de 2018. Sustituyó a Fernando Alvira Banzo, conservador de las colecciones desde el 13 de mayo de 1997.

qual de Quinto y de los Ríos, se estimó tanto por la presidencia como por la junta académica, que recaía dicha tarea en la persona idónea, dada nuestra formación profesional y condición académica (correspondiente: 1976; de número: 1978), siendo a la vez, Director-Conservador del Museo de Zaragoza, centro que custodiaba, en calidad de depósito, el patrimonio artístico de la Academia. Curiosamente, dicha situación repetía la producida, cien años antes, en 1857, con Bernardino Montañés y Pérez, académico numerario y Conservador de las colecciones de la Academia de San Luis hasta su dimisión en 1888,[51] y Conservador al tiempo del Museo de Bellas Artes de Zaragoza, desde el 8 de octubre de 1869 hasta la misma fecha, 1888, por nombramiento de la Academia de San Fernando.[52]

Asumimos así, con ilusión y rigor, las funciones propias del cargo de Conservador de la corporación según contemplan los estatutos académicos,[53] abordando, desde la honestidad y la ética profesional, y como lógica tarea principal de las funciones conservadoras, el trabajo de resumir y documentar la formación y composición de los fondos artísticos de la Academia, poniendo al día el inventario de sus bienes artísticos.

Para ello y para deslindar la natural y armónica convivencia histórica entre los fondos académicos y del Museo (como se detalla más abajo), hicimos uso, no solo del trabajo de V. González, sino de toda la documentación existente en las bases de datos del Museo de Zaragoza y especialmente de su *Registro General.* Llevamos el trabajo a término, desde la veracidad que imponía la información documental existente, tanto en el Museo zaragozano, como en la propia Academia de San Luis, con la conclusión de las obras atribuidas incorrectamente (en los trabajos citados de 1992 y 1993) al patrimonio académico, aduciendo la documentación contextual que afectaba a las mismas y a las conclusiones de titularidad.

Como se ha mencionado, un adelanto de las conclusiones de dicho trabajo (que hoy ve la luz), con el título *Los fondos artísticos de la Real Academia de San Luis de Zaragoza (depositados en el Museo de Zaragoza),* ya fue transmitido al Director-Presidente Federico Torralba Soriano. Posteriormente, desde nuestra condición de Conservador de las Colecciones académicas y Director del Museo de Zaragoza, se hicieron llegar, dichas conclusiones, a los sucesores en la Presidencia de la Academia hasta nuestros días, así como a sus miembros corporativos y organismos titulares y gestores del Museo de Zaragoza.

51 Pasqual de Quinto y de los Ríos 2004, 296-297.

52 Hernández Latas 2000, 81 ss.

53 B.O.E 264 de 1 de noviembre de 1996 del Ministerio de Educación y Cultura. Orden de 24 de octubre de 1996 por la que se aprueban los *Estatutos de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza,* título III, cap. vigésimo segundo: "…son atribuciones del conservador, velar por la colección artística y patrimonial, no bibliográfica, de la Corporación, con la redacción y mantenimiento de sus inventarios…".

En esa tónica de trabajo documental han de situarse las presentes líneas. En ellas no se ha de buscar un estudio artístico de las obras tratadas, ni su contexto museológico, sino una puesta al día de las circunstancias administrativas y del proceso de gestión de dicho patrimonio, para determinar con pulcritud los bienes académicos, eliminar las suspicacias relativas a la titularidad de algunos de ellos y, al tiempo, acometer la oportuna normalización legal de los depósitos aludidos. Se ha atendido sobre todo a las formas de ingreso de dichos bienes en la Real Academia de San Luis y a las vicisitudes del mismo a lo largo de los años hasta nuestros días. La suma de nuevas informaciones documentales añadidas a la ingente tarea de González Hernández, nos hacen adoptar ahora, con el progreso de la investigación documental, una nueva perspectiva respecto a la titularidad de determinados bienes, que solo en lo relativo a una parte de los mismos (que se señala), podrá ser modificada en el futuro, según el proceso investigador continúe aportando nueva información.

Así, el propósito primordial de estas líneas es el de cumplimentar el mandato académico, y dar a conocer e historiar el contexto documental en torno a la titularidad de los distintos fondos, que procedentes de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza, se encuentran depositados en el Museo de Zaragoza, constituyendo uno de los puntales básicos de las colecciones en exhibición de ambas instituciones. Se demuestra, de paso, la gran utilidad social que produce la colaboración institucional entre la Academia de San Luis y el Museo de Zaragoza, dotado ahora de los recursos materiales y humanos necesarios e idóneos para conservar y exhibir dichas colecciones en las mejores condiciones museográficas, siempre al servicio de la sociedad.[54] Se manifiesta así una justa reciprocidad de tutela histórica, al igual que la Academia de San Luis puso, en el pasado, todos sus medios materiales y humanos, para la mejor defensa y progreso del Museo de Zaragoza que tenía encomendado, en cuya tarea destacó, entre otros muchos, la singularísima figura de Mariano de Pano.[55]

II. La Primera Academia de Dibujo de Zaragoza… 1714-1774

Es necesario, para entender la formación de la colección académica, iniciar el relato en los primeros bienes ingresados en la Academia de San Luis y las razones históricas del surgimiento de las colecciones, circunstancias que ayudarán a deslindar el patrimonio propio.

La primera Academia de Dibujo se instaló en Zaragoza en las últimas décadas del siglo XVIII, en la Casa del Barón de Ayerbe, actividad que cesó con la Guerra de Sucesión y que se reanudó en 1714, resucitada por Juan Ramírez Mejandre en cuyo domicilio se ubicó, sucediéndole su hijo José Ramírez de Arellano con el joven José Luzán. Las diversas gestiones de Ramírez y Luzán y la mediación de

54 De lo que deja justa constancia en su estudio, el académico numerario González Hernández 1992, 16.

55 Rincón García 1997, 251 ss.

fray Vicente Pignatelli y otros nobles zaragozanos, consiguieron del rey Fernando VI, la constitución en 1754, de una Junta Preparatoria para la creación de la futura Academia de Bellas Artes de San Luis.[56]

La sede de la Academia tuvo lugar en el Palacio del conde de Fuentes en primer lugar y más tarde (1759) en la casa del Marqués de Ayerbe, aunque las clases debieron interrumpirse por falta de medios económicos. Solo en el año 1771 Carlos III (por mediación de Ramón Pignatelli) restableció la Segunda Junta Preparatoria de la Academia, que pudo sustentar las clases hasta el año 1774, en cuyo momento volvió a cerrarse la Academia de Dibujo.

Entre 1754 y 1759, fray Vicente Pignatelli adquirió de su bolsillo, un conjunto de dibujos (ss. XV/XVI-XVIII), de los que se han conservado cerca del centenar, procedentes de Italia, de los que tenemos noticia cumplida, por primera vez en el año 1842.[57]

III. La fundación de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País y la Escuela de Dibujo dependiente de ella y de la Segunda Junta Preparatoria de la Academia 1776-1792

Fundada en el año 1776,[58] se planteó enseguida la formación y apertura de una Escuela de Dibujo, con la finalidad de preparar un buen artesanado. Este planteamiento provocó la reacción de los miembros de la Segunda Junta Preparatoria de la Academia, cuyos integrantes tomaron la resolución de reabrir la Academia de Dibujo (1778), de nuevo en el Palacio del conde de Fuentes, en cuyas enseñanzas se integraron los artistas de más renombre de Zaragoza y que tuvo una duración efímera hasta el año 1779.

Desde dicho momento es la Real Sociedad Económica Aragonesa la que retoma el proyecto de la Escuela de Dibujo, al que se sumó la Segunda Junta Preparatoria, de tal forma que en 1784 abrió sus puertas la Escuela; su primer local fue la Casa Zaporta de la Calle San Jorge y actuó de mecenas Juan Martín de Goicoechea, que encargó a José Nicolás de Azara, un conjunto de dibujos de academia y de jóvenes pintores romanos y españoles que envió desde Roma en el año 1786[59] y de los que ha quedado noticia pormenorizada en documento de la Academia de San Luis.[60] Esta colección se encuentra dividida entre la Academia de Bellas Artes de San Luis (9 di-

56 Sobre la Academia de San Luis, pueden consultarse, los ya clásicos trabajos de Nogués Secalla 1853; Gascón de Gotor 1958; Id. 1960, 135 ss.; Castillo Genzor 1964, 1980; García Guatas 1982; Lorente Lorente 1991-1992; Azpeitia Burgos 1992, 261 ss.; id. 1995, 183 ss.; Ansón Navarro, Centellas Salamero 1993 y 1996, *passim*; Rincón García 1998; Pasqual de Quinto y de los Ríos 2004.

57 Anónimo 1842, 8.

58 Ximénez de Zenarbe y Biec 1876; Forniés Casals 1980, 173 ss.; 1928, 2814 ss.

59 *Libro de Resoluciones,* 6 de octubre de 1786*,* Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País.

60 *Noticia de los estudios que tiene la Rl. Academia de Sn. Luis en 17 de febrero de 1793.*

bujos) y la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País (34 dibujos).[61]

Tras unos años de consolidación de las enseñanzas y gracias a los denodados esfuerzos de la Real Sociedad Económica Aragonesa y a la acción de Juan Martín de Goicoechea, Carlos IV, vencidas las reticencias de la Academia de San Fernando, aprobó los estatutos de la Academia de Bellas Artes el 18 de noviembre de 1792.

IV. La elevación de la Escuela de Dibujo de la Real Sociedad Económica Aragonesa a Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza en 1792

En la primera reunión de la Academia el 11 de abril de 1793, Martín de Goicoechea hizo donación a esta institución de todos los dibujos, yesos y estatuas que había adquirido para la formación de la Escuela de Dibujo.



Fig. 9. *Retrato de Juan Martín de Goicoechea*, óleo sobre lienzo, Francisco de Goya y Lucientes, 1790. Museo de Zaragoza. NIG 54359.
Fotografía: Museo de Zaragoza (José Garrido Lapeña).

61 De Diego Chóliz, Pasqual de Quinto y de los Ríos 1983.

1. Noticia de los estudios que tiene la Real Academia de San Luis en 17 de Febrero de 1793[62]

Este documento manuscrito es una de las catalogaciones más antiguas en poder de la Academia de San Luis; se refiere esencialmente al envío que preparó Azara desde Roma en el año 1786, según corrobora el *Libro de Resoluciones de la Real Sociedad Económica Aragonesa* de 6 de octubre de 1786. El listado parece relacionarse con las referencias en los papeles de la Academia de San Luis de 11-4-1793, donde se alude a la cesión que hiciera Martín de Goicoechea.[63] De esta colección la mayor parte de los dibujos se encuentra en la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País[64] y una parte mínima en la Academia de San Luis, depositada en el Museo de Zaragoza. En el documento se refieren así diversos dibujos y grabados además de modelados en yeso:

Papeles

2 *Academias de Pompeyo Batoni, de Roma* (RSEAAP[65] 31, 32; RASL[66]/ MUSEO 10609)
2 *Ydm. de Dominico Corbi de Ydm*. (RASL/MUSEO 10602)
10 *Ydm de Agustin Masuchi de Ydm* (1842, p. 25)[67]
2 *Ydm de Mengs copiadas por Espinosa y Salesa* (RSEAAP 55, 56)
2 *Ydm de Luis Garcia*
14 *Ydm de dn. Franco. Ramos, pensionista en Roma* (RSEAAP, 73-78; RANBASL/MUSEO 10591, 10611)(1842, 25)
1 *Ydm de dn. Agustin Navarro Pensionista en Roma*
2 *Ydm de la real Academia de Sn. Fernando*
3 *Ydm de Camaron Pensionista en Roma* (RSEAAP 48, 49, 50, 51) (1842, 25)
2 *Cabezas de las de Rafael copiadas por Masuchi*
4 *Figuras copiadas del yeso por Masuchi*
28 *papeles de estudios de pies manos y cabezas dibujadas por Masuchi*
41 *papeles de estudios de pies, piernas, brazos, manos ojos y orejas de la Academia de Madrid*

62 Ha sido parcialmente reproducido y transcrito por Ansón Navarro, Centellas Salamero 1996, L y ss.
63 "… cedió tal y como tenía ofrecido 372 academias, figuras y cabezas, varios estudios en papel de los mas famosos de Roma y de algunos pensionistas de San Fernando en la misma: cincuenta y dos cabezas; trece baxo relieves; treinta medallitas; dos piernas de niños; y un pie y una mano de la Anatomia en yesos…".
64 De Diego, Pasqual de Quinto 1983. Se publica un gran número de dibujos anónimos de los siglos XVIII y XIX, algunos de los cuales pudieron pertenecer a los lotes más antiguos de Pignatelli o Goicoechea, además de los señalados. Recuérdense los dibujos de las dos obras de Bayeu referidas en el Catálogo de 1842 (RSEAAP, ns. 36-38), Uranga (Id. 99-10). Sobre el conjunto gráfico depositado en el Museo, Lomba Serrano, Giménez Navarro 1984, 17 ss.
65 Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País.
66 Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis.
67 Las referencias al Catálogo de 1842 son completamente genéricas, pues solo se alude a dibujos de Salesa, Camarón, Ramos, Masuchi, Espinosa, los dos Bayeu, Uranga y Latasa (1842, 25) que se encontraban en las salas 1ª, 2ª, 3ª y 4ª.

16 Cabezas copiadas de las de la Academia de Sn. Fernando
3 *Cabezas de Rafael copiadas por Camaron* (Anónimo 1842, 25)
8 Cabezas de Rafael copiadas por Agustin Navarro (RSEAAP 66, 67, 68, 69, 70, 71)
14 cabezas diferentes
22 papeles de estudios echos por dn. Franco Ramos Pensionista en Roma
26 papeles entre Academias y estudios echos del yeso por Dn Bentura Salesa Pensionista en Roma (RSEAAP 80-92; RANBASL/MUSEO 10600, 10604, 10612) (1842, 25).
6 figuras y 2 papeles de estudio echos por Espinosa, Pensionista (RSEAAP 52, 53, 54; RANBASL/MUSEO 10599,) (Anónimo 1842, 25)
4 *figuras de dn. Franco. Agustin* (RSEAAP 6)
2 *estudios echos por la obras de Rafael, de Camaron*
1 dibujo de la Lucha de Florencia por Espinosa
72 estampas de las obras de Bolpato, duplicadas (RSEAAP Calvo, J. I., Lozano, J. C., 2014, 35).
72 Cabezas de los quadros de Rafael grabadas por Dominico Conigo de Roma (RSEAAP, Calvo, J. I., Lozano, J. C. 2014, 35).
1 retratos, el uno del Sr. Azara

Yesos
Estatuas antiguas

La del Laoconte
El Fauno de Florencia
Venus de Medicis
Venus de Pondanini
El Pastor de la Cabra
Apolino de Medicis
La del Mercurio
La de la Espina
La de la Concha

Estatuas modernas

La Anatomia de Udon
La de la Concepción
La de Adan
La de Eva
La de Baco, chico

Cabezas antiguas

La de Niove, Madre
Las de seis hijas de la misma
La de Vestal
La de Cenon
La del Atleta
1 *del retrato del emperador Caracala*
2 retratos de Seneca
La de Ciceron
La de Roma
La de Minerva
Retrato de Tiberio Cesar
Otra de Tiberio Joben
Otra de Safo Poetisa
La de Antonino Pio
2 de Filosofos
2 del Gladiador Convatiente
La del Antino Belbedel
Las dos de Apolo y Castor
La de Jupiter
La de Juno
La de Venus (RSEAAP 10)
Una de un Fauno
Otra del Apolo de Belbedel
Otra del retrato de Marco Bruto

La de Oracio
La de Mos
La de Marco Aurelio, niño
La de venus de Medicis
La del retrato de Neron, joben
La del Amolador de Florencia
La de la Gitanilla
La de Cesar, en bajo relieve

Fragmentos antiguos

2 Piernas y un brazo del Mercurio
2 piernas de pie de muger

Baxos relieves antiguos

8 baxos relieves fachadas de 2 pedestales

Cabezas modernas

1 de Sn. Pedro
1 de sn. Pablo
1 de un Joben
2 de Jobenes hechas por Alex. Langardi
1 de joben, del Bernini
1 baxo relieve de unos niños que sirve de frontal
en Napoles, hecho por el Flamenco
1 retrato de Rafael de urbino
1 Cabeza de un negro del Bernini
1 Ydm del Mercurio de Sansobino

Obalos

15 Retratos de Cesares
1 Ydm de Cesario Canceller de la Corona de Aragon
5 baxos relieves modernos
30 medallitas
1 pie y mano de Anatomia

Destacan en el presente documento, dos conjuntos de materiales: la notable serie de documentos gráficos y las reproducciones en yeso. La primera se analiza con detalle más abajo a propósito de la "Colección Goicoechea". En cuanto a la segunda, hay que tener en cuenta, como ha puesto de relieve A. Ansón[68], que algunas de estas piezas fueron ya enviadas por la Junta de Comercio de Barcelona, en 1792, según evidencia el escrito de 30-6-1792, en el que La Junta de Comercio de Barcelona anunciaba el envío de vaciados en yeso: la estatua del gladiador combatiendo de Herculano; la de la Anatomía de Houdon; el Mercurio de Portici; un gran bajorrelieve, en tres trozos, de varios niños, obra del Flamenco (François Duquesnoy) y que es copia del Frontal de Nápoles; 22 ejemplares de cabezas antiguas y algunas modernas (de las que destacaba un Apostolado completo); 12 bajorrelieves de cabezas antiguas, vaciados sobre las que existían en la Casa de Pinós de Barcelona (entre ellos dos medios pies y una mano anatómica), y otros tres de la Casa de Aitona (dos bajorrelieves representando a Hércules luchando con un león y otro de trofeos), y por último, un Baco pequeño, sin cabeza, de la Casa Pinós. De este conjunto, como se ve más abajo, han pervivido las piezas más notables.

68 Ansón Navarro 1992, 35, 186 y 269.

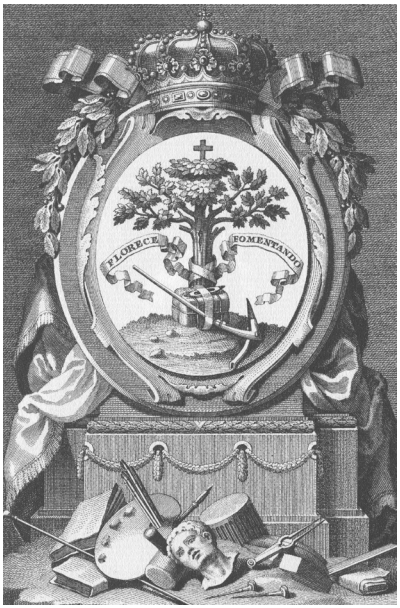


Fig. 10. Escudo fundacional de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis. Aguafuerte y buril, Matheo González Labrador, 1792.

2. Catálogo de 1828

La primera ordenación, editada, de los fondos de la Academia, en sus propios ámbitos, queda reflejada en el trabajo de Lalana y Llovet del año 1828, en cuyo "catálogo" dan los autores pormenorizada descripción de las colecciones gráficas, óleos y esculturas y de la distribución de dichos bienes en la sede del palacio de la plaza del Reino.[69] Se describen así las obras y se adjunta un breve apunte sobre la procedencia y carácter de las mismas. Se presenta en primer lugar lo expuesto en la Sala de Juntas Particulares, un conjunto de cuadros antiguos, otros procedentes de premios ganados por los discípulos de la Academia y los resultantes de las aprobaciones o licencias que se concedían mediante "un ligero examen". Del conjunto de 25 pinturas enumeradas solo se han identificado seis, cuatro de las cuales se encuentran hoy entre los fondos de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País,[70] sin que se haya podido localizar el resto que puede estar también entre los fondos de dicha institución.[71] En la misma sala se exponía una serie de estatuas pequeñas en barro cocido y de bajorrelieves tomados de los originales de la Academia, que no se han conservado; también un lote de nueve "dibujos presentados por

69 Lalana, Llovet 1828.

70 De Diego, Pasqual de Quinto 1981, ns. 35 (1828, 39, 11), 40 (p. 39, 15), 46 (p. 38, 6) y 86 (p. 39, 24).

71 Lalana, Llovet 1828, 38-39. La mayoría son de autor desconocido. Hay además obras de Calixto Ribas, Luis Muñoz, Bernardo García, Bernardo Costa, Mariano Ponzano, Marcos Juste, Pablo Dordal, Felipe Abas y Ramón Urquizu. En el prólogo de Jaime Jordán de Urríes (De Diego, Pasqual de Quinto 1981, sin paginar) se habla de la presentación de "una selección de su fondo pictórico".

diferentes sujetos de distinción", de muchos de los cuales hay constancia escrita de su ingreso a través de las actas de las sesiones académicas. Del mismo modo se reseñan diversos planos de arquitectura correspondientes a recepciones de académicos, creaciones de maestros arquitectos y otros presentados para adorno de la Sala por diferentes profesores, materiales que se encuentran sin identificar por el momento.[72]

El conjunto más notable lo componían las obras expuestas en la Sala principal de la Galería o "Museo de la Academia", en el que se señalaban 123 pinturas y cuarenta y ocho esculturas (vaciados en yeso). De las primeras, 32 se hayan en la Real Sociedad Económica Aragonesa[73] y 24 permanecen entre los fondos depositados en el Museo de Zaragoza, procedentes de la Academia. Resta también un conjunto sin identificar, con obras de Francisco Rabiella, Manuel Bayeu, Ramón Bayeu, Francisco Bayeu, Pedro Pertus, Lamberto Lombardo, Cabbedone, Narciso Lalana, José Ribera, Luis Caraci, el Guercino, Francisco Solimena y otras obras de autor anónimo.

El conjunto de esculturas "vaciadas en yeso del antiguo" y las esculturas pequeñas, de las mismas características, recoge en parte las mencionadas en la *Noticia* de 1793. El Catálogo de 1828[74] ofrece una importante descripción (sin medidas) de los distintos yesos, entre los que predominaban las estatuas de tamaño mayor que el natural (Antinoo, Sileno con Baco niño, grupo de Laocoonte, Apolo Pithio y gladiador combatiente), además de hasta 48 obras en forma de pequeñas esculturas y bajorrelieves.

Finalmente, en la Sala de la Biblioteca de la Academia, se exponía una colección de la serie de las *Ruinas de Zaragoza*, no completa (28 estampas de las 36 que componían el conjunto)[75]. En la Sala interior de la Biblioteca hubo "65 cuadros con sus cristales de los cuales 4 de ellos son estampas de grabado en talla dulce, 2 de grabado al Labis, y los 59 restantes contienen dibujos originales de excelentes profesores que demuestran composiciones de grandes obras, pensamientos de otras, y estudios, de partes por menor, la mayor parte designadas y entre otros no es de menor aprecio el dibujo del Sn. Lorenzo del celebre Ticiano, qe. sirvio de pensam.to pa. tan grande obra."[76] Completaba el conjunto una serie de pinturas al óleo con retratos de Directores y personalidades de la Real Sociedad y de la Academia, que se encuentran en su casi totalidad en los fondos de la Real Sociedad Económica, así como la notable serie de planos y alzados de la logia de la Galería del Palacio Vaticano.[77]

72 Lalana, Llovet 1828, 41-42 con el detalle de los planos citados, en total dieciséis, de Juan Mendoza, Ambrosio Lanzaco, Tiburcio del Caso, Francisco Rocha, Joaquín Gironza, Inocencio Basurte, Antonio Vicente, etc.

73 De Diego, Pasqual de Quinto 1981, números: 35 (n. 57), 36 (n. 58), 38 (n. 54), 39 (n. 52), 45 (n. 69), 53 (n. 67), 62 (n. 123), 63 (n. 120), 64 (n. 97), 67 (n. 94), 71 (n. 42), 73 (n. 56), 74 (n. 17), 75 (n. 15), 77 (n. 105), 78 (n. 101), 79 (116), 80 (n. 117), 81 (n. 77), 82 (n. 102), 83 (n. 110), 84 (n. 108), 87 (n. 85), 88 (n. 25), 89 (n. 24), 90 (n. 37).

74 Lalana, Llovet 1828, 47-48.

75 Lalana, Llovet 1828, 49; Beltrán Lloris, Fayanas Buey *et alii* 2004.

76 Lalana, Llovet 1828, 50.

77 De Diego Cholíz, Pasqual de Quinto 1981, números 1 (1828, 50, 2), 2 (p. 50, 5), 3 (p. 50, 7), 4 (p. 50,

Posteriormente a la redacción del Catálogo tienen lugar otros ingresos. Entre ellos en 1840, el hijo del pintor José Vergara hizo donación a la Academia de dos dibujos y de veinticinco cuadros del artista, la mayor parte de los cuales se conserva también en la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País.[78]

El Museo de la Academia (1792-1909/1911)

Conviene antes de continuar, hacer alusión al Museo académico. Las referencias al "Museo de la Academia", tienen lugar mientras la Academia de San Luis se mantuvo en su primera sede, en la Plaza del Reino, en el antiguo Seminario sacerdotal de San Carlos,[79] donde permaneció desde su constitución, hasta su traslado en 1910/1911 a su sede actual en el Museo de Zaragoza.[80] En dicho emplazamiento se ubicaba la "Galería o Museo de la Academia", como se refiere en detalle en la Guía de 1828. Así se menciona ya dicho espacio en las actas de 6-2-1825 ("el Museo de la Academia") y posteriormente, como hemos visto, en la obra de Lalana y Llovet de 1828, como "Galería o Museo de la Academia".

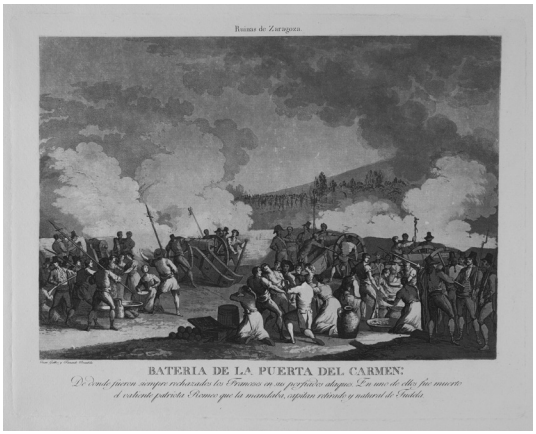


Fig. 11. J. Gálvez, F. Brambila, Ruinas de Zaragoza: *Batería de la puerta del Carmen,* Aguafuerte, aguatinta. NIG 15332. Titularidad: Real Academia de San Luis. Fotografía: José Garrido Lapeña (Museo de Zaragoza).

4), 16-34 (p. 50, 1). No se han identificado diversos grabados que se encontraban en la Secretaría de la Academia de Vicente López y Blas Ameller, Rafael Esteve, Rafael Morguen, y otros (hasta 9 estampas) (Lalana, Llovet 1828, 50-51, ns. 1-9).

78 Pasqual de Quinto 2004, 457-458, da la relación completa, con medidas de las obras, según noticias académicas de 1 y 6 de diciembre de 1840. Ansón Navarro, Centellas Salamero 1993, LIII atribuyeron la noticia al año 1830, pero sin constancia documental.

79 Madoz Ibañez 1850, 600; Forniés 2000: 21.

80 La inauguración del Museo tuvo lugar el 19 de octubre de 1911. No se conoce la fecha exacta de traslado de los bienes académicos al Museo. La Academia celebró junta en el edificio del Museo, tras la Exposición Hispano-Francesa, el 1 de junio de 1909 (Actas Academia), presidida por la Sala Valdés y se dan detalles del proceso de instalación durante los años 1910-1911 (Actas Academia de 6 de marzo, 1910; 10 de abril de 1910, 22 de enero de 1911; 8 de octubre de 1911).

En la década de los años treinta[81], tanto la Academia como la Sociedad Económica, intentaron, en vano, obtener una sede más adecuada para sus necesidades académicas y expositivas, así como para el establecimiento del "Museo de Pinturas" procedente de la desamortización. Se pensó, unificando ambas peticiones, que el "Museo de la Academia" podría albergar determinados bienes procedentes de los Conventos suprimidos, como se planteó en la respuesta del Gobernador civil de Zaragoza, de 18 de diciembre de 1837, a propósito de diversos objetos procedentes de los Conventos suprimidos y su posible traslado al citado museo académico, en operación que no se llevó a efecto.[82]

Esta política se incluía en las intensas peticiones que la Academia venía promocionando para albergar un Museo con los bienes procedentes de la desamortización, que fueron particularmente intensas en el año 1836, reclamando el convento de San Francisco, la propia Mantería o Santo Tomás de Villanueva en repetidas ocasiones.[83] También se solicitó el Colegio de las Vírgenes para la Academia (Actas de 5-8-1838; 7 de octubre de 1838; 4-11-1838), sumando a la petición la sede de la Económica (25-11-1838) y planteando nuévamente (borrador de 7 de diciembre de 1838) la posibilidad de incorporar los "objetos artísticos de los Conventos extinguidos q.e yacen aglomerados en un Almacen sin utilidad alguna…". Al sugerir la cesión a la Sociedad Económica y Academia de la Iglesia y el extinguido Colegio de las Vírgenes, se argumentaba que los locales de dichas instituciones quedarían liberados y desocupados y reservados para poder dedicarlos a "la fundación de un Museo y al engrandecimiento de este y demás Gavinetes para las sesiones y trabajos de la Sociedad y Academia y egercicios públicos de sus Alumnos". Al año siguiente (Actas Academia de 3-5-1839) se acordó volver a repetir la solicitud, no atendida hasta la fecha.

Mas tarde, también sin éxito, se vuelve a pedir el colegio de Santo Tomás de Villanueva, para instalar en él las sedes de la Academia de San Luis (Acta de la RANBASLZ 30-1-1841, 7-02-1841), y de la Sociedad Económica, para "establecer un Museo", de la Academia (Actas Academia 18-3-1841; 6-5-1841). La tercera sede solicitada se refiere al convento de Santa Fe, que pidieron ambas corporaciones según acta académica del 3 de octubre de 1841 y 13 de febrero de 1842, en cuyo momento se cedió, a cambio de un canon, a la Sociedad Económica (Acta Academia de 21-9-1842).

Las peticiones tanto para las sedes académicas y de la Económica y su Museo, como para "El Museo de Pinturas", sufrieron diversos altibajos a lo largo de

81 Además de las Actas Académicas, el resto de documentos (borradores…) ha sido transcrito en Rincón García, 2018, 362 ss.

82 Se conserva el oficio del Gobernador civil de fecha 18.12.1837 y Acta de la RABASLZ aludiendo a dicho traslado, de 7.01.1838. Rincón García 2018, 363-364. De hecho solo consta el traslado a la Sala de Juntas de la Academia, de cuatro alfombras que la Comisión Artística había recogido en el Colegio de San Pedro Nolasco, procedentes de los conventos suprimidos (Rincón Garcia 2018, 362, seg. acta de la RANBASLZ de 05.11.1837).

83 San Francisco, por ejemplo, se reclamó el 5 de abril, el 28 de mayo, el 3 de julio, el 7 de agosto…; La Mantería y Santo Tomás el 10 de abril de 1836. San Francisco y a la vez Santo Tomás, el 28 de mayo y el 8 de octubre de 1836, etcétera. Rincon García 2018, 164 ss.

los años; el 2 de octubre de 1842 la solicitud fue destinada una vez más "al Museo de Pinturas y trasladar los cuadros de la iglesia de las Virgenes que ha sido suprimida y vendida". El acta de 14 de abril de 1844, en contestación a la petición de información del gobernador civil de Zaragoza sobre la existencia de museos en la provincia, solventa las dudas sobre el estado de la cuestión, según la contestación académica de 14 de abril de 1844, en la que se hace constar que la Sociedad Económica y la Academia "están arreglando el corresp.te local para su colección en el estinguido Convento de S.ta Fe cedido a dichas Corporaciones para el establecimien.to de sus escuelas…". El 25 de abril de 1844, nuevamente ante la petición de información del gobernador civil sobre la instalación del "Museo de Pinturas", declara la Academia que todavía no se había creado ningún museo y que los objetos reunidos por la Comisión Artística "… habiendo estado por algunos años almacenados en el suprimido Convento de S.n Pedro Nolasco, se han trasladado en estos últimos días al de Santa Fe en el que la Sociedad Aragonesa y la Academia se han propuesto arreglar un local para su colección".

Hay que esperar hasta el 2 de marzo de 1844 en cuyo momento la Comisión de Monumentos de Zaragoza propuso a la Real Academia la creación de un museo en el convento de Santa Fe, "asociándose a esta filantrópica corporac.n y trabajando de consuno en la creación de un Museo publico que reuniendo las preciosidades pertenecientes al estado con las que poseen la Sociedad Aragonesa y la Academia…".

A partir de dicho momento las gestiones se encaminaron al establecimiento del Museo público de Zaragoza en el exconvento de Santa Fe[84], al que no se llegaron a trasladar los bienes artísticos que formaban las colecciones de la Sociedad Económica y Academia de San Luis, cuyo "Museo académico", permaneció en su original emplazamiento, como se recordaba años atrás en el catálogo del año 1842, a propósito de las obras de Pignatelli expuestas en dicho ámbito, en la citada "Sala 1ª del Museo académico".

Madoz en el año 1850, vuelve a reseñar las obras existentes en el "Museo de dicha Academia y las pertenecientes a la sociedad aragonesa", perpetuando la descripción de espacios de 1828.[85] Y, finalmente, se repite la mención a dicho museo, en el proceso de deslinde de las colecciones de la Academia y de la Sociedad Económica (Actas de 16-1-1868), al aludir al "Museo de la Academia, que poseía en común con la Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País". La última referencia constatada remite al año 1882, a propósito del donativo de Joaquín Aznárez para el Museo de la Academia.[86]

Las referencias al Museo de la Academia, tampoco fueron habituales, pues alternan con otras alusiones, ya a la colección de la Academia o bien de la corporación académica, como se comprueba en las actas de: 2-4-1815, 18-4-1819, 6-2-1825

84 Beltrán Lloris, 2000, 42 ss.
85 Madoz Ibañez 1845-1850, 346 ss.
86 Actas Academia, 9-7-1882.

y 15-5-1905, pertenecientes a la etapa desarrollada en su sede original (Plaza del Reino). Desde el cambio de domicilio social (1910/1911), al edificio de Ricardo Magdalena y del deslinde de colecciones con la Sociedad Económica, no vuelven las citas al Museo de la Academia (que también lo era de la Económica), según las actas de 28-10-1913, 18-5-1919, etcétera, cuya conformación ha desaparecido en la ordenación de ámbitos que llevó a cabo la propia Academia en su nuevo emplazamiento, como se comprueba además en el enunciado de los nuevos espacios, en las prescripciones de necesidades que se elaboraron en dicho momento.

En este periodo posterior las referencias, cuando aluden a un Museo, se refieren siempre al de Zaragoza (Provincial de Bellas Artes) y no al antiguo Museo de la Academia, que no se restituyó en su forma primitiva en el nuevo emplazamiento y que se dio por desaparecido una vez producido el deslinde de colecciones entre la Academia y la Sociedad Económica. Es demostrativo el ejemplo de la copia del "Retrato de Bayeu por Goya", de Francisco Cidón, que donado a la Academia, ésta decidió, en 1940, ceder al Museo (de Zaragoza), en calidad de depósito, para su custodia y exhibición y no al desaparecido como tal, Museo de la Academia.[87]



Fig. 12. Sede de la Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del Pais y de la Academia de San Luis entre los años 1792 y 1910/1911 en el antiguo seminario de San Carlos, en la Plaza del Reino de Zaragoza. Fuente: Revista *Aragón*, Zaragoza, 1949, 0ctubre-diciembre.

V. La exposición conjunta de los bienes de la Sociedad Económica de Amigos del País y de la Academia de San Luis. El Catálogo de 1842

En esta fecha tiene lugar una segunda publicación que afecta a los fondos referidos y que esta vez se contiene bajo el epígrafe general de *Catálogo de las*

87 Actas Academia: 24-11-1940. Se acuerda por unanimidad que pase al Museo como depósito de la Academia.

pinturas, esculturas y planos de la Academia de San Luis y Sociedad Económica de Amigos del País de Zaragoza,[88] circunstancias que indican una distinta toma de conciencia respecto de la titularidad de los fondos aludidos, aspecto al que no se había prestado atención en el Catálogo de 1828. Así los fondos relacionados en la Sala de Juntas de la Sociedad, que se encuentran en dicha institución.[89] La serie de planos de arquitectura, de la Academia, parece perpetuar y añadir algunos ejemplos sobre el catálogo de 1828. Por otra parte, de los fondos ubicados en la Secretaría de La Sociedad se identifica una obra en la Económica[90] y otros dos dibujos en la Academia.[91] Sin embargo entre las pinturas mencionadas expresamente de la Academia, veinticinco, la mitad, doce, se encuentra entre los fondos de la Real Sociedad Económica, uno se localiza en el Museo de Zaragoza (NIG 10740), estando el resto pendiente de localización.[92]

Se hace referencia por primera vez a la colección de dibujos enviada por Pignatelli entre 1754-1759, que ha podido ser identificada en su mayor parte[93] y que se hallaba expuesta en la Sala 1ª del Museo académico. En la misma sala entre los cuadros al óleo, cuarenta y seis, se han localizado escasas obras, repartidas entre la Real Sociedad Económica[94] y la Academia, mientras que de la Sala 2ª, de 126 obras, 67 permanecen sin localizar o identificar, 27 se encuentran entre los fondos de la Academia, 31 en la Real Sociedad Económica, y 1 entre los fondos del Museo del Prado, como se detalla más abajo. En las Salas de Estudios,[95] entre otros notables conjuntos, pendientes de localización, hay que mencionar la serie de aguafuertes de Piranesi que conserva hoy la Real Sociedad Económica.[96] El catálogo finaliza con las referencias a dibujos de Salesa, Camarón, Ramos, Masucchi y otros, en relación de obras que no fue exhaustiva, según los fondos dados a conocer posteriormente en los fondos artísticos de la Real Sociedad Económica.[97]

88 Este Catálogo, al pie de la letra fue recogido por Madoz Ibañez 1850, s.v. *Zaragoza*, en el epígrafe "Sociedad Aragonesa y Academia de Nobles y Bellas Artes", 600 ss. Véase también: Calvo Ruata, Lozano López 2014, 128 ss.

89 Anónimo, 1842, 3. Salvo el retrato, sin localizar, de Fernando VII, de Narciso Lalana.

90 Anónimo, 1842, 7, "Venida de Nuestra Sr.a del Pilar", de J. Luzán (De Diego Choliz, Pasqual de Quinto 1981, n. 46).

91 Museo de Zaragoza NIG: 10503 y 10537.

92 Anónimo 1842, 7. De Diego Choliz, Pasqual de Quinto 1981, ns. 40, 43, 47, 49, 50, 54, 55, 56, 57, 58, 61, 76.

93 Vide *infra*, Colección Pignatelli.

94 De Diego Choliz, Pasqual de Quinto 1981, ns. 2 (1842, 8), 41 (1842, 22), 42 (1842, 9), 68 (1842, 32), 86 (1842, 34).

95 Anónimo, 1842, 23.

96 Se mencionan en 1842, 23, veintiséis marcos con vistas de Roma, pero realmente se trata de 65 grabados, según De Diego Choliz, Pasqual de Quinto 1982, ns. 53-117.

97 Por ejemplo los 52 aguafuertes de Alejandro Specchi (De Diego, Pasqual de Quinto 1982, ns. 1-52). Tanto las obras de Specchi, como de Piranesi que se dan a conocer en dicha publicación, suponen solo un aspecto parcial de "la amplia colección", a la que pertenecen otros 15 grabados de Piranesi, que en dicho momento se encontraban en tratamiento de conservación. En dicho momento se presentaron solo dos visiones de Roma a través de Spechi y Piranesi.

En lo referente a los yesos, a los mencionados en 1828, se añaden ahora otros ejemplares,[98] y se vuelve a repetir el listado, que suma además el detalle del "Depósito de yesos situados actualmente en su Sala", en el que se citan 10 de tamaño

98 Anónimo 1842, 20 ss. Aún ignorando la ubicación e identificación de dichos materiales, se numeró en su momento cada uno de los yesos aludidos, con ánimo de facilitar el cómputo, las identificaciones y referencias en las búsquedas que se ejecutaron, cuya mayor parte, como se explica, resultó infructuosa. De tamaño natural: 5 unidades: "Venus en el baño" (7581). Yeso: "Venus de Médicis" (7684). Yeso: "Apolino" (7685). "Mercurio" de Juan de Bolonia (7686). "Anatomía" (7690). "Flora" (7697). "Mercurio del Herculano" (7698); tamaño medio: 6 unidades: "Ninfa con una jarra" (7699). "Santa Cristina" de Isidro Carnicero (7700). "El soldado de la espina" (7710). "Niño sentado" (7711). "El gladiador" (7726). "Hércules" (9345); cabezas: 89 unidades: "Cabeza de Vestal" (9370). "Cabeza de Alejandro" (9616). "Cabeza de San Pablo" (9617). "Cabeza de Homero" (9618). "Cabeza de Plutarco" (9619). "La Gitanilla" (9620). Yeso: "Poesía" (9621). "Cabeza de mujer" (9622). "Cabeza de Bruto" (9623). "Cabeza de Caracalla" (9660). "Fauno de los Albojes" (11446). "Cabeza de idolino" (11447). "Cabeza de Narciso" (11448). "Cabeza de Venus de Médicis" (11449). "Cabeza de Venus de Médicis" (11450). Yeso: "Santa Cecilia" (11451). Relieve en yeso decorativo del S. XVI (11452). "Fauno de la cabra" (11453). yeso: "Grupo de perritos" (11454). "Cabeza de bárbaro" (11455). "Retrato de Rafael de Urbino" (11456). "Caballo clásico" (11457). "Cabeza de Apolo" (11459). "Cabeza de Laocoonte" (11460). "Cabeza de Sátiro" (11461). "Cabeza de hombre" (11463). "Cabeza de hombre" (11464). "Cabeza de hombre" (11465). "Cabeza de hombre romano" (11466). "Cabeza de hombre romano" (11467). "Niño del Flamenco" (11468). "Cabeza de niño" (11469). "Cabeza de niño" (11470). "Cabeza de niño" (11471). "Cabeza de niño" (11472). "Cabeza de niño" (11473). "Cabeza griega" (11474). "Cabeza de dama romana" (11475). "Cabeza de Venus" (11476). "Cabeza: "Niobe" (11477). "Brazo de yeso vaciado del natural" (11478). "Grupo caballos de Mené" (11479). "Un caballo de Mené" (11480). "Diez cabezas preparatorias de escultura" (11481-11490). 23 modelos de pies (11491-11513). Diez modelos de manos (11514-11523). "Niño con un perrito" (11524). "Cabeza de Lope de Vega" (11525). "Cabeza de Gladiador" (11526). "Siete retratos de hombres romanos" (11527-11533). "Cabeza de Antinoo" (11534). Cabeza: "La poesía" (11535). "Cabeza retrato de dama romana" (11536). "Torso pequeño" (11537). "Estatua de Atlante" (11538). Tres modelos de brazos de niño (11539-11541). Cuatro alegorías de caza (11542-11545). Nueve medallones retratos (11546-11554). Un relieve renacentista (11555). "Relieve de Apolo de Belvedere" (11556). Cinco estatuas pequeñas (11557-11561). "Escudo con relieves" (11562). Siete apretones de relieves de la Diputación del Reino (11563-11569). Apretón de la casa de la Infanta (11570). Seis repisas pequeñas (11571-11576). Una repisa grande (11577). "Cabeza de Horacio" (11751). "Cabeza de Cicerón" (11752). "Cabeza de mujer" (11753). "Cabeza de Júpiter" (11754). Yeso: "Rea Silvia" (11755). "Cabeza de Juno" (11756). "Cabeza de San Pedro", de Carlos Salas (11757). "Cabeza de Emperador romano" (11758). "Cabeza de Séneca" (11759). Yeso (11760). "Anatomía de Udón" (11761). "Cabeza de Joven" (11762). "Cabeza de hijo de Laoconte" (11763). "Cabeza de Mujer" (11764). "Cabeza de Cicerón" (11765). Yeso: "El silencio" (11766). "Cabeza de hija de Niobe" (11767). Yeso: "La Caridad" de Bernini (11768). "Roma" (11769). "Minerva" (11770). "San Pedro" (11771). "Santa Cristina" (11772). "Hija de Niobe" (11773). "Aureliano" (11774). "Séneca" (11775). "Hija de Niobe" (11776). Indio negro de Bernini (11777). "Hija de Niobe" (11778). "Hija de Niobe" (11779). Yeso: "La comedia" (11780). Sixto V de cardenal (11781). "Mosquio" (11782). "Bruto" (11783). "Anteo" (11784). "Apolo" (11785). "Sócrates" (11786). "Nerón"(11787). "Mercurio" (11788). "Hija de Niobe" (11789). "Palas" (11790). "Mujer antigua" (11791). "Hija de Niobe" (11792). "Joven" (11793). "Joven" (11794). "Retrato de hombre" (11795). "Caracalla" (11796). "Joven" (11797). "Mujer" (11798). "Retrato de mujer" (11799). "Antígena" (11800). "Niño" (11801). "Niño" (11802). "Mujer" (11803). "Baco joven" (11804). "Gladiador" (11805). "Hija de Niobe" (11806). "Retrato de un cardenal" (11807). "La Asunción" de Carlos Salas (NIG antiguo 11808). "Emperador romano" (11809). "Mujer antigua" (11810). "Río Tiber" (11811). Para todos estos yesos caben las mismas conclusiones que para los constatados en el año 1828. Se dio numeración provisional a todo el conjunto reseñado con ánimo de sistematizar las búsquedas y sobre todo las referencias, independientemente de su localización e identificación, casi siempre infructuosa.

natural, 6 de tamaño medio, 94 cabezas y 11 medallones, destinados todos estos materiales a los alumnos de la Escuela, de donde se deduce un denso conjunto de yesos para los trabajos escolares, gran parte del cual debió amortizarse por el uso, ya que no se han referenciado posteriormente en las colecciones propias.

Este incremento de fondos era constante en función de las necesidades docentes de la Escuela Provincial de Bellas Artes, dependiente de la Academia, a la que se destinaban dichas obras. Así se constatan diversos ingresos de modelos en yeso en el año 1888, enviados con tales fines por la Dirección General de Instrucción Pública.[99]

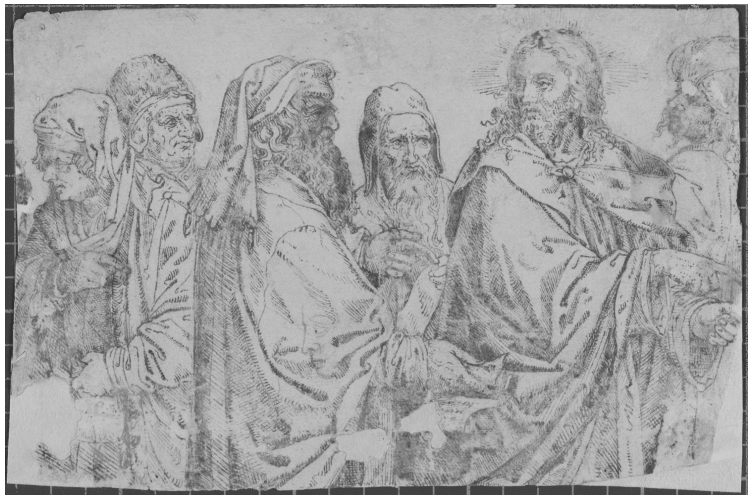


Fig. 13. Anónimo alemán. *Cristo entre los fariseos.* Tinta sepia sobre papel blanco. NIG 32280. Titularidad: Real Academia de San Luis. Fotografía: José Garrido Lapeña (Museo de Zaragoza).

Se hizo revisión de los yesos y escayolas conservados en el Museo de Zaragoza en el año 1982, trabajo que no se había acometido sistemáticamente hasta la fecha, por haber sido juzgados como materiales menores por su carácter práctico y como reproducciones de los originales. Es evidente que muchas de estas reproducciones debieron causar baja en sus conjuntos iniciales por haber sido de uso continuo en las enseñanzas de la Escuela, entre los años 1792 y 1909/1911 (fecha del traslado de los fondos de la Academia a la sede de la Plaza de los

99 Actas Academia 8-1-1888: "El presente secretario manifestó se había recibido la colección de modelos en yeso que la Dirección General de Instrucción Pública cedió a esta Academia con destino a la Escuela Provincial de Bellas Artes dependiente de la misma, cuya colección la constituye: una estatua de "La Venus de Médicis", otra del "Mercurio" (de T. de Bolonia), treinta cabezas y bustos y cincuenta extremos o sea veinticinco manos y veinticinco pies; de todo lo cual se había hecho cargo el Director de la Escuela y acusado recibo al Excmo. Sr. Director General de Instrucción Pública. Los gastos de embalaje y transporte se pagaron por la Escuela".
Tampoco se conservan los yesos mencionados, por la misma explicación dada más arriba.

Sitios) de cuyo momento no hay inventario de contraste. Tampoco se conserva constancia administrativa en la Escuela de Bellas Artes y Oficios, en donde pudieron haberse concentrado en algún momento. Sabemos que el Museo mantuvo una sección denominada "Museo de Reproducciones", en cuya Sala principal, en el año 1916,[100] se encontraba el grupo de Laoconte y el gladiador combatiente, entre otras, mientras que en otra sala más pequeña se concentraba "multitud de estatuas, bustos, etcétera, que reproducen obras diversas: al centro estatuita representando a Mercurio." Esta disposición de las reproducciones se mantuvo durante varios años. De todo el conjunto solo se ha podido identificar una parte mínima que se reseña más abajo[101] y no se conserva documentación detallada que pudiera aclarar la cuestión.[102]

100 Allué Salvador 1916, 15.

101 De todo el conjunto solo se conservan las citadas en su apartado, más abajo, con números y medidas. La relación publicada en 1828, como la posterior de 1842, solo ostenta el título de la obra, sin medidas. Los núms que se indican corresponden a los adjudicados previamente con ánimo de racionalizar la búsqueda y posibles referencias, como se ha comentado más arriba. Bajorrelieve "Mercurio del Herculano", de Diego Vidrela (1138). Bajorrelieve "la Anunciación de Nta. Sra.", de Joaquín Exarque (1140). Bajorrelieve "Minerva mostrando a Quinto Sertorio el plan de la Universidad de Huesca", de Luis Muñoz (1143). Bajorrelieve "San Carlos Borromeo", de Francisco López (1146). Bajorrelieve vaciado en yeso de un trofeo de guerra (1147). Copia del Apolino grande de Médicis, de Fray Ignacio de Jesús María (1149). "El gladiador combatiente" copia en bajorrelieve, de José Alegre (1154). Estatua: "La Venus de la concha" de Sixto López (1156). "Fauno de los albogues", de Matías Ayerdi (1157). "Venus de Médicis", de José Alegre (1159). "Venus de la concha", de Manuel Espada (1161). Bajorrelieve copia de la estatua de Antinoo de Florencia, de Gregorio Mesa (1167). Bajorrelieve copia del Apolino, de Domingo Estrada (1172). Estatua de barro "Venus del pomo", de Pelegrín Gasión (1174). Cabeza de barro tamaño natural moderna, autor desconocido (1175). Bajorrelieve "Venus de Médicis", de Joaquín Exarque (1179). Bajorrelieve de barro: "Santa Teresa recibiendo la Sagrada comunión" de Francisco López, escuela valenciana (1182). Esculturas pequeñas y bajo relieves: Medallas de grabado en hueco vaciadas en yeso y lacre de Tomás Rocafort (1200). Medallas vaciadas de grabado en hueco, de Félix Sagau y Dalmau (1205). Bacanal antiguo (1206). Bajorrelieve "Cabeza de San Pablo" (1212). Mediorrelieve de barro cocido: "El sacrificio de Isaac" de Tomás Llovet (1363). "Cabeza de Apóstol", compañera de la de San Pablo (1379). "Cabeza de Apóstol" (1429). Medalla con la inscripción: "Divus augustus Pater" (1551). Cabeza del Apostolado (1592). Cabeza del Apostolado (1671). Bacanal (2178). Bajorrelieve de una cabeza antigua (2179). Bajorrelieve de una cabeza antigua (2180). Figura antigua desnuda (2262). Bajorrelieve de cabeza antigua (2435). Bajorrelieve de cabeza antigua (NIG antiguo 2436). Juguete de niños, de Carlos Salas (2437). Cabeza antigua (NIG antiguo 2461). Bajorrelieve antiguo de un desposorio (2483). Bajorrelieve: "Cabeza del Salvador" de la colección del Apostolado (2487). Medalla de Santa Tecla, de Carlos Salas (2702). "Epaminondas herido en un muslo" de Damián Campeni (7434). Cabeza del Apostolado (7441). Fragmento de friso antiguo (7444). Alegoría de Miguel Angel (7446). Cabeza del Apostolado (7447). Figura desnuda y aislada de Miguel Angel (7448). Bajorrelieve de niños: "Frontal del Flamenco" (7449). Yeso: "La pintura" (7450). Cabeza del Apostolado (7451). Bajorrelieve "consagración de un Obispo" (7463). Cabeza del Apostolado (7474). Fragmento de adorno de friso antiguo (7475). "Diana con sus ninfas sorprendida por Anteon" de Damián Campeni (7498). Bajorrelieve en cera con las figuras de Virtudes: Prudencia, Esperanza y Fortaleza, de Joaquín Arali (7500). "La Asunción de Nuestra Señora" de Carlos Salas (7503). Cabeza de la colección del Apostolado (7506). Cabeza antigua (7516). Cabeza compañera de la anterior (7517). Dos juguetes de niños con atributos del comercio y marina, de Carlos Salas (7576). bajorrelieve: Tetramorfos: "San Mateo" (7577). bajorrelieve: Tetramorfos: "San Marcos" (7578). bajorrelieve: Tetramorfos: "San Lucas" (7579). Estatua de mármol: "Nuestra Señora del Pilar" de Carlos Salas (7580).

102 Se conserva un recibo de "Depósito temporal de 7 cabezas, tres paneles y un pié de yeso de la

1. Inventario de la Escuela Provincial de Bellas Artes de 1887

Las noticias que ofrece Bernardino Montañés en el año 1887 (*Inventario de obras de arte y bienes muebles de la Escuela*), dan pormenorizada reseña de los bienes existentes en dicho momento (28 de septiembre de 1887)[103] y puede ayudar a entender la cuestión de los yesos destinados a los alumnos de la Escuela. Se detalla el inventario atendiendo a los distintos espacios de la Escuela: Sala de Dirección, Antesala de la Dirección, distintas salas de dibujo, salón de las Estatuas y clase de colorido. Hay detalle de las colecciones de vaciados en yeso, siendo más genéricas muchas alusiones a las series de obra gráfica: "dos cuadros con vistas y estampas de estudio de Anatomías", "25 estampas grabadas en contorno, de la colección de los grandes concursos de la Academia de Milán", "una colección de 95 dibujos originales del natural de autores del siglo último y que servían antes de modelo en la Escuela", "36 estampas antiguas, grabados de mérito", "… 63 estampas de la calcografía nacional", etcétera.



Fig. 14. Fotografía de Bernardino Montañés, conservador de las colecciones Académicas y del Museo de Zaragoza (Fot. de M. Hortet, circa 1860). Álbum familiar de Bandrés Pescador (de J. A. Hernández Latas, 2000, fig. 28).

Academia de Bellas Artes al Hospicio Provincial", de fecha desconocida, por la letra anterior al siglo XX. Se conservan también algunos documentos de cesión de yesos, sin referenciar los ejemplares: Actas de la Academia 14-10-1888: "Que la clase de colorido carece de originales de principios y para remediar esta falta se había tomado el trabajo de restaurar hasta siete cabecitas, que de inservibles por su deterioro han quedado útiles y apropiadas para el objeto. De todo lo que la Junta quedó enterada con satisfacción y agradecimiento al Sr. Montañés". Actas de la Academia 19-2-1933: "Ceder a la Escuela de artes y Oficios una Colección de yesos para las clases de dicho Centro, a cambio de una colección de dibujos que la Escuela cede a la Academia. Ambas cesiones son hechas en concepto de depósito".

103 Hernández Latas 1994, 276 ss. y especialmente 282-304.

En cuanto a los yesos reseñados, en total un conjunto de 273 piezas más el lote de la sillería del Pilar y dado el carácter general de la relación de Montañés, no siempre resulta posible identificar el listado de esta relación con las anteriores desde 1828, salvo en los ejemplos específicos: "Fauno de los Albogues", "Apolino", "Venus del Baño con Cupido detrás", bustos de las "Hijas de Niobe", otro del "emperador Caracalla", "Cabeza de Nerón Joven", etcétera. La información en todo caso, permite deslindar algunas piezas como las de la sillería del Pilar que hasta la fecha no se había identificado y que debió de ejecutarse entre las fechas señaladas 1842-1887[104].

2. El reparto de obras de arte entre la Real Sociedad Económica Aragonesa y la Real Academia de San Luis (1869… 1878… 1910)

No existe constancia escrita de este hecho; la común colección de la Academia y la Sociedad Económica, debió deslindarse en la segunda mitad del s. XIX,[105] quedando en poder de la Sociedad Económica la mayor parte de los dibujos de tipo académico enviados por Nicolás de Azara en 1786, así como un significativo patrimonio de aguafuertes y pinturas, del que se ha publicado una parte importante.[106]

Otras obras, actualmente en la Sociedad Económica, también ingresaron a través de la Academia de San Luis:[107] así en 1792 el lienzo "Amantes infelices" de Matilde Gálvez; en 1794 las copias de "Adan y Eva" por M. Coxcie; además de, en 1799, la "Alegoría de la Academia de San Luis" pintada por Manuel Bayeu y donada a la propia Academia; el "Cristo en agonía" de Felipe Abas (entregado por el autor como ingreso en calidad de académico, 1805); los "Fruteros" de Luis Meléndez regalados por Francisco Lansac a la corporación (1825); el "Retrato de Fernando VII" del académico Narciso Lalana (1827) y el "Retrato de Isabel II", de Manuel Aguirre (1849).

Hay un nutrido donativo de Vicente María de Vergara y Ballester, de un conjunto de obras de su padre José Vergara Ximeno, que la Academia recibió definitivamente el 6 de diciembre de 1840 y que se encuentran hoy también en la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País.[108] Son veinticinco óleos sobre tabla o lienzo de motivos religiosos, cuya fecha de incorporación a la Sociedad se desconoce.

Ya hemos visto la inconcreción que existe en los catálogos de los años 1828 y 1842. En este segundo, que es cuando se hace figurar expresamente a la Sociedad

104 Museo de Zaragoza. Expediente 1911/48, números 11904-11935. Hernández Latas 1994, 289-290 ("*…un nutrido conjunto de vaciados de la sillería del coro de Juan Moreto, según la relación de Montañés, que constaba de 63 composiciones con asuntos de N.S. Jesucristo y de la Virgen, 62 adornos en forma semicircular, 65 columnitas, 12 pilastras, 300 relieves con muy variados adornos de figuras y follajes, 1 cajón lleno de fragmentos…").*

105 En conclusión de Ansón Navarro, Centellas Salamero 1993, LII.

106 De Diego Choliz, Pasqual de Quinto 1981, 1982, 1983.

107 Calvo Ruata, Lozano López 2014, 31 ss.

108 Pasqual de Quinto 2004, 457-458; Calvo Ruata, Lozano López 2014, 32.

Económica, no se encuentra una diferenciación clara de los fondos. Solo se insiste en este extremo en la colocación de algunas obras en la Sala de Juntas, o en la Secretaría de la Sociedad. Nada hay después en la distribución consumada que nos permita seguir el criterio de atribuciones a una u otra institución, especialmente en las colecciones ingresadas en los primeros tiempos en la Escuela de Dibujo de la Real Sociedad Económica, elevada más tarde al rango de Real Academia. Las referencias recogidas en Madoz, unos años más tarde,[109] se hacen eco, parcialmente, de los bienes pertenecientes a una y otra entidad, desglosando los correspondientes listados en la descripción de la Sala de Juntas y de la Secretaría, bajo los apartados de "Sociedad" y "De la Academia". Sin embargo en la descripción del Museo, se enumeran, en la Sala 1ª los listados de la Colección Pignatelli (40 obras), la serie de *cuadros al óleo* (46 obras), *Esculturas* (23 obras), *Sala segunda* (126 obras), Esculturas (5 obras) y *Pequeñas y bajos relieves* (51 obras), sin especificar propietario y solo en el caso de una obra "Retrato grabado e iluminado de doña María Isabel de Braganza", se hace constar como "De la Sociedad". En el resto de listados, que refieren lo contenido en la *Escalera de la Academia* y en las *Salas de Estudios*, *Salas 1ª, 2ª, 3ª y 4ª* y *Sala del académico de semana,* (con descripción detallada de un gran depósito de yesos), no se especifica la pertenencia. Ignoramos si la reforma de las Academias de 1849,[110] a partir de cuyo momento cesaba la relación de dependencia de la Academia de San Luis con respecto a la Sociedad Económica, pudo influir en la redacción entonces de listados o inventarios con los bienes de ambas corporaciones.

Hay una alusión al deslinde de las colecciones, en las Actas de la Academia de 16 de enero de 1868, a propósito de una petición de obras para la enseñanza de la Escuela de Bellas Artes que hizo su Director. Es evidente que en dicho momento todavía no se había procedido a dicho reparto de bienes;[111] esta situación se refleja

109 Madoz Ibañez 1845-1850, 602 ss.

110 Castillo Genzor 1964:17 ss. En 1850, según R.O. de 17 de mayo, quedó la Academia constituida en esta su segunda etapa de vida.

111 "Se dio cuenta de una comunicación del Director de la Escuela de Bellas Artes de 10 del actual en la que recordando otra de 19 de febrero del año anterior sobre la que suponía no haber recaído acuerdo alguno, pedía nuevamente para la enseñanza de los estudios Superiores que le cediesen algunos cuadros de los que constituyen el Museo de esta Academia como elemento indispensable para el aprovechamiento de los alumnos. En su virtud se leyeron los antecedentes sobre el particular y resultó de los que aparecen en la sesión de 3 de fbro. y de 16 de marzo haberse acordado proceder al deslinde de los cuadros que pertenecían a la Academia de la Colección que constituia el Museo que poseía en común con la Sociedad Económica como diligencia preliminar sin la cual no podía tomarse determinación alguna acerca de la solicitud del Director de la Escuela que habia sido apoyada por el Rector de la Universidad Literaria: que de este acuerdo se había dado noticia a este y se habia pasado la correspondiente comunicación a la Sociedad Economica de Amigos del País, sin que hubiese habido posteriormente ningun otro resultado. En vista de lo cual se acordó contestar a dicho Director que el deslinde expresado no habia tenido lugar hasta el día; pero que procuraria activarse a fin de poder resolver lo que procediese acerca de su instancia; y que en atención a qué en la actualidad existían en la Escuela algunos cuadros de los que formaban parte del repetido Museo, se sirviese pasar una nota a esta Academia de ellos como que debían entrar tambien en la colección general de la cual habia de

más tarde en el acta de 30 de junio de 1868, haciendo constar la necesidad que movió a la Academia a nombrar una Comisión para dicho asunto, formada por Juan de Urríes, Paulino Savirón y Bernardino Montañés.[112] Dicho deslinde no se presentaba sin dificultades, por falta de documentación, como manifestó la Sociedad Económica el 24 de enero de 1869.[113] A pesar de ello, tras el nombramiento de una comisión por parte de la Academia, se consiguió la identificación de los fondos de interés que en aquel momento correspondían a la Academia, según la reseña de 28 de febrero de 1869, cuyo detalle, por pérdida irremediable, no ha llegado hasta nosotros.[114] Tampoco hay noticias del *Libro que con título de Inventario contenia el catálogo de los efectos y cuadros que la Sociedad Económica y la Acad. de bellas artes habia poseido en comun con distinción de lo que pertenecía a cada una de estas corporaciones*, como se mencionó en el acta citada (30 de junio de 1868). Tampoco hay constancia de esta información en la Sociedad Económica.

El 26 de diciembre de 1881, todavía el presidente de la Academia hacía constar la propuesta de la sesión de 6-10-1878, en la que se pedía "la inmediata entrega de los objetos que existían en el edificio de la Sociedad económica de la Plaza del Reino,

---

hacerse la oportuna segregación o deslinde, como se lleva esperando. Y atendiendo a que en las comunicaciones pasadas al Rector de la Univd. y sociedad económica en el año anterior había ocurrido una equivocación trocandose una con otra, y dudándose por ello si al fin había recibido la Sociedad la que le correspondía, se acordó reproducirla añadiendo que en consideración a saberse por notoriedad son propios de esta Acada. los cuadros pintados por el profesor Dn. José Vergara y para que no dejasen de utilizarse en beneficio de la enseñanza se esperaba que entre tanto que tuviese lugar el deslinde de los efectos de una y otra corporación, se permitiese por la Sociedad hacer uso de algunos de los cuadros del expresado profesor (Vergara) para la enseñanza de pintura".

112 "…. El 12 de febrero último había manifestado la expresada Sociedad que hacia tiempo se habia confiado a una comisión especial el encargo de practicar el deslinde que se deseaba y habia recomendado a la misma la mayor actividad posible. A pesar de haber transcurrido mas de cuatro meses y hallarse el asunto en el mismo estado se creyó se estaba en el caso de que la Academia hiciera por si alguna gestión eficaz y al efecto se nombró una comisión compuesta de los SS. Dn Juan Urríes, Dn Bernardino Montañés y Dn Paulino Savirón para que se ocupasen de este asunto entendiendose con la Sociedad y que a la misma se pasase una comunicación dandoles cuenta de la comisión nombrada".

113 … "sobre el referido deslinde que consideraba por otro lado dificil por falta de antecedentes y mas equitativo para obviar errores que la Acda. como rama desprendida de la Sociedad y de mas moderna creación consultase los datos que poseía y formulase de una manera concreta la reclamacion expresando al detalle los que fueran de su propiedad por compra o donación, concluyendo que sometida esta idea a la deliberación de la Acda, se sirviese designar, caso de aceptarla, el pedido de aquellos objetos de arte que creyera corresponderle con las noticias justificatorias de su procedencia. … se preguntó por el Sr. Borao si había aparecido el libro que con título de Inventario contenia el catálogo de los efectos y cuadros que la Sociedad Economica y la Acad. de bellas artes habia poseido en comun con distinción de lo que pertenecía a cada una de estas corporaciones, a lo que se contestó que no habian dado resultado alguno las gestiones practicadas…". Se encomienda al Sr. Montañés, con el bibliotecario, que busquen los antecedentes y lleven a cabo el trabajo de definir el catálogo de objetos que puedan pertenecer a dichas corporaciones.

114 Las actas de 28-2-1869, dan cuenta del trabajo realizado por Montañés y de la documentación vista "… habían conseguido formar el catálogo de los cuadros y objetos exclusivamente pertenecientes a la corporación…", se habla de la documentación de dichos fondos de su numeración y de que entre ellos hay obras de los alumnos aspirantes a condecoraciones y se habla además de …algunos cuadros de merito notable…".

propios de esta Academia, … pero que no habiendo hallado favorables disposiciones… para la realización del acuerdo, se estaba en el caso de hacer una formal reclamación en los tribunales o en la vía gubernativa… (aunque) se debían intentar otros medios….". Cabe una primera posibilidad sobre la partición de bienes en torno a esas fechas y la constancia de los bienes que pertenecían, sin duda a la Academia (¿?).

En todo caso la guía del año 1916, por su carácter sumario, no permite corroborar la separación de bienes. Unos años más tarde, en 1921, se hace un depósito desde la Sociedad Económica al Museo de Zaragoza; en él se mencionan el "Descendimiento" (atribuido a Andrea del Sarto), el "Bautismo de Cristo en el Jordán" (Francisco Albano), "San Jerónimo" (anónimo), y un fragmento de Salvador Rosa, "Paisaje: Hombre en el bosque". Estas obras aparecen entre los fondos iniciales de la Academia, como el "San Jerónimo", según las compras de dicha entidad en 1827.[115] El que estuvieran en poder de la Económica, significa que ya se había realizado en aquel momento el reparto de las colecciones. Otras obras, mencionadas inicialmente entre las académicas (actas de 6-2-1825), como los dos bodegones de Melendez, se localizan en momento posterior que se ignora, en la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País.[116]

Posteriormente, en el Catálogo de 1928, se referencia la "Colección de dibujos de la Real Academia de San Luis traída de Italia a fines del XVIII por Don Vicente Pignatelli",[117] junto a la cual se exponen otros fondos que no procedían de Italia. Se trata de varias cabezas de Francisco Bayeu, una Purísima Concepción procedente de la desamortización eclesiástica y un dibujo a la sanguina depósito de Jordán de Urríes (NIG 9663), pero no se mencionan las obras que hoy se encuentran en la Real Sociedad Económica. En dicha fecha (1928) además, en el Salón de Actos de la Academia, se exhibía el retrato anónimo de Carlos III, en lugar de la obra de Joaquín Ynza que aparece referenciada en los catálogos de 1828 y 1842.[118] De haber permanecido dicha obra todavía en el seno de la Academia, no habría dejado de exponerse en lugar preferente. Este hecho refuerza la fecha

115 10123, "San Jerónimo": Propiedad de la Academia. Según recoge González Hernández 1992: 205 y Torralba Soriano, González Hernández 1993, 26, Actas Academia: 2-12-1827: comprada para la Real Academia de San Luis por el Conserje de la misma por 500 reales de vellón. Presentado en la junta ordinaria de dicha corporación en la fecha indicada. Literalmente dice: "… se habia colocado en el Museo un cuadro de Sn Geronimo original de Rivera…". Dicha obra se encuentra mencionada en la obra de Lalana, Llovet (1828), 1926, 46, n. 96. Aparece igualmente en el Catálogo de las pinturas … de la Academia de San Luis y de la Sociedad Económica de Amigos del País de 1842 (p. 19), n. 96, repitiendo abreviado el mismo texto: "S.n Geronimo media figura del tamaño nat.l. parece ser obra del Españoleto". La falta de medidas no impide la identificación (Anónimo 1928, 31, n. 474: "San Jerónimo", autor desconocido. 1,00 x 1,22), pues la referencia del número 96, pintada en el lienzo, es segura.

116 "Se presentaron cinco cuadros que el infrascripto dijo regalaba a la Academia un sugeto de esta ciudad según le habia manifestado el Conserge los que se hallaban adornados de marcos dorados y los Sres. profesores digeron ser obras de escelentes profesores a saber dos floreros de Arellano, dos fruteros de Melendez…". Ansón 1990, 5 ss.

117 Anónimo 1928, 100 ss.

118 Anónimo 1928, 111, núm. 294; De Diego, Pasqual de Quinto 1981, 1 (Lalana, LLovet 1828, 50 n. 2; Anónimo 1842, 3, n. 4, falsamente atribuido entonces, de Andrés Merclein).

supuesta del reparto, anterior a 1921 y posterior a 1869, (que tal vez se había consumado antes de 1878). Desde luego parece que fue anterior a su cambio de sede (1910/1911) a la actual en el edificio de Ricardo Magdalena.

Sin embargo este deslinde, cuando se hizo, no se llevó hasta sus últimas consecuencias, pues la Academia todavía se hacía eco en el año 1933 de la anterior reclamación de 1878, cuando expresaba que todavía permanecían algunas obras suyas en el seno de la Sociedad Económica, y reclamaba su devolución.[119]

VI. La Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis gestora del Museo Provincial de Bellas Artes de Zaragoza (1850-1857 y 1888-1914)

El entendimiento de las colecciones de la Academia en el seno del Museo, pasa por recordar la historia común de ambas instituciones a lo largo de los años. El primer periodo de dependencia tuvo lugar entre los años 1850 y 1857[120] y el segundo periodo se desarrolló entre 1883 y 1914. Esta segunda parte fue asumida por la Academia de San Luis, en virtud de la Real Orden de 24 de abril de 1883, que se cumplimentó realmente en el año 1888.[121] En dicho periodo el Museo instalado en el exconvento de Santa Fe, compartía espacio con la Escuela de Bellas Artes, dependiente de la Academia de San Luis. En el inventario de la Escuela que llevó a cabo Bernardino Montañés en 1887[122], hace referencia a "una colección de 95 dibujos originales del natural de autores del siglo último y que servían antes de modelo en la escuela".

Ya se ha historiado con detalle este periodo en otro lugar.[123] La Academia encaró un periodo de enormes penurias, con el Museo instalado en inmuebles del todo inadecuados, como el ex convento de Santa Fe (1845-1894) y el Colegio Militar Preparatorio (1894-1910).

Las actas académicas dan sobre todo noticia de las grandes dificultades que aquejaron al Museo, tanto por el estado de las colecciones y su exhibición como por la condición de los inmuebles y los problemas derivados de la falta de personal dedicado al Museo. Las energías de la corporación se encaminaron ante todo a defender el ruinoso edificio de Santa Fe y mantener las colecciones frente a las indiferencias administrativas. El traslado al Colegio Militar Preparatorio, fue también traumático y vergonzoso y uno de los mas duros que tuvo que sufrir la Aca-

119 Actas de la Academia 28-6-1933: "También se acordó iniciar gestiones cerca de los presidentes de las respectivas entidades para que se devuelvan a la Academia algunos cuadros de su pertenencia que se hallan en la Sociedad Económica de Amigos del País; y para que se entreguen a la Academia los locales ocupados actualmente por el Museo Comercial".

120 Beltrán Lloris 2000, 58.

121 Beltrán Lloris 2000, 84.

122 Como recoge y transcribe Hernández Latas 1994, 267 ss.; también Ansón Navaro, Centellas Salamero 1996, LIV ss.

123 Beltrán Lloris 2000, 83-105.

demia, como refiere José Valenzuela de la Rosa:[124] "No es posible hablando con propiedad, dar ese nombre (museo) a un almacén donde se encuentran hacinados, confusos y revueltos los cuadros buenos y malos, antiguos y modernos, arrollados los unos, en montón los otros, cubiertos por el manto de polvo y los finísimos encajes de las arañas. No cabe dar el nombre de Museo a una serie de desvanes donde yacen como cadáveres insepultos estatuas mutiladas… trozos arquitectónicos, relieves y cacharros… las generaciones que vengan tras de las nuestras, nos acusarán de esta gran vergüenza, que unos realizan y otros consienten….".

En esta negra etapa de nuestra historia hay que destacar, en las tareas museográficas, a dos figuras del mayor interés, los académicos de número, Joaquín Pallarés, conservador de Pintura (1888-1893) y Carlos Palao, conservador de Escultura y Antigüedades (1888-1914). Por otra parte, de los no excesivos ingresos de bienes en el seno de la Academia, se da pormenorizada nota en las tablas que se consignan más abajo.

El final de este tristísimo capítulo, se produjo con el traslado del Museo a la sede definitiva en el edificio de Ricardo Magdalena, en la actual Plaza de los Sitios. La Academia finalizó el cambio de domicilio, tanto de los bienes del Museo, como de los propios, en el año 1911,[125] fecha en la que se inauguró un capítulo de esperanza para nuestras colecciones y a partir de cuya fecha disponemos de mayor información sobre dicho proceso.



Fig. 15. Fachada del Palacio de Museos en el año 1910.
Fot. Archivo Museo de Zaragoza.

124 Beltrán Lloris 2000, 96-97.

125 Anónimo 1928, V. La Junta del Centenario hizo entrega del edificio a la Academia de San Luis, para la instalación del Museo a principios del año 1910; en octubre de 1911 ya estaban algunas salas abiertas al publico.

VII. La Junta de Patronato del Museo de Zaragoza (1914-1974)

A partir del año 1914, el Museo pasará a depender de una Junta de Patronato creada a tal efecto; sin embargo, la labor de tutela y asesoramiento de la Academia de San Luis no ha de cesar en todo tiempo, especialmente hasta los años treinta.

La fluidez entre la Academia de San Luis y el Museo de Zaragoza fue natural e intensa, especialmente durante el periodo comprendido entre los años 1914 y 1937, en cuyo lapso de tiempo, Mariano de Pano y Ruata fue común Presidente y Director de la Academia de San Luis y Presidente de la Junta de Patronato del Museo.[126] Sirvió Pano de poderoso elemento de unión entre ambas instituciones, en un momento en el que el Museo apenas estaba dotado de medios humanos y materiales. En consecuencia la labor de tutela y asesoramiento de la Academia, a través de su Director/Presidente, fue vital en el desarrollo de dicha institución.

Durante la presidencia de la Academia por Mariano de Pano, las referencias al Museo menudearon en las actas, como continuación de la natural relación mantenida durante tantos años entre ambas instituciones.[127] Como fruto de esta relación íntima, se produjeron algunos malentendidos por parte de ciertos académicos sobre la figura del Museo, ejemplarizados por ejemplo por las protestas del Sr. Gracia en 1935,[128] al emitir sus quejas "por haber sido postergado siendo así que la Academia le nombró para sustituir al Sr. Palao y haber actuado en la instalación de algunas de las obras. Le contestó la Presidencia diciendo que su nombramiento, hecho por la Academia, no tiene validez alguna, porque no es la Academia sino la Junta de Patronato del Museo quien debe hacerlo. El Sr. Moneva refuerza la protesta del Sr. Gracia…"

En 17 de febrero de 1935 se insiste, todavía, sobre quien autoriza el ingreso de las obras en el Museo, manifestándose la preocupación que siempre mantuvo la Academia por los ingresos en el Museo: "La Dirección de la Academia no ha puesto jamás inconveniente alguno al ingreso en el Museo de nuevos cuadros cuando sean estos de positivo mérito, siendo de advertir por otra parte que este asunto es de la jurisdicción del Patronato del Museo y no de la Academia".[129] Todos estos son indicios sobresalientes del sentimiento que mantenía la corporación académica hacia la figura del Museo de Zaragoza, que muchos académicos tenían como algo propio, cuyo celo queda patente en todo momento, como miembros de la Junta de Patronato del Museo.

126 Sobre la figura de Mariano de Pano, puede verse el magnífico trabajo de Rincón García 1997, 253 ss.
127 Interesan especialmente las observaciones en Actas de la Academia de 4 de noviembre de 1934, a propósito del ofrecimiento del Mosaico de Estada al Museo.
128 Actas Academia: 13 de enero de 1935.
129 En la misma reunión se discutieron propuestas del Sr. Moneva y de la Comisión de la Academia que le contesta en asuntos relativos al "regimen de la numismática del Museo", "al regimen de la Sección Arqueológica del Museo" y a determinadas intervenciones en materia de restauración acometidas por el Sr. Palao. Continúan las referencias al Museo a propósito de la oferta de un cuadro de Pradilla (7 de abril de 1935), el donativo de Armengol de una colección de monedas (Actas Acad.: 27 – 6- 1937), etcétera.

La Junta de Patronato del Museo continuará su estabilización en los años siguientes, disminuyendo las referencias en las actas académicas de forma progresiva a partir de dicha fecha.[130] Paulatinamente, se fue consolidando la acción del Patronato y tomando fuerza la figura del Museo, cuyos lazos con la Academia, aunque se fueron diluyendo, estuvieron presentes en todo momento.

1. El Catálogo de 1928

Salvada la guía del año 1916 muy general y que no pormenoriza los aspectos que nos interesan, es el Catálogo de 1928 una de las primeras fuentes de información, además de otras, para observar el proceso de las colecciones propias de la Academia, a pesar de encontrarse éstas ya instaladas desde el año 1911 en el edificio de la Plaza de los Sitios, juntamente con las propias del Museo, entonces Provincial de Bellas Artes.

No hay duda en los fondos concentrados en la sala XVII (llamada de Alfonso XIII) que contenía la "Colección de dibujos traída por Pignatelli desde Italia". De hecho la totalidad de las obras enumeradas en dicho ámbito corresponden a la Academia, aunque como hemos visto no es exacto el epígrafe de Pignatelli aplicado para todo el contenido, puesto que se incluyen otras obras de propiedad académica, pero de distinta procedencia, ahora incorporadas aquí. Se cita además alguna otra obra perteneciente al depósito de 1924 de la familia Jordán de Urríes, que fue hecho al Museo Provincial, como el dibujo a la sanguina de Rafael Mengs NIG 9663.[131] La misma familia depositó, esta vez en el año 1928, una notable serie de obras que también se exponían en el Salón de Actos de la Academia de San Luis y que fueron igualmente depositadas en el entonces Museo Provincial.[132] De todas las obras se conserva abundante documentación, correspondiente a la sucesiva

130 Las referencias no son numerosas. Así durante la década de los cuarenta, exclusivamente la referencias al concurso convocado por la Academia: "Premio a la mejor copia de cuadro del Museo" (Actas 14–2–1943, 11–2–1945, 9–2–1946); los cuadros de Goya a Burdeos y el proyecto de reparación del edificio del Museo (18–3–1951), visitas de personalidades al Museo (27–10–1951), informe sobre el cofrecillo amatorio del Museo (18-1-1953), informe del director del Museo sobre los depósitos de obras de arte (29–11- 1953); propuesta al Patronato del Museo de nombramiento de Subdirector del mismo a favor de A. Beltrán (13-3-1955); informe sobre las reformas del Museo (24-3-1957), etcétera.

131 Anónimo 1928, 112. Se trata de las obras siguientes de Rafael Mengs, a las que se alude en las Actas del Patronato del Museo de 23-11-1924, Ocho Óleos-lienzo: "El Salvador" (58 x 43 cm) (9656), "Cleopatra a los pies de Augusto" (136 x 98 cm) (9657), "Copia de una figura de la escuela de Atenas" (98 x 72 cm) (9658), "El Carro de Apolo" (100 x 100 cm) (9659), "El Imperio Romano en figura de una Matrona" (40 x 49 cm) (9661), "Retrato de una infanta" (45 x 36 cm) (9662), "San Eusebio" (boceto de 154 x 69 cm) (10251), "Retrato de un infante de España" (79 x 64 cm) (10519) y un dibujo: "Dibujo representando a una infanta" (38 x 28 cm) (9663).

132 Se trata de Cinco Óleos/Lienzo: "Retrato de D. Nicolás de Azara" (79 x 61 cm) de Rafael Mengs (11239); "Retrato de D. Juan de Austria" (118 x 100 cm) de Pantoja de la Cruz (11240); "Retrato de Felipe III" (159 x 91 cm) de Sánchez Coello (11241); "Retrato de D. Félix de Azara" (212 x 124 cm) de Goya (11242); "Bendición de Jacob" (97 x 132 cm) de José de Ribera (11243. NIG antig. 10134) y una pintura sobre tabla retrato de Alonso V (115 x 91 cm) entonces de autor desconocido (11244) (posteriormente adquirida por el Gobierno de Aragón para el Museo de Zaragoza).

modificación de la titularidad de los depósitos, que se fue haciendo hasta la década de los setenta, del siglo XX, en que fueron retiradas definitivamente todas las obras, habiéndose gestionado siempre entre el Museo y los depositantes.

Tanto el Salón de Actos,[133] como la Secretaría de la Academia[134] exponían conjuntamente los fondos propios y los del Museo.

VIII. Las colecciones de la Real Academia de San Luis depositadas en el Museo de Zaragoza[135]

Siendo el edificio de la Plaza de los Sitios la sede oficial de la Academia de San Luís y de sus colecciones, al estar la Academia de San Luís como gestora del Museo en la primera parte de su historia, no pareció oportuno a nuestra institución (la Academia) la separación de fondos en las primeras presentaciones de las colecciones artísticas. Recuérdese una actitud semejante en la exhibición, pasada, conjunta, de los bienes académicos y de la Sociedad Económica Aragonesa en la primera sede de la institución en la Plaza del Reino. De esta forma se alternaron en las salas las obras procedentes del fondo clásico de la Academia, con las procedentes del Museo nacido de la Desamortización de 1836, sin que se sintiera la necesidad de llevar a cabo una distinción formal entre ambas instituciones, cuyas colecciones no planteaban dudas de titularidad, ni para la Academia, ni para el Museo.

---

133 Anónimo 1928, 111.

Donativo Florencio Jardiel al Museo: núms. 294 (NIG 10821), "Retrato del Rey Carlos III", donativo de Florencio Jardiel al Museo, al igual que el "Retrato de su santidad Clemente XIII" (núm. 544, NIG 10821), Actas del Patronato de 2 ó 3-11-1918: "Diose cuenta tambien de ..... y de dos retratos Carlos III y el papa Calixto III donados por D. Florencio Jardiel", a las mismas obras se refiere el Boletín del Museo de diciembre de 1927, nº 13, "Crónica del Museo", p. 38 y 39.

Núm. 546 (NIG 32483), "Retrato del músico aragonés D. Domingo Olleta", donativo al Museo de Agustín Herrera.

Núm. 259 (NIG 10458), "Retrato de D. Félix de Santiago y Azcona", de C. M. Esquivel, legado testamentario de 1918.

Núm. 258 (NIG 10628), Óleo/lienzo. "Retrato de Joaquín Marton", José Gonzálvez y Martínez, legado testamentario de Pilar Andrés.

Núm. 265 (NIG 10712), "Paisaje". H. Estevan, Donativo al Museo del artista.

Núm. 538 (NIG 11104), "Mujer con traje albano", B. Montañés, Donativo al Museo del artista.

Núm. 537 (NIG 10407), "Dos viejos", R. Arrué, Donativo al Museo de R. Arrué.

Núm. 536 (NIG 11010), "Soldados de los Tercios de Flandes", E. Marín, Donativo al Museo de A. Sangrós, 1919.

Núm. 535 (NIG 10922), "Granadero", A. Peiró, Donativo al Museo de Florencio Jardiel.

134 Se trata de los retratos de grandes maestres de la orden de San Juan, procedentes del Archivo de la Orden (de Malta) de San Juan de Jerusalén (San Juan de los Panetes) de Zaragoza (ingreso por Ley vigente 1877)(Registro Museo 99), son los retratos 545 (NIG 10824), 548 (NIG 10822), 549 (NIG 10819).

135 Hemos de hacer mención especial durante el desarrollo del presente trabajo a la colaboración plena del equipo del Museo de Zaragoza y de forma particular a María Jesús Dueñas Jiménez, encargada/responsable de la Biblioteca del Museo, que por su formación específica (a nivel de excelencia) en materia de biblioteconomía y sistemas documentales, ha solventado numerosas dudas, con la revisión minuciosa de los listados de fondos y expedientes documentales de los bienes culturales afectados en este trabajo. Vaya mi agradecimiento expreso al equipo del Museo que quiero ejemplarizar en la figura de María Jesús Dueñas.

De hecho en los primeros catálogos de las colecciones publicados, en los que la iniciativa de la Academia fue sobresaliente,[136] no se llevó nunca a cabo la distinción aludida de fondos, haciendo referencia en todo caso a los donativos o depósitos particulares y no de forma exhaustiva. Esta es la situación que se ha mantenido hasta el final de la década de los setenta, prorrogando el espíritu de entendimiento común entre ambas instituciones.[137] Ello sin que en ningún momento mediase, por parte de ninguna de ellas, la intención de hacerse con bienes que no fueran propios. Este ha sido el espíritu que ha trascendido, tanto en el periodo en el que el Museo ha sido dirigido por la Academia, como posteriormente.

Incluso en ocasiones de conmemoraciones especiales, en tiempos recientes (1984), como el *Bicentenario de la Academia de Dibujo de Zaragoza*, en cuyo momento se abordó una exposición monográfica. Ésta se desplegó, de común acuerdo, con la exhibición conjunta de la obra gráfica y fondos del Museo de Zaragoza y de la Real Academia de San Luis.[138]



Fig. 16. Juan de Juanes (1547). *Retrato del monarca Alfonso V, rey de Aragón.* Óleo sobre tabla. NIG 11244. Titularidad: Museo de Zaragoza. Fotografía: José Garrido Lapeña (Museo de Zaragoza).

136 Anónimo 1928; id. 1929; id. 1933.

137 En dicho momento, concluida la primera revisión documental se hizo constar la titularidad académica en las obras expuestas, así como en las consiguientes Guías del Museo editadas, Beltrán Lloris, Callizo Soneiro *et alii,* 2003, 310, 320, 324 etc.

138 Lomba Serrano, Giménez Navarro 1984.

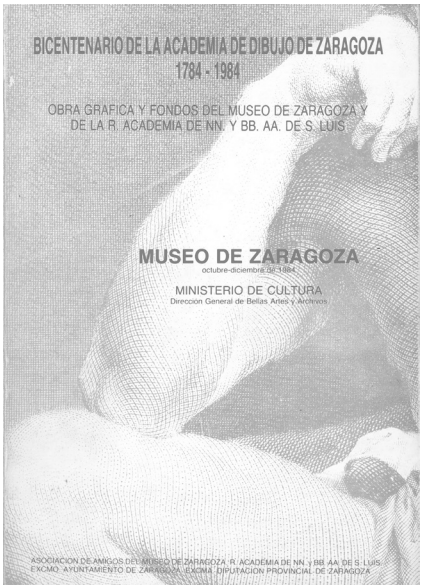


Fig. 17. Catálogo de la exposición sobre el *Bicentenario de la Academia de Dibujo*, celebrada en el Museo de Zaragoza con los fondos comunes de la Academia y del Museo de Zaragoza en el año 1984.

1. Un complejo proceso de gestión administrativa

En todo caso, para entender en su ámbito el carácter de nuestras colecciones y consiguientemente de los distintos catálogos e inventarios de estos primeros tiempos, hay que tener en cuenta el complicado proceso de gestión en el que el Museo de Zaragoza se ha visto sumido desde su invención, al igual que otros centros museísticos.[139] En ellos se han ido desarrollando los inventarios y repertorios conocidos, acometidos por las diversas instituciones gestoras y no siempre con criterios uniformes, como se ha visto más arriba. Estos fueron iniciados por la *Comisión Científica y Artística de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis* (1835-1844), seguidos por la *Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos* (1844-1850), cuyos inventarios se ajustaron estrictamente a los formularios oficiales emitidos; más tarde asumió la gestión la *Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis* (1850-1857) y nuevamente la *Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos* (1857-1883/1888). Finalmente pasaron a la *Real Academia de San Luis* (1883/1888-1914). Este último traslado de competencias no se realizó sin tensiones, como se deduce de la documentación existente, ya que la Real Orden de 24 de abril de 1883, no se cumplimentó hasta el 9 de junio de 1888, en cuya fecha el gobernador provincial de Zaragoza, ordenó a la Comisión Provincial llevar a cabo el correspondiente traspaso de competencias.[140]

139 Véase por ejemplo el Museo de Murcia, García Cano 1999, 159 ss.
140 Beltrán Lloris 1982, 12 ss.; Beltrán Lloris *et alii* 2000, 83-85. Sobre la Comisión Provincial de M.H.A de Zaragoza, Garris Fernández 2017, 43, 328.

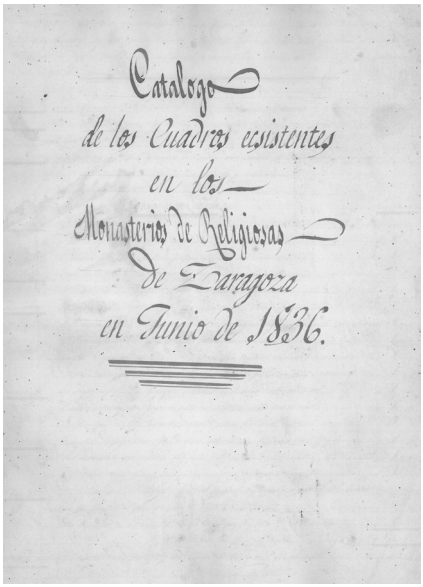


Fig. 18. Uno de los primeros inventarios del futuro Museo nacido de la desamortización, el *Catálogo de los cuadros existentes en los Monasterios Religiosos de Zaragoza en Junio de 1836.* Museo de Zaragoza. Fondo documental.

Posteriormente asumió la gestión del Museo una *Junta de Patronato del Museo Provincial de Bellas Artes,* de acuerdo con el Real Decreto de 24 de julio de 1913 que reorganizaba los denominados Museos Provinciales. La primera Junta de Patronato, presidida por Mariano de Pano, se reunió el 25 de julio de 1914,[141] y fue sucedido desde 1938 a 1955 por los académicos Luis Gracia Pueyo, Mariano Sancho Rivera, Miguel Ángel Navarro y Luis Valenzuela de la Rosa, con una adecuación del mismo en 1955, para ajustar su composición al decreto del Ministerio de Educación Nacional de 7 de enero de 1955 (BOE del E. de 22), que encomendaba la presidencia al Gobernador Civil de la Provincia y en su defecto al Presidente de la Diputación Provincial, ambos vocales natos, además de veinticuatro miembros más, de ellos, cinco, vocales de la Academia de San Luis. Se interrumpía en este momento la exclusiva gestión académica del Museo de Zaragoza, que hasta la fecha se había manifestado como sumamente fructífera.

Concluía así, un periodo significativo en la historia de los museos provinciales españoles en el siglo XIX, cuya mayor parte, hasta dicho momento, había permanecido gestionada por beneméritas instituciones como las Comisiones Provinciales de Patrimonio y las Academias de Bellas Artes, es decir, administradores no profesionales, de cargos honoríficos, cuya gestión, unida a la disparidad nor-

141 Actas de la Junta de 25 de julio de 1914; Actas de la Academia de 25 de octubre de 1914. Sobre la Junta, véase Echegoyen Grimá *et alii* 2004, 178 ss. Los miembros de la Junta serían representantes académicos, un comisario provincial, un representante eclesiástico, el presidente de la Diputación, el Alcalde y el Director del Museo, nombrado por el Ministerio, que a partir de ahora conformará un cargo remunerado.

mativa[142] marcó un tipo de museos ciertamente alejados todavía de las necesidades de la sociedad. Este era un modelo derivado de la etapa ilustrada,[143] que convenía actualizar de acuerdo con las necesidades reales del país, todavía por definir en materia de museos, especialmente en lo relativo a la conservación, la exposición y la educación.

El museo entra así en una nueva etapa administrativa en la que la gestión principal que asocia la conservación-dirección del centro, remunerada por primera vez, queda encomendada a personas de reconocida cultura y erudición, que asumen (aplicados al museo) los principios académicos de lugares de estudio asociados a las enseñanzas artísticas, pero lejos todavía de los objetivos que ha de definir la museología, centrados en la gestión científica e investigadora de las colecciones y su proyección social, entre otras tareas propias del museo. Concluía así esta delegación de poderes que acometió el propio Estado en su momento, equivalente a un desentendimiento de sus obligaciones directas con el patrimonio público, encomendado a las academias de Bellas Artes, herederas de la ilustración.[144] Todavía quedaba un largo camino en la provisión de puestos de trabajo profesionales destinados a los museos españoles, y al de Zaragoza, que solo se abordará a partir de la incorporación del centro al Patronato Nacional de Museos mucho más tarde, en el año 1971 y posteriormente a partir del año 1973, con la creación del Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos[145] y la dotación, en el Museo de Zaragoza, de puestos técnicos de profesionales dedicados específicamente al mismo.

Por último, se sucedieron los tres hitos dependientes del Estado, tras la incorporación del Museo de Zaragoza al Patronato Nacional de Museos,[146] que significan la entrada en un nuevo modelo de gestión: la asunción de competencias y gestión por parte del Ministerio de Educación y Ciencia (1974-1977), el Ministerio de Cultura (1977-1987) después y, para terminar, la transferencia de la gestión al Gobierno de Aragón, con el mantenimiento de la titularidad estatal (1987).

Por otra parte, este proceso de cambios administrativos fue semejante al que se produjo en otros museos españoles, con intervenciones académicas, que sitúan en su contexto los inicios de los museos españoles.[147] Así, sin ser exhaustivos, el de Bellas Artes de Valencia, cuyo núcleo inicial se constituyó con la colección formada por la Real Academia de San Carlos desde su fundación en 1768,[148] a la que se añadieron, a comienzos del siglo XIX, los bienes incautados por el mariscal napoleónico Gabriel Suchet, más los fondos de la desamortización de 1836;

142 García de Enterría 1983, 578 ss.
143 Bolaños Atienza 2003, 88 ss.
144 Véase Bolaños Atienza 1997, 193 ss.
145 Ley de 7/1973, de 17 de marzo, de Creación del Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos (B.O.E. núm. 69, de 21 de marzo de 1973). Véase, Ruiz de Lacanal 1994: 47 ss.; Barril 1999: 207 ss.; Torreblanca 2009.
146 Beltrán LLoris 1978, 233 ss.
147 Para los ejemplos andaluces, Corzo Sánchez 2011, 222 ss.
148 Garín Ortíz 1955,10 ss; Aldana Fernández 1998.

dicha entidad tuteló la institución durante 75 años, desde la Orden de 19 de enero de 1838, hasta el R.D. de 24 de julio de 1913, que estipulaba la creación de un Patronato dependiente del estado, en cuyo momento se independizó de la institución académica, sin que mediasen entre ambas problemas de titularidad sobre los bienes afectados.[149] Son de resaltar los contactos que estableció la Academia de San Luis de Zaragoza con el Museo de Valencia, a propósito del reglamento del año 1913 sobre la nueva reorganización de los museos provinciales y para facilitar la adopción del modelo en Zaragoza.[150]

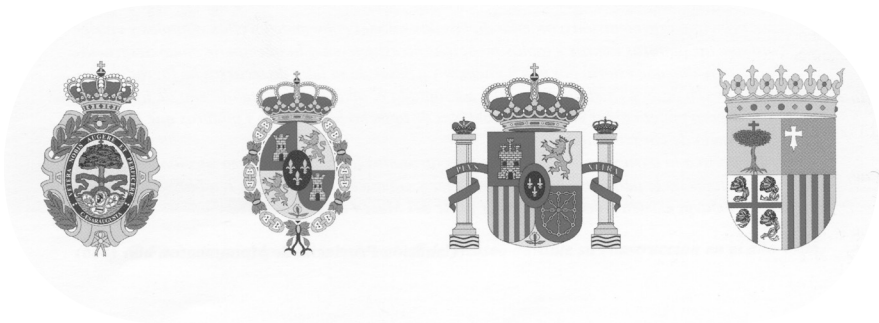


Fig. 19. Las cuatro administraciones que han gestionado el Museo de Zaragoza de titularidad estatal y gestión transferida: Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis (1850-1857, 1888-1914); Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos (1844-1850, 1857-1888); Estado Español (1974-1987…); Gobierno de Aragón (1987…).

El actual Museo Nacional de Escultura de Valladolid,[151] tuvo un nacimiento análogo al de Zaragoza, como fruto de las Leyes desamortizadoras y el cuidado de la institución estuvo a cargo de la Real Academia de la Purísima Concepción de Matemáticas y Nobles Artes, desde 1842, tutelándose años más tarde, en 1844 por la Comisión Provincial de Monumentos hasta 1851; desde dicho momento volvió la gestión al seno académico, hasta el año 1913, en el que inició su dependencia de un Patronato propio. Hitos semejantes guiaron la gestión del Museo de Bellas Artes de Sevilla, creado como Museo de Pinturas por R. D. de 16 de septiembre de 1835 con las obras de los conventos suprimidos, cuya responsabilidad se encomendó inicialmente a la Junta de Museos Local, pasando después (1840) a la Comisión Provincial de Monumentos, y posteriormente por R.O. de 24 de abril de 1883 (como Zaragoza), a la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, incorporándose a la tutela del Estado en 1925 a través de un Patronato.[152] Posteriormente, la Academia, que compartía sede con el Museo en el convento de

149 Gaya Nuño 1955, 717; Sanz Pastor 1990, 573; Benito, Catalán 1999, 32 ss.
150 Actas Academia de 16 de noviembre de 1913.
151 Wattenberg Sampere 1966; Gaya Nuño 1955, 754; Sanz Pastor 1990, 591.
152 Gaya Nuño 1955, 656; Vega Toro 1980, 56 ss.; Sanz Pastor 1990, 656;

la Merced, cambió de ubicación, en 1981, aunque permanecieron en la sede del Museo varios cientos de obras en calidad de depósito.[153]

Historia análoga documenta el Museo de Bellas Artes de Granada,[154] cuya creación surgió a petición de la Real Sociedad Económica en 1836, con las obras recogidas por las juntas generadas en torno a las tareas desamortizadoras (Junta de Intervención de Objetos y Comisión Científica), encomendándose su gestión en 1839 a la Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias de Granada. En 1914 el Museo pasó a gestionarse por una Junta de Patronato y en 1941, se desligaron las colecciones al trasladarse el Museo al Palacio de Carlos V en la Alhambra.[155]

Finalmente el Museo de Bellas Artes de Málaga, nacido a partir del Real Decreto de 24 de julio de 1913, gracias a la previa acción de la Academia de Bellas Artes de San Telmo y su política de adquisición de obras en el siglo pasado, estuvo albergado durante un periodo en el propio edificio de la Academia (1920-1955), trasladándose después ambas instituciones al Palacio de los Condes Buenavista (1957); la dependencia se mantuvo hasta la creación en 1973 del Museo de Málaga que refundió los antiguos centros de Bellas Artes y Arqueológico (R.O. de 16 de marzo de 1973), con la instalación además de la sede corporativa en el mismo edificio que ahora ocupa el Museo, en el reformado Palacio de la Aduana de Málaga.[156]

En todos ellos fue crucial la iniciativa, y delegación de poderes del estado, alentando con resultados varios, las consecuencias del proceso desamortizador de 1835 destinadas al arte cristiano (pintura y escultura), y estimuladas a continuación por la creación, en 1844, de las Comisiones Provinciales de Monumentos, que ampliaron el espectro de los materiales recogidos al terreno arqueológico, que solo entonces comenzaba a gozar de cierta consideración. Las sinergias establecidas desde aquellas iniciativas y además la labor de la Comisión Central de Monumentos, fueron cruciales, como deja ver el estado de la cuestión, resumido en la *Memoria comprensiva de los trabajos verificados por la comisiones de Monumentos Históricos y Artísticos del Reino desde 10 de julio de 1844 hasta igual fecha de 1845,* que hizo pública la Comisión Central en 1845.[157]

Los vínculos que desde dicho momento se establecerán entre las diversas instituciones que tutelaron los procesos de formación de los museos españoles (Sociedades Económicas, Reales Academias, Ayuntamientos y Diputaciones…) y los nuevos centros, fueron de muy diversa índole e intensidad, como se ha visto en los casos enunciados, destacando entre los ejemplos el del Museo de Zaragoza. Se fraguará así, una estrecha relación y complicidad de acciones entre la Academia de

153 Corzo Sánchez 2011, 223.
154 Orozco Díaz 1966, 14.
155 Sanz Pastor 1990, 262; Corzo Sánchez 2011, 222.
156 Sanz Pastor 1999, 410; Corzo Sánchez 2011, 223.
157 Gaya Nuño 1955, 26 ss.; en lo referido a Aragón: Maier 2003, 140 ss.

San Luis y la institución museística, que no se interrumpirá, como en los casos vistos más arriba, en el año 1913 con la creación de Juntas de Patronato. Esta relación se prolongará, de forma extraordinaria, en el tiempo (a pesar de la independencia administrativa) por las circunstancias especiales ya mencionadas, centradas en la conformación de su Junta de Patronato, presidida durante un largo periodo por Mariano de Pano (1914-1937), que simultaneará al mismo tiempo con la presidencia de la Junta de la Real Academia de San Luis (1910-1948), "uniéndose" así este periodo común de 23 años, a los anteriores de gestión directa de la Academia (1850-1857 y 1888-1914), es decir una larga etapa de vida común de 56 años.

Se sintetiza el proceso del Museo de Zaragoza en el cuadro siguiente (desde la fundación del centro hasta la etapa de la Junta de Patronato), en el que se hacen constar las instituciones responsables, así como los presidentes/directores de las mismas y los catálogos e inventarios generados, que han servido de base principal para este trabajo.

INSTITUCION RESPONSABLE	*PRESIDENTES Y DIRECTORES*	
1. Comisión Científica y Artística de la Real Academia de NN y BB Artes de San Luis (1835-1844)	Presidente Comisión	
2. Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos (1844-1850)	Presidente Comisión	
3. Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis (1850-1857)	Presidente Academia Rafael de Urríes y Bucarelli (1850) Conde de Sobradiel (1851) Benito Fernández de Navarrete (1851) Agustín Azara (1857)	
4. Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos (1857-1888)	Presidente Comisión	
5. Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis (1888-1914)	*Presidentes Academia* Francisco Fernández de Navarrete (1876-1895) Mario de la Sala Valdés (1895-1909) Mariano de Pano Ruata (1910-1948)	
6. Junta de Patronato del Museo Provincial de Bellas Artes Estado, Ayuntamiento, Diputación Provincial (1914 -1971). *Presidentes de Patronato*: Mariano de Pano (1914 -1937) Miguel Allué Salvador (1938 -1940) Luis Gracia Pueyo (1940 -1947) Mariano Sancho Rivera (1941) Miguel Ángel Navarro Pérez (1948) Luis Valenzuela de la Rosa (1949 -1955) Gobernador Civil (1955-1970) Antonio Beltrán Martínez (1971-1978)	*Directores del Museo* Carlos Palao y Ortubia (1913, -R.D. 24.6.13- 1934) José Galiay Sarañana (1934, -D. 18.12.34- 1952) Joaquín Albareda Piazuelo (1952, -O.M.3.8.52- 1964) Antonio Beltrán Martínez (1964, -O.M.13.12.63- 1974)	

158 No se hace cuestión aquí del detalle de catálogos y repertorios análogos posteriores a las fechas indicadas que pueden verse hasta el año 2000 en Beltrán Lloris *et alii* 2000, 399 ss.

	CATÁLOGOS E INVENTARIOS[158]
	- Cuadros existentes en los conventos y monasterios de Zaragoza (ms.).
	- Catálogos Comisión: s/f. 1846, mayo-junio/1: "Catálogo Museo de Pinturas Sta. Fe"; 3. s/f. 1846, mayo-junio/2: "Catálogo Museo de Pinturas"; 4. s/f 1846, 6 jun/1847; 5. 1848, 1 de enero: "Catálogo Museo de Pinturas".
	- Actas Real Academia de San Luis Libros 4) 7-6-1846/23-6-1850; 5) 7-7-1850/12-2-1854; 6) 27-8-1854/30-12-1861.
	- Catálogos Comisión: 6. 1863, 30 de agosto: "Catálogo del Museo Provincial de Zaragoza"; 7. 1863, 20 de setiembre: "Catálogo del Museo Provincial de Zaragoza. Salón de Columnas"; 8. s/f después de 1863/1; 9. s/f después de 1863/2: "Catálogo del Museo Provincial de Zaragoza"; 10. s/f después de 1863/3: "Catálogo del Museo Provincial de Zaragoza". - Comisión Monumentos*: Catálogo del Museo Provincial de pintura y escultura,* Zaragoza, 1967
	- Actas Real Academia de San Luis; 6) 27-8-1854/30-12-1861; 7) 30-1-1863/6-10-1878; 8) 28-5-1882/11-12-1892; 9) 8-1-1893/14-12-1902; 10) 11-1-1903/27-12-1914. Abiertos por la Academia, continuados por la Junta de Patronato: - Libro Donativos (12.06.1910 – 17.01.1958) - Libro de Depósitos (20.10.1912 – 1959).
	- Actas Junta de Patronato (1914-1970), - *Registro inventario de los objetos que figuran en la colección Arqueológica del Museo de Bellas Artes de Zaragoza* (post. a 1913), - Libro de Compras (11.04.1926-05.09.1954), - Anónimo, *Catálogo. Sección de Arqueología,* Zaragoza, 1929, - *Registro-inventario de los cuadros que figuran en la colección pictórica del Museo de Bellas Artes de Zaragoza.* (1936/1937- 17.01.1958), -Anónimo, *Catálogo. Sección Pictórica,* Segunda ed., Zaragoza, 1929, - Actas Real Academia de San Luis: 10) 27-12-1914; 11) 10-1-1915/16-4-1925; 12) 19-4-1925/14-12-1941; 13) 18-1-1942/30-6-1957.

IX. Bienes culturales propiedad de la Real Academia de San Luis, ordenados cronológicamente

Para contextualizar la cuestión en sus debidos términos, debemos abordar los fondos académicos, desde sus primeros días, de acuerdo con las dos sedes que ocupó la Academia: 1) el edificio de la Plaza del Reino, antiguo Seminario de San Carlos (hasta 1910), y 2) la sede actual, en el edificio de Ricardo Magdalena en la Plaza de los Sitios.

1. La sede de la Plaza del Reino (1792-1910/1911)

1. Colección Pignatelli

En la individualización de dibujos de la Colección Pignatelli, se han contrastado los distintos catálogos con las referencias a la citada agrupación, desde el año 1842, que es la primera referencia publicada sobre el conjunto de obras enviadas por Pignatelli.[159] Los dibujos se numeraron del 1 al 40, enmarcándose determinados grupos conjuntamente hasta contabilizar un total de más de 80 ejemplares. La agrupación número 40 es insegura pues el catálogo menciona literalmente "Cabezas de estudio por Donato Creti", sin especificar número. Continúa esta alusión a la colección Pignatelli en el Catálogo del año 1928 referente a la sala XVII que contenía la "Colección de dibujos de la R. Academia de San Luis", con la misma referencia a Pignatelli.[160] La misma se repite en el Catálogo de 1933.[161] Los últimos catálogos con medidas y descripciones más ajustadas han permitido una mejor identificación de las obras.

Se ha añadido la comparación con la clasificación de González (1992) y especialmente Ansón (1996) que son las únicas que hacen atribuciones de procedencia, partiendo de los catálogos de 1842 y 1928. En consecuencia se han desechado de las atribuciones de Ansón y Centellas (1996), aquellas obras de las que no hay alusiones en los catálogos aludidos; pues no parece posible hacer las atribuciones exclusivamente en función del tipo de obra artística. Se han identificado así las siguientes obras.

159 1842, 8. "Museo Sala 1ª: "Cuarenta cuadros con cristal de dibujos de célebres profesores regalados por el abate Pignateli que los trajo de Italia y son los siguientes:…". El número de dibujos excede de los cuarenta, ya que se encuentran agrupados, lo que hace un número total de 82. Los grupos que se especifican: con el número 1 son cuatro, con el 22 son 7, el 23 comprende 9, el 24 otras 9, etcétera. Queda indeterminado el número 40, que dice "cabezas de estudio por Donato Creti", que podrían ser dos ejemplares, según las identificadas, lo que haría un total de 83 dibujos. No obstante Ansón Navarro, Centellas Salamero 1996, XLIV, calculan unos cien.

160 "1928, p. 100: Fue traída de Italia a fines del XVIII por Don Vicente Pignatelli destinada a la enseñanza de los discípulos de la Escuela". No obstante hay que anotar que en dicha sala se incluyen además algunos dibujos solo por su condición de tales, pero sin pertenecer al fondo Pignatelli, como sucede con el dibujo sin número (1928:108) "Dibujo a la sanguina" de Rafael Mengs de 0,40 x 0,30, que en el Catálogo de 1933,159, recibe el número 5 bis y se añade que es un depósito al Museo de Zaragoza de José Jordán de Urríes, hecho según el Registro general en 1924 (NIG 9663). Lo mismo ocurre con otras obras citadas en el Catálogo de 1928, como las cabezas de estudio de Francisco Bayeu (núms. 371, 390, 353, 355) que se atribuyen a un donativo posterior a la Colección Pignatelli, del propio Bayeu (del año 1803).

161 Se copia el mismo epígrafe de 1928; 1933, 146, perdurando la exposición en la misma sala XVII.



Fig. 20. Cabeza de soldado romano, dibujo a pluma sepia sobre papel, Giulio Bonasone, hacia 1500-1520. NIG 10973. Titularidad: Real Academia de San Luis. Fotografía: José Garrido Lapeña (Museo de Zaragoza).

N. Inv.	***Cat. 1842***	*Cat. 1928*	***Cat. 1933***	***Ansón/Centellas 1996***	***González 1992***
10248[162]	2 = 5	p. 107, n. 394		54	239
10389	2 = 6			54	
10432	2 = 8			54	239
10439	8 = 15			37	
10590		p. 100, n. 368		10[163]	
10596		p. 107, n. 392		3	
10598	6 = 13	p. 101, n. 400		69	
10605	1 b = 2	p. 109, n. 382		28	4
10606	30 = 65	p. 105, n. 556		14	
10607	10 = 17	p. 106, n. 351		17	53
10680		p. 104, n. 364		8	246
10681	1 = 3	p. 104, n. 393		63	67
10682	1 = 4	p. 107, n. 399		38	
10683	21 = 30	p. 104, n. 376		43	
10685	11 = 18	p. 102, n. 396		70	
10779		p. 101, n. 357		61[164]	239
10782		p. 100, n. 387		48	16
10792		p. 100, n. 370		40	
10793	35 = 70	p. 108, n. 358		19	
10894	1 a = 1	p. 107, n. 373		23	
10895	32 = 67			42	
10899	33 = 68	p. 106, n. 360		56	234
10900	3 = 9	p. 104, n. 362		58	12
10901		p. 102, n. 386		4	
10903		p. 101, n. 384		35	85
10909		p. 103, n. 372		47	
10910[165]	22 = 32/37 23 = 43/44 40 = 82/83 ¿?	Sin referencia		54	
10911	39 = 79	p. 105, n. 522		46	
10912	27 = 60	p. 104, n. 398		5	
10914	9 = 16			9	
10916	18 = 27			41[166]	247

10917	26 = 58	p. 103, n. 363		13	
10918	29 = 64	p. 106, n. 369		26	232
10923	13 = 21			71	
10930	20 = 29			24	
10939		p. 105, n. 374		73 bis	
10959	37 = 76			22	
10972	4 b = 11	p. 108, n. 346		36	
10973	22 = 32	p. 103, n. 361		1	
10977	7 = 14			32	
10983	28 = 63			34[167]	
11008	38 = 77			2	
11018		p. 100, n. 375		12	
11019	22 = 31	p. 105, n. 520		6	
11020	33 = 68ª	p. 105, n. 519		57	519
11021	35 = 71	p. 108, n. 385		20	
11022	12 = 19			52	
11023	27 b = 61	p. 108, n. 348		15	
11028	31 = 66			60	
11038	13 = 20	p. 109, n. 344		29	
11048	23 = 47	Sin referencia		65[168]	
11083	36 = 74	p. 108, 381		7	60
11096	27 = 62	p. 103, n. 365		33	75
11097	25 = 57			59	
11139	17 = 26	p. 102, n. 352		30	249
11303	22 = 32/37 23 = 43/44 40 = 82/83 ¿?[169]	Sin referencia		61[170]	
11511	4 = 11 ¿?[171]	Sin referencia		62	
15140	15 = 24			72	
15151		p. 101, n. 359		64	86
15271[172]	22 = 32/37 23 = 43/44 40 = 82/83 ¿?			54	
15272	40	p. 101, n. 357		54	54
15961	2 = 7			54	

15962[173]	22 = 32/37 23 = 43/44 40 = 82/83 ¿?	Sin referencia		44	
15963[174]	22 = 32/37 23 = 43/44 40 = 82/83 ¿?	Sin referencia		45	
27872		p. 104, n. 350		66	
27873		p. 105, n. 349		67	
28279		p. 107, n. 392 bis		27	59
32271[175]	24 = 48		395	52	
32272	24 = 49	p. 106, n. 395	395	52	
32273	24 = 50	p. 106, n. 395	395	52	
32274	24 = 51	p. 106, n. 395	395	52	
32275	24 = 52	p. 106, n. 395	395	52	
32276	24 = 53	p. 106, n. 395	395	52	
32277	24 = 54	p. 106, n. 395	395	52	
32278	24 = 55	p. 106, n. 395	395	52	
32279	24 = 56	p. 106, n. 395	395	52	
32280	39 =78	p. 106, n. 366		18	
32282[176]	23 = 38	p. 100, n. 356	356/1	53	
32283	23 = 39	p. 100, n. 356	356/2	53	
32284[177]	22 = 32/37 23 = 43/44 40 = 82/83 ¿?[178]	Sin referencia	¿356?	16	
32285	23 = 40	p. 100, n. 356	356/5		
32286[179]	22 = 32/37 23 = 43/44 40 = 82/83 ¿?[180]	Sin referencia	356	31	
32287	23 = 41	p. 100, n. 356	356/3	53	
32288	23 = 42	p. 100, n. 356	356/4	53	

162 Este dibujo estuvo enmarcado desde finales del siglo XIX (1842, 2) juntamente con los núms. 10389 y 10432.

163 Señalan Ansón Navarro, Centellas Salamero 1996, 22 un número al dorso con tinta negra, el 14, similar a la presente en las mismas circunstancias en los números 10914 y 10439, atribuido este segundo al lote Pignatelli, con base en su referencia en el catálogo de 1842 (n. 2). Circunstancia que nos inclina a la clasificación presente. De hecho la referencia en 1933, 149, n. 368 con medidas permite una mejor identificación.

164 Este dibujo 10779 estuvo enmarcado con 15271 y 15272, siguiendo la composición de referencia del Catálogo de 1928 (p. 101, n. 357) con cuyas medidas coincide la enmarcación, como recogieron

Lomba Serrano, Giménez Navarro 1984, 179, fig. 92. Posteriormente Ansón, Centellas 1996, n. 61, p. 122, aíslan los dibujos y las autorías dejando a Creti, el n. 10779 y el 11303, dibujo éste que a su vez estuvo enmarcado con otras tres cabezas (10248, 10389 y 10432). De este modo no correspondería la identificación con el Catálogo de 1842, con cuyo n. 2 (5-8) "cuatro cabezas", ya se han identificado otras cabezas sueltas.

165 Estuvo antes enmarcado con los números 15961, 15962, 15963, todos ellos cabezas. Cabría la posibilidad de relacionarlas con los números 22 = 32/37, 23 = 43/44 y 40 = 82/83, diez cabezas que no se han identificado por la falta de datos.

166 El Catálogo de 1842, dice literalmente "Martirio de dos santos". En el dibujo se trata de dos santos ante un emperador romano; la presencia de los soldados es el único elemento que hace sugerir el martirio que se avecina. Ansón Navarro, Centellas Salamero 1996, 84, hacen la identificación con interrogantes, pero en el texto se decantan hacia el dibujo indicado (¿?).

167 En la asignación al número del Catálogo de 1840, Ansón, Centellas 1996, n. 34, ofrecen como duda el núm. 4 o el 28, pero el 4 dice literalmente: "país de pluma con dos pastores" y en el dibujo 10983 no se trata de dos pastores sino de un pescador, mientras que el n. 28, solo dice "un País", razones por las que lo identificamos, en ausencia de medidas, con dicho número.

168 No se encuentran referencias claras sobre este dibujo, atribuido con interrogantes a Agostino Masucci por Ansón, Centellas 1996, 130. No puede identificarse con el n. 1, 4 de 1842, 8, ya que dicho dibujo se identifica con el n. 38 de su catálogo, dibujo en el que se representan dos medios cuerpos como indica la referencia de 1842. Nuestra propuesta va mejor hacia el núm. 23/47 del Catálogo de 1842, que refiere sin más un "retrato de medio cuerpo". De eliminarse esta posibilidad cabría seguir la sugerencia de Ansón/Centellas a propósito de la lista de 1793, en la que se mencionan "10 academias de Masuchi", adjudicándolo en consecuencia al lote de Nicolás de Azara, enviado desde Roma en 1786 para la Escuela de Dibujo de la Real Sociedad Económica Aragonesa. Pero esto resulta dudoso.

169 Se refieren en el Catálogo de 1842, diez cabezas que no han sido identificadas por la falta de datos. Podría ser alguna de estas ¿?.

170 Esta cabeza 11303, se queda sin referencias pues no cabe la identificación con 1842, 9, n. 2 cuyas cabezas aisladas ya han sido atribuidas. Tampoco cabe la referencia a 1928, 107, n. 394 (cuya composición conocemos por reproducirse en Lomba Serrano, Giménez Navarro 1984, 179, fig. 92). De modo que la atribución al Lote de Pignatelli, no parece sostenible con base en las referencias conservadas. Tampoco se puede igualar este número con el 10432, como recogen Ansón Navarro, Centellas Salamero 1996, 122, bajo el n. 61, porque dicho número 10432, se identifica con una de las cabezas del núm. 54, que ya se ha adjudicado a las referencias del Catálogo de 1842 (vide supra). En todo caso alguna de las cabezas con la atribución hecha con base en la identificación del Catálogo de 1842, 9, n. 2 que son cuatro cabezas, quedaría fuera.

171 Podría tratarse de este dibujo del Catálogo de 1842, descrito bajo el título de "genios", clasificación que pudo hacerse por la falta de rasgos característicos en los personajes representados.

172 Se refieren en el Catálogo de 1842, diez cabezas que no han sido identificadas por la falta de datos. Podría ser alguna de estas ¿?.

173 Lomba Serrano, Giménez Navarro 1984, 209. Se refieren en el Catálogo de 1842, diez cabezas que no han sido identificadas por la falta de datos. Podría ser alguna de estas ¿?.

174 Lomba Serrano, Giménez Navarro 1984, 209. Se refieren en el Catálogo de 1842, diez cabezas que no han sido identificadas por la falta de datos. Podría ser alguna de estas ¿?.

175 Pueden ser las cabezas que se mencionan en Noticias…¿?

176 Pueden ser las cabezas que se mencionan en Noticias… ¿?

177 Se trata de una "Cabeza de joven", de 93 x 77 mm en tinta sepia, de autor anónimo. No coinciden las medidas en Ansón Navarro, Centellas Salamero 1995, n. 16, p. 34, ni en Lomba Serrano, Giménez Navarro 1984, 211, aunque se trata de la misma obra. Sobre ésta no hay referencias claras atendiendo a las medidas. Se ha atribuido por Ansón a la Colección Pîgnatelli, (¿podría ser posible a pesar de la falta de identificación?).

178 Se refieren en el Catálogo de 1842, diez cabezas que no han sido identificadas por la falta de datos. Podría ser alguna de estas ¿?.

De este modo quedaría una serie de obras, según el Catálogo de 1842 sin identificación en las atribuciones hechas, obras que hasta la fecha no se han localizado entre los fondos existentes en el Museo. Se trata de dibujos con referencias muy claras en algunos casos y vagas o inconcretas en otros como para permitir su clasificación a partir de dichas alusiones. En el primer grupo se cuentan: "La Ascensión" (14 = 23), "San Carlos Borromeo (19 = 28), "La Caridad" (23 = 45), "La Virgen" (23 = 46), "San Francisco Javier predicando en la India" (34 = 69), "Ángel y alma en el purgatorio" (40 = 81), "San Pablo y San Pacomio" (5 = 12); en el segundo: "Grupo de cinco santos" (16 = 25), "Una figura" (26 = 50), "Academia" (35 = 72), "Academia" (35 = 73) y "Mujeres" (37 = 75). Aún quedan cinco "cabezas" de entre los números 22, 23 y 40 del Catálogo, para las que no encontramos dibujos entre los fondos conservados en el Museo.

De la misma forma, otra serie de dibujos publicados por Ansón/Centellas, se atribuyen a la colección Pignatelli, sin que haya podido ser posible su identificación entre las obras no identificadas del Catálogo de 1842. Así se encuentran los ejemplares: "San Alo y San Petronio ante la Virgen", G. Cavedone (10915/25)[181], "Figura indeterminada" (10975/11),[182] "Busto de Apóstol" (10981/68),[183] "San José con el Niño" (11011/55), "Dios Padre" (11057/39),[184] "Sagrada Familia" de Canterini (11077/21),[185] "Muerte de Patroclo" (11102/73), "Escena romana" (15937/50), "Entierro de Cristo, María Magdalena y la Virgen" (15938/49), "Seis dibujos" (27938/51).[186] Estas obras no son reducibles a las anteriores sin identificar, quedando su titularidad en dudas a la espera de nueva documentación. [187]

Los fondos correspondientes a la Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luís, serían así los siguientes:

179 Lomba Serrano, Giménez Navarro 1984, 211. Sin referencias. No coinciden las medidas en Ansón y Lomba.
180 Se refieren en el Catálogo de 1842, diez cabezas que no han sido identificadas por la falta de datos.
181 Ansón Navarro, Centellas Salamero 1996, n. 25, p. 52. Hacen la atribución a la colección Pignatelli, con las mismas identificaciones que para el NIG 10930, pero en las referencias de 1842 solo se menciona un ejemplar: "La Virgen y un Santo Obispo". El que sea un dibujo para el mismo cuadro de Cavedone no equivale a hacerlo procedente del lote Pignatelli, como deducen los autores.
182 Los autores señalan la falta de referencias en catálogos anteriores. "Huída a Egipto", 41,7 x 29,6 cm. Anónimo.
183 No se había catalogado hasta la fecha. Ansón, Centellas 1996, 68. Atribuido a A. Procaccini.
184 Lomba Serrano, Giménez Navarro 1984, 204. Las obras que se recogen en este trabajo no entran en los problemas de la titularidad de las mismas, en consecuencia las referencias se usarán cuando haya datos que contribuyan a aclarar dichos extremos.
185 Identifican Ansón Navarro, Centellas Salamero 1996, 44, n. 21, esta "Sagrada Familia" con el núm. 522 del Catálogo de 1928, lo que no resulta posible, ya que dicha obra, "Grupo" (0,24 x 0,17) se identifica por los mismos autores con el número del Museo 10911 y con su número de Catálogo 46, lo que no ofrece dudas por el motivo y las dimensiones, "Sagrada familia", 23,6 x 16,8 cm, de Cantarini. Tampoco es correcta la identificación de esta estampa que sigue González Hernández, 1992, n. 252, p. 142 con el catálogo de 1842.
186 Se trata de seis dibujos montados en grupos de tres sobre papel verjurado (por anverso y reverso), posiblemente a comienzos del siglo XIX. No se conserva referencia alguna útil.
187 Este dibujo se ha clasificado en el s. XIX, en clara errata (Lomba Serrano, Giménez Navarro 1984, 199; González Hernández 1992, n. 246, p. 139), pero se trata de una obra del s. XVI. Siendo del XIX no podía corresponder a la "colección Pignatelli", como supuso González.

Núm. Inv./Objeto
Colección de dibujos (82) traída de Italia para la enseñanza de la Escuela de Arte de Zaragoza. Autores y épocas varias
10248 ("Cabeza de anciano", 11,9 x 9 cm., Anón.), **10389** ("Cabeza de Santo", 13,1 x 12,5 cm, Anón.), **10432** ("Cabeza de hombre joven", 12 x 9,5 cm, Anón.), **10439** ("Santísima trinidad", 54 x 27,6 cm, Anón.), **10590** ("Crucifixión", 25,7 x 54,5 cm, Anon.), **10596** ("Natividad de Cristo", 37,4 x 26,7 cm, Costa, L.), **10598** ("Escenografía teatral", 47,4 x 30 cm, Anón.), **10605** ("Santo", 23,3 x 19,6 cm, El Guercino), **10606** ("Martirio de Sta. Catalina", 28,6 x 43,5 cm, Anón.), **10607** ("Martirio de S. Lorenzo", 49,5 x 35,2 cm, Anón.), **10680** ("San Martín cortando su capa para un pobre", 34,5 x 26 cm, anón.)[187], **10681** ("Estudio de cabeza de apóstol", 34,5 x 26 cm, Graziani, E.,), **10682** ("Anciano caminante", 25,6 x 18,1 cm, Anón.), **10683** ("Milagro de San Eustaquio", 32 x 25 cm, Anón.), **10685** ("Visión de San Jacinto", 37,4 x 24 cm, Anón.), **10779** ("Estudios de cabezas", 13,4 x 17,9 cm, Creti), **10782** ("La Magdalena" y "Esbozo de figura", 23,3 x 33,5 cm, Anon.), **10792** ("Ángel abrazado a la cruz", 20,2 x 17,3 cm, Anón.), **10793** ("Busto de caballero", 24,4 x 16,8 cm, Anón.), **10894** ("Cabeza de mujer", 22,8 x 18,8 cm, Canuti), **10895** ("Glorificación de Santo Tomás", 25,7 x 41,5 cm, Anon.), **10899** ("San Francisco de Asís",21,3 x 17,8 cm, Bertuzzi), **10900** ("La Virgen, San Ignacio y San Luís Gonzaga", 30,8 x 21,5 cm, Bertuzzi), **10901**("Cabeza de niño", 22,6 x 18,8 cm, Salimberri), **10903** ("Cabeza de muchacho", 25,8 x 18,5 cm, Roselli), Bertuzzi), **10909** ("Tres estudios de S. Miguel arcángel", 27,4 x 41,2 cm, Anón.), **10910** ("¿Sileno?", 14,5 x 12,4 cm, Anón.); **10911** ("Fortuna con unos danzantes", 17 x 26 cm, Anón.), **10912** ("Entierro de cristo", 28,4 x 17 cm, Tempesta), **10914** ("Hijo pródigo", 46 x 35 cm, anon.), **10916** ("Niño y ¿S. Antonio de Padua en gloria?, 43 x 29,6 cm, Anón.), **10917** ("Lavatorio de pies", 24,2 x 28 cm, Anón.), **10918** ("Ángeles", 30,8 x 22,8 cm, Colonna ¿?), **10923** ("La Virgen con el Niño", 35 x 28 cm, Anón.), **10930** ("Virgen y el Niño", 44 x 26,4 cm, Cavedone, G.), **10939** ("Retrato de caballero), **10959** ("desnudo masculino", 20,3 x 14,8 cm, Cantarini), **10972** ("Baco", 28,8 x 20,6 cm, Anón.), **10973** ("cabeza de guerrero" 21 x 15,7 cm, Bonasone), **10977** ("Virgen con Niño", 40,2 x 28,5 cm, Maratta), **10983** ("Paisaje", 20,9 x 28,5 cm, Parigi), 11008 ("Asunción de la Virgen", 39,1 x 31,3 cm, Carracci), **11018** ("Tentación de S. Antonio Abad", 19,4 x 13,5 cm, Anón.)**, 11019** ("S. Pedro Nolasco", 13,2 x 11 cm, Tempesta), **11020** ("Muerte de S. Francisco Javier", 21,7 x 15,3 cm, Bertuzzi), **11021** ("Busto de caballero", 24,2 x 17,2 cm, Anón.), **11022** ("Virgen con el Niño", 6,5 x 6,6 cm, Anón.), **11023** ("Santiago peregrino", 14,2 x 19,5 cm, Anón.), **11028** ("Santa Isabel de Aragón", 21,2 x 29,4 cm, Bertuzzi), **11038** ("Cabeza de joven", 16,4 x 13 cm, Manozzi), **11048** ("Santo asceta", 37,6 x 25 cm, M. Masuchi), **11083** ("Cabeza de ángel", 25 x 20,6 cm, Vanni), **11096** ("Anunciación", 21,1 x 14,6 cm, Mitelli), **11097** ("Santa Clara", 21,2 x 29,2 cm), **11139** ("San Blas", 48,7 x 34 cm, Maratta), **11303** ("Estudios de cabezas", 13,4 x 8,1 cm, Creti), **11511** ("Hércules y Mercurio", 20,2 x 28,6 cm, D. Creti), **15140** ("Resurrección de Cristo", 43,5 x 32,4 cm, Anón.G), **15151** ("Cabeza de guardia suizo", 24,8 x 18,8 cm., Masucci), **15272** ("Cristo", 12,6 x 11,9 cm, Anón.), **15961** ("Cabeza de anciano barbado", 15 x 13,8 cm, Anón.), **15963** ("Dos cabezas masculinas y una femenina", 20,7 x 15,3 cm), **27872** ("Atenea y las Bellas Artes", 62 x 41,5 cm, Pittoni), **27873** ("Apolo derrota a los gigantes", 58,2 x 34,6 cm, Pittoni), **28279** ("Cabeza de hombre", 31 x 23,4 cm, Gessi, F.), **32271** ("Cabeza de anciano", 10,6 x 10,9, Anón,), **32272** ("Cabeza de monje", 9,5 x 9,7 cm, Anón.), **32273** ("Estudio: cabeza de hombre barbado", 9,8 x 6,1 cm, anónimo italiano), **32274** ("Cabeza de profeta", 8 x 7 cm, anónimo italiano), **32275** ("Mano y calavera", 8,6 x 8,5, Anón.), **32276** ("Cabeza de joven", 8,3 x 7,6 cm, Anon.), **32277** ("Cabeza de hombre barbado", 10 x 7,7 cm, Anón.), **32278** ("Cabeza de anciano", 10,6 x 7,2 cm, Anón.), **32279** ("Cabeza de anciano", 9,9 x 8,5 cm, Anón.), **32280** ("Cristo y los fariseos", 14,3 x 21 cm, Anón.), **32282** ("Cabeza de joven", 8,7 x 6,8, Anón.), **32283** ("Cabeza de la Virgen", 8,6 x 6,9 cm, Anón.), **32284** ("Joven", 8,3 x 7,7 cm, Anón.), **32285** ("Cabeza de hombre joven", 12,1 x 7,9 cm, Anón.), **32286** ("Cabeza femenina", 12,4 x 11,5 cm, C. Maratta), **32287** ("Cabeza de anciano", 12,5 x 11,9 cm, Anón.), **32288** ("Cabeza de angelito", 13,5 x 9,8 cm, Anón.).



Fig. 21. Donato Creti, *Estudio de cabezas,* Sanguina sobre papel blanco, sin materia gris. NIG 10779. Titularidad: Real Academia de San Luis. Fotografía: José Garrido Lapeña (Museo de Zaragoza).

2. Colección Goicoechea

Del envío que hizo Azara en 1786 siguiendo las instrucciones de Martín de Goicoechea, no se conserva ninguna relación directa y detallada. Solo la *Noticia* de 1793 que contiene un buen número de obras,[188] de las que una parte permaneció en la Academia de San Luis, habiendo pasado el resto a la Sociedad Económica Aragonesa. No se hace ninguna referencia directa de este conjunto de obras en los catálogos de referencia (1828, 1842, 1928, 1933…), pero si se han podido identificar determinadas obras en la *Noticia* de 1793. También el Libro de Resoluciones de la Real Sociedad Económica Aragonesa de 6-10-1786, la Gaceta de Zaragoza de 17-10-1786 y la carta de Goicoechea de 19-10-1786,[189] donde se referencian obras de Batoni, Masucci, Corvi, así como la traducción de la obra de Volpato y las copias de Mengs, que están en la *Noticia*... y a las que se alude de forma muy rápida, sin mencionar procedencia. Entre los bienes de la Academia y de la

188 Actas Academia de San Luís y carta 13-10-1784 a Diego Torres; véase también *Noticia de los estudios que tiene. 1793,* pp. 2 ss.

189 Páginas 198-208 y Gazeta de Zaragoza de 17-10-1786 y carta de Goicoechea de 19-10-1786: Goicoechea... había hecho traer desde Roma, seguramente por mediación de José Nicolás de Azara, el libro sobre principios del dibujo sacados de estatuas antiguas de Giovani Volpato, publicada ese mismo año, copias de obras de Antón Rafael Mengs, academias originales de los acreditados pintores romanos Pompeo Batoni, Masucci, Corvi, Piccholini y dibujos de otros notables profesores romanos. Asi mismo, había mandado traducir la obra de Volpato al castellano para regalarla a los alumnos aventajados y aplicados de la escuela.

Sociedad, en el Catálogo de 1842,[190] se mencionan dibujos de Salesa, Camarón, Ramos, Masucchi, Espinosa, los dos Bayeu, Uranga y Latasa, así como grabados (estampas) de Mengs y Volpato.

Las Actas de la Junta de Comercio de Barcelona de 14-6-1874 también hacen referencia a un conjunto de obras enviadas a Zaragoza, referenciándose 550 obras (ojos, bocas, narices, cabezas).[191] El 14-8-1784 aún se añaden otras obras (ocho) enviadas por el Barón de La Linde, una serie de cabezas de Rafael grabadas por Domenico Cunego.[192] Cabría en consecuencia pensar que la Noticia de 1793 está aludiendo al fondo aportado por diversos conductos por Goicoechea.

Es ilustrativa la primera Junta de la Real Academia de San Luis de 11-4-1793: "…. comenzó dando posesión de los cargos, se hizo inventario de todos los muebles, materiales y utensilios que tenia la Academia y Goicoechea hizo donación de los materiales, enumerados en una relación firmada que se incorporó al acta: 372 academias de cabezas, figuras y varios estudios en papel de famosos artistas y de algunos pensionistas de S. Fernando en Roma; 14 estatuas de yeso; 52 cabezas de yeso; 4 fragmentos de piernas y brazos en yeso; 2 piernas de niño en yeso; 1 pie y una mano de la anatomía en yeso; 13 bajorrelieves; 16 retratos en óvalo; 30 medallistas", contenido en el que insiste el *Libro de Resoluciones* de la misma fecha.[193]

Junto a estos dibujos hay una colección de yesos de los que Goicoechea comunicaba había hecho sacar copias, pagadas de su peculio, de las más importantes estatuas y grupos en yeso de la Antigüedad Clásica que poseía la Real Academia de S. Fernando[194]. Entre ellos se encontraban el Grupo de Laocoonte, el Antinoo de Herculano, el Apolino de Médicis, la Venus de Médicis, el Mercurio sentado de Herculano, el Fauno de los Albogues y otros. En ausencia de detalles no resulta posible la identificación de la mayor parte de ellos.

---

190 1842, 25 ss.

191 Según, Ansón Navarro 1993, 102-103: Actas de la Junta de Comercio de Barcelona 14-6-1784, sg. propuesta del Barón de la Linde a dicha junta de dotación de principios. Se somete a votación y se aprueba el envío a Zaragoza por medio del ordinario Burich, que salía el 3 de agosto de: 150 ejemplares de ojos de contorno, 75 con sombra, 75 ojos y bocas, 75 ojos y narices, 75 narices y bocas y 100 cabezas de contorno. No se enviaban vaciados de yesos por su dificultad. En total se regalaban 550 principios y cabezas. p. 102 y 237.

192 El 14-8-1784 el Barón de la Linde envía a Goicoechea 8 modelos de dibujos (son una serie de cabezas de Rafael, dibujadas por Mengs) que le han llegado de Roma, enviados por D. José Nicolás de Azara. La Real Sociedad Económica nombra al Barón de la Linde socio de mérito por haber conseguido estos principios para la Academia. Según Ansón Navarro, 1993, 182, en realidad no eran ocho dibujos, sino ocho grabados de cabezas hecho por Domenico Cunego en Roma en 1781, a partir de los correspondientes dibujos de Anton Rafael Mengs sobre cabezas de obras al fresco de Rafael (colección de grabados que guarda la Sociedad Económica).

193 11 de abril de 1793, 4: "… en la actualidad tiene la Academia para su enseñanza 372 academias, figuras, cabezas y varios estudios en papel de los más famosos de Roma y de los Pensionistas de Sn. Fernando en la misma: 14 estatuas; 52 cabezas, 13 bajos relieves, 4 fragmentos de piedras, y brazos; 16 retratos en óvalos, 30 medallitas, 2 piernas de niños, un pie y una mano de la anatomía en yesos … y en su vista acordó la Junta particular … que se formalice y copie en el libro correspondiente la citada noticia o relación y que se haga Imbentario de los utensilios muebles y demás que tiene la Academia…".

194 Ansón Navarro 1993, 186, 239.



Fig. 22. Buenaventura Salesa, "Academia", circa 1790-1795 (lápiz y clarión sobre papel), NIG 10612. Titularidad: Escuela de Bellas Artes y Oficios.
Fotografía: José Garrido Lapeña (Museo de Zaragoza).

De este conjunto una parte se ha integrado en las colecciones de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País y otra, menor, en las de la Escuela de Bellas Artes y Oficios. Así, hay una serie de dibujos (doce) que aparecen por primera vez en el Catálogo de 1933, procedentes de un depósito de la Escuela de Bellas Artes y Oficios de Zaragoza y que podrían pertenecer al conjunto de Goicoechea, habida cuenta de que no corresponden al lote Pignatelli, según la comparación hecha entre los Catálogos de 1842 y 1928 (no están presentes en dicho catálogo).

Efectivamente, todos los números salvo el 10604, ostentan en el reverso un sello en tinta azul que dice: "Escuela de Artes y Oficios Artísticos – Zaragoza" y en su interior escudo coronado de la Escuela, además de un número *currens,* entre paréntesis, (del 1 al 12) con lápiz rojo ordenando el conjunto. En el Catálogo de 1933, se agruparon los dibujos en la sala XVII, bajo el epígrafe de "Colección de dibujos de la R. Academia…", dato que contrasta con el sello de la Escuela que ostentan los dibujos.

Las actas de la Real Academia de San Luis de 19-2-1933 documentan un intercambio entre ambas instituciones: "Ceder a la Escuela de Artes y Oficios una Colección de yesos para las clases de dicho Centro, a cambio de una colección de dibujos que la Escuela cede a la Academia. Ambas cesiones son hechas en concepto de depósito". Se ha presumido que esta noticia pueda aludir a los dibujos que aparecen sellados (¿?), aunque no se habla en ella de la cesión de dibujos a la Escuela, sino al contrario..

De haber estado inicialmente en la Academia y desde allí ingresar en la Escuela para después volver, se ignoran las circunstancias iniciales, así como la forma jurídica, pues no hay documentación alguna de este hecho. Hay que anotar que las obras atribuidas a Goicoechea no aparecen referenciadas en el Catálogo de 1928, exceptuado el número 10604,[195] mientras que las restantes atribuidas al mismo origen no se mencionan, de donde cabría suponer que (de haber mediado dicha cesión sin documentar) se prestaron a la Escuela con anterioridad a la redacción de dicho catálogo (1928), (¿?) y después volvieron, lo que no deja de ser un hecho sin constancia documental. Del conjunto, además, las obras de Vergara podrían identificarse con las donadas por el hijo del artista a la Academia en el año 1840.[196]

A este conjunto de dibujos pudo referirse el inventario que llevó a cabo Bernardino Montañés en 1887, que recoge Ansón, tomado de Hernández Latas,[197] pero solo se alude a "una colección de 95 dibujos originales del natural de autores del siglo último y que servían antes de modelo en la Escuela". Estos dibujos son identificados no obstante por Ansón como un fondo cedido por la Academia de San Luis. Arguye Ansón,[198] como hipótesis, esta cesión inicial en una fecha posterior al año 1894 (creación de la Escuela de Artes), con destino a la enseñanza de los alumnos, pero no hay constancia de tal circunstancia, aunque dichas cesiones debían ser habituales. Algunas de las obras deben corresponderse con las mencionadas globalmente en la *Noticia* de 1793, como se ve más abajo: dos academias de Francisco Javier Ramos, un dibujo de Carlos Espinosa, uno de Buenaventura Salesa, otro de Batoni, pero la falta de documentación obliga a remitirnos a las constancias legales existentes,

195 1928, 102, n. 388; 1933, 151, n. 388.
196 Vide *infra*, tablas.
197 Hernández Latas 1994, 282-292.
198 Ansón Navarro, Centellas Salamero 1996, LV.

independientemente de su origen académico, máxime cuando la propia Academia en el año 1933, en documento público, reconoce que dicha colección procede de la Escuela, como titular autorizada para hacer el depósito.

Las obras del fondo Goicoechea, identificadas como propiedad de la Escuela de Arte, son las siguientes:

NIG	**"Noticia... 1793"**	***Giménez 1995***	*Ansón/Cent. 1996*	**González 1992**	**Otras referencias**
10351 **10**		48	80 EBAO	73	Rev: sello EAO; lápiz rojo: 10; 1933, 155, n. 657, "Academia desnudo viril", Mariano Salvador Maella.[199]
10585 **4**		44[200]	87 EBAO		Rev: Sello EAO; lápiz rojo: 4; *José Vergara*.[201]
10589[202] **5**		53			Rev: Sello EAO; lápiz rojo: 5; "Desnudo viril de Salvá".
10591 **12**	14 academias de Fco. Ramos	49	81 EBAO	83	Rev: Sello EAO; lápiz rojo: 12; 1933, 149, n. 659,"Desnudo masculino", Fco. Javier Ramos.[203]
10595 **1**		43[204]	79 EBAO		Rev: Sello EAO; lápiz rojo: 1; 1933, 148, n. 648, "Cristo muerto", Joaquín Ynza.
10599 **9**	6 figuras, 2 papeles Espinosa	47	78 EBAO	55	Rev: Sello EAO; lápiz rojo: 9; 1933, 155, n. 656, "Desnudo masculino", Carlos Espinosa.
10600 **7**	26 papeles academias, estudios de Salesa	52	84 EBAO		Rev: Sello EAO; lápiz rojo: 7; 1933, 150, n. 654, "Desnudo masculino", Buenaventura Salesa.
10602 **8**	academias de Dominico Corbi	46	77 EBAO	51	Rev.: Sello EAO; lápiz rojo: 8; 1933, 150, n. 655, "Desnudo masculino", Domenico Corvi.
10609 **2**	2 academias Batoni	45	74 EBAO	5	Rev: Sello EAO; lápiz rojo 2; 1933, 147, n. 649, "Desnudo masculino", Pompeo Batoni.
10610 **11**		54	86 EBAO		Rev: Sello EAO; lápiz rojo: 11; 1933, 658, "Desnudo masculino sentado", José Vergara.[205]

10611 **3**	14 academias de Fco. Ramos	50	82 EBAO	84	Rev: Sello EAO; lápiz rojo: 3; 1933, 157, n. 650¸"Desnudo masculino" , Fco. Javier Ramos.
10612 **6**	26 papeles academias, estudios de Salesa	51	83 EBAO		Rev: Sello EAO; lápiz rojo: 6; 1933, 157, n. 653, "Desnudo masculino", Buenaventura Salesa.

Resulta así difícil obtener en conjunto unas conclusiones claras sobre las obras correspondientes al envío de Goicoechea, salvo atendiendo a las obras excluidas de la colección Pignatelli y de cualquier otro ingreso documentado y que de alguna forma se ajusten a las que pudieron ingresar con dichos antecedentes, que parecen agruparse en dos grandes conjuntos, según se trate de obras de bulto redondo en yeso, o bien del conjunto de estampas y dibujos.

Las atribuidas a la colección Goicoechea (además de las procedentes de la Escuela de Bellas Artes), en poder de la Academia, son mínimas, como han visto los distintos autores que han tratado el tema.[206] Serían las siguientes, que pudieron tener ingreso en el año 1786, sin que se pueda ampliar más la noticia:

199 González Hernández 1992, n. 73, p. 51. Menciona como referencias bibliográficas para avalar la pertenencia a la Academia, su cita en Lalana, 1828, en la Sala interior de la Biblioteca de la Real Academia, pero no consta en todo el escrito, salvo una "Academia copiada de la q. pinto por el natl. Dn. Mariano Maella, apn. De Dn. Ramón Urquizu" (1928, 39, n. 19). La conservada en el Museo es de Maella sin duda alguna (Ansón Navarro, Centellas Salamero 1996, n. 80, p. 160); tampoco se corresponde la referencia en la obra Anónimo, 1842, con el número 37/2, inexistente. Solo aparece la referencia de Maella, como pintor en el índice que alude al folio 17 del trabajo de Lalana y Llovet (1828, 51).

200 Giménez Navarro, Poblador Muga *et alii* 1995, 110, 44, como anónimo; Ansón Navarro 1996, 174, 87: José Vergara.

201 Ansón Navarro, Centellas Salamero 1996, n. 87, opinan que este dibujo pudo entrar en la Academia de Bellas Artes en la década de 1830, junto con otras obras de Vergara, pero no está comprobado (¿?).

202 Este dibujo no se recoge por Ansón: consta igualmente en el registro del Museo, según el sello, como de la Escuela de Arte.

203 Este dibujo y el 10611 de Francisco Ramos y Alberto, se atribuyen por González Hernández, 1992, ns. 83, 84, pp. 56-57 a la Academia, con base en la referencia Anónimo 1842, 25, que alude a la colección de obras de la Academia y Económica Aragonesa de Amigos del País en las salas 1, 2, 3 y 4: "los dibujos son de Salesa Camarón Ramos…". Pero dichas obras de Ramos, deben ser las que se conservan hoy en la Colección de la Económica Aragonesa de Amigos del País, según se referencian en AA.VV. 1983, ns. 73-78, pp. 86-88.

204 Giménez Navarro, Poblador Muga *et alii* 1995, 110, 43, como anónimo; Ansón Navarro 1996, 158, n. 78, Joaquín Inza.

205 Ansón Navarro, Centellas Salamero 1996, n. 86, opinan que este dibujo pudo entrar en la Academia de Bellas Artes en la década de 1830, junto con otras obras de Vergara, pero no está comprobado (¿?).

206 Ansón Navarro, Centellas Salamero 1996, L, ss. De todos los dibujos unos pocos son propiedad de la Real Academia, un "número crecido es propiedad de la Real Sociedad Económica Aragonesa y otro número importante se perdió con el uso y por otros motivos".

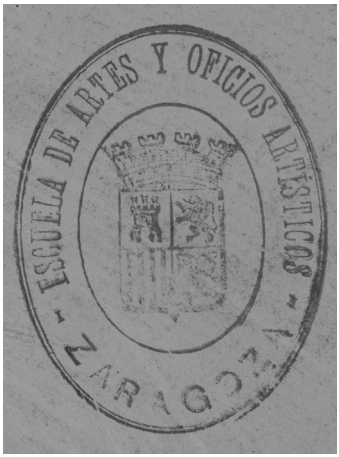


Fig. 23. Detalle del reverso del dibujo NIG 10589, con el sello de la Escuela estampado. Titularidad: Escuela de Bellas Artes y Oficios (Gobierno de Aragón). Fotografía: José Garrido Lapeña (Museo de Zaragoza).

NIG	**"Noticia... 1793"**	*Ansón/ Centellas 1996*	***Otras referencias***
10604, 1193, 1212, 2179 11771	26 "…papeles entre Academias y estudios echos del yeso por Dn Bentura Salesa" (RSEAAP, 80-92)(faltan: 16) Yeso: "Grupo de Laocoonte", 2,30 x 0,60 x 0,60 m (1193); "Cabeza de San Pablo" (1212); "Cabeza de San Pedro" (11771); Bajorrelieve de una cabeza antigua (2179)	85 RAN-BASL	("busto de niño") 1928, 102, n. 388; 1933, 151, n. 388; Ansón, Centellas 1996, 85.
15273,[207] 15248	72 estampas de las obras de Bolpato, duplicadas. "Estudio de orejas" (15273); "Estudio de manos" (15284) (faltan 72)		¿Goicoechea, Pignatelli ?[208]

207 Se conservan en el Museo de Zaragoza, dos estampas con modelos de orejas y manos respectivamente, que corresponden a la cartilla de Juan Volpato y Rafael Morghen (1786), que se ajustan a los fondos enviados de Italia, y que se referencian sumariamente en el Catálogo de 1842, 25 "…los grabados de las colecciones de Mengs Volpato e imperial.". Las estampas referenciadas pudieron entrar en la Academia con el conjunto de dibujos enviado por Pignatelli o Goicoechea, sin que sea posible dilucidar este extremo.

208 67 estampas al lápiz por B. Lapage y otros: Figuras medias y enteras (15), orejas con algo de rostro (4)(15273), manos (6)(15284), ojos (4), pies (14), cabezas (11), narices y medias caras (4), medias caras (9). Doc. Academia, C. 7, 1816.

3. ¿Un donativo de Francisco Bayeu?

Estos dos dibujos, referenciados por vez primera en el Catálogo de Lalana (1828), se atribuyen por Ansón/Centellas a un donativo del propio artista en el año 1792, con motivo de la conversión de la Escuela de Dibujo de la Real Sociedad Económica Aragonesa en Real Academia de Bellas Artes de San Luis.[209]

Año	***Ingreso***	***Invent.***	***Descripción***	***Bibliografía***
¿1792 ?	DO Fran-cisco Bayeu c. 1792 ¿?	10428, 10913,	Carboncillo y clarión: 10428 "Cabeza de San Pedro" (42,6 x 31,6 cm), 10913 "Estudio cabeza de judío" (42,7 x 31,8 cm)	Lalana, Llovet 1828, ns. 4, 8; Anónimo 1842, ns. 8 y 23, pp. 15 ss; Ansón, Centellas 1996, n. 75, 76 p. 150 ss.



Fig. 24. Francisco Bayeu, Estudio de cabeza (San Bartolomé), clarión y sanguina sobre papel. NIG 1310. Titularidad: Real Academia de San Luis.
Fotografía: José Garrido Lapeña (Museo de Zaragoza).

209 Ansón Navarro, Centellas Salamero 1996, n. 75 p. 150, este dibujo, junto con el 10913.

4. Donativos de Ignacio Uranga, Maria Teresa de Ballabriga y Manuel Bayeu

Según noticias de la Academia de 4-1-1795[210] tuvo lugar un donativo de dos obras, de las que falta una imagen del "Ecce Homo" (copiado de un original de Mateo Cerezo), que estaría perdida.

Año	***Ingreso***	***Invent.***	***Descripción***	***Bibliografía***
1795	DO Ignacio Uranga	11985	Óleo/lienzo, "Carlos IV" (1,02 x 0,70 m), (copia de Goya), Uranga, I., copia.	González 1992, 214, siguiendo a Lalana, Llovet 1828, 50, 3. Anónimo 1842, 3, citado entre las obras de la Academia.
1798	DO Teresa Vallabriga	--	Óleo/tabla, "Adan y Eva" 150 x 78 cm, (copia de Van Eyck). Por M. Coxcie circa 1556.	Calvo, Lozano 2014, 32. Hoy en la Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País.
1799	DO Manuel Bayeu	--	Encausto/tabla, "Alegoria de la Academia de San Luis", 59 x 83,5 cm, por Manuel Bayeu.	Calvo, Lozano 2014, 32. Hoy en la Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País.

5. Nuevas obras de Francisco Bayeu y Felipe Abas

Año	***Ingreso***	***Invent.***	***Descripción***	***Bibliografía***
1803	¿DO? ¿Compra?	9213, 9214, 9215, 9216,	Dibujos de Francisco Bayeu : 9213 ("Cabeza de S. Bartolomé", 27 x 21 cm), 9214 ("Cabeza de apóstol", 27 x 21,6 cm), 9215 ("Cabeza de San Pedro", 27 x 21,6 cm), 9216 ("Cabeza de San Felipe", 27 x 21,2 cm),	Docum. Academia 6-3-1803 (Actas), Seg. González 1992, 28.[211] Lalana, Llovet 1828, ns. 38, 39, p. 44; Anónimo 1842, 18, ns. 71-74; etc.
1805	DO Felipe Abas	--	"Cristo en agonía" (copia de Goya) (óleo/lienzo).	Calvo, Lozano 2014, 32. Hoy en la Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País.

210 Según Marques de Noya, De Diego Choliz, Pasqual de Quinto y de los Ríos 1983, 97.
211 No se hace referencia a la documentación en concreto, solo se dice, textualmente: "… de cuya adquisición … dio cuenta el Sr. Presidente el día 6 de marzo de 1803…"

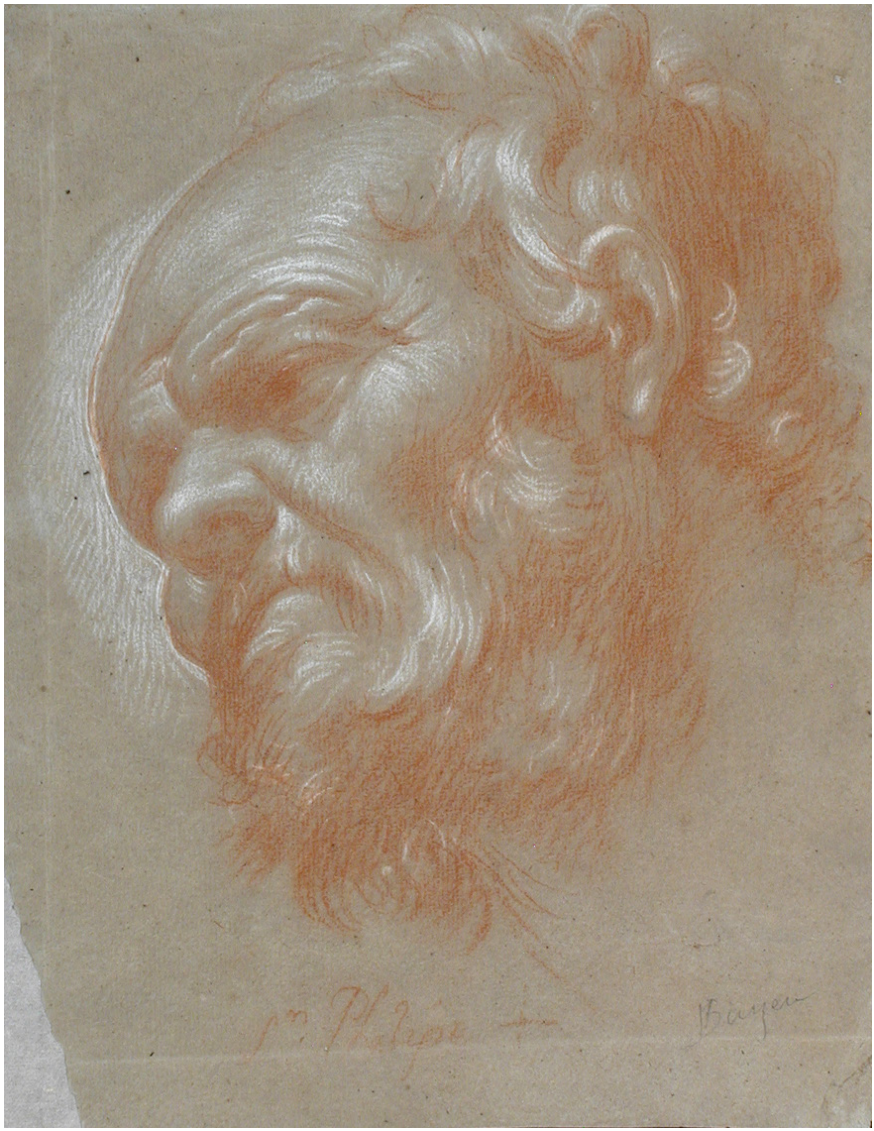


Fig. 25. Francisco Bayeu, “Estudio de cabeza” (San Felipe), Sanguina y clarión sobre papel. NIG 9213. Titularidad: Real Academia de San Luis.
Fotografía: José Garrido Lapeña (Museo de Zaragoza).



Fig. 26. Juan de Arellano, c. 1665 "Canastilla de flores" (óleo sobre lienzo), NIG 1825. Titularidad: Real Academia de San Luis. Fotografía: José Garrido Lapeña (Museo de Zaragoza).

6. Los ingresos en la primera mitad del siglo XIX

Año	***Ingreso***	***Invent.***	***Descripción***	***Bibliografía***
1813	DO Salvador Campillo	15321, 15322, 15323, 15324, 15325, 15326, 15327, 15328, 15329, 15330, 15331, 15332, 15333, 15334, 15335, 15336, 15337, 15338, 15339, 15340, 15341, 15342, 15343, 15344, 15345, 15346, 15347, 15348, 15349, 15350, 15351, 15352, 15353 y 15354	34 aguafuertes de "Ruinas de Zaragoza", de Fernando Brambila y Juan Gálvez (académico de honor).	Actas Junta 12-9-1813[212]; Lalana, Llovet 1828, 49.

212 "el jefe politico regala a la academia un juego de estampas que representan las principales personas que defendían Zaragoza en el 1 Sitio y las ruinas de varios edificios". Se conserva carta (4 de setiembre de 1813) de Salvador Campillo, dirigida al Presidente de la Academia en la que hace entrega de dicha colección : "La generosidad de un insigne patriota de esta ciudad, D. Felipe San Clemente ha puesto a mi disposición una colección de 36 estampas que representan las venerables ruinas de esta capital heroica, y a los campeones ilustres que se distinguieron en su defensa.. … siguiendo las intenciones de aquel benemérito ciudadano, tengo la satisfacción se ofrecer a VSS. la expresada colección…".
Aunque se mencionan 36 estampas, faltan dos de ellas: "La Condesa de Bureta" y "La Batalla de las Heras o del Campo Sepulcro", ignorándose desde cuando, según se comprobó en la revisión del año 1976.

1823	DO Rafael Esteve ¿?	15576	Aguafuerte, "Retrato de Fernando VII y su esposa" (9,5 x 6,5 cm, R. Esteve y Villena).	González 1992, 84.[213]
1823	DO Vicente López	15412	Aguafuerte/buril, "Interior de la Iglesia de San Ignacio" (Roma), V. Feoli, h. 1819 (académico de mérito).	Actas Acad. 13-4-1823.[214]
1825	DO. Francisco Lansac	10253, 10456	Óleo/lienzo, "Canastilla de flores", (0,54 x 0,68 m), Juan de Arellano (dos obras). Además, hoy en la Sociedad Económica: "Dos fruteros" de Luis Meléndez y "Marina", de Salvador Maella.[215]	González 1992, 159; Actas Acad: 6-2-1825;[216] Actas Academia: 6-3-1825;[217] Lalana, Llovet 1828, 47, ns. 115, 118; Torralba, González 1993, 22.
1827	DO Narciso Lalana	--	"Retrato de Fernando VII" (óleo/lienzo) (académico de mérito, 1820).	Junta Academia, 2-8-1827, seg. Lorente 1991-92, 409; Calvo, Lozano 2014, 32. Hoy en la Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País.
1826	Donativo ¿?	10503, 10537	Lápiz, copia de vaciados en yeso, "Cabeza" (59 x 45 cm), "Cabeza" (59 x 45 cm), de Ponciano Ponzano.	Actas Acad. 8-10-1826.[218] Anónimo 1842, 7. Anónimo 1928, ns. 581-582, p. 115; González 1992, 54 ss.; Rincón 1998, 79.
1828	¿?	9262	Dibujo, "Borrón muy abreviado" de Goya (18,7 x 27,1 cm).	Lalana, Llovet 1829, n. 37, p. 44 (atrib. A Goya).[219]
1828	¿?	10054 , 10453, 10692	Óleo/lienzo, 10054: "S. Francisco de Asís recibiendo los estigmas" (0,59 x 0,54 m), Mascalleta; 10453, "San Francisco de Asís recibiendo los estigmas", (0,50 x 0,39 m), (Anon. Mascalleta); 10692, "San Francisco de Asís consolado por un ángel músico", (0,43 x 0,26 m), anónimo genovés, c. 1700, Mascalleta.	Lalana, Llovet 1928, 46, 47, ns. 91, 109 y 113; Anónimo 1842, 19, n. 91, 109; p. 47, n. 113; Anónimo 1928, 89, n. 508, p. 88, n. 507.

1828	¿?	10360	Óleo/lienzo, "Bautismo de una Santa", (42,5 x 30 cm), Da Ponte, J.	Lalana, LLovet (1828), 1926, 44, n. 50; 1842, 17, n. 50.
1828	¿?	10948	Óleo/lienzo, "San Sebastián", (1,19 x 0,84 m), anónimo.	Lalana, Llovet 1828 (1926), 47, n. 111; Anónimo 1842, 19, n. 111; González 1992, n. 369, p. 23.

213 No se encuentra referencia a este aguafuerte en las actas aducidas por González y si a la estampa siguiente.

214 González Hernández 1992, 84-85, n. 131; Anónimo 1842, 6, n. 45.

215 Calvo, Lozano 2014, 32. Hoy en la Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País.

216 Las actas de 6-2-1825 dicen: "Se presentaron cinco cuadros que el infrascripto dijo regalaba a la Academia un sugeto de esta ciudad según le habia manifestado el Conserge los que se hallaban adornados de marcos dorados y los Sres. profesores digeron ser obras de escelentes profesores a saber dos floreros de Arellano, dos fruteros de Melendez y una marina de Maella. En su virtud acordó la Junta se colocasen en la Galería de pinturas y mediante a que la persona que hacia esta espresion no se habia manifestado, se digese al Conserge le hiciera saber que la Academia desearia poder manifestarle su agradecimiento y saber a quien debe citar reconocida por este acto de generosidad".

217 "… se leyó otro oficio de Dn Franco. Lansac vecino y del comercio de esta ciudad, reducido a manifestar se sirviese la Corporacion admitir los cinco quadros de celebres Profesores españoles de que se dio cuenta en la Junta anterior que ofrecia como una prueba de su sincera consideración y buena voluntad hacia una corporacion tan recomendable…".

218 "… se vio una cabeza dibujada por Ponciano Ponzano que solicitaba pasa a la clase de figuras y oido el dictamen de los SS. Profesores se le concedió…". Las actas solo mencionan una cabeza y no dos como refiere González. La otra puede corresponder al mismo momento.

219 González Hernández 1992, pp. 47-48, atribuye a la Academia, no solo este borrón, sino tres más (9253, 9263, 9264), ante la duda en la identificación de la obra a la que se refiere Lalana. Las Actas del Patronato del Museo, 8-10-1939, dicen que "la pequeña colección del Museo se ha enriquecido con un hermoso boceto…; más varios dibujos atribuidos a Goya y algunos aguafuertes y aguatintas que poseía el Museo y que han sido enmarcadas para figurar en la Sala…". Son evidentes las imprecisiones para ayudar a la identificación del "borrón" que menciona Lalana, con la escueta definición que hace el autor, sin describir el tema ni constatar las medidas.

En las colecciones del Museo, han estado siempre separados dos conjuntos. A) Uno formado por el dibujo 9262, horizontal, y de tamaño ligeramente menor que los tres restantes (18,7 x 27,1 cm), que luce a tinta en el reverso el núm. 22, lo que recuerda a las numeraciones propias que puso la Academia a sus pertenencias inicialmente, y no presentaba huellas de intervenciones antiguas en materia de conservación. Tuvo además enmarcación distinta.

B) El segundo conjunto está formado por otros tres dibujos (9253, 9263, 9264). Estos son de formato mayor, vertical, y de medidas distintas (26,8 x 20 cm; 26,5 x 20 cm; 26,1 x 19,6 cm). Conservaban huella evidente de escartivanas en el lado derecho (por anverso) de todas, señal clara de haber estado formando un conjunto encuadernado antes de su ingreso en el Museo. Posteriormente en el Museo de Zaragoza fueron enmarcados, como señalan las actas de Patronato en 1939, con un marquito dorado y cristalina. Los tres dibujos son análogos, de formato vertical y se enmarcaron de forma independiente con el mismo tipo de marco.

Estos hechos diferenciales han contribuido a la distinción clara de los "borrones" aludidos, en dos grupos independientes: el inicial que ha figurado siempre como atribuido a la Academia de San Luis y los restantes que lo han sido al Museo.

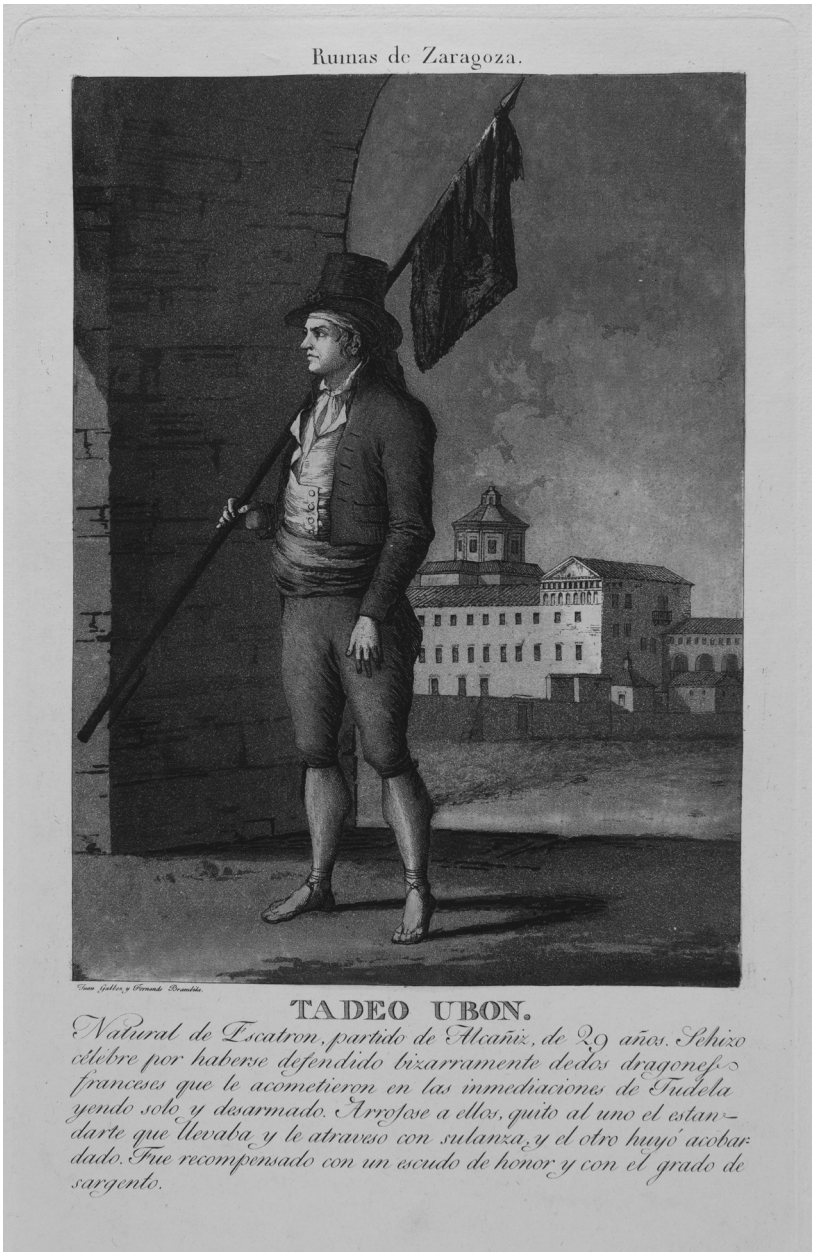


Fig. 27. Fernando Brambila y Juan Gálvez, *Ruinas de Zaragoza. Tadeo Ubón*, Aguafuerte, aguatinta. NIG 15330. Titularidad: Real Academia de San Luis. Fotografía: José Garrido Lapeña (Museo de Zaragoza).

1828	¿?	1188, 1189, 7503, 7685, 11817, 11562	Conjunto de esculturas y bajo relieves de yeso para alumnos Escuela: 1188 ("Antinoo", 1,94 x 0,62 x 0,62 m), 1189 ("Sileno con el niño Baco en los brazos", 2,00 x 0,73 x 0,72 m), 7503 ("La Asunción de Nuestra Señora", Carlos Salas, 0,65 0,49 x 0,11 m), 7685 ("Apolo Pithio", 2,17 x 1,56 x 0,86 m), 11817 ("un gladiador combatiente", 1,55 x 1,65 x 0,98 m), 11562 ("Escudo con relieves", 0,77 x 1,01 x 0,15 m).	Algunas de estas piezas enviadas por la Junta de Comercio de Barcelona, en 1792 (Ansón 1992, 35, 186 y 269).[220] Lalana, Llovet 1828 (1926), 40, 47-48. Anónimo 1842, 13, 14, 20-23.[221]
1828	¿?	10072, 10362	Óleo/lienzo, "La Virginidad" (0,40 x 0,51 m), "La Modestia" (0,40 x 0,51 m), Francisco Bayeu.	Lalana, Llovet 1828, 45, ns. 60, 61; Anónimo 1842, 17 ns. 61 y 62; Anónimo 1928, 42 y 43, números 117 y 123.

220 Carta de 30-6-1792. La Junta de Comercio de Barcelona anuncia el envío de vaciados en yeso: la estatua del gladiador combatiendo de Herculano; la de la Anatomía de Houdon; el Mercurio Portici; un gran bajorrelieve, en tres trozos, de varios niños, obra del Flamenco (François Duquesnoy) y que es copia del Frontal de Nápoles; 22 ejemplares de cabezas antiguas y algunas modernas (de las que destacaba un Apostolado completo); 12 bajorrelieves de cabezas antiguas, vaciados sobre las que existían en la Casa de Pinós de Barcelona (entre ellos dos medios pies y una mano anatómica), y otros tres de la Casa de Aitona (dos bajorrelieves representando a Hércules luchando con un león y otro de trofeos), y por último, un Baco pequeño, sin cabeza, de la Casa Pinós. No deja de extrañar la no cita de algunas de estas piezas, fácilmente identificables, en la Noticia… de 1793, como la del "Gladiador combatiente". Cabe la posibilidad de que el "anunciado" envío, se produjera más tarde, razón por la que se han incluido en la primera referencia escrita localizada en el Catálogo de 1828.

221 Del conjunto de yesos reseñados solo se conservan los indicados. Se hizo revisión de los yesos y escayolas conservados en el Museo en el año 1982. No se había hecho en ningún momento del pasado recuento o comprobación de dichos materiales, tenidos como menores en el Museo por su carácter de reproducciones de los originales, ni tampoco se formalizaron actas de depósito o documentos similares. No hay constancia de su existencia posterior, ni tampoco de su época de baja, muchos de los cuales debieron serlo por haber sido de uso continuo en las enseñanzas de la Escuela, entre los años 1792 y 1911 (fecha del traslado de los fondos de la Academia a la sede de la Plaza de los Sitios). También se hicieron abundantes préstamos para clases en la década de los años cincuenta.Tampoco se conserva constancia administrativa en la Escuela de Bellas Artes y Oficios entre la documentación consultada referida a las fechas mencionadas.

1828	¿?	11116	Cobre/óleo, "Doble retrato de matrimonio", Lavinia Fontana (14,5 x 11,5 cm).	Registro Secc. Pictórica, n. 330; Lalana, Llovet 1828, 44, n. 41; Anónimo 1842, 16, n. 40; Anónimo 1928, 37, n. 81; Anónimo 1933, 60, n. 81.
1828	¿?	10863	Óleo/lienzo, "Santos Protectores de Bolonia", (1,36 x 1,07 m) copia de Guido Reni por un discípulo.	Lalana, Llovet 1828, 44, n. 33.
1828	¿?	11106	Pluma/papel, "Retrato de un caballero", A. Van Dyck (18,7 x 15,5 cm).	Lalana, Llovet 1828, 45, n. 76; Anónimo 1842, 18, n. 76.
1828	¿?	30359	Alabastro, "Virgen del Pilar" (62 x 2 x 22 cm), Carlos Salas.	Lalana, Llovet 1828, 48, n. 48; Anónimo 1929, 78, n. 461.
1828[222]	¿?	10366, 10361 10125, 10126	Óleo/lienzo, "Circuncisión del Señor", (42 x 32,5 cm), J. Cabedone; óleo/ lienzo «La circuncisión o presentación» (53,5 x 43, 5 cm) de Jacobo Cabbedone (10361); óleo/ lienzo, "Adán", "Eva", (copias) (1,70 x 0,57 y 1,66 x 0,57 m), Mariano Dordal[233] (copias de los originales en la RSEAP)[224]	Lalana, Llovet (1828), 1926, 44, ns. 26, 28; Anónimo 1842, 16, n. 28; Anónimo 1928, 88 n. 249; González 1992, n. 281, pp. 170, 39, 45. Torralba, González 1993, 14, 46-49.
1828?[225]	¿?	10455	Óleo/lienzo, "La Coronación de Espinas" (0,90 x 0,37 m), Francisco Bayeu.	Lalana, Llovet 1828, n. 87, p. 46; Anónimo 1842, n. 87, p. 18; González 1992, 161, n. 263; Torralba, González 1993, 32.

1829	¿?	15825, 28132	"Arquitectura a los Innumerables mártires", "Cruz del Coso" grabado de José Gabriel Lafuente (27 x 19 cm) y "Monumento arquitectónico", plancha de cobre de José Gabriel Lafuente de 1826 (23 x 16,3 cm).	Actas Academia: 1-11-1829.
1835	DO Anónimo	15189	Óleo/lienzo, "Los fieles zaragozanos", (68 x 46,5 cm), Ramón Urquizu.	Actas Academia: 3-5-1835; González 1992, 214.
1836	DO Toribio de la Hoz	28078	"Alegoría de la Real Orden de 10 de abril de 1834", "Grabado dedicado a la Reina Dª Mª Cristina, R.O. 10-4-1834 Estatuto Real", grabado de Toribio de la Hoz, (71 x 49 cm.).	Actas Academia: 3-1-1836.



Fig. 28. Borrón atribuido a Goya. Aguada y tinta sepia sobre papel. NIG 9262. Titularidad: Real Academia de San Luis. Fotografía: José Garrido Lapeña (Museo de Zaragoza).

222 Es la fecha de la primera mención publicada de la obra en la Academia.

223 Hay que anotar que en el Catálogo de 1842, 12, n. 23 se dice literalmente: "Adan copia del que posee la Academia por D. Mariano Dordal". Parece deducirse de este texto, que el Adán de Julio Romano sirvió de copia para el de Dordal y aquel era de la Academia, mientras que el de Dordal sería de la Sociedad. Sin embargo en el reparto de bienes no se hizo así, sino al contrario.¿?

224 Estas obras parecen copias de las obras hoy en la Real Sociedad Económica Aragones de Amigos del País (De Diego, Pasqual de Quinto 1981, ns. 35 y 36, referenciadas en Lalana, LLovet 1828, 45, ns. 57 y 58). Luego la fecha de la copia ha de ser posterior a aquellas, aunque escojamos el año 1828 como referencia general para dichas obras. Las de la Sociedad Económica fueron donadas a dicha institución por María Teresa Vallabriga a finales del siglo XVIII.

225 La primera referencia es la de 1828, Lalana, Llovet 1828, 46, n. 87; expuesto en la Sala principal o Museo de la Academia.

1840	DO Vicente María de Vergara	--	25 obras: 1. Óleo/lienzo, "San Juan Bautista Niño" (62 x 50 cm); 2. "Niño Jesús" (óleo/l., 62,5 x 52,5 cm; 3. "Santísima Trinidad" (oleo/l., 77 x 62 cm; 4. "Anacoreta" (óleo/l., 52 x 35 cm; 5. "Cabeza de anciano", óleo/l., 47,5 x 35,5 cm; 6. "Santiago Apóstol" (óleo/l., 51,5 x 45,5 cm; 7. "Sagrada Familia y San Juan" (copia de Mengs) (óleo/l., 137,5 x 87,5 cm); 8. "Martirio de San Andrés" (óleo/papel, 60,5 x 30,5 cm); 9. "San Luis Beltrán coronando a su hermano"(óleo/l.,, 61 x 31 c,); 10. "Las moscas de San Narciso" (óleo/l., 64 x 37,5 cm); 11. "El sueño de San Martín" (óleo/l., 64 x 37,5 cm); 12. "Martirio de San Erasmo" (óleo/l., 79,5 x 49,5 cm); 13. "San Pascual Bailon" (óleo/tabla, 44,5 x 33,5 cm); 14. "San Agustín" (óleo/tabla, 44,5 x 33,5 cm); 15. "San Ignacio de Loyola" (óleo/t., 52,5 x 41,5 cm); 16. "San Francisco de Sales" (óleo/t., 45,5 x 33,5 cm); 17. "Autorretrato" (óleo/l., 75,5 x 67,5 cm); 18. "Jed matando a Sisara" (óleo/l., 75 x 64 cm.); 19. "Retrato de Francico Fabián y Fuero", (óleo/l., 61,5 x 42,7 cm); 20. "Cabeza del Salvador" (óleo/t.,, 35,5 x 25,8 cm); 21. "Virgen Dolorosa" (óleo/t., 35,5 x 26 cm); 22. "Nuestra Señora de las Angustias" (óleo/t., 49 x 38,2 cm); "San Mateo" (óleo/l., 27,3 x 22,1 cm); 24. "La Virgen y San Felipe Neri" (óleo/l., 116 x 90 cm); 25. "Jesucristo acompañando a San Francisco y Santo Domingo dando el Viático a San Pedro Nolasco" (óleo/l., 44 x 64 cm). Depositado en el Museo de Zaragoza. *Vide infra*.[226] (académico de honor, 1827).	Academia: 1-12-1840, 6-12-1840, seg. Pasqual de Quinto 2004, 457-458. Atribuidos a la Academia, ahora, por vez primera, salvo el 10243. Calvo, Lozano 2014, 32, citan en las colecciones de la Económica, los núms. 7-17. Los demás deben hallarse en la misma situación.

1840 ¿?	DO Vicente María de Vergara ¿?	10740	Óleo/lienzo, "Júpiter y Venus", (58,5 x 43,5 cm), José de Vergara (académico de honor, 1827).	Actas Academia:16-1-1868.[227]
1840	DO Vicente María de Vergara ¿?	10243	Óleo/lienzo, "Jesucristo acompañado de San Francisco y Santo Domingo dando el Santo Viático a San Pedro Nolasco", (44 x 64 cm), José de Vergara (académico de honor, 1827).	Academia: 1-12-1840, 6-12-1840, seg. Pasqual de Quinto 2004, 457-458; Anónimo 1842, 8. Anónimo 1928, 42. Actas Academia: 16-1-1868.[228]
1842[229]	¿?	15406	Aguafuerte, "Descendimiento", (83,5 x 63 cm), J. Volpato.	Anónimo 1842, 25.[230]
1843	DO Teodoro Blasco	32482	Aguafuerte, "Título de académico", T. Blasco (42,5 x 31,5 cm), (académico de mérito, 1841).	Actas Acad.: 18-6-1843. González 1992, n. 210, p. 121.
1844	DO Bernardino Montañés	10073	Óleo/lienzo, "Martirio de San Erasmo", (49,5 x 79,5 cm), copia de J. Vergara, por Bernardino Montañés.	Actas Acad.: 7-5-1843;[231] González 1992, 194, n. 316.[232]
1846	DO M. Aguirre Monsalve	10488	Óleo/ lienzo, "Retrato del arzobispo de las Rivas", (1,08 x 0,88 m), Manuel de Aguirre y Monsalve (académico de número, 1850).	Anónimo 1928, n. 543.[233]
1849	DO Manuel Aguirre Molsalve		"Retrato de Isabel II", 94 x 70 cm, (óleo/lienzo) (académico de número, 1850).	Calvo, Lozano, 2014, 32. Hoy en la Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País.

226 Pasqual de Quinto y de los Ríos 2004, 458, lo incluye entre las obras depositadas en la Sociedad Económica Aragonesa.

227 Este cuadro y el siguiente ya fueron atribuidos a la Academia: "… por notoriedad son propios de esta Academia los cuadros pintados por el profesor Dn. José Vergara…". González Hernández 1992, 215, ns. 356, 357. En el Catálogo de 1842 (p. 7) se mencionan, sin autor, dos obras, "Júpiter y Venus" y "Martirio de San Erasmo". El primero, que se corresponde con 10740, se encuentra depositado en el Museo; el segundo está en la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País como se vio en 1981 (Pasqual de Quinto y de los Ríos, De Diego Choliz 1981, n. 57) y posteriormente en 2004 (Pasqual de Quinto y de los Ríos 2004, 458). Hay en el Museo otra obra de Vergara, la 10243, de donde cabría pensar en el posible ingreso de más óleos del artista en la fecha propuesta, decada de 1840. En el catálogo de 1928 se hace por primera vez la atribución de1 10740 a "Juan Vergara" (p. 42, n. 91).

228 "... cuadros pintados por el profesor D. José Vergara..".



Fig. 29. Francisco Bayeu *La Coronación de espinas,* óleo sobre Lienzo. NIG 10455. Titularidad: Real Academia de San Luis. Fotografía: José Garrido Lapeña (Museo de Zaragoza).

7. Obras sin identificar

Junto a las descritas queda una serie de obras de las que hay referencia documental, pero que hasta la fecha no se han identificado o reconocido entre los fondos existentes en el Museo, entre otros casos, por falta de concreción en las menciones.

Año	***Ingreso***	***Invent.***	***Descripción***	***Bibliografía***
1805	CO Joaquín Ibáñez García	¿?	17 estampas de fuegos artificiales; 6 vistas de Canaletto; 24 borradores de dibujos de edificios; 10 estampas de Caprichos.	Doc. Academia de San Luis, C. 6, 1805, 26 de abril.
1815	DO Paula Durán y Casalvón	¿?	"Venus herida por Cupido" copia de Rafael por Paula Durán (académica de mérito, 1815).	Actas Academia: 5-2-1815.[234] Lalana, Llovet 1828, 40, n. 1;[235] estuvo en la Sala 2ª, Anónimo, 1842, 10, n. 124.
1815	DO Conde de Sástago	¿?	"Cabeza de San Agustín", dibujo, (académico de mérito, 1819).	Actas Academia: 2-4-1815.[236]
1816	DO Buenaventura Salesa y Borja	¿?	"San Blas", "San Vicente Mártir", dibujos para hacer dos cuadros en la catedral de Pamplona (académico de mérito, 1800).	Actas Academia: 1816, 21-4-1816. No es seguro que los bocetos se incorporasen a la Academia.[237]
1816	DO María Voto Urríes	¿?	"Cabeza de una bacante", María Voto Urríes (académica de mérito).	Actas Academia: 21-4-1816; Fue aceptado el dibujo y se la nombra académica de mérito. Lalana, N., Llovet, T., 1828, 41 n. 3.
1816	CO Pellegrino Mugnas	¿?	Esculturas (yesos): "Anatomía", "Mercurio", "Testa de Apollo", "Testa de Antinoo", "Testa de Amazona", "Testa de Demóstenes", "Testa de un baco", "medias figuras de Ercole y Il gladiador".	Doc. Academia C. 11, 1816, 20-XI, Zaragoza; Anónimo 1842, 27-28.[238]

1818	CO Félix Sagan	¿?	18 medallas de plata con peso de 15 onzas y media y ley de 202. Valor: 460 reales de vellón.	Compra a Félix Sagan por 460 reales de vellón. Doc. Acad. C. 11, 1818, Zaragoza.
1819	CO Narciso Lalana	¿?	Dibujo de tres títulos para la Academia.	Doc. Academia, C. 11, 1819 (recibo).
1819	DO Francisco Rodríguez	¿?	"Muerte de Abel dada por Caín", óleo/lienzo (académico de mérito, 1819).	Acta Academia: 18-4-1819[239] Nombram. Acad. Mérito.

229 Se adopta como fecha la de su primera posible referencia, en este caso en el Catálogo de dicho año.
230 Es esta la estampa que puede corresponder a la Academia y no la 10297, con tema idéntico, que es un depósito de los herederos de Palao y este sentido deben corregirse las apreciaciones de González Hernández 1992, 120. La referencia del catálogo de 1842 (p. 25), es genérica pero pensamos que debe tener valor: "los grabados de las colecciones de Mengs Volpato e imperial…".
231 "D. Bernardino Montañés … ofrecer a la Academia una pequeña muestra de su laboriosidad con la copia del cuadro de San Erasmo original del celebre artista D. José Bergara… Acogida con aprecio esta súplica y teniendo a la vista la copia a que hace referencia, se acordó pase todo a informe y dictamen de la Comisión de pintura".
232 Se trata de una copia del original de Vergara (éste en la Económica Aragonesa de Amigos del País). Es errónea la atribución que hace González Hernández, situando el cuadro de Vergara en el Museo (1993, 215, n. 357). La obra del Museo a la que se refieren González Hernández (1992, 215) y Torralba/González (1993, 30, n. 11), es claramente la copia de Bernardino Montañés y no un original de José Vergara (que está en la Económica). Una supuesta adquisición (¿?) del cuadro original de Vergara con el "Martirio de San Erasmo", hecha por la Academia en el año 1938 (González Hernández 1992, 194) carece de base documental. Los números 316 y 357 de la seriación de González responden a una sola obra la 10073 y no a dos.
233 Nombrado académico de mérito el 2-8-1846; profesor de Dibujo y Académico numerario el 17-5-1850; y nombrado académico de honor el 7-5-1848.
234 "… un oficio de Dª Francisca de Paula Durán y Casabón, ofreciendo a la Academia un Quadro que había dibujado, cuyo asunto era "venus herida por Cupido", copia del inmortal rafael. A seguida el infrascripto presentó el quadro … y visto por todos los individuos … hallando estan dibujados con delicadeza y soltura… siendo apreciable y digno de toda consideración el obsequio que hacía Dª Franca. De Paula… … se dispuso que el quadro quedase colocado en la Galeria…".
235 Dibujos presentados por diferentes sujetos de distinción.
236 "… se dio cuenta de un oficio de Excmo. Sr. Conde de Sástago, en que manifestaba dirigir a la Academia un dibujo que representaba la Cabeza de Sn Agustin, obra suya, el qual estaba a la vista y fue examinado por los SS. Profesores. Se colocó el dibujo en la Galería y se le nombra académico de mérito.
237 "Se vieron dos bocetos que presentó el Sr. Salesa, el uno de Sn Blas, y el otro de Sn. Vicente Martir, y que había arreglado para las obras que devia hacer en grande de otros quadros para la catedral de la ciudad de Pamplona, los quales merecieron una completa aprobación".
238 N. 30, Cabeza de Mercurio (11788), n. 63, Cabeza de Apolo (11459), n. 67, Cabeza de Antinoo (11534), n. 68, Cabeza de Hija de Niobe (se referencias varias en el catálogo de 1842), n. 87, Cabeza de Baco joven (11805), Gladiador (se referencian varias).
239 "Dn Francisco Rodriguez… presentó un memorial exponiendo deseaba ser contado entre los Academicos de merito de esta, y que al efecto habia pintado el quadro que tenia el honor de presentar, cuya composicion era la muerte de Abel dada por Cain su hermano, y que solicitaba se sirviese admitirlo, y encontrandolo digno de ser colocado en su galeria… y habiendo el Sr. Salesa expresado que lo conceptuaba acreedor, se leyó el estatuto.. y se acordo participarle oficialmente el nombramiento en la forma acostumbrada….".

1821	CO	¿?	"Dos estatuas y dos cabezas. Una estampa que representa el tema…de un militar. 90 reales. Otra la. Sobre … 70 reales vellón. Dos copias de retratos desconocidos de cuadros pintados por Antonio Moro. Otra asunto pastoril. Otros dos personajes desconocidos, copia de Van Dyck".	Doc. Academia, C. 11, 1821.
1823	DO Vicente López	¿?	Estampa conmemorando las Pompas fúnebres del reino español.	Actas Academia: 13-4-1823.
1823	DO Casa Real	¿?	"Estampa retrato de S.M. la Reina Dª María Isabel" y otras estampas.	Actas Academia: 8-6-1823.[240]
1830	DO Cristóbal Sales	¿?	Tres cajones de planos y dibujos (académico de mérito, 1830).	Junta 4-7-1830, seg. Lorente 1991-92, 409.
1830	CO Miguel Parza 1500 reales	¿?	"Retrato de Cristóbal Sales", por Miguel Parza, académico de San Carlos de Valencia.	Junta 5-9-1830, seg. Lorente 1991-92, 409.
1842	¿?	¿?	Colección de modelos en yeso de tipo variado, entre ellas "esculturas pequeñas y bajos relieves", "yesos de tamaño natural", "tamaño medio", "cabezas", "medallones".	Anónimo 1842, 21-25.[241]
1844	¿?	¿?	"Retrato de Isabel II", por Mariano Pescador.	Junta, 3-3-1844, seg. Lorente 1991-92, 409.
1846	CO	¿?	"Algunos dibujos".	Doc. Academia C. 11, 1846.
1849	CO 1500 reales ¿?	¿?	"Retrato de Isabel II", por Manuel Aguirre.	Junta de 29-6-1849, seg. Lorente 1991-92, 409.

1850	¿?	¿?	"Retrato de Rafael de Urríes", por pintor académico.	Junta de 1-12-1850, seg. Lorente 1991-92, 410.
1850	DO Mariano Pinós y Esther	¿?	"Retrato de Velázquez", por Mariano Pinós (académico de número, 1850).	Junta de 11-7-1850, seg. Lorente 1991-92, 410.

8. La segunda mitad del siglo XIX

Año	***Ingreso***	***Invent.***	***Descripción***	***Bibliografía***
1855	CO	¿?	Colección de estampas	Actas Academia: 6-5-1855.[242]
1860	DO Domingo Martínez	15407	Aguafuerte, "Aparición de la Virgen".	Actas Academia: 25-3-1860; González 1992, n. 194, p. 113.
1886	DO Direc. Gral. Instruc. Púb.	27911	Álbum de "Los Caprichos" de Francisco de Goya, 4a. edición de 1878.	Actas Academia: 4-7-1886.[243]
1887	¿?	11904-11935	Vaciados en yeso de la sillería del coro del Pilar.	Inventario de la Escuela de Bellas Artes, de 1887, Hernández Latas 1994, 289 -290.[244]
1890	¿?	10452	Óleo/lienzo "Retrato de hombre togado ¿Académico?" de Casto Plasencia, s. XIX (59 x 41,5).	No hay documentación. Solo por el retratado puede atribuirse a la Academia.
1899	DO Juan J. Gárate	32481	Óleo-lienzo: "Retrato de Bernardino Montañés" (106 x 80 cm), de Juan José Gárate, 1898 (académico de número, 1898).	González 1992, 177-178, Actas Academia: 23-10-1898.[245]

240 "… presento el Sr. Presidente colocada en su correspondiente marco y cristal la estampa preciosa retrato de S.M. la Reina Dª Maria Isabel… y demas estanpas de que se dio cuenta en la referida junta (13 de abril)…".
241 Vide supra: 3. Catálogo de 1842.
242 "se compran … más de 300 estampas… por 320 reales… excelentes grabados y copias de pinturas del Museo de Madrid y de otros acreditados autores". Lamentablemente no existe posibilidad alguna de comprobar las estampas, que corresponden a esta adquisición, pues en ningún momento se ha detallado su contenido, ni se conservan referencias en los catálogos del Museo. El Catálogo de la Comisión de Monumentos de 1867, más atento a la colección procedente de la desamortización que a las obras menores, como dibujos o estampas, no ayuda en la cuestión. En la misma línea se mantiene el catálogo de 1928 que no refiere más que los grabados de Goya y en un sucinto apéndice, sin detallar origen, una vitrina con grabados de la Virgen del Pilar. Análogo panorama plantea la edición de 1933.

9. Obras sin identificar

Año	*Ingreso*	*Invent.*	*Descripción*	*Bibliografía*
1878-1880	¿?	¿?	"Retrato de Alfonso XII".	Actas 1978-1880, seg. Lorente, J.P. 1991-92, 409.[246]
1882	DO José V. Aznárez y Navarro	¿?	"cinco cuadros originales … de Narciso Lalana" (académico de número, 1881).	Actas Academia: 9-7-1882.[247]
1886	DO José V. Aznárez y Navarro	¿?	Grabados: "La Rendición de Granada", de Pradilla; "Botín de Guerra", Enrique Serra (académico de número, 1881)..	Actas Academia: 4-7-1886,[248] Sr. Aznarez.
1887	¿?	¿?	Dibujo del "Martirio de San Gervasio y San Protasio", Ponciano Ponzano.	*Inventario (1887) Escuela de Bellas Artes,* Hernández Latas 1994, 292.

243 "Habiendose concedido a esta Corporación por la Dirección General de Instrucción Pública una colección escogida de los grabados de la Calcografía Nacional y un tomo de los Caprichos de Goya, cuyas obras se encargó de traer el Catedrático de la facultad de Medicina de esta Universidad D. Joaquín Gimeno y Vizarra, espuestas que fueron a la vista de los SS Presentes, se acordó conservarlas en el Archivo de la Academia, por si convinieren para uso de la Escuela de Bellas Artes".

244 Se conservaba entonces un nutrido conjunto de vaciados de la sillería del coro de Juan Moreto, según la relación de Montañés, que constaba de 63 composiciones con asuntos de N.S. Jesucristo y de la Virgen, 62 adornos en forma semicircular, 65 columnitas, 12 pilastras, 300 relieves con muy variados adornos de figuras y follajes, 1 cajón lleno de fragmentos… Hernández Latas 1994, 289-290.

245 José Gonzálvez y Martínez se ofreció en su momento para pintar gratuitamente el retrato de Bernardino Montañés el dia 12-2-1893, en la Junta General de la Academia de S. Luis. Sin embargo, habiendo muerto el 15-11-1897, el Sr. D. José Álvarez, en nombre y por orden de sus herederos, remitió a la Academia en Octubre de 1898, una comunicación y el retrato bosquejado. La Real Academia acepta el donativo el 23-10-1898 y acuerda que Gárate se encargue de continuar el retrato. En la Junta del 12-11-1899, la Academia acuerda hacer un marco para este retrato, pintado por Gárate.

246 Según dicho autor el citado Libro de Actas estaba desaparecido en 1992.

247 Estas obras pasaron a la Escuela de Bellas Artes, según las actas: "José Aznarez y Navarro ha regalado el 17-6-1882 con destino al Museo de la misma, caso de que se les considerase dignos de tan señalada distinción, cinco cuadros originales, de su antiguo maestro el pintor aragonés Don Narciso Lalana, profesor de Dibujo .....El Sr. Palao dijo ... habian sido ya colocados en la Escuela de Bellas Artes".

248 "Presente el Sr. Aznarez dijo tenía una satisfacción en regalar a la Academia, despues de puestos en sus marcos, dos grabados de los conocidos y aplaudidos cuadros "La Rendición de Granada" de Pradilla (óleo original en el Senado. Actas 9-7-1882) y "el Botin de Guerra" de Enrique Serra, cuyo obsequio fue aceptado con reconocimiento para que sirva de ornato a la Sala de Juntas".

1887	¿?	¿?	Bocetos en papel: "Santo Tomás de Villanueva" (n. 43), id. "Cuatro santos agustinos y San Francisco Javier bautizando a los indios" (n. 44), "Boceto en forma de pechina con la flagelación de San Pablo" (45), id. "San Andrés venerando la cruz de su crucifixión" (46), "apóstol de asunto análogo" (47), id. "La Santísima Trinidad coronando a San Felipe Neri" (48), id. "San Vicente Ferrer predicando" (49), id. "Santo Obispo bendiciendo a dos canónigos" (50), id. "San José con el niño Jesús y varios ángeles" (51), "Cuatro bocetos en forma de pechina que representan a San Miguel, San Gabriel, San Rafael y el Santo Ángel de la Guarda" (52-55), José Vergara.	*Inventario (1887) Escuela de Bellas Artes,* Hernández Latas 1994, 291-292.
1887	¿?	¿?	"Dos modelos desnudos" (5), "Modelo desnudo sentado" (6), "Figura desnuda en una cruz de perfil" (7), "Modelo desnudo de espaldas" (8), "Modelo en una cruz visto de frente" (9), "Modelo de rodillas visto de espaldas" (10), "Estudios de ropajes en el maniquí" (11), "Estudio con manto encarnado" (12), Bernardino Montañés.	*Inventario (1887) Escuela de Bellas Artes* Hernández Latas 1994, 290-291.
1887	¿?	¿?	"Estudio de cabeza de una virgen" (13), de Mengs; "Estudio del natural desnudo" (20), parece de Mengs.	*Inventario (1887) Escuela de Bellas Artes*, Hernández Latas 1994, 291.

1887	¿?	¿?	"Torso de tamaño natural", lienzo (29), "Estudio pequeño de ropajes de maniquí" (30), "Estudio de cabeza de hombre" (31), "Estudio de anciano con barba" (32), "Estudio de figurita sentada" (33), "Retrato de cabeza de joven" (34), "Estudio de cabeza del modelo vivo" (35), "Estudio de mujer" (36), "Estudio de una cabecita de mujer sobre cartón" (37), de Eduardo López del Plano.	*Inventario (1887) Escuela de Bellas Artes*, Hernández Latas 1994, 291.
1887	¿?	¿?	"Boceto de retrato del Arzobispo de Zaragoza, Bernardo Francés" (38), "Estudio de cabeza natural para el mismo retrato" (39), "Retrato de un canónigo" (40).	*Inventario (1887) Escuela de Bellas Artes*, Hernández Latas 1994, 291.
1887	¿?	¿?	"Cuadro antiguo al óleo que representa a San Jorge acaudillando a los cristianos contra los moros" (56), "cuadro antiguo al óleo sobre la batalla de Constantino contra Magencio: en el cielo, el triunfo de la Santa cruz" (57), "idem de San Sebastián moribundo" (58), "idem de un Paisaje" (59) de Gaspar Ponsino, "idem de San José trabajando en el taller con el niño Jesús" (60).	*Inventario (1887) Escuela de Bellas Artes*, Hernández Latas 1994, 292.
1888	DO Dirección General de Instrucción Pública	¿?	"Colección de modelos en yeso", entre ellos una estatua de la "Venus de Medicis"[249], otra de Mercurio, cabezas, bustos y manos".	Actas Academia: 8-1-1888.[250]
1888	DO Sr. Aznárez	¿?	"Dos medallas cobre de las acuñadas para conmemorar la inauguración de las obras del edificio en construcción para la Facultad de Ciencias de este Distrito universitario" (académico de número, 1881).	Actas Academia: 6-5-1888.

1888	DO José Aznárez y Navarro	¿?	"2 medallas en bronce conmemorativas de la inauguración de las obras del puente de hierro sobre el Ebro" (académico de número, 1881).	Actas Academia: 14-10-1888.[251]
1889	DO José Aznárez y Navarro	¿?	"Dos medallas de cobre conmemorativas de la ultima exposición aragonesa y varias monedas antiguas" (académico de número, 1881).	Actas Academia: 10-2-1889.[252]
1895	DO José Aznárez y Navarro	¿?	Medalla conmemorativa del "cuarto centenario del descubrimiento de América por Colón" (académico de número, 1881).	Actas Academia: 1-12-1895.

249 Se conserva en el Museo un yeso de Venus de tamaño mayor que el natural, que no coincide con la estatua reseñada, el tipo Médicis, que responde a un modelo por completo desnudo, mientras que el yeso del Museo está vestido en la porción inferior. Cabría la posibilidad de una clasificación incorrecta del modelo al redactar las actas (¿?).

250 "El presente secretario manifestó se había recibido la colección de modelos en yeso que la Dirección General de Instrucción Pública cedió a esta Academia con destino a la Escuela Provincial de Bellas Artes dependiente de la misma, cuya colección la constituye: una estatua de "La Venus de Médicis", otra del "Mercurio" (de T de Bolonia), treinta cabezas y bustos y cincuenta extremos o sea veinticinco manos y veinticinco pies; de todo lo cual se había hecho cargo el Director de la Escuela y acusado recibo al Excmo. Sr. Director general de Instrucción Pública. Los gastos de embalaje y transporte se pagaron por la Escuela".

Tampoco se conservan los yesos mencionados, por la misma explicación dada más arriba. Se conserva un recibo de "Depósito temporal de 7 cabezas, tres paneles y un pié de yeso de la Academia de Bellas Artes al Hospicio Provincial", de fecha desnocida, por la letra anterior al siglo XX. Se conservan algunos documentos de cesión de yesos, sin referenciar los ejemplares: Actas de la Academia 19-2-1933: "Ceder a la Escuela de artes y Oficios una Colección de yesos para las clases de dicho Centro, a cambio de una colección de dibujos que la Escuela cede a la Academia. Ambas cesiones son hechas en concepto de depósito". Actas de la Academia 14-10-1888: "Que la clase de colorido carece de originales de principios y para remediar esta falta se había tomado el trabajo de restaurar hasta siete cabecitas, que de inservibles por su deterioro han quedado útiles y apropiadas para

251 "El academico D. José Aznarez donó a la Corporación dos medallas en bronce conmemorativas de la inaguración de las obras del puente de hierro sobre el Ebro, las cuales fueron aceptadas, dandole por ello las gracias".

252 "El vocal D. José Aznarez entregó en la mesa dos medallas de cobre conmemorativas de la ultima exposición aragonesa y varias monedas antiguas cuyo valor numismático dice que desconoce. Recibidas con agradecimiento se acordo conservarlas en Secretaria con otras medallas analogas de la misma procedencia".

10. El siglo XX

Año	Ingreso	Invent.	Descripción	Bibliografía
1905	DO Florencio Jardiel Dobato	10289	Óleo/lienzo, "Retrato de Valero Villacampa" (0,72 x 0,59 m), Francisco Simó, (academico de número, 1898).	Actas Academia: 14-5-1905.[253]
1908	DO	32800, 32801, 32802, 32803	Vaciados de escayola para medallas de C. Palao: 32802, 32803, de desconocidos 32800, 32801.	Actas de la Academia: 9-2-1908.[254]

11. Siglo XX. Obras sin identificar

Año	Ingreso	Invent.	Descripción	Bibliografía
1905	DO A. Gascón de Gotor	¿?	Cuadro de A. Gascón de Gotor, o uno de su propiedad (académico corres. 1920, de número, 1946).	Actas Academia: 14-5-1905.[255]
1907	DO José Aznárez y Navarro	¿?	Varias monedas antiguas y medalla conmemorativa del "matrimonio del rey Fernando VII con María Josefa Amalia de Sajonia, el año 1819" (académico de número, 1881).	Actas Academia: 12-5-1907.

253 "Se presentó a la Academia un cuadro de pintura hecho por el ex Director del Seminario Sacerdotal de San Carlos de esta Ciudad Pbro Don Francisco Simó, que representa el retrato de Valero Villacampa, portero de dicho seminario. Lo ha donado a la Academia el academico Sr. Jardiel, se aceptó con acción de gracias al Sr. Jardiel y se acordó pase a la colección de retratos del Museo".

254 "el Sr. Presidente dio cuenta de que terminaba el plazo de admisión de pliegos y proyectos para el concurso de medallas commemorativa del Centenario de los Sitios y presentó los diez pliegos recibidos, que son los que llevan los lemas 1º "Lo que Zaragoza vale" 2º "Hremis" 3º "Por mi tierra" 4º "Los Defensores 5º "Edetania" 6º "Siempre heróica" 7º "Cesar" 8º "Fuerza y voluntad" 9º "Intus Ego" y 10º "Heroica", se dio lectura a las conclusiones del certamen. ... la constitución del jurado ....".

255 "El Sr. Pano participó a la Academia que le había escrito el Sr. Gascón de Gotor dando las gracias por haberle hecho académico correspondiente y que había enviado los veintidós cuadros de Unceta y ademas uno suyo que regalaba a la Academia. Que se habían puesto marcos a los veintitrés cuadros y se hallaban colocados en el Museo. Se acordó que el Sr. Pano, diese las gracias al señor Gascón de Gotor por su donativo".

IX. 2. La sede de la Plaza de los Sitios (1909/1911)

1. El siglo XX

Año	*Ingreso*	*Invent.*	*Descripción*	*Bibliografía*
1913	DO/Legado testamentario S. Moret	10061	Óleo-tabla, de Anselmo Gascón de Gotor: "Bodegón" 1903 (26 x 35 cm.).	Actas Academia: 28-10-1913.[256]
1914	DO Dionisio Lasuén Ferrer	15935, 15954, 15955, 15956, 15958	5 dibujos de Dionisio Lasuén Ferrer: "Silla" (22, 6 x 14,6 cm) (15935); "Silla con figura masculina" (17 x 15 cm) (15954); "Escudo greca" (48 x 35,5 cm) (15955); "Estudio de escalinata y 3 arcos" (37, 5 x 46,8 cm) (15956); "Proyecto y alzado de arquería" (45, 6 x 68 cm) (15958) (académico de número, 1914).	No hay documentación directa sobre estas obras que atribuye a la Academia González 1992, ns. 68-72, pp. 49-50.[257] ¿donativo por ingreso como académico ?
1914	DO Académico ausente	10731	Óleo/lienzo: "Corral de casa de campo", (38,5 x 25 cm), J. Morera, (académico).	Actas Academia: 19-4-1914.[258]
1914	DO Mariano de Pano	¿?	Vaso ibérico, pie de mármol de la ermita de Ntra. Sra. del Socorro (Huesca), fragmento de metopa del Partenón (Atenas) (académico de número).	Actas de 24 de mayo 1914, p. 190, seg. Rincón 1997, 270, "regala a la Academia".[259]
1915	DO Luis Gracia Pueyo	10067	Óleo/l, "Retrato de Roberto Casajus", (0,67 x 0,56 m), por Luis Gracia Pueyo (académico de número, 1904).	Actas Academia: 14-2-1915.[260]

256 "Acusa recibo .... como también de los donativos hechos a la Real Academia de B.B.A.A. de S. Luis: uno de la señora marquesa de Moret consistente en un cuadro del artista aragonés Sr. Gascón de Gotor; ....". El cuadro llegó realmente procedente de la testamentaría de Segismundo Moret y no como donativo de la marquesa de Moret, como se deduce de la guía del Museo de 1916 (Allué Salvador 1916, 15).

257 Solo cabe la presunción de haber entregado Dionisio Lasuén los dibujos en su ingreso como académico. Pero no se hace mención de ellos en las actas que siempre eran escrupulosas en estos extremos. Actas Ac. 7-6-194 : ".... se acuerda nombrar para esta vacante a Don Dionisio Lasuen, actual Director de la Escuela de Artes e Industrias, artista de reconocidos méritos".

258 "El Sr. de La Figuera ofrece en nombre de un Academico ausente, que desea ocultar su nombre, dos cuadros: un boceto de Bayeu y un Paisaje de Morera. Complacida la Academia admite el Obsequio". No se ha podido identificar el referido boceto de Bayeu.

259 Estos objetos, especialmente el fragmento del Partenón, nunca se han identificado en los fondos del Museo, desde las primeras revisiones generales en el año 1976, ni constan en inventario alguno bajo dicha denominación.

260 "El que suscribe dió lectura a una comunicación del Sr. D. Luis Gracia ofreciendo a la Corporación el retrato del que fue compañero de todos como academico D. Roberto Casajús y Gomez del Moral (q.s.g.h.) y por la eminente personalidad que representa la obra y por su artistica y hermosa factura fue acogido con gratitud el donativo, acordandose que constase asi en acta".

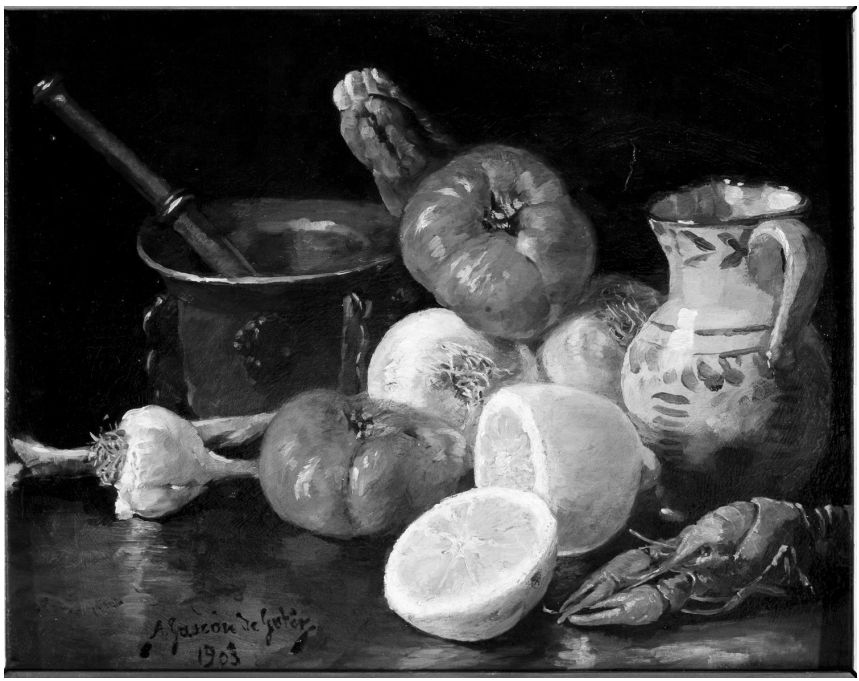


Fig. 30. Anselmo Gascón de Gotor, *Bodegón*, óleo/tabla. NIG 10061. Titularidad: Real Academia de San Luis. Fotografía: José Garrido Lapeña (Museo de Zaragoza).

1918	DO Marín Bagüés	10219	Óleo/lienzo, "Retrato de Bartolomé Leonardo de Argensola", (0,76 x 0,54 m), F. Marín Bagüés (académico de número, 1913).	Actas Academia: 17-3-1918.[261]
1918	DE Mariano de Pano	--	Colección numismática (académico de número).	Actas 14 de mayo de 1918;[262] Rincón 1997, 271.
1919	DO Mariano Supervía y Lostalé	9608	"Retrato de Mariano Supervía, Obispo de Huesca", por Anselmo Gascón de Gotor (académico correspondiente, 1897).	Actas Patronato Museo: 18-5-1919.[263]
1920 ¿?	¿?	15949, 15950	Grabados de "Estudios de medallas": aguada, propuesta de medalla ferrocarril de Canfranc - Valencia (31,5 x 47,8 cm).	Lomba, Giménez 1984, 207; González 1992, 132.[364]

1922	DO Círculo de Bellas Artes de Madrid	15428, 15429, 15430, 15431, 15432, 15433, 15434, 15435, 15436, 15437, 15438, 15439, 15440, 15441, 15442, 15443, 15444, 15445, 15446, 15447, 15448, 15449, 15450, 15451, 15452, 15453, 15454, 15455, 15456, 15457, 15458, 15459, 15460, 15461, 15462, 15463, 15464, 15465, 15466 y 15467	40 Grabados. Aguafuerte y Aguatinta "La Tauromaquia" 1815-1819 de Francisco de Goya, 5ª edición de 1921.	Actas Academia: 19-3-1922,[265] Actas Patronato Museo: 2-4-1922.[266]
1923	DO Casa Real	10780	"Retrato de Alfonso XIII" fotografía de Kaulak - Fototipia de Hauser y Menet - Madrid de 1923 (64,50 x 50 cm).	Actas Academia: 11-2-1923.[267]
1924	¿DO/CO? Luis Gracia Pueyo	10259	"Retrato de Alfonso XIII" (1,26 x 1,01 m), de Luis Gracia Pueyo, 1923 (académico de número).	Actas Academia: 10-2-1924.[268]

261 "El Sr. Presidente mostró a los reunidos la copia del retrato de autor desconocido de Bartolomé Leonardo Argensola, retrato que perteneció al Sr. Conde de Torreflorida y hoy a Dª Carmen Elorriaga y cuya copia ha hecho el Académico Sr. Marin como trabajo equivalente al discurso de entrada a la Academia según acuerdo tomado, se leyó una carta de éste justificando su ausencia y la R. Academia admiró el muy notable trabajo del Sr. Marin".

262 "… una valiosa colección de su propiedad para depositarla en la R. Academia".

263 "El Sr. Presidente dió cuenta de haber ingresado en el Museo el retrato del difunto Obispo de Huesca Excmo. Sr. D. Mariano Supervía ejecutado por D. Anselmo Gascón de Gotor, donado dicho retrato a la Academia de San Luis, por el canónigo arcediano de Huesca D. Miguel Supervía".

264 Simplemente se afirma que ambas obras, aguadas sobre papel, eran proyectos presentados a la Academia para su visado, como puede desprenderse de las anotaciones sobre las aguadas.

265 Las actas de la Academia atribuyen el donativo a Mariano de Pano. Este álbum no se recoge en el trabajo de González Hernández 1992.

266 "...Álbum de "La Tauromaquia de Goya", de parte del Círculo de Bellas Artes de Madrid, tenía el gusto de regalarlo para la Biblioteca de la Academia...".

267 "Expuso ante los Sres. Academicos un retrato fotográfico pedido a la secretaria de S.M. el Rey a fin de que sirva de base a un retrato al óleo que necesita la Academia para su salón de actos; el retrato lleva dedicatoria autógrafa de S.M.; se acordó dar las gracias por medio de D. Emilio de Torres, secretario particular de S.M. y correspondiente de esta Academia".

268 Sirvió de modelo la fotografía enviada previamente por la Casa Real. "...Felicitar a D. Luis Gracia por el acierto con que ha llevado a feliz término la pintura al óleo de un retrato de su Majestad el Rey para el Salón de actos de la Academia".

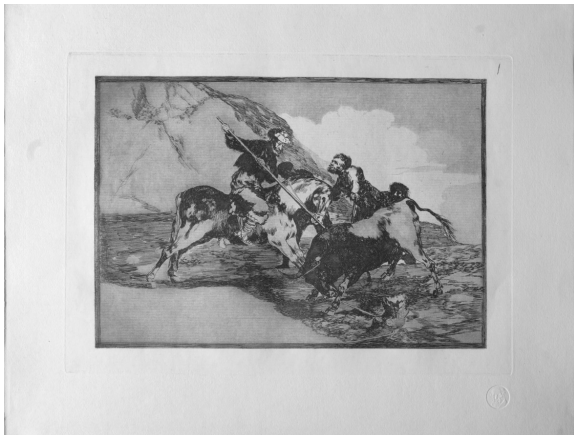


Fig. 31. Francisco Goya. La Tauromaquia: *Modo con que los antiguos españoles cazaban a caballo.* Aguatinta y aguafuerte. NIG 15428. Titularidad: Real Academia de San Luis. Fotografía: José Garrido Lapeña (Museo de Zaragoza).

1930	¿CO? J. Pallarés	32474	Óleo/lienzo, "Retrato de la Sala Valdés", (1,07 x 0,80 m), J. Pallarés (académico de número).	Actas Academia: 11-5-1930 (encargo), 9-11-1930 (colocación obra en Salón Actos).
1930	CO J. Pallarés	32471	Óleo/lienzo "Retrato de Agustín de Azara, presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis, de 1851 a 1861", (1,07 x 0,80 m), J. Pallarés, 1930.	González 1992, 200.
1931	DO ¿Donativo del autor?	32476	Óleo/l, "Retrato de D. Mariano de Pano", (1,07 x 0,80 m), L. Gracia Pueyo.	No hay documentación directa: solo se menciona el cuadro en las actas Academia: 11-1-1931.[269]
1931	¿CO?	32472	Óleo/lienzo "Retrato Hilarión Gimeno", (1,07 x 0,80 m), J. Pallarés.	González 1992, 199; Actas Academia: 19-3-1931.
1931	DO J. Pallarés	32473	Óleo/lienzo, "Retrato de Francisco Fernández de Navarrete", J. Pallarés (académico de número, 1888).	González 1992, 200; Actas Academia: 13-3-1932.
1932	¿?	15832	Colección de grabados (aguafuerte) de Arnold Houbraken, 41 estampas.	González 1992, 106; Anónimo, 1934,104 .

1932	DO ¿? Luis Gracia Pueyo	32477	Óleo/lienzo, "Retrato de D. José Calasanz", (1,07 x 0,80 m), L. Gracia Pueyo (académico de número).	Sin documentación directa: se colocó en la galería de Presidentes de la Academia en el año 1932, antes de 13 de marzo.[270]
1932	CO J. Pallarés	32475	Óleo/lienzo, "Retrato de Rafael Jordán de Urríes", (1,07 x 0,80 m), J. Pallarés.	Actas Academia: 13-3-1932.
1935	DO José Albareda Piazuelo	10046	Relieve en arcilla vaciado en escayola, "El dolor", (50 x 50 cm), José Albareda Piazuelo.[271] (académico de número, 1934).	Actas Academia: 3-3-1935.[272]
1935	DO F. Burriel Marín	32238	Vaciado en yeso, "Juventud", (95 x 22 x 21 cm) Félix Burriel (académico de número, 1934).	Actas Academia: 20-5-1935.[273]
1936	DO J. Albareda Piazuelo	30342	Madera tallada y dorada, relieve: "San Lucas", Joaquín Albareda Piazuelo (académico de número, 1934).	Actas Academia: 27-10-1936.[274]
1939	DO. F. Cidón Navarro	10088	Óleo/lienzo, "Retrato de Bayeu por Goya", copia, (1,00 x 0,71 m), Francisco Cidón (académico de nº, 1936).	Actas Academia: 24-11-194027[275]

269 "Finalmente la Academia acordó, por unanimidad testimoniar de algún modo la gran estima y simpatía que siente hacia D. Mariano de Pano, que durante muchos años viene ejerciendo con suma complacencia y acierto la presidencia de la Corporación. ....otros acuerdos, adoptándose ya el de colocar su retrato en sitio de honor…".

270 En las actas de dicha fecha 13-3-1932, se dice que solo faltaban los retratos de Rafael de Urríes, Joaquín Cavero y Benito Fernández.

271 Se menciona en paradero desconocido en González 1992, 245. Se encuentra en el Área de Reservas 1-18 del Museo de Zaragoza.

272 "El Sr. Presidente hizo la presentación del nuevo academico de número D. José Albareda Piazuelo, recientemente ingresado, al que dedica merecidos elogios por su fecunda e interesante labor artistica, felicitandole asi mismo por la magnifica obra escultorica que dedica a la Academia con ocasión de su ingreso… La Academia acuerda que la imposición de medalla al Sr. Albareda tenga lugar en la sesión de homenaje a D. Carlos Palao (sesión extraordinaria del homenaje el 17-3-1935)".

273 "Dió cuenta el Sr. Director de haber recibido ya el trabajo de entrada de académico numerario del Sr. Burriel que podían ver los Sres. académicos en el salón de actos, por lo que daba la bienvenida al nuevo compañero".

274 "Comunica también que el academico D. Joaquín Albareda ha hecho entrega de un bellísimo trabajo escultórico en madera que regala a la academia como ingreso, elogiandolo cumplidamente".

275 Se acuerda por unanimidad que pase al Museo como depósito de la Academia.

1941	DO L. de la Figuera y Lezcano	10830	Dibujo de la Luís de la Figuera Lezcano: "Arquitectura" (9,3 x 5,4 cm) (académico de número, 1911).	González 1992, n. 58, p. 45. No hay documentación fehaciente de esta obra.
1946	DO de J. D. Saridakis	10249	1 litografía (grabado) "Plaza de San Esteban de Segovia", de J. D. Saridakis S. XX (académico correspondiente, 1944).	Actas Academia: 1946.[276]
1947	DO Luis Berdejo	10221	Óleo/l, "Violín y juego de ajedrez" (0,65 x 0,81 m), Luis Berdejo Elipe (académico de número, 1947).	Actas Academia: 16-11-1947.[277]
1951	DO de J. D. Saridakis	10247	1 grabado "Puerta o Torres de Serranos de Valencia" de J. D. Saridakis S. XX (académico correspondiente, 1944).	Actas Academia: 2-12-1951.
1959	DO José Valenzuela de la Rosa	10035	Óleo/lienzo, "Retrato de don José Valenzuela de la Rosa", (0,60 x 0,70 m), Luis Berdejo Elipe (académico de número).	Actas Academia:15-3-1959.
1965	DO M.A. Albareda	32479	Óleo/lienzo, "Retrato T. Ríos", (1,17 x 0,90 m), M. A. Albareda (académico de número, 1965).	Cuadro para el ingreso del artista en la Academia.
1976	DO Manuel Navarro López	32478	óleo-tela: "Retrato de Miguel Sancho Izquierdo (Rector magnifico de la Universidad)", de Manuel Navarro López, 1976 (1,00 x 0,80 m) (académico de número, 1976).	Obra de ingreso del académico numerario Manuel Navarro López en el año 1977. González 1992, 197-198.
1976	¿?	31877	Caja (Estuche) de piel con llave del féretro (7 x 4 x 2,7 cm) que conserva los restos del insigne compositor Domingo Olleta y Monbiela, Capilla de St. Domingo de Val de La Seo, Zaragoza.	En el exterior de la caja papel con la inscripción RANBASL. No existen otras referencias. Se constató en 1976.
1976[278]	¿?	15191	Óleo-lienzo "Desnudo masculino de Nerón" (77,2 x 57,2 cm).	Por detrás lleva el sello de la Academia, no se ha localizado ningún tipo de documentación.

1976	DO Vicente González Hernández	10365	Dibujo: V. González Hernández: "La Aljafería" (28 x 39 cm) (académico correspondiente, 1976).	Entrega a la Academia en su nombramiento como correspondiente el 27 de abril de 1976; Lomba, Jiménez 1984, 185. Atribuido al artista inexistente *Gomalechendi* (sic.), recoge la atribución el propio autor y donante: González Hernández, 1992, n. 61, p. 46.
1976	DO Jorge Albareda Agüeras	58239	Escultura, madera, "San Luis, Rey de Francia" (1,13 x 0,45 m), Jorge Albareda Agüeras (académico de número, 1967).	Entregada como obra de ingreso del autor en la Academia.
1978	DO Dolores Franco	47312	Bronce, "San Jorge", (63 x 22 x 16 cm), Dolores Franco (académica de número, 1967).	Acta Academia: 6-6-1978. Ingreso académico del artista.
1978	DO Armando Ruiz Lorda	47313	Barro cocido, "Eternidades", (30 x 32 x 45 cm), Armando Ruiz Lorda (académico de número, 1978).	Actas Academia: 27-5-1978. Ingreso académico del artista.

276 "Se dió cuenta de la donacion hecha a la corporacion por el Correspondiente D. Juan D. Saridakis, consistente en un magnifico aguafuerte de Segovia enmarcado con toda suntuosidad, elogiando todos la obra en cuestión y acordandose darle las gracias al interesado y comunicarle las anteriores manifestaciones".

277 "Se hizo constar el haber hecho entrega del trabajo que prescriben los Estatutos el académico electo de la Sección de Pintura, D. Luis Berdejo Elipe, que consiste en un óleo que lleva por título Violin y Juego de Ajedrez, pasando por esta circunstancia a académico numerario".

278 Anterior al año 1976 en cuyo momento se tomo conciencia de la existencia de esta obra.

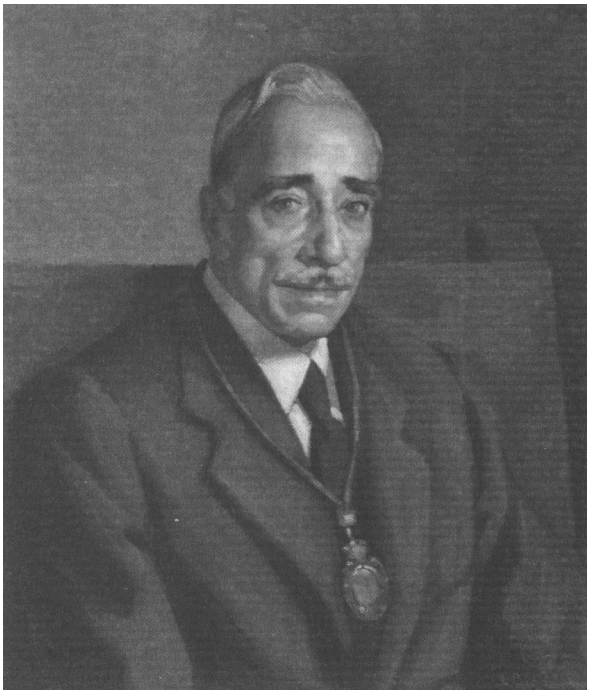


Fig. 32. Óleo/lienzo, "Retrato de don José Valenzuela de la Rosa", Luis Berdejo Elipe. NIG 10035. Titularidad: Real Academia de San Luis. Fotografía: José Garrido Lapeña (Museo de Zaragoza).

2. Obras sin identificar

Año	***Ingreso***	***Invent.***	***Descripción***	***Bibliografía***
1914	DO Académico ausente	¿?	Bayeu, un boceto indeterminado (académico).	Actas Academia: 19-4-1914.[279]

279 "El Sr. de La Figuera ofrece en nombre de un Académico ausente, que desea ocultar su nombre, dos cuadros: un boceto de Bayeu y un Paisaje de Morera. Complacida la Academia admite el Obsequio". No se ha podido identificar el referido boceto de Bayeu.

3. El siglo XX. Obras propiedad de la Real Academia de San Luis, depositadas en el Museo de Zaragoza según actas de depósito entre las dos instituciones

Año	***Ingreso***	***Invent.***	***Descripción***	***Bibliografía***
1987	DO Vicente González Hernández	2000.90.1	Dibujo: González Hernández: "Iglesia de San Felipe…" (49 x 36 cm) (académico de número, 1987).	González 1992, n.62, 46-47. Acta de depósito de la Academia en el Museo: 24 de abril de 2000.
1992	DO L. Martínez Lafuente	47314	Bronce, "Expresión", (51 x 19 cm), Luis Martínez Lafuente (académico de número, 1991).	Actas Academia, 27–3-1992. Ingreso académico del artista. Acta de depósito de la Academia en el Museo: 2 de junio de 1997.
1995	DO Martín Ruíz Anglada	95.128.1	"Cara y Cruz 1983-84" acrílico sobre lienzo de Martín Ruiz Anglada (2,00 x 2,50 m) (académico de número, 1995).	6-10-1995. Ingreso académico del artista. Acta de depósito de la Academia en el Museo: 2 de junio de 1997.
1997	DO ¿?	97.47	"Autorretrato póstumo de Armando Ruíz Lorda" (escayola: 45 x 30 x 17 cm).	Acta de depósito de la Academia en el Museo: 2 de junio de 1997.
1998	DO Fernando Alvira Banzo	2000.91.1	"Paisaje", Serigrafía de Fernando Alvira Banzo (60 x 80 cm) (académico de número, 1995).	31-12-1998 a la Academia; Acta de depósito de la Academia en el Museo: 24 de abril de 2000.

1998	DO Taller Hnos. Albareda	2000.92.1 - 2000.92.2	"Modelo en yeso de medalla conmemorativa de D. Mariano de Pano Ruata", Hnos. Albareda, circa 1942 (diámetro: 26 cm.) (2000.92.1), "Modelo en yeso de medalla conmemorativa de escudo de la Real Academia de San Luis", Hnos. Albareda, circa 1942 (diámetro: 26 cm.) (2000.92.2) (académicos de número).	Acta de depósito de la Academia en el Museo: 24 de abril de 2000.
1998	CO Francisco Rallo Lahoz	52189	Escudo de la Real Academia de San Luis (30 cm mód.), molde en yeso (académico correspondiente, 1995).	Acta en trámite desde la Academia.
1999	DO José Verón Gormaz	99.202.1 y 99.202.2	Fotografías de José Verón "Colinas rojas" de 1996 (99.202.1) y "Romería Virgen de la Peña en Calatayud" (99.202.2) (académico correspondiente, 1993).	Acta de depósito de la Academia en el Museo: 24 de abril de 2000.
1999	CO Iñaki	54048	"Reyes de España", Iñaki, óleo/lienzo (116 x 97 cm).	Acta en trámite desde la Academia.

4. Siglo XX. Obras sin identificar

Año	***Ingreso***	***Invent.***	***Descripción***	***Bibliografía***
1918	DO Mariano de Pano	¿?	Colección de medallas (académico de número).	Actas Academia: 17-2-1918.
1931	CO	¿?	Duros de plata de Carlos III, Carlos IV, Fernando VII.	Actas Academia: 17-1-1932.

5. El siglo XXI. Obras depositadas en el Museo de Zaragoza según acta de depósito entre las dos instituciones.

Año	***Ingreso***	***Invent.***	***Descripción***	***Documentación***
2000	DO Vicente González Hernández	2000.90.1	Dibujo pluma/tinta "Iglesia de San Felipe y Santiago y Palacio del Conde Argillo, en Zaragoza, siglo XVII", (77,5 x 60 cm),1987 (académico de número)	Donativo de Vicente González Hernández a la Academia con motivo de su ingreso como Académico de número en Octubre de 1987. Acta en trámite desde la Academia.
2000	CO Manuel Navarro López	2000.95.1	"Retrato de Ángel Canellas López", óleo tela de Manuel Navarro López (1,08 x 0,89 m) (académico de número).	Acta depósito de la Academia en el Museo: 2000, 20 de enero *Colección Academia*[280]: N. 5.
2001	DO Vicente González Hernández	2001.132.1-2001.132.39	"Paisaje Aragonés" pintura al óleo de Virgilio Albiac (65 x 81cm) (2001.132.38) y "Flores y mujer" grabado de Pascual Blanco (98,5 x 99 cm) (2001.132.37); 37 estampas a plumilla, Vicente González Hernández 2001.132.1-39 (académico de número).	Acta depósito de la Academia en el Museo: 2001, 10 de setiembre.
2003	DO Mariano Rubio Martínez	2003.76.1	"Adoración" (58 x 21,5 cm), estampa coloreada sobre papel, por Mariano Rubio (académico correspondiente).	Acta depósito de la Academia en el Museo: 2003, 6 de mayo.

280 *Colección Academia. Piezas en los espacios de la corporación a 28 de mayo de 2018*. Documento de trabajo entregado por la Academia de San Luis al Museo de Zaragoza, en el que se reflejan la obras expuestas en la actualidad en el salón de actos del Museo (espacio compartido) y en la Secretaría y despacho de Presidencia de la Academia.

2003	DO Manuel Navarro López	2003.105.1 y 2003.105.2	"Naturaleza", óleo sobre lienzo (74 x 104 cm) (2003.105.1) y "Actores" óleo sobre panel (108 x 84,5 cm) (2003.105.2) (académico de número).	Acta depósito de la Academia en el Museo: 2003, 5 de junio.
2004	DO Manuel Navarro López	2004.10.1 y 2004.10.2	"Hayas", óleo sobre panel (82,5 x 107,5 cm) (2004.10.1) y de Alberto Duce Vaquero "Retrato de la madre del pintor", óleo sobre lienzo (139 x 108 cm) (académico de número).	Acta depósito de la Academia en el Museo: 2004, 15 de enero (6/2004).
2004	CO Rubén Vidal, Leal	2004.330.1	"Retrato de D. José Pasqual de Quinto y de los Ríos", óleo/lienzo (107,5 x 81 cm).	Acta en trámite desde la Academia.
2005	DO Sor Isabel Guerra	2005.282.1	"¡Cuántas maravillas has hecho!", Sor Isabel Guerra Pérez-Peñamaría, óleo sobre lienzo (medidas sin marco: 130 x 81 cm; medidas con marco: 157 x 108 cm)(académica de honor).	Acta de depósito de la Academia en el Museo: 2005, 23 de diciembre.
2006	DO Antonio María Almazán Meléndez	2006.358.1	"Retrato de la esposa del pintor" ("retrato de Carmen Artal", o "mujer del perrito"), Antonio María Almazan y Meléndez (óleo/lienzo 103 x 83,5 cm)(académico correspondiente).	Acta de depósito, entrega con motivo de su ingreso académico: 2006, 22 de diciembre.
2006	DO Javier Sauras Viñuales	2006.357.1	"Nuestro Señor San Jorge, Patrono del antiguo Reyno de Aragón, bajo efigie de guerrero almogávar", de Javier Sauras, relieve realizado por colada de resina de poliuretano, patinado al óleo en tonalidad "bronce antiguo romano" (medidas : 134 x 96 x 5 cm) (académico de número).	Acta de depósito, entrega con motivo de su ingreso académico: 2006, 15 de diciembre.
2009	DO Luis Cajal Garrigós	47573	"El ángel de las alas rotas", temple/tabla (30 x 25 cm) por Luis Cajal Garrigós.	Acta en trámite desde la Academia.

2009	DO Santiago Gimeno Llop	47851	"Jardín de acero", hierro (0,50 x 0,35 x 0,30 m) (académico correspondiente).	Acta en trámite desde la Academia.
2010	CO Domingo García	--	"Retrato de Federico Torralba Soriano" (óleo/lienzo, 115,5 x 96 cm), por Domingo García.	Acta en trámite Ingreso: junio 2010 *Colección Academia*: N. 4.
2010	DO José Beulas Recasens	--	"Arizones" (óleo/lienzo, 1,92 x 1,30 m), por José Beulas Recasens (académico de honor).	Acta en trámite Colección Academia n. 32.
2010	DO Manuel Sancho Rocamora	--	"Retrato de Félix O'Neille O'Neille", 1 presidente de la Academia, óleo/lienzo, por Manuel Sancho Rocamora (académico de número).	Acta en trámite Ingreso obra: 24 de junio de 2010.
2011	CO Sor Isabel Guerra Pérez	--	"Retrato de Domingo Buesa Conde", óleo sobre lienzo (1,60 x 1,28 m), Sor Isabel Guerra Pérez (académica de honor).	Acta en trámite *Colección Academia* n. 2.
2011	CO Esperanza Altuzarra Sierra	--	"Retrato de Juan Martín de Goicoechea", (óleo/lienzo, 132 x 102 cm), por Esperanza Altuzarra Sierra (académica correspondiente).	Acta en trámite Ingreso: 25-02- 2011. *Colección Academia* n. 28.
2011	CO Esperanza Altuzarra Sierra,	--	"Retrato de Luis G. De Souchet, presidente de la Real Academia de San Luis", (óleo/lienzo, 124 x 105,5 cm), Esperanza Altuzarra Sierra, (académica correspondiente).	Acta en trámite. Ingreso: 25-05-2011. *Colección Academia* n. 25.

2013	DO Aurora Bernardos Allepuz	--	Sin título (acuarela) 197x 79 cm, por Aurora Bernardos (académica correspondiente).	Acta en trámite Ingreso: marzo 2013. *Colección Academia* n. 33.
2016	CO Esperanza Altuzarra Sierra	--	"Retrato del conde de Aranda" 2014, (óleo/lienzo, 162 x 114 cm), Esperanza Altuzarra Sierra (académica correspondiente)	Acta en trámite Ingreso: octubre 2016 *Colección Academia* n. 36
2015	CO Juan Monzón Gasca	--	"Retrato de Pedro Ignacio Jordán de Urríes", 14 presidente de la Academia, óleo/lienzo, por Juan Monzón Gasca.	Acta en trámite. Ingreso: 21-05-2015 *Colección Academia* n. 20.
2015	CO Ricardo Lamenca Espallargas	--	"Retrato de Hernández Pérez de Larrea", 2015, (óleo sobre lienzo, 100 x 81 cm), por Ricardo Lamenca Espallargas.	Acta en trámite. *Colección Academia* n. 24.
2015	DO Jorge Gay Molins	--	"Luna llena" (impresión sobre papel, 39 x 17 cm), por Jorge Gay Molins (académico de número)	Acta en trámite Ingreso: Octubre 2016. *Colección Academia* n. 41
2016	DO Aurora Bernardos Allepuz	--	"Teresa buscando el silencio", (acuarela, 47 x 47 cm), por Aurora Bernardos Allepuz (académica correspondiente).	Acta en trámite Ingreso: octubre 2016. *Colección Academia* n. 39.

2016	DO Mercdes Gómez Pablos	--	"Celda teresiana" , 2016, (óleo/lienzo, 146 x 97 cm), por Mercedes Gómez Pablos (académica correspondiente).	Acta en trámite Ingreso: octubre 2016 *Colección Academia* n. 43
2016	DO José Lamiel	--	"Monje", 2016, (óleo/lienzo, 41 x 33 cm), por José Lamiel.	Acta en trámite Ingreso: diciembre 2016. *Colección Academia* n. 44.
2016	DO Pedro Giralt Crespo	--	"Santa Teresa. Un espacio abierto", 2015, (óleo sobre lienzo, 186 x 81 cm), Pedro Giralt Crespo (académico correspondiente).	Acta en trámite Ingreso: octubre 2016. *Colección Academia* n. 42.
2016	DO Natalio Bayo Rodríguez	--	"Éxtasis de Santa Teresa", (óleo/tela, 125 x 95 cm), por Natalio Bayo Rodríguez (académico correspondiente)	Acta en trámite Ingreso: octubre 2016. *Colección Academia* n. 38
2016	DO Luis Toro Nadal	--	"Silencios de amas" (óleo/lienzo, 200 x 200 cm), Luis Toro Nadal (académico correspondiente).	Acta en trámite Ingreso: Octubre 2016 *Colección Academia* n. 34.
2016	DO Jacinto del Caso Gilaberte	--	"Santa Teresa de Ávila, camino de luz" (óleo/lienzo, 123 x 108 cm), Jacinto del Caso Gilaberte (académico correspondiente)	Acta en trámite Ingreso: Octubre 2016. *Colección Academia* n. 40

2016	DO Pilar More Almenara	--	"Pre-éxtasis", 2015, (técnica mixta, 100 x 70 cm), por Pilar More Almenara (académica correspondiente).	Acta en trámite Ingreso: Octubre 2016 *Colección Academia* n. 45
2016	DO Rafael Navarro Garralaga	--	"Patzcuaro-17, nº 7" (1983) (fotografía. Gelatina a la plata, 20 x 15,3 cm), por Rafael Navarro Garralaga (académico numerario).	Acta en trámite Ingreso: Octubre 2016 *Colección Academia* n. 46.
2016	DO Cristina Remacha Escolano	--	"Teresa Niña" (2015), (óleo/lienzo, 73 x 54 cm), por Cristina Remacha Escolano (académica correspondiente).	Acta en trámite Ingreso: Octubre 2016. *Colección Academia* n. 49.
2016	DO Almudena Salamanca Suelves	--	"Santa Teresa cruzando el Guadalquivir" (2015), (óleo/lienzo, 73 x 115 cm), por Almudena Salamanca Suelves (académica correspondiente).	Acta en trámite Ingreso: Octubre 2016. *Colección Academia* n. 50.
2016	DO Javier Sauras Viñuales	--	"La flecha del ángel" (2015), (dibujo a pluma, 50 x 70 cm), Javier Sauras Viñuales (académico de número).	Acta en trámite Ingreso: Octubre 2016. *Colección Academia* n. 51..
2016	DO Sandro Trotti	--	"Teresa de Ávila", 2016, (témpera, lápiz, pastel y óleo, 70 x 50 cm), por SandroTrotti.	Acta en trámite Ingreso: Octubre 2016. *Colección Academia* n. 52.

2016	DO Mª Eugenia Vall Saiz	--	"Instante místico de la Santa" (2015) (técnica mixta, 130 x 89 cm), por Eugenia Vall Saiz (académica correspondiente)	Acta en trámite Ingreso: Octubre 2016. *Colección Academia* n. 53.
2016	DO Sandro Pazzi	--	"Teresa de Ávila", 2016 (pastel, óleo, calcografía y collage, 125 x 92 cm), por Sandro Pazzi.	Acta en trámite Ingreso: Octubre 2016. *Colección Academia* n. 48.
2016	DO Rafael Navarro Garralaga	--	"Díptico #8 (3/5), 151,5 x 111 cm, Rafael Navarro Garralaga (académico numerario).	Acta en trámite Ingreso: mayo 2016. *Colección Academia* n. 47.
2016	DO Fernando Alvira Banzo	--	"Paisaje de la Sierra Blanca" (óleo/lienzo, 100 x 200 cm), por Fernando Alvira Banzo (académico de número).	Acta en trámite *Colección Academia* n. 357.
2016	DO Esperanza Altuzarra Sierra	--	"La fe" (óleo/lienzo, 57 x 61 cm), por Esperanza Altuzarra Sierra (académica correspondiente).	Acta en trámite Ingreso: octubre 2016. *Colección Academia* n. 35.
2017	DO María Ángeles Cañada Peña	--	"Retrato de Felipe VI"(óleo/lienzo, 133,5 x 81 cm), por María Ángeles Cañada Peña.	Acta en trámite Ingreso: 2017 *Colección Academia* n. 14.

2017	DO María Ángeles Cañada Peña	--	"Retrato de la reina María Luisa de Parma" (óleo/lienzo, 100,5 x 81 cm), copia de Francisco de Goya, por María Ángeles Cañada Peña (académica de número).	Acta en trámite, entrega como trabajo por nombramiento de académica de número (ingreso obra: 26-04-2017). *Colección Academia* n. 13.
2018	DO Luis Feito	--	Sin título (2010), (aguafuerte, 54 x 40 cm), por Luis Feito.	Acta en trámite. Ingreso: mayo 2018. Colección Academia n. 30.

6. Inicialmente en la Real Academia de San Luis, después en la Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, en el Museo de Zaragoza y, finalmente, en la Sociedad Económica

Entre dichas noticias, se encuentra una cesión de cuadros que hizo la Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País al Museo de Zaragoza fechada en acta de la Sociedad el 23 de mayo de 1924 y que al parecer alude a 20 obras.[281] Por orden cronológico, en las actas de la Real Academia de San Luis, de 8 de junio de 1924 se menciona una recepción de dos bocetos, sin descripción, de Francisco Bayeu procedentes de la Económica e ingresados gracias a las gestiones del Sr. Jardiel.[282] En las Actas de Patronato del Museo de 23 de noviembre vuelve a figurar la recepción por parte del Museo de dos bocetos de Francisco Bayeu de la misma procedencia,[283] sin que se haga alusión en ninguno de los documentos de la mencionada veintena de obras.

Las obras identificadas desde antiguo con esta entrada desde la Sociedad Económica, fueron "La vocación de San Pedro" (10055) y "San Juan Evangelista" (10670), dos pequeños bocetos (0,61 x 0,35 y 67 x 42 cm), obras en realidad de

281 Seg. carta del Presidente de la Económica, José María Royo Sinués de 8 de mayo de 2001 a la dirección del Museo de Zaragoza. No se ha localizado el citado documento manuscrito en la documentación del Museo.

282 "… recibir… de la Real Sociedad Económica Aragonesa… dos bocetos de D. Francisco Bayeu… voto de gracias para el Sr. Jardiel…".

283 "varias pinturas procedentes de la Real Sociedad Económica Aragonesa, entre las que figuran dos bocetos de Francisco Bayeu…".

Ramón Bayeu, realizadas en su día para la Iglesia de la Granja de S. Ildefonso (Segovia) y que en algún momento debieron confundirse, en el propio Museo, con obras de Francisco Bayeu, a pesar de que en los catálogos de 1928 y siguientes, están correctamente referenciadas como obras de Ramón Bayeu.[284] Estas obras de Ramón Bayeu, sin embargo, no están documentadas fehacientemente con anterioridad al Catálogo de 1928, a pesar de que se han publicado como pertenecientes a la Real Academia de San Luis,[285] pero hay que tener en cuenta los hechos que median en dicho periodo, alusivos a la división de propiedades entre la Academia de San Luis y la Sociedad Económica, como se ha mencionado más arriba.

De la documentación obrante cabe deducir que, independientemente de la propiedad inicial de las obras, éstas fueron depositadas por la Sociedad Económica en el Museo de Zaragoza. Dicho depósito ha sido levantado del Museo, recientemente, por la Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, con la intención de volver a depositarlo cuando se produzca la futura reforma y ampliación del Museo.[286]

7. El carácter de las compras y donativos de la Academia

Los dos primeros ingresos de la Academia y la forma en que se produjeron, la *Colección Pignatelli* y la *Colección Goicoechea*, están en la esencia misma del significado de la *Escuela de Dibujo* y de su sucesión posterior, las enseñanzas artísticas. Las necesidades escolares quedaron suplidas con creces en lo relativo a modelos de valía para poder llevar a cabo las tareas educativas y formativas en las Bellas Artes.

Los ingresos posteriores habidos en la Academia, desde la 2ª mitad del s. XVIII, se producen a través de dos formas legales: compras y donativos, siendo los depósitos una rareza. Dichos ingresos son, ante todo, un reflejo fiel de la vida académica y de la dedicación de los académicos hacia la corporación.[287]

Las compras

En lo relativo a las compras, éstas tienen lugar para subvenir a las necesidades logísticas de la Academia, como puede apreciarse desde las realizadas en 1805 (estampas), 1816 (yesos), 1819 (tres títulos académicos), 1846 (dibujos) o 1855 (colec-

284 Anónimo 1928, n. 402, y núm. 130, p. 39; id. 1933, pp. 65, ns. 130 y 402.

285 Así González Hernández 1992, 163, n. 266, afirma que "esta pintura se encontraba en el Museo de la Real Academia de San Luis con anterioridad al año 1808, según se expone en la Junta ordinaria de la misma celebrada por la Corporación el 5 de diciembre de 1819" (se vuelve a repetir la misma referencia en Torralba Soriano, González Hernández 1993, 44, n. 18), pero de la identificación que hace el mismo autor en el Catálogo de 1828 (p. 47, n. 119) con la obra denominada "Borrón o capricho de unos majos, de Dn Ramon Bayeu", nos parece dudosa y otro tanto ocurre con la misma referencia en el Catálogo de 1842, 39, que ignoramos a que obra pueda referirse. No resulta creible la confusión en los catálogos citados de las figuras de los apóstoles con unos majos.

286 El levantamiento se produjo el 8 de enero de 2009.

287 Veánse algunos de los aspectos tratados, desde el punto de vista de la relación académica con los artistas, en Lorente Lorente 1991-1992, 409 ss.

ción de estampas). Es evidente que el decreto de 8 de julio de 1892, a partir del cual las enseñanzas artísticas de las Bellas Artes, pasaron a depender de las universidades y otros estamentos educativos, supusieron un freno para la adquisición de materiales dedicados a la enseñanza. Las adquisiciones realizadas más tarde, en la primera mitad del s. XX, estarán en la línea, sobre todo, de suplir las necesidades de representación académica, con encargos de retratos oficiales, normalmente ejecutados por académicos: 1924 (un "Retrato de Alfonso XII" que realiza Gracia Pueyo), 1930 ("Retrato de Agustín Azara" y "Retrato de "La Sala Valdés", de J. Pallarés), 1932 ("Retrato de Rafael Jordán de Urries", de J. Pallarés).

Las compras del s. XX siguen en la misma tónica, en 1998 un escudo de la Academia (Francisco Rayo) y en 1999, un "Retrato de los reyes Juan Carlos I y Sofía" (Iñaki). Las últimas compras corresponden a los pagos de otros tantos retratos de los presidentes académicos: 2000 (Ángel Canellas, por Manuel Navarro), 2004 (Pasqual de Quinto, por Rubén Vidal) y 2011 (Domingo Buesa, por Isabel Guerra), etcétera. Solo la compra de determinados duros de plata de reyes hispanos (1931), se sale de la tónica de las necesidades que marcaron la adquisición de obras artísticas hasta el momento.

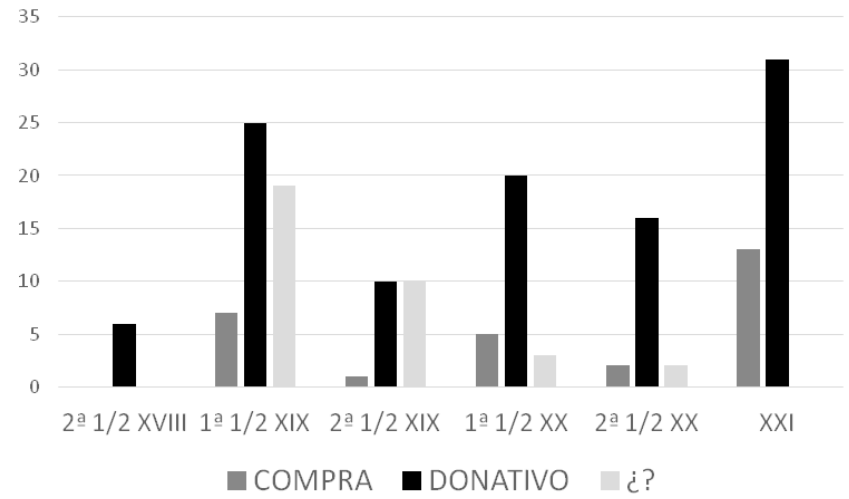


Fig. 33. Compras, donativos e ingresos sin documentar, en la Academia, entre los ss. XVIII y el XXI.

Los donativos

En cuanto a los donativos, estos son mayoritarios, pues surgen sin obedecer a una política de adquisiciones reglada, como las compras que tienen un claro objetivo finalista y oficial de representación corporativa. Los donativos, no obstante,

reflejan también, de forma fiel, la vida académica, referida tanto a la institución como a sus representantes que se han esforzado en todo tiempo por aumentar el patrimonio corporativo con donaciones de su mano.

El número de donativos, como se aprecia en el gráfico, resulta tímido en la segunda mitad del s. XVIII, con un aumento porcentual en la primera parte del s. XIX, para descender a continuación y volver a tener un pico elevado en el siglo XX, en tendencia que perdura durante el siglo XXI, gracias a la acción de los miembros corporativos.

No deja de ser demostrativo que el primer donativo que recibe la Academia (1792), sea del pintor Francisco Bayeu, en forma de dos dibujos para celebrar la conversión de la Escuela de Dibujo en Academia de San Luis; unos años mas tarde, en 1795 se recibe otro donativo de Ignacio Uranga, también muy incisivo, ya que se refiere al monarca que preside la Academia, Carlos IV, además de la "Alegoría de la Academia de San Luis", de Manuel Bayeu, obra de profundo alcance por su gran contenido simbólico.

En el siglo XIX, como era de esperar, comienzan a menudear las entregas de obras en concepto de ingreso en la Academia de numerosos miembros corporativos: el Conde de Sástago (1815), María Voto de Urríes (1816), Francisco Rodríguez (1819), M. Aguirre (1846). O bien se producen donativos de los propios académicos de obras de su mano o de otra autoría, como las entregas repetidas, de Aznárez en forma de medallas variadas entregadas en los años 1888, 1889 y 1895, además de los donativos de pintores y artistas relacionados con la Academia, como Bernardino Montañés de una copia de un óleo (1844), o Vicente López de un aguafuerte de Roma (1823). Los ingresos también se producen de académicos de corporaciones hermanas, como la Academia de San Carlos de Valencia, o la Purísima de Valladolid, o la Sociedad Económica Valenciana de Amigos del País, a las que pertenecía el hijo de José Vergara, en 1840, que hizo un notable donativo de 25 óleos con motivos religiosos de su padre sobre todo.

Siguen la línea de la monarquía borbona, la estampa de la "Reina María Isabel", donada por la Casa Real (1823), o el aguafuerte de Fernando VII, donado por Rafael Esteve (1823) así, como la "Alegoría de Real Orden" del grabador Toribio de la Hoz (1836), donada por el mismo, o el reciente "Retrato de la reina María Luisa" de María Ángeles Cañada (2017). Otras obras se relacionan con el protocolo, como el título de académico de Teodoro Blasco (1843), o bien el retrato de Montañés pintado a medias por José Gonzálvez y J. Gárate (1899). O bien se destinan al ornato de las zonas públicas de la Academia: dos copias de Pradilla que entrega el académico Aznárez para el Salón de actos (1886).

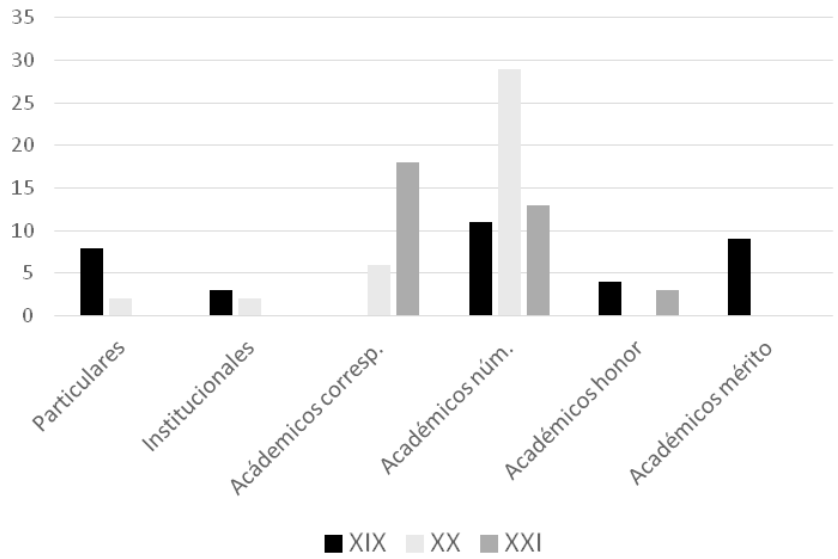


Fig. 34. Formas de donativos recibidos por la Academia de San Luis en los ss. XIX-XXI.

Siguen presentes los ingresos de obras relacionadas con la enseñanza de la Escuela de Bellas Artes, ligada a la Academia y procedentes, ya de particulares como "Las ruinas de Zaragoza", ingresadas a través del Jefe político, que entrega el "patriota" Felipe San Clemente en 1813; de la Dirección General de Instrucción Pública procede (1887) una serie de "Los Caprichos" de Goya, y en 1888 una colección de yesos.

Por último, escasos donativos de diversos particulares, desinteresadamente, como el notabilísimo donativo de obras de Arellano y Meléndez que entregó el comerciante zaragozano Francisco Lansac en 1825, e incluso alguna entrega anónima, como el óleo de Urquiza entregado en 1835, o el aguafuerte que dona (1860) Domingo Martínez.

En el siglo XX perdura la tónica enunciada. Los ingresos académicos continúan celebrándose con entregas de obras de los propios artistas académicos, como los dibujos de Lasuen en 1914, el retrato de Argensola de Marín Bagüés (1918), el yeso de José Albareda (1935), otro yeso de Burriel (1935), la talla en madera de Joaquín Albareda (1936), el óleo de Berdejo Elipe (1947), en línea que continua en la segunda mitad de la centuria. Así una escultura de Jorge Albareda (1976), un bronce de Dolores Franco (1978), un "Barro cocido" de Armando Ruíz (1978), un bronce de Luis Lafuente (1992) o un acrílico de Martín Ruiz Anglada (1995). Además de la continuación de la galería de Directores-presidentes a cargo de pin-

tores académicos o no académicos, como el "Retrato de Fernández Navarrete", de J. Pallarés (1931), o "Retrato de Mariano de Pano", de Gracia Pueyo (1931), "José Valenzuela de la Rosa", por Berdejo (1959), "Teodoro Ríos", por M. Á. Albareda (1965), "Miguel Sancho Izquierdo", por Manuel Navarro (1976), a los que se unen los académicos, como "Retrato de Roberto Casajús", de Gracia Pueyo (1915).

Siguen las obras donadas por académicos, de su mano o ajenas: como Florencio Jardiel (1905), Gascón de Gotor (1905), un donativo académico anónimo de un "Paisaje" de J. Morera (1914), varias medallas de Mariano de Pano (1918), un "Retrato de Bayeu", de Francisco Cidón (1939), una litografía y un grabado del correspondiente Saridakis (1946, 1951), dibujos de González Hernández (1976, 1987), un Paisaje de F. Alvira (1998) y varias fotografías de J. Verón (1999).

Junto a estos ingresos, otros de carácter institucional, como el "Retrato fotográfico de Alfonso XIII" solicitado a la Casa Real (1923), o el del mismo monarca pintado por Gracia Pueyo (1924), o bien la talla del escudo académico de F. Rayo (1998). A ellos se suman, el donativo del arcediano de Huesca "Retrato del obispo de Huesca" (1919) y la "Tauromaquia" del Círculo de Bellas Artes de Madrid (1922).

Finalmente el siglo XXI, se reparte, siguiendo la tónica habitual, entre las obras recibidas a raíz de ingresos académicos y los donativos de los propios académicos de su obra artística con temas sobre todo académicos, completando la galería de presidentes. Entre los primeros: V. González (2000), M. Almazán (2006) y J. Sauras (2006). Entre los segundos: Virgilio Albiac, Pascual Blanco y Vicente González, (2001), Mariano Rubio (2003), Manuel Navarro (2003, 2004), S. Gimeno Llop (2009), Manuel Sancho Rocamora (2010) y María Ángeles Cañada (2017). A este conjunto debe añadirse la donación extraordinaria, colectiva, de las obras relacionadas con la exposición académica de Santa Teresa de Jesús,[288] celebrada en el año 2016 y que supuso un ingreso de numerosas obras, de los participantes académicos en dicha muestra (con predominio de los académicos correspondientes).

En todo caso es llamativa la aportación académica en los donativos, ya que del conjunto total (108 donativos) entre los siglos XIX-XXI, el 86,11 % son de procedencia académica y solo el 9,25% proceden de particulares y el 4,62 de las instituciones. Entre la diversas procedencias académicas, sobresalen los donativos de los académicos numerarios, que suponen el 54,08 % de los ingresos durante dicho periodo, que tuvo su momento álgido en el siglo XX. Es indudable que el aumento del patrimonio académico se debe fundamentalmente al aporte de los miembros de la corporación, particularmente intenso en los últimos años.

288 AA.VV. 2016.

X. Bienes culturales de titularidad pública, o depósitos de otros titulares, conservados en el Museo de Zaragoza, atribuidos a la Academia

En la referida publicación de V. González (1992), se hace cuestión de los fondos de la Academia depositados en el Museo de Zaragoza. El contraste documental llevado a cabo a partir de la puesta al día de los sistemas de *Registro del Museo de Zaragoza*, requiere abordar las oportunas rectificaciones en la titularidad académica atribuida a algunas de las obras aludidas, que resultan de propiedad estatal.

Conviene dejar claro desde ahora que las dudas sobre la titularidad, solo se plantean a partir de los trabajos mencionados (1992 y 1993). En su día no se constata en ningún caso, la menor duda sobre el contenido y alcance de los bienes afectados, descritos principalmente en las actas académicas y del Museo, redactadas sobre todo, bajo la égida de Mariano de Pano y los muy competentes miembros académicos que formaban parte de la Junta de Patronato del Museo de Zaragoza.

Los bienes culturales que se corrigen en su titularidad y se analizan, se han organizado atendiendo a las siguientes fórmulas legales de su ingreso en el Museo:[289]

1. Donativos (81 obras)
2. Compras (79 obras)
3. Depósitos (13 obras)
4. Legados testamentarios (3 obras)
5. Desamortización eclesiástica (3 obras)
6. Excavaciones arqueológicas (4 obras)
7. Obras sin información legal (15 obras)

1. Donativos

Otras fuentes documentales no académicas

En primer lugar hemos de señalar las carencias derivadas del uso de una sola fuente (las Actas de la Academia) para determinar titularidades. Un ejemplo de esta línea interpretativa, es la maqueta de la Torre Nueva (NIG 11901), que en las Actas de la Academia de 20 de diciembre de 1931, se refiere entre los donativos: "se dio cuenta de haberse recibido un donativo hecho por el Sr. Arturo Perera de Madrid, consistente en una Torre Nueva (modelo del Sr. Lasuen), acordándose aceptarlo y dar las gracias al donante". A raíz de esta información, podría pensarse en un donativo a la Academia, máxime al no reflejarse dicho ingreso en las actas del Patronato ni en los libros de donativos (¿tal vez por considerar que las reproducciones o maquetas no debían figurar?).

289 Se comentan solamente los casos más ilustrativos dejando para el final las oportunas tablas con el detalle documental.

Sin embargo, existe documentación escrita que ilustra la cuestión de modo didáctico:

1) Carta manuscrita de 24-10-1931 de Arturo Perera al Director del Museo de Bellas Artes ofreciendo la maqueta al Museo;
2) Respuesta del Director del Museo de 27-10-1931 (Carlos Palao) agradeciendo el donativo que se propone;
3) Respuesta del dr. Perera de 2-12-1931 comunicando que ha remitido la maqueta al Museo a sus expensas;
4) Escrito del Vicepresidente de la Academia al Sr. Perera 21-12-1931, haciendo constar que se "ha recibido una reproducción de la desaparecida Torre Nueva de Zaragoza, donada al Museo" y agradeciendo el donativo.

Es decir, la Academia apostillaba, agradeciendo públicamente el donativo (aunque el proceso de ingreso estuviese terminado), en ésta y otras ocasiones; las decisiones de este calibre, contribuían, con su prestigio, a mejorar el agradecimiento público que los donantes recibían de las instituciones.

Por otra parte, el cotejo completo de la información (actas del Museo), ha permitido, por ejemplo, añadir obras no incluidas entre las propiedades académicas en el trabajo de González. Entre otras, los 40 grabados al aguafuerte y aguatinta de la *Tauromaquia* (5ª edic.) de Goya, que se tenía como propiedad del Museo hasta los cotejos de actas llevados a cabo, y que fueron un regalo del Círculo de Bellas Artes de Madrid para la Biblioteca de la Academia.[290] Lo mismo ocurre con el "Retrato del Obispo de Huesca", pintado por Gascón de Gotor, reflejado en las Actas del Patronato (18-5-1919).

Identificaciones incorrectas de obras en las actas académicas

González, según acta académica (6-2-1944), atribuye una tabla del monogramista GB[291] ("Virgen abrazando al Niño Jesús", de la colección Villahermosa) a dicha corporación.[292] Pero en el acta de referencia no figura la obra aludida. La colección Villahermosa, a la que pertenece la tabla, estuvo depositada en el Liceo Artístico de Zaragoza en el año 1840.[293] El donativo de la condesa fue al Museo de Zaragoza, y se hizo posteriormente, sin recuperar las obras que estuvieron a partir de dicha fecha (1840) gestionadas por la *Comisión Científica y Artística de la Pro-*

290 Actas del Patronato de 2-4-1922: "...Álbum de "La Tauromaquia de Goya", de parte del Círculo de Bellas Artes de Madrid, tenía el gusto de regalarlo para la Biblioteca de la Academia...".
291 Antes, Adrian Isembrant.
292 González Hernández 1992, 189, aclara que posteriormente a la desamortización fue donado a la Academia por la Excma. Sra. Duquesa de Villahermosa, según el acta de la Academia de 6-2-1944; pero la única referencia relacionable del acta es: "se otorga un premio a una copia de la Virgen hecha ese año por Joaquín Zamora". Se repite el error en Torralba Soriano, González Hernández 1993, 64.
293 Beltrán Lloris (coord.) 2000, 40, procedente de la desamortización de Veruela.

vincia de Zaragoza. Es el propio Mariano de Pano,[294] quien dice que en 1842 regaló la Casa de Villahermosa esta tabla, junto con otros cuadros, al Museo Provincial. El conjunto de Villahermosa fue cedido generosamente por el Sr. Duque de Villahermosa, en 1842, según referencia el escrito del Director del Museo de Zaragoza de 17 de diciembre de 1946; el escrito alude además a la nota que encabezaba uno de los cuadros de la serie de batallas (el número 10) donde se dice que "la colección fue cedida generosamente al Museo por el Sr. Duque de Villahermosa".[295]



Fig. 35. Monogramista GB, "Nuestra Señora abrazando al Niño Jesús", óleo sobre tabla. NIG 10322. Titularidad: Ministerio de Cultura (Museo de Zaragoza). Fotografía: José Garrido Lapeña (Museo de Zaragoza).

294 Pano y Ruata 1905, 11.

295 Se referencia continuamente en los *Catálogos Manuscritos* del Museo, Grupo IX, 1848, f. 105, l. 9; II, 1863 (1), f. 2, l. 22; III, f. 5, n. 126; IV, n. 114; VIIII, n. 10; Anónimo 1867, 27, n. 22, en donde se hace constar como procedencia el Monasterio de Veruela, "venerado allí es un rico retablo en la capilla del Tras-Sagrario. Según tradición del monasterio, y lo que dice Faci en su libro de imágenes aparecidas en Aragón, pl 162, este cuadro fue pintado por el canciller de Inglaterra Tomás Moro y lo adquirió en Flandes el duque de Villahermosa, D. Martín de Aragón, regalándolo a su venida a España a dicho monasterio de Veruela".

Otro tanto ocurre con el "Pescador en el río", de H. Estevan, confundido con otra obra[296] y que se comunica en ámbitos académicos en 1913, un año antes de la creación del Patronato del Museo.[297]

En torno al sepulcro de D. Pedro Fernández de Híjar, de Rueda, ingresado en el Museo por compra en el año 1915, se origina otra confusión que atribuye la obra al "Museo de la Academia".[298] Sin embargo las actas del Patronato del Museo no dejan lugar a dudas[299], incluida la licencia expresa del Sr. Arzobispo[300] y las gestiones de Fabiani[301] en su colaboración con la Academia, que como era habitual, participaba activamente en todas las gestiones que concernían al Museo Provincial.

En 1917 se produjo el ingreso en el Museo, del sepulcro de Isabel de Castro, de la misma procedencia, y vuelve a darse una interpretación errónea, cuando González[302] convierte el "enterado" de la Academia para el traslado de los sepulcros al Museo (28 de marzo de 1915) en una compra para dicha institución. En 1917, las actas del Patronato confirmaron la instalación en el Museo del primer sepulcro.[303]

Lo mismo afecta a un aguafuerte de "Carlos III" de Salvador Carmona[304], del que se dice que (literalmente): "estuvo expuesto entre los grabados de la Colección de Mengs que junto con otros decoraban las salas 1, 2, 3, y 4 del Museo de la Academia", basando dicho aserto en la cita del catálogo de 1842.[305] Pero ni en el texto, ni en dichas salas aparece esta referencia a un grabado de Carmona de Carlos III, que si consta fehacientemente en la documentación del Museo (Donativos 20-12-1938).

---

296 González Hernández 1992, 176, a la Academia de San Luis. Pero confundido con el 10357, que tampoco es de la Academia. Igual en Torralba Soriano, González Hernández 1993, 82.

297 Actas Academia 16-11-1913: "El señor Marín participa haber conseguido del artista aragonés D. Hermenegildo Esteban el ofrecimiento de regalar un cuadro suyo al Museo, que sustituya el que en la actualidad figura en la sala de arte Moderno, del mismo autor". El cuadro debió entrar en el Museo entre 1913 y 1928 (Anónimo 1928, n. 256, p. 115: "Paisaje de Hermenegildo Estevan (0,63 x 0,35)".

298 González Hernández 1992, 269.

299 Patronato 10-1-1915: "Manifestó el señor Presidente que el Excmo Señor Arzobispo había dado ordenes para que se pusiesen a disposición de la Junta de Patronato y en calidad de depositos, las obras de arte que se hallan abandonadas en el Monasterio de Rueda y que el Sr. Juan Fabiani había ofrecido a la Real Academia los elementos de que disponia para proceder a trasladar al Museo el sepulcro de D. Pedro Fernandez de Hijar".

300 Patronato 14-2-1915: "...Comunicación del Sr. Arzobispo dando licencia al Sr. Párroco de Escatrón para que entregue a esta Junta de Patronato y con destino al Museo, los objetos artisticos que se encuentren en el Monasterio de Rueda".

301 Patronato 26-6-1915: Fabiani efectivamente hizo los portes del sepulcro, según se ofreció el mismo a la Junta de Patronato del Museo (18-4-1915, 27-6-1915; también se refleja en las actas de la Academia de 24-10-1915).

302 González Hernández 1992, 269.

303 Patronato: 21-10-1917: "Dióse cuenta de haber ingresado en el Museo un sepulcro policromado procedente del Monasterio de Rueda con estatua yacente que se dice representar a D. Pedro de Hijar y una piedra con inscripción conmemorativa del incendio del puente de tablas y su recomposición".

304 González Hernández 1992, n. 206, p. 119.

305 Anónimo 1842, 25

Confusiones entre el "Museo de la Academia" y el Museo (Provincial de Bellas Artes de Zaragoza)

Otras anomalías de atribución se deben fundamentalmente a errores de identificación del Museo de Zaragoza, al que de forma abreviada suelen referirse las actas de la Academia, como "el Museo", y en otras el "Museo Provincial", el "Museo de la Ciudad de Zaragoza" o la "pinacoteca zaragozana". Estas referencias, muy claras en la conciencia académica de entonces, cuando se expresan simplemente como el "Museo", se han interpretado erróneamente, en determinadas ocasiones, como alusiones directas al "Museo de la Academia", que solo se enunciaba así en su primera sede de la Plaza del Reino. Mientras estuvo en dicho emplazamiento se utilizó dicha denominación de Museo de la Academia, como se ha visto más arriba. Posteriormente (desde 1910/1911), cuando sus fondos se trasladaron a la segunda sede en el edificio de Ricardo Magdalena, no se restituyó dicho espacio en su forma primitiva, y los bienes académicos quedaron expuestos, por la propia Academia, conjuntamente con los fondos allegados por la Comisión Provincial de Monumentos. Desde dicho momento las colecciones de la Academia, se denominarán como tales y cuando las referencias se hacen al "Museo", éste es el Provincial de Bellas Artes, como se comprueba.

Es decir, no vuelve a aludirse al "Museo de la Academia" cuando sus fondos se instalan en la Plaza de los Sitios y según se comprueba en las actas, en la Guía de 1916 y el Catálogo de 1928; sin embargo se han producido diversos equívocos, que el resto de la documentación, solventa sin dudas. Así sucede con el lápiz de B. Montañés ("Mujer con traje de albano")[306], aunque aclara la cuestión mejor que ningún otro caso el óleo "Vanitas" de A. Pereda, atribuido igualmente a la Academia.

Se afirma que la obra fue donada al Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis en el año 1908.[307] La obra sin embargo ingresó en 1917[308]. *Item* más, las actas académicas manifiestan que "El Sr. Presidente dio cuenta del donativo de cuadros hecho por el Sr. D. Luis Betegón de la Portilla con destino al Museo…". Lo mismo corrobora la carta que se conserva de L. Betegón de 1 de marzo de 1917 dando noticia a Mariano de Pano del envío de los "deliciosos cuadritos… si cree Vd. que pueden figurar en el Museo". Y se conserva también el borrador de la carta de contestación de Mariano de Pano, que sirve de muestra de la forma de tramitar los donativos al Museo: "Esta Academia ha recibido con

306 González Hernández 1992, 76. Las actas de la Academia de San Luis literalmente dicen: "Anunció el Sr. La Figuera que el Sr. Quintana le había ofrecido para el Museo un dibujo a lápiz del artista aragonés D. Bernardino Montañés agradeciendo la R. Academia el donativo y así se haría constar". El donativo es evidentemente al Museo (de Zaragoza), como ocurre en otros casos. La Academia, tanto tiempo al frente del Museo recibía los donativos o depósitos en esa calidad gestora, no a título de propiedad de la misma.

307 González Hernández 1992, 201; también Torralba Soriano, González Hernández 1993, n. 28, p. 66.

308 Anónimo 1928, 90, ns. 247 y 248.

singular aprecio los dos preciosos lienzos que V.S. se ha servido depositar en este Museo de Bellas Artes y ha acordado que se le den las gracias y se publique el donativo para ejemplo de todos… Zaragoza 20 de marzo 1917. El Presidente". Al pie: "Sr. D. Luis Betegón de la Portilla".



Fig. 36. Antonio de Pereda, circa 1660, "Vanitas", óleo sobre lienzo, NIG 10644. Titularidad: Museo de Zaragoza. Fotografía: José Garrido Lapeña (Museo de Zaragoza).

Resulta gratuito completar referencias que aluden al Museo (de Zaragoza), con el adjetivo "de la Academia", cuando además los documentos del propio Museo justifican la correcta atribución. Por ejemplo, entre otros casos, además el "Desnudo" de Pradilla, donado por Pilar Ferrer al Museo de Zaragoza, que se hace académico[309] con la fórmula "regalados al Museo de la Academia", según las actas de 16 de diciembre de 1934, que, literalmente, solo dicen: "quien regala al Museo…".

En la misma línea están otras referencias, como las relativas al "Retrato de hombre de Manuel Benedito" que el Patronato del Museo recibe el 13 de enero de 1918, registrado el 1 de enero de 1920 en los donativos, como procedente de Hilarión Gimeno y corroborado en la Guía de 1933,[310] que sin embargo se atribuye a la Academia.[311]

309 González Hernández 1992, ns. 81,82, p. 56.

310 Anónimo 1933, núm. 203, p. 93), donde se dice que la obra fue regalada al Museo Provincial por D. Rafael José Gimeno Fernández-Vizarra.

311 González Hernández 1992, 164-165, según actas de la Academia de fecha de 17-2-1918, posteriores a las del Patronato. Lo mismo en Torralba Soriano, González Hernández 1993, 104.

Atribución por exhibición en espacios académicos

En otras ocasiones, la sola exhibición de determinadas obras en la Secretaría de la Academia da a entender una supuesta propiedad a favor de dicha entidad, como se plantea con el dibujo a tinta china, "Soldado de los tercios de Flandes", de E. Marín;[312] una certificación de Méritos y Servicios de Ángel Sangros por la Real Academia y la Junta del Patronato aclara la cuestión: "… y finalmente al Museo de Zaragoza tiene hechos los siguientes (donativos): el 16 de julio de 1919: un dibujo a pluma del artista Enrique Marín y de un óleo del mismo pintor".[313]

Licencias interpretativas en torno a la expresión "enterados" y "ver con satisfacción"

El "enterado", "recibir con singular aprecio", "ver con satisfacción", o el "haber visto con agrado la adquisición", que hace la Academia en numerosos propósitos de entregas al Museo de Zaragoza, o de entregas efectivas, también se utiliza como argumento a favor de la titularidad académica. El contraste con los correspondientes libros de registros y actas de la Junta de Patronato, deja claro que se trata solamente de un trámite en el que intervenía la Academia, entidad de prestigio, en su labores de tutela y fomento del Museo. Se añaden así el óleo de A. Beruete, "La Huerta del tío Pichichi",[314] el "Retrato de D. Olleta" de Bernardino Montañés en 1922,[315] o un óleo sobre tabla de "La Inmaculada Concepción" de

312 Lo atribuye González Hernández a los fondos de la Academia, solo por haber estado expuesto en la Secretaría de la misma (seg. Anónimo 1928, 116, n. 536).

313 No se trata de un dibujo de Francisco Marín Bagüés como clasifica González, sino de E. Marín, según figura en el ángulo inferior derecho. La firma de F. Marín Bagués, presenta además, siempre, un sobrecito diminuto incluido en la misma.

314 Interpretación de González Hernández 1992, 169 y de Torralba Soriano, González Hernández 1993, 108, de las actas de la Academia atribuyéndole la propiedad de la obra. Pero la transcripción es: "El Secretario accidental que suscribe dió lectura a tres comunicaciones del Sr. Vizconde de Escoriaza en las que se participa al Sr. Presidente que D. Valentin Zubiaurre, D. Luis Masrriera y D. Aureliano de Beruete tienen el proposito de donar al Museo en recuerdo de la Exposición Hispano Francesa, cada uno de los dos primeros una obra pictórica suya y el tercero un cuadro debido al pincel de su padre. La Academia quedo enterada con satisfacción de estos donativos y acordó que se manifestase su gratitud a los donantes y al Sr. Vizconde de Escoriaza por su gestión de intermediario". Veánse los documentos del museo en la tabla adjunta.

315 "La Academia quedó enterada de haberse recibido los siguientes donativos (26-6-1921, 9-4-1922): .... de D. Agustin Herrera un retrato de Domingo Olleta y varios documentos de interés pertenecientes al eminente compositor". Actas Patronato 2-4-1922: " ... y del donativo de un retrato del eximio musico aragones y Academico de S. Luis D. Domingo Olleta por D. Bernardino Montañés, donativo debido al sobrino de aquel D. Agustin Herrera, acordando que se le dieran las gracias". Resguardo de donativos del Museo n. 8, del 30-3-1922. No hubo reunión el 30 de marzo de 1921 en la que se recibió supuestamente este cuadro por la Academia, según González Hernández 1992, 195. El resguardo que refiere el mismo autor, núm. 8 del libro de Donativos es el del Museo, firmado por el presidente del patronato y el secretario del Museo. El retrato fue realizado en el año 1868, según recibo autógrafo que porta el retrato por el reverso. "He recibido del Sr. José Cerdá, la cantidad de trescientos reales vellón por pintar el retrato al óleo del Sr. Domingo Olleta; más sesenta reales por el nuevo dorado para el mismo. Zaragoza 12 de noviembre de 1868. Son 360 reales".
En las mismas actas de la Academia de 9 de abril de 1922, donde se da por enterada del donativo de A. Herrera, también ve con satisfacción las adquisiciones de hachas de bronce de Ejea (por el Museo),

Valero Iriarte en 1924[316] y otras obras detalladas en las tablas finales.

En 1917 se produjo el ingreso en el Museo, del sepulcro de Isabel de Castro, del Monasterio de Rueda, y vuelve a darse una interpretación errónea, cuando se convierte el "enterado" de la Academia[317] para el traslado de este sepulcro y el de D. Pedro Fernández de Híjar al Museo (28 de marzo de 1915) en una compra para dicha institución. En 1917, las actas del Patronato confirmaron la instalación en el Museo del primer sepulcro.[318]

Imprecisiones de las propias actas

En otras ocasiones son las imprecisiones de las actas las que generan evidentes interrogantes, que conviene analizar a fondo antes de establecer conclusiones. Así determinado legado de Alejo Pescador y Saldaña. Nacen las dudas sobre este legado a partir de las Actas de la Academia de 9-10-1921: "Manifestar su gratitud por los importantes donativos recibidos durante el periodo de vacaciones: El difunto Sr. Pescador ha legado tres cuadros a la Academia y cinco para ser expuestos en el Museo Provincial...". A continuación se registran en el libro de Donativos del Museo (20-11-1921): tres retratos (10445, 10367, 10474). Las actas del Patronato (27-11-1921), amplían la noticia citando hasta 7 obras: "El Presidente dio cuenta de las siguientes adquisiciones para el Museo: Legado del difunto D. Alejo Pescador, un retrato del mismo firmado por su hermano D. Felix otro de su difunta mujer Dª (a lápiz pone Juana) y otro de Dª Pía Echeto los dos con la misma firma. Un boceto en negro del cuadro titulado En San Juan de la Peña, un personaje de la misma, pintando al óleo, una actriz trágica y un Paisaje". La siguiente referencia de la Academia, no acaba de aclarar la situación, 11-12-1921: "Asi mismo quedó enterada la Corporación de haber sido entregado el legado de D. Alejo Pescador, en el que figuran un Paisaje atribuido a Emilio Peris y varios retratos de familia de D. Alejo Pescador. Con tal motivo se reitero el agradecimiento de la Academia para con el miembro de la misma". Las Actas del Patronato vuelven a insistir en el legado sin detallar, 15-1-1922: "Diose cuenta de las ultimas adquisiciones resultando ingresado en el Museo.... y varios cuadros donativo-legado de D. Alejo Pescador".

---

cuya compra también atribuye González, a la Academia (colección adquirida por la Academia)(González Hernández 1992, 264).

316 "Dióse cuenta de las adquisiciones hechas .... Los demás son: Una tabla representando la Inmaculada, obra del pintor aragonés Valero Iriarte, ...". Anónimo 1933, 70, n. 112 (donativo Hnos. Albareda). Esta obra se atribuye incorrectamente a la Academia por González Hernández 1992, con base en el acta 13-1-1924, pero ésta dice : "Haber visto con agrado la adquisición de una tabla representando la Inmaculada, obra de Valero Irirarte, pintor aragonés de la época de Felipe V". Torralba Soriano, González Hernández 1993, 68 vuelven a insistir en la compra (¿?) de la Academia.

317 González Hernández 1992, 269.

318 Actas Patronato, 21-10-1917: "Dióse cuenta de haber ingresado en el Museo un sepulcro policromado procedente del Monasterio de Rueda con estatua yacente que se dice representar a D. Pedro de Hijar y una piedra con inscripción conmemorativa del incendio del puente de tablas y su recomposición".

Después el Libro de Donativos del Museo incluye con fecha 15-1-1922 nuevas obras: 11131, 11434, 15175 y 15164, entre ellas el Paisaje citado por las actas de la Academia (11-12-1921).

Cabe pensar varias posibilidades:

a) El donativo para la Academia era, según el Presidente Mariano de Pano, de tres cuadros y los restantes para el Museo, cinco, según la primera noticia de intenciones en las actas académicas;
b) Esta distinción no vuelve a reflejarse más tarde;
c) El propio presidente del Patronato, Mariano de Pano, se refiere ahora (27-11-1921) en las actas del Museo al legado "para el Museo" del difunto Alejo Pescador, sin aludir a las obras que supuestamente iban para la Academia;
d) Posteriormente se sigue procediendo al ingreso de las obras del legado;
e) De la documentación general se desprende que la totalidad de las obras del legado fueron definitivamente para el Museo. Si se inscribieron tres de ellas, supuestamente de la Academia de San Luis, este detalle no se hizo constar, salvo en la primera referencia. ¿Fue solo una intención del legador ?[319]

Interpretaciones erróneas de las actas

En otras ocasiones se han traspapelado, o mal interpretado, las referencias correctas a las actas que justifican determinada titularidad, como un donativo de estampas de Ramón Bayeu. Así González afirma, según el acta de la Academia 13-5-28: "Diose cuenta de haberse recibido en la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza, este donativo, con destino al museo de la misma, en sesión ordinaria celebrada por la Corporación el día 13 de mayo de 1928", cuando las actas de dicha sesión, literalmente, dicen: "Diose cuenta de los donativos recibidos con destino al Museo Provincial…". Situación, por cierto, justificada en los documentos del Museo. La misma errónea interpretación de actas se hace para un aguafuerte de Salcedo, donativo de A. Sangros, cuando la cita textual del libro de Actas de la Academia dice: "Diose cuenta de los donativos recibidos con destino al Museo provincial… de D. Ángel Sangrós y Gorriz … una colección de grabados…". Estas actas, que se utilizan para la titularidad del grabado[320] se transcriben, sin embargo, con ciertas licencias: "…formaba parte de la Colección regalada por el Académico correspondiente Ángel Sangrós Górriz, a la Real Academia…", pero ni siquiera se alude al grabado citado.

319 Torralba Soriano, González Hernández 1993, 98, lo reducen simplemente a un donativo a la Academia legado por Alejo Pescador.
320 González Hernández 1992, 109.



Fig. 37. Hermenegildo Estevan, "Tríptico del foro romano", óleo sobre lienzo.
NIG 10496. Titularidad: Museo de Zaragoza.
Fotografía: José Garrido Lapeña (Museo de Zaragoza).

El tríptico del "Foro romano" de H. Estevan, se justifica en su pertenencia académica con las actas de 4-2-1934 y con este texto: "Donativo del artista a la Real Academia … para el Museo de Bellas Artes de la misma…".[321] Pero la transcripción literal del apartado de comunicaciones escritas dice: "Carta del artista aragonés D. Hermenegildo Estevan, confirmación de un donativo". Y la documentación del Museo de Zaragoza además del Boletín, lo desmienten.[322] Una clara confusión de documentos afecta al "Cementerio de Veletri" del mismo donante y artista, H. Estevan. Se argumenta con el resguardo número 42, pero su encabezado dice: Museo Provincial de Bellas Artes. Las actas de 6 de diciembre de 1935, que se esgrimen,[323] no son de la Academia, sino de la Junta de Patronato del Museo.[324]

Otra confusión análoga afecta a un donativo (según el Libro de Registros) de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza de 1936, de un cuadro al

321 González Hernández 1992, 176.
322 Boletín del Museo de Zaragoza, 1942, nº 2 , p. 81: "Donativos Año 1934.- Don Hermenegildo Estevan, tríptico del Foro romano, pintado por él mismo".
323 González Hernández 1992, 176.
324 "La Presidencia dijo que por conducto suyo el laureado artista aragonés D. Hermenegildo Estevan anunciaba el proposito de regalar al Museo uno de sus cuadros mas estimables titulado "Cementerio de Beletri…".

óleo, "la moza del cántaro", original del artista aragonés Francisco Marín Bagüés, que se hace a la Academia:[325] "donación hecha a la Real Academia de San Luis de Zaragoza por la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza el día 2 de abril de 1936 con destino al Museo de la Academia". Ese día no hubo reunión de la Academia, ni se menciona la obra en las actas a lo largo de todo el año citado. Si que aparece, por el contrario, en las actas del Patronato (14-9-1936).

En las Actas académicas del mismo día (11-4-1926), se mencionan otros objetos que tampoco se citan en las del Museo, pero que si se conocen en otros documentos: un donativo de A. Sangrós de un óleo (obispo de Palencia) más trece monedas griegas; éstas figuran en el Libro de Donativos del Museo y en la crónica de 1931.[326] De donde se confirma claramente el donativo al Museo de dichos objetos que la Academia refleja como donativo, sin especificar, salvo que se sobreentendiera (por sabido) lo contrario. El óleo con el retrato del Obispo de Palencia (NIG 10288), también se documenta[327] como "Regalado al Museo Provincial por Don Ángel Sangrós y Górriz".

Las aportaciones de los académicos correspondientes

Tampoco se explica la atribución a la Academia de unos Paisajes de J. Morera (que lega la viuda del artista) por haberse hecho la entrega a través de un académico correspondiente, y cuyo detalle conocemos por cartas manuscritas. Así la carta de 27 de febrero de 1928, del marqués de Bellamar, Luis Bea, a Mariano de Pano, Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de S. Luis (y de la Junta de Patronato del Museo): "…. mi gestión tan solo ha sido de intermediario entre la Vda. de D. Jaime Morera, Dª Felisa de Alday y sus testamentarios. Yo tan solo les propuse enviar algunas obras a ese Museo de Zaragoza, que tan grato recuerdo conservo de él a mi paso por esa bella ciudad el verano anterior..." (agradece el nombramiento de académico correspondiente). Se conserva borrador de la contestación de Mariano de Pano: "Esta Academia en su sesión de ayer 19 de febrero acordó por unanimidad dar las gracias por el gran interés que se ha tomado en beneficio de este Museo de Zaragoza procurándoles dos primorosas pinturas del malogrado sr. D. Jaime Morera... (20 de febrero de 1928. El Presidente)".[328]

325 González Hernández 1992, 192.

326 Libro de Donativos, p. 6; Anónimo 1931, 90: "… el donativo de monedas griegas hecho por nuestro difunto compañero D. Angel Sangrós…".

327 Anónimo 1933, n. 434, p. 111.

328 Erróneamente atribuido por González Hernández a la Academia (1992, 197) a pesar de que las actas de la Academia (18-12-1927) donde se agradece el gesto al intermediario, no dejan lugar a dudas, transcribiendo la carta aludida: "anunciando el envio de dos obras del pintor … Jaime Morera también para el Museo de Zaragoza, como legado del citado pintor. La Academia acordó aceptarlas con todo reconocimiento y contestar inmediatamente al Sr. Bea". Es evidente que el Sr. Pano actuaba, a la vez, como Presidente de la Academia y del Patronato del Museo. Sin embargo no se pudo comunicar este hecho a la Junta de Patronato, habida cuenta de que no se reunió ésta entre el 27 de octubre de 1929 y el 23 de abril de 1933. Insiste en su errónea interpretación de las actas González Hernández 1992, 197, a propósito de la reunión de 11-3-1928: "diose cuenta de la colocación en el Museo de los dos primeros cuadros del difunto pintor D. Jaime Morera…".

Hipótesis de trabajo pendientes de demostración

En otras ocasiones se han planteado meras hipótesis de trabajo que necesitan de la necesaria comprobación documental, como ciertos dibujos de M. Barbasán que se atribuyen a la Academia, solo por el nombramiento de dicho artista como académico, y aunque no se cite donación alguna en los documentos de la Academia (Actas del 11-2-1923),[329] en los que solo se loa la figura del artista. De los dibujos (supuestos donativos de Barbasán a la Academia), dos se fechan en Roma en el año 1898 y el tercero ("El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la mancha. A mi querido amigo Don Hilarion Jimeno"), está dedicado a Hilarión Gimeno en el año 1927, el 17 de junio, es decir cuatro meses después de su nombramiento.[330] En la misma situación, el ejemplo de un vaso de *terra sigillata*, ingresado en el Museo en 1925 (actas de Patronato y Libro de Donativos) y cuyo ofrecimiento agradece la Academia cuatro años después (1929) al académico P. Armingol, por su condición de correspondiente.[331]

En estas condiciones quedan también sin posibilidad de atribución referencias vagas a la adquisición de obra gráfica por parte de la Academia, como el donativo de Gregoria Velasco en 1888 de 334 estampas,[332] o bien alguna obra mal identificada, aunque descrita como "un apunte religioso" (sanguina de 17 x 24 cm), que cita González,[333] entre otros ejemplos, como los dibujos donados por Fernanda del Monte, que habrán de esperar a un mejor conocimiento de la documentación que ahora se aporta, que puede hacer variar estas conclusiones en el futuro, como ocurre con todos los procesos de investigación.

---

329 Atribuye González Hernández estos tres dibujos a la Academia basándose en el nombramiento como académico de Mariano Barbasán, como se menciona en las actas del 11-2-1923, aunque no se hace referencia en las mismas al donativo presente: "El Sr. Presidente hizo la presentación de D. Mariano Barbasán Lagueruela que de Academico de honor había pasado a serlo numerario según acuerdo de la sesión anterior. Puso de manifiesto los méritos del Sr. Barbasán... que viene a ocupar la vacante dejada a su muerte por D. Alejo Pescador".

330 No pudo en consecuencia haber hecho entrega de dicho dibujo en el acto de su nombramiento y es imprecisa dicha donación atribuida a un momento posterior. Esta donación, de haberse producido, en todo caso tenía que haberse hecho por el propio Hilarión Gimeno, a quien iba dedicado el dibujo y no por el artista.

331 Actas Patronato 5-4-1925. Libro de Donativos, p. 6, "5º Ingresar en el Museo un vaso de cerámica roja con relieves y figuras procedente de Mallén y enviado en piezas rotas por D. Pedro Armingol (erróneamente llamado Armengol)". Erróneamente atribuido por González Hernández 1992, 262 a la Academia, con base en información de Actas de 15-12-1929, donde se aceptaba el ofrecimiento.

332 Academia. Actas 14-10-1888: "Dª Gregoria Velasco, ... en memoria de su tio Justo Mª Velasco ... donó 334 estampas de diferentes clases, algunas de las que podrían utilizarse para modelos de la clase....". Atribuidas, por González Hernández 1992, 99 al lote de J. Martín de Goicoechea. Dice el autor que estuvieron adornando la SecretarÍa de la Academia y cita como referencia el Catálogo de 1842, 7 y 8, pero, además de la fecha posterior del donativo, 1888, no se identifica ninguno de los dibujos que menciona, solo se relaciona parcialmente, por el título, uno que dice "Martirio de S. Erasmo", pero en la serie de Goltzius que arguye no hay ninguno con ese tema concreto.

333 No es correcta la referencia de núm. de Inv. 32281 (tomada de Lomba Serrano, Giménez Navarro 1984, 211), que no se corresponde. Tampoco se referencia en la cita del Catálogo de 1928 (Anónimo 1928, 118) y no se corresponde con la identificación que se hace con el título de "Caridad" para ajustarlo con el citado en el catálogo de 1842 (Anónimo 1842, 10).

Fecha	*Ingreso*	*Número Inv.*	*Objeto*	*Referencias*
1842	DO Villahermosa	10322	Óleo/tabla, "Ntra. Sra. abrazando al Niño Jesús", (0,88 0,56 m), G. Benson.	Cat. Manuscritos, 1846 y 1863. Pano 1905, 11229.
1895	DO Dionisio Lasuén	32699	Yeso policromado, "La Torre Nueva, Zaragoza" (50 x 9,5 cm).	Actas Academia: 9-6-1895.[334]
1913 … 1928	DO. Hermenegildo Estevan	10712	Óleo/lienzo: "Pescador en el río" Hermenegildo Estevan (34,5 x 62,5 cm, sin marco) c.1879.	Actas Academia: 16-11-1913.
1915	DO Enriqueta Durán, Vda. De Royo	32987	Sepulcro de alabastro policromado de D. Pedro Fernández de Híjar, (1,82 x 0,78 x 0,81 m) Monasterio de Rueda.	Actas Patronato: 10-1-1915 (gestiones); 14-2-1915 (Arzobispo); 28-3-1915 (carta E. Durán); 26-6-1915 (El Sr. Fabiani a la Junta); 24-10-1915 (recepción).
1916	DO Quintana	11104	Lápiz negro, "Mujer con traje de albano", B. Montañés (27,5 x 19,3 cm).	González 1992, n. 76, 52-53. Libro de donativos del Museo de Zaragoza: p. 2, 13-2-1916: "Dibujo a lápiz del artista Bernardino Montañés".
1917	DO Luis Betegón de la Portillla	10644	Óleo/lienzo, "Vanitas", (33 x 39,5 cm), A. de Pereda.	Actas Academia: 18-3-1917.
1917	DO Enriqueta Duran	32988	Sepulcro en arenisca policromada de Doña Isabel de Castro, (1,44 x 1,15 x 0,56 m), del Monasterio de Rueda.	Actas Patronato: 21-10-1917 Anónimo 1918: 27[335]; Anónimo 1919: 41.

1918	DO Hilarión y José Gimeno Fernández-Vizarra	10635	Óleo/lienzo, "Retrato de hombre" (78 x 54,5 cm), Manuel Benedito.	Actas JPM 13-1-1918: " Diose cuenta del donativo hecho por José Gimeno Fernández-Vizarra....". Registro de Donativos del Museo, n. 3, de 1 de enero de 1920.
1918	DO Florencio Jardiel Poncela	10821	Óleo/lienzo, "Retrato de Clemente XIII", (1,00 x 0,76 m), anónimo.	Actas Patronato: 3-11-1918: "Diose cuenta tambien de ..... y de dos retratos Carlos III y el papa Calixto III donados por D. Florencio Jardiel".[336]
1919	Donativo de Angel Sangrós	11010	Dibujo a tinta china, "Soldado de los tercios de Flandes", E. Marín (31 x 24 cm).	Certificación de 16-julio-1919 González 1992, n. 74, p. 51.
1919	DO. Hijo de Aureliano Beruete	10080	Óleo/lienzo, "La Huerta del tío Pichici" (66,5 x 100 cm), Aureliano Beruete.	Actas Academia: 8-6-1919; Doc. 24-6-1919 entre Secretario Patronato e hijo del pintor. Libro Donativos 24-6-1919.
1921	DO Alejo Pescador y Saldaña	15164, 10445, 10367, 10474	Óleo/lienzo, "Vista de un pinar" (34,5 x 50,5 cm), E. Perich; "Retrato de Alejo Pescador" (48 x 39 cm), "Retrato de Pía Echeto", "Retrato de Juana Echeto" (47 x 38 cm), F. Pescador.	Actas Academia: 9-10-1921; Libro Donativos Museo: 20-11-1921; Actas Museo 27-11-1921; Actas Academia: 11-12-1921; Actas Museo: 15-1-1922; Libro Donativos Museo: 15-1-1922.
1921	DO Agustín Herrera	32483	Óleo/lienzo, "Domingo Olleta", (63 x 50 cm), Bernardino Montañés.	Actas Acad: 26-6-1921. Actas Patronato 2-4-1922.

¿1923?	DO Mariano Barbasán	15940, 15959, 15939	Dibujos Barbasán: "Aparición de la Eucaristía a un Santo" (33,4 x 41 cm), "San Pedro de Alcántara y S. Pedro Nolasco" (10 x 32 cm),"Don Quijote y Sancho" (33 x 58,5 cm).	González 1992, ns.1-3, p. 23-24.
1924	DO Hnos. Albareda	10167	Óleo/tabla, "Inmaculada Concepción", (1,12 x 0,44 m), Valero Iriarte.	Actas Junta Patronato: 23-11-1924 (única reunión de ese año).
1925	DO Pedro Armingol	Sin identificar	Vaso de *terra sigillata.*	Actas Patronato: 5-4-1925. Libro de Donativos, p. 6.
1927	DO Ángel Sangrós	15289, 15290, 15293, 15294, 15295,	Grabados de Ramón Bayeu 15289 ("San Bartolomé", 9,5 x 8,7 cm), 15290 ("Inmaculada", 32,8 x 18 cm), 15293 ("San Jerónimo", 23 x 19,6 cm), 15294 ("Liberación de San Pedro", 18,7 x 25,5 cm), 15295 ("San Juan Bautista", 14,5 x 19,5 cm).	Libro de Donativos n. 11. Actas Patronato, 15-1927. González 1992, ns. 95-99, p. 74 los atribuye a la Academia, ignorando el Acta de la misma 13-5-1928 y la correcta atribución (que corrige) de Lomba, Giménez, 1984, 52-53.
1927	DO Ángel Sangrós	15545, juntamente con 48 objetos más	Aguafuerte; "Diego Salcedo", por F. A. Laguillermie (28 x 22,2 cm).	Libro Donativos: n. 11, 10 de abril de 1927. Erróneamente atribuido a la Academia por González 1992, 109.
1928	DO Vda. De J. Morera, Felisa Alday	10324, 10325	Óleo/lienzo, "Sierra de Guadarrama", (42 x 72 cm); "Marina", (44 x 73 cm), Jaime Morera y Galicia.	Carta manuscrita del intermediario de Felisa de Alday, Luis de Bea, Marqués de Bellamar.
1931	DO Herederos de Hilarión Gimeno	10719	Óleo/tabla, "Flores", (0,28 x 0,18 m), Sebastiana Gessa.	Actas Patronato: 10-7-1920; 14-12-1920; Actas Academia: 19-10-1930.

1931	DO Mariano de Pano	1460	Lámpara-candelabro (fragmento), Sinagoga de Monzón (Huesca).	Actas Acad. 20 diciembre de 1931; 17 de enero de 1932,[337] seg. Rincón 1997, 271; Libro de Registro Museo, Donativos, de 28 de enero de 1932: p. 11.
1934	DO Pilar Ferrer, Vda. De Antonio González	15178, 15179	Dibujos "Desnudo femenino", de F. Pradilla 15178 (26,2 x 19,2 cm), 15179 (47 x 31 cm).	Libro Donativos: n. 39. Actas Patronato, 24-3-1935; Anónimo 1942, 81.
1934	DO Hermenegildo Estevan	10476	Óleo/cartón, "Tríptico del foro romano", (0,31 x 0,17; 0,26 x 0,33; 0,31 x 0,17 m) Hermenegildo Estevan, 1929.	Museo. Libro Donativos: 5-1-1934. Actas Museo: 31-3-1934; Anónimo 1942, 81. Erróneamente atribuido a la Academia por González 1992, 176.
1935	DO Hermenegildo Estevan	10163	Óleo/l, Hermenegildo Estevan "Cementerio de Veletri", (1,30 x 2,25 m), c. 1931.	Museo. Libro Donativos: 6-12-1935, Resguardo 42. Actas Patronato: 19-4-1935 y 6-10-1935; Anónimo 1942, 82. Erróneamente atribuido a la Academia por González 1992, 176.
1936	DO Caja de Ahorros y M. de P. de Zaragoza	15130	Óleo/lienzo "La moza del cántaro", (59 x 77 cm), F. Marín Bagüés.	Actas Patronato Museo: 19-4-1936; Anónimo 1942, 82.

1934	Donativo de Fernanda del Monte	15902, 15903, 15904, 15905, 15906, 15907, 15908, 15909, 15910, 15911, 15912, 15913, 15914, 15915, 15916, 15917, 15918, 15919, 15920, 15921, 15922, 15923, 15924, 15926, 15927, 15928, 15929, 15930, 15931, 15932, 15933, 15934, 15936	34 Dibujos de Micaela Comesias del Monte: 15902 ("Retrato de caballero", 52,3 x 31 cm), 15903 ("Academia", 50 x 32,5 cm), 15904 ("Academia", 50 x 32,5 cm), 15905 ("Academia", 50 x 32,5 cm), 15906 ("Academia", 50 x 32,5 cm), 15907 ("Retrato de caballero", 52 x 34,7 cm), 15908 ("Academia", 50 x 32,5 cm), 15909 ("Retrato de joven", 52,3 x 35,4 cm), 15910 ("Academia", 45,6 x 3,5 cm), 15911 ("Academia", 33,5 x 44,7 cm), 15912 ("Academia", 31,7 x 24,3 cm), 15913 ("Academia", 20,8 x 32,6 cm), 15914 ("Academia", 15,8 x 33,4 cm), 15915 ("Hombre con organillo", 33,5 x 26 cm), 15916 ("Niño Jesús", 32,2 x 25,7 cm), 15917 ("Cabeza con casco romano", 33,5 x 26,7 cm), 15918 ("Academia", 26,1 x 33,6 cm), 15919 ("Academia", 26,1 x 33,6 cm), 15920 ("Estudio de animales", 25,8 x 33,3 cm), 15921 ("Academia", 12 x 28,2 cm), 15922 ("Casas", 25 x 32,2 cm), 15923 ("Dos casas y un perro". 33,5 x 26 cm), 15924 ("Cabeza de joven", 33,5 x 26,7 cm), 15926 ("Cabeza de mujer árabe", 33,4 x 26,2 cm), 15927 ("Academia", 33,3 x 35,8 cm), 15928 ("Estudio de flores y letras", 33,3 x 26 cm), 15929 ("Estudio de frutas", 25,7 x 33,5 cm), 15930 ("Dos retratos", 25,9 x 33,5 cm), 15931 ("Paisaje", 33,5 x 25,8 cm), 15932 ("Dos cabezas femeninas", 26 x 33,4 cm), 15933 ("Dos cabezas", 26 x 33,4), 15934 ("Estudio de flores y letras", 26 x 33,5 cm), 15936 ("Figura de aldeana", 33,5 x 25,8 cm).	González 1992, ns. 18-50;[338] Boletín Museo 1934, 119; Anónimo 1942, 81.

1938	DO. Pedro Carrillo de Murcia	10282, juntamente con 1104 y cerámicas y vidrios	Aguafuerte, "Retrato de Carlos III", de Salvador Carmona (54 x 40 cm).	Libro de Donativos: 20-12-1938. Boletín M.Z, 1942, n. 2, p. 84. Donativo del año 1938. Actas Patronato: 19-2-1939. Libro Registro Sección Pictórica, n. 391: "Retrato de Carlos III grabado de Manuel Salvador Carmona de 1783".
1942	DO Emilio Alfaro	11089	Grabado de A. Durero, "Diseñador de guitarra" (12,5 x 17,5 cm).	Boletín M. Z., 1942, n. 2, p. 85.[339]
1935	Donativo de J. Latre Jorro	11047	Aguafuerte, "Aparición de la Virgen del Pilar" (24 x 15 cm), Mateo González.	González 1992, n. 175, p. 99.[340]
1946	DO José Latre Jorro	10997, 15798, 10990	1 litografía y 2 aguafuertes "Virgen del Pilar", anónimos: 17,5 x 12 cm; 22 x 14 cm; 65 x 45 cm.	Carta del Patronato a J. Latre de 10-10-1946. Libro de Donativos: p. 18. Atribuidos a la Academia por González 1992, ns. 222, 223, 229.[341]
1946	Donativo Juan Mora Insa[342]	10499	Litografía: "Nuestra Sra. Del Pilar" (90 x 57 cm), anónimo.	Identificada por etiqueta antigua pegada detrás del marco. Libro de Donativos: p. 18. Atribuido a la Academia por González 1992, n. 224, p. 129.
¿?	DO ¿? Tomás Rocafort	15530	Aguafuerte, "Santa Elena" (24,5 x 18 cm), Tomás Rocafort, 1827.	González 1992, 117, n. 203.[343]
¿?	DO Toribio Lahoz	10961, 15719, 15720,	Aguafuerte, "Venida de Nª Sª del Pilar a Zaragoza" (22 x 16 cm), "Aparición de la Virgen del Carmen a un monge" (17 x 11 cm), "San José trabajando" (28 x 21 cm).	Actas Academia: 3-1-1830.[344]

2. Compras

Se constata el mismo tipo de anomalías detectadas en el apartado anterior dedicado a los depósitos, además de ciertas confusiones entre las gestiones que, en tiempo pasado hizo la Academia, en la captación de fondos para el Museo, con las compras directas por parte de la misma.

Omisión de otras fuentes documentales no académicas

La ignorancia de otras fuentes documentales, no académicas, también ha creado equívocos sobre los dos óleos de Goya "Virgen del Pilar" y "Muerte de San Francisco Javier", de indiscutible titularidad del Museo. Sin embargo, Torral-

334 Las actas de la Academia aluden a los "dos modelos de la derruida Torre Nueva", de Dionisio Lasuén, destinados a los Museos Provinciales y entregados por el Sr. Aznárez. González Hernández 1992, n. 377, p. 247 solo se refiere a uno de los ejemplares (32699), el conservado, el otro se ha perdido, antes del 27 de octubre de 1931. Un ejemplar análogo "modelo de Lasuen" (NIG 11.901) ingresó en el Museo de Zaragoza en el año 1931. El ejemplar aludido por González Hernández, con el número 376 (1992, 247), como perdido, era un depósito del Ayuntamiento de Zaragoza (del año 1938, NIG 32700, de Martín Miguel), que fue retirado en el año 1993.

335 "...podemos dar como próxima la instalación del hermoso sepulcro de una Duquesa de Hijar, compañero del sepulcro del Duque D. Juan Fernández, ya instalado".

336 Atribuido por González Hernández a la Academia solo por haber estado colocado en el Salón de Actos de la misma (1992, 223).

337 "diose cuenta de haber ofrecido D. Mariano de Pano una lámpara candelabro procedente de la sinagoga de Monzón, acordandose agradecer la oferta". El ofrecimiento fue al Museo, como aclara el libro de Donativos.

338 Parece que se ha deducido la propiedad académica de esta colección de la artista Comesías, tal vez por su condición de alumna de la Escuela de Dibujo (¿?).

339 " ...don Emilio Alfaro, un grabado de Alberto Durero". Atribuido erróneamente por González Hernández 1992, 82, a la Academia. No aparece en la referencia que utiliza (Anónimo 1928, 108).

340 Dice que es donativo a la Academia de J. Latre Jorro en 1935, al ser nombrado académico, pero no se referencia el grabado ni en las Actas de la Academia ni en las del Museo. Matheo González fue profesor de Grabado de la Academia de Bellas Artes. La atribución real viene de una nota manuscrita, a lápiz, en el reverso de la obra y a máquina sobre el marco de la misma.

341 No se documenta dicha afirmación. Del 10990, dice que fue donado a la Academia por José Latre en 1935, con motivo de ser designado Académico Electo por la Corporación, pero no figura en acta alguna.

342 Hay diversos donativos de Juan Mora Insa a lo largo de los años, como en 1937, los modelos en yeso de la medalla dedicada por sus alumnos a Hilarión Gimeno (Anónimo 1942, 83).

343 Argumenta su pertenencia a los fondos de la Academia con base en la fecha de la estampa, 1827, que coincide con el año en el que el artista fue nombrado académico de mérito (1 de julio de 1827), aunque no es correcta la identificación de motivos que hace González, con lo que relatan las actas académicas, puesto que las obras remitidas por el artista fueron: "Vaciado de una medalla histórica que representaba a Adán y Eva arrojados del Paraiso", "muestras de varios sellos y escudos de armas que había desempeñado para diversos Tribunales, corporaciones y sujetos de la mayor distinción y dibujo y lámina para los diplomas de la Real Sociedad".

344 En las actas, solo se dice que en la Junta Ordinaria del 3 de enero el grabador Lahoz presentó una copia que había ejecutado y sacado sobre cuadro de Braulio González, solicitando permiso para grabarla y regalarla a la Academia, pero no se hace constar el motivo del grabado, lo que deja en la incertidumbre la atribución, a pesar de lo cual (González Hernández 1992, 108-109) atribuye las tres de este autor a la Academia.

ba y González[345] afirman que las obras pasaron a formar parte de la Colección de la Real Academia de San Luís según las actas de 27-12-1925. Los cuadros estaban de hecho en ese momento en los locales de la Academia, ya que el Museo carecía de dichos espacios, a donde se llevaron solo para el examen de los académicos pintores Luis Gracia y Joaquín Pallarés. Estos, como era habitual, emitieron el primer informe favorable a la adquisición, como consta en las actas de la Junta de Patronato del Museo de 11-4-1926, que ofrecen el detalle del proceso y las cantidades abonadas por el Museo con cargo a la asignación de la Diputación Provincial de Zaragoza.[346]



Fig. 38. Dibujo "Desnudo femenino", de F. Pradilla. NIG 15179. Titularidad: Museo de Zaragoza; Fotografía: José Garrido Lapeña (Museo de Zaragoza).

345 González Hernández 1992, 182 (Virgen del Pilar: "adquirida por la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza, a doña Francisca Lucientes…", se repite lo mismo para "La muerte de San Francisco Javier"); Torralba Soriano, González Hernández 1993, 72.

346 "El Sr. Presidente propuso a la Junta la adquisición de tales obras en doce plazos con cargo a la consignación de la Diputación Provincial en la parte no afecta al personal del Museo, lo cual fue aceptado por la Junta". Esta compra no figura en el Libro del Compras del Museo, que se inicia en el año 1926, a partir de dicha fecha, razón por la que hay que entender que el ingreso se produjo en la parte inicial de dicho año 1926. La compra, por 6000 pts, se hizo en doce plazos. Se conserva una serie de recibos extendidos por el Presidente y el Secretario de la Junta de Patronato del Museo, Mariano de Pano y Carlos Palao, correspondientes a los distintos plazos (5º al 12º), por importe cada de uno 500 pesetas, según el acuerdo de la Junta de 11-4-1926. El pago 5 es del año 1928 y el 12 de 1931.

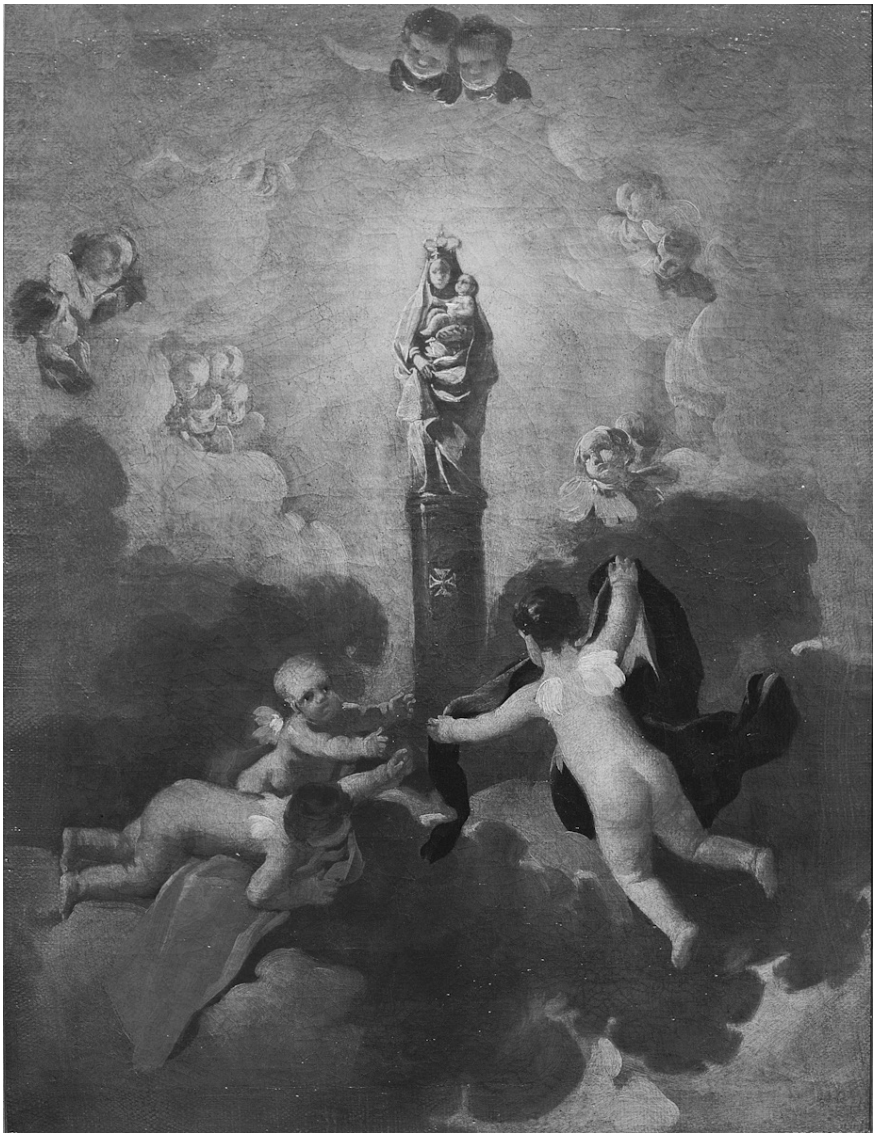


Fig. 39. Francisco de Goya, 1771-1774, “Virgen del Pilar”, óleo sobre Lienzo.
NIG 9259. Titularidad: Museo de Zaragoza.
Fotografía: José Garrido Lapeña (Museo de Zaragoza).

Reinterpretaciones de las referencias "al Museo"

La Academia consideró siempre como "propio" al Museo de Zaragoza habida cuenta de los intensos vínculos que existieron entre ambas instituciones en todo tiempo. Así en 1934,[347] se alude a "nuestro Museo", a propósito de la petición de un cuadro de Goya para la Exposición Internacional, insistiendo en la de 8 de abril del mismo año (apoyando al Patronato del Museo), para que dicha obra no saliese de Zaragoza.

No obstante, ha habido algunas confusiones en ciertas referencias "al Museo", convertidas en el "Museo de la Academia", a pesar de las inequívocas confirmaciones de titularidad en la documentación (Actas del Patronato de 20-3-1920) e incluso en ausencia de referencias académicas, como, en 1920, en el "Retrato de Juan Lombia" de Esquivel,[348] o en el "Emblema religioso del Buen Pastor". En la misma línea el "Museo de Zaragoza", en 1932, se transforma en la "propia colección de la Academia en el Museo", por ejemplo en la adquisición por compra que relata el presidente en las actas:[349] "El Sr. Pano puso en conocimiento de la Academia una adquisición reciente, sumamente curiosa. Tratase de doce monedas romanas de Cesaraugusta, halladas por un obrero al hacer las excavaciones para construir el Palace Hotel en San Francisco de California. Dichas monedas han sido adquiridas para la colección del Museo zaragozano". El Libro de Compras del Museo refleja dicho asunto con fecha 14-11-32.

Es llamativa la atribución a la Academia de una serie de "Los Desastres" de Goya[350] con afirmaciones tajantes: "la colección completa fue adquirida por la Real Academia de NN. y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza, para su propio Museo". Pero en las actas de la Academia, de 21 de enero de 1923 se dice literalmente: "Haber visto con satisfacción y gratitud los siguientes donativos con destino al Museo: D. Juan Antonio Cerrada un artístico porta-paz con la Virgen del Pilar; el Sr. Bernardo Lacruz, carmelita, una colección de interesantes grabados de Iglesias, santuarios, imágenes etc.; de D. Jesús Fernández Cortés, correspondiente de Uncastillo, una serie de curiosas fotografías de dicha histórica villa; y de D. Felix Boix, un meritorio trabajo sobre los Dibujos de Goya. Comunicar a D. Cándido López, la felicitación de la Academia por el gran acierto con que ha

347 Actas de la Academia: 4 de marzo de 1934.

348 "Diose cuenta del ingreso en el Museo de los cuadros… Retrato de D. Juan Lombía por Antº Mª Esquivel, …todos ellos adquiridos de los fondos destinados al fomento del Museo". Atribuido erróneamente por González Hernández 1992, 173-174 a la Academia. La noticia se transforma (González Hernández 1992, 174), en "dos cuadros ofrecidos a la Academia para el Museo de la misma". Lo mismo en Torralba Soriano, González Hernández 1993, 76 que dice que fueron ofrecidas a la Academia por Lorenzo Vidal antes de su muerte.

349 González Hernández 1992, 268, interpreta: "fueron adquiridas por la real Academia …. para la propia colección en el Museo".

350 González Hernández 1992, 105. Corrige el autor a Lomba Serrano, Giménez Navarro 1984, 95, que usan la información correcta.

limpiado y restaurado varias tablas antiguas de nuestro Museo. Y quedar enterada con beneplácito de haber sido recientemente adquirida para el Museo la colección completa de Los Desastres de la Guerra de Goya".

Es evidente la referencia al Museo de Zaragoza. Las alusiones continuas, como la que se hace más arriba al Boletín del Museo, no dejan lugar a dudas, máxime teniendo en cuenta que el Presidente de la Academia (Mariano de Pano) lo era también de la Junta del Museo. Además el Libro de Donativos del Museo recoge en el año 1923[351] los donativos referenciados por la Academia: el 21 de enero, el de Juan Antonio Cerrada, Bernardo Lacruz, Jesús Fernández y Felix Boix. Es constante la alusión a las adquisiciones para el Museo (Provincial) en las actas de la Academia, y basta con repasarlas pormenorizadamente, como el donativo de Pedro Armengol (Junta de 27 de mayo de 1923), referenciado igualmente en el Libro de Donativos del Museo a los dos días siguientes, el 29 de mayo. Como los "Desastres", fueron adquiridos en 1923, y el Libro de Compras del Museo no comienza hasta el año 1926, no se encuentra dicha referencia.

Transcripciones incorrectas de textos

Transcripciones incorrectas, motivan igualmente atribuciones inexactas, como la litografía de Meyer, de "Manuela Sancho", que citada correctamente por Lomba y Giménez,[352] la frase "adquisición por el Museo en el año 1922" es corregida erróneamente[353] añadiendo: "… debe decir: fue adquirido por la Real Academia de NN. y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza, para el Museo, en 1922". El entrecomillado da a entender que es la transcripción literal de las actas de la Academia de fecha 22 de octubre de 1922, en las que sin embargo dice (literalmente): "haber visto con satisfacción las últimas adquisiciones artísticas consistentes … un precioso grabado inglés con el retrato de Manuela Sancho…". Esta reunión de octubre de 1922 alude al hecho referido en las actas del Patronato del Museo en julio del mismo año y la transcripción aludida altera y amplía el texto de la Academia.

Una lectura sesgada de otra sesión académica (26-11-1922) lleva, igualmente, a inexistentes compras académicas[354] de determinadas obras de Villodas y Sorolla. Todo el párrafo con el que se argumenta, de "adquisiciones y depósitos" se refiere al Museo de Zaragoza, según dice el encabezamiento del mismo: "Quedar enterada con satisfacción de las últimas adquisiciones realizadas con destino al Museo Provincial ... entregado en concepto de depósito ... y por compra ha ingresado en el Museo un cuadro de Villodas, otro de Sorolla". Ya se ha visto, por otra parte, que los depósitos a la Academia fueron muy raros en todo tiempo.

351 Libro de Donativos, p. 5.

352 Lomba Serrano, Giménez Navarro 1984, 119.

353 González Hernández 1992, n. 216, p. 123.

354 González Hernández 1992, 210. Así la noticia se transforma: no es la Academia la que se da por enterada de la compra de las obras por el Patronato del Museo, sino la que hace materialmente la compra y luego la deposita en el Museo, repitiéndose el error en Torralba Soriano, González Hernández 1993, 102, 106) "y un retrato al óleo del insigne bótanico aragonés Loscos".

La misma suerte corre el "Retrato del cardenal Benavides"[355] o los "Jardines de Aranjuez" por Rusiñol,[356] bien documentados en las actas del Museo (4-7-1922): "Dio-se cuenta asimismo de las importantes adquisiciones de cuadros de Rusiñol, Villodas y Sorolla; de los retratos del Cardenal Benavides y P. Rosende; de algunos grabados de Goya (1ª edición) y del hermoso grabado inglés que representa la heroína de Zaragoza Manuela Sancho…"; en esta ocasión, además, las actas académicas (22-11-1922)[357] no solo se dan por enteradas sino que añaden el destino de las obras, el Museo Provincial.

Un caso análogo resulta de la compra de una tabla de Juan de la Abadía en 1928. González[358] transcribe: "dice el acta de la sesión ordinaria celebrada por la Real Academia… el día 11 de marzo de 1928, al darse cuenta de la compra por la Real Academia de tan importante pintura". Pero el Acta dice, literalmente: "Diose cuenta asimismo… de la adquisición de una hermosa tabla del siglo XV, crucifixión del Señor, adquirida por el Museo".

Un ejemplo significativo del uso parcial de las fuentes de información y de ignorancia de la actuación de Mariano de Pano, como presidente de la Junta de Patronato del Museo de Zaragoza: el retablo del Santo Sepulcro de Jaime Serra

De las referencias de González,[359] se deduce que las tablas de Jaime Serra, "fueron adquiridas por la Real Academia… para el Museo de la misma" (Actas Academia: 20-3-1921). Torralba y González, un año más tarde[360] afirman además, que "las tablas… fueron adquiridas por la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, como Patrona, para mostrarlo en el Museo".

Es evidente el desenfoque de la cuestión, provocado por González al transcribir solo una parte de las actas, con la lectura del recibo que abonó el Sr. Pano en su calidad de representante (sin anotar el destino del retablo) y como compra finalista para el "Museo de la misma", que después se convierte en una acción (inexistente) de patronazgo de la propia Academia para el Museo (de Zaragoza).

Pero sin embargo, no se transcribe (contenido en las actas de la misma sesión académica de 20-3-1921) el decreto del Cardenal-arzobispo autorizando la enajenación de los cuadros para el Museo Provincial,[361] circunstancia que evitaría cualquier duda interpretativa sobre la naturaleza de la compra.

355 González Hernández 1992, 196, la obra "Retrato del cardenal Benavides se adquirió por la Academia para el Museo, propio" (sic).

356 González Hernández 1992, 207, seg. Actas de 22-10-1922: "...las últimas adquisiciones artísticas consistentes...un Paisaje de Rusiñol.....", se hacen eco de las adquisiciones hechas por el Museo, como en otros casos. La noticia es posterior a la del Patronato del Museo.

357 En otras referencias, simplemente se dice haber visto con satisfacción las últimas adquisiciones artísticas (Actas del 22-10-1922).

358 González Hernández 1992, n. 254, p. 155; lo mismo en Torralba Soriano, González Hernández 1993, 58.

359 González Hernández 1992, 210 y Torralba Soriano, González Hernández 1993, 52.

360 Torralba Soriano, González Hernández 1993, 52.

361 Idénticas conclusiones en Rincón García 1997, 266-267, por la consulta exclusiva de las actas de la Academia.

Según dichas actas, en la intervención de Mariano de Pano, éste figura como Presidente de la Academia, en el recibo con el que se pagan las tablas del Santo Sepulcro, cuyos fondos proceden de la *Junta Social Administradora*: "El Sr. Pano da lectura del recibo que le han entregado por el pago de las tablas citadas", dice así: "He recibido del Excmo. Sr. D. Mariano de Pano y Ruata, Presidente de la Real Academia de San Luis de Zaragoza, la cantidad de treinta y dos mil quinientas pesetas ...". Pero hay que tener en cuenta, que las actas citadas también transcriben el decreto de S.E. el Rmo. Sr. Cardenal-Arzobispo autorizando la enajenación de dichas tablas y que dicha circunstancia no se anota en el texto comentado de González. Dice el decreto transcrito: "Zaragoza a 24 de febrero de 1921... por la presente venimos en conceder y concedemos nuestro permiso y licencia a la R. M. Priora recurrente para que en nombre de la Comunidad pueda enajenar los ocho cuadros o tablas pintadas a que se refiere en la cantidad de treinta y dos mil quinientas pesetas, para el Museo Provincial de esta ciudad, y no de otro modo ... … propone (Pano) que se demuestre la gratitud de la Academia a la Junta Social Administradora por su donativo e invitarla a visitar las tablas adquiridas por su mediación, que serán prueba perdurable de su gestión, tan beneficiosa para la cultura y para el engrandecimiento del Museo, que cuenta con una de las mejores producciones de arte pictórico de los primitivos". Es decir, el mismo texto de las actas explica claramente todo el proceso de la compra, de que forma se abona, y el destino de las mismas. La transcripción parcial ha provocado equívocos inevitables, incrementados por la intención enunciada, de ser la Academia, y no la Junta de Patronato del Museo, la que manifieste, en propuesta del presidente comun Pano, el debido agradecimiento a la Junta Social Administradora.

Es decir, Mariano de Pano, en 1921, como presidente de la Junta de Patronato (aunque no lo indique y si deje constar su condición académica) figura en la compra, que se hace con dinero de la Junta Social Administradora (32.500 pesetas), de un retablo de Jaime Serra, cuya enajenación autoriza el Cardenal-arzobispo, con destino al Museo Provincial de Zaragoza. La primera referencia a las tablas de Jaime Serra, se hace en Junta de Patronato de 23-1-1920 ("Cambiaronse impresiones acerca de la adquisición para el Museo de varias tablas pintadas del siglo XIV existentes en el Convento del Sepulcro…"), posteriormente vuelven a mencionarse en junta de 21-11-1920 ("Cambiaronse impresiones acerca de la adquisición … de las tablas de Jaime Serra propiedad del Convento del Sto. Sepulcro de Zaragoza…"); y por último, el 28-1-1921 se volvieron a mencionar y "se acordó continuar las gestiones comenzadas hasta que den el resultado apetecido…". En esta ocasión la información de las actas académicas (20-3-1921) da mejor detalle de la compra (como se ha visto más arriba) que todas las referencias de dicho asunto contenidas en las actas de la Junta de Patronato. La adquisición del retablo, sin embargo, no se comentó en la consiguiente junta del Patronato del Museo del 3-4-1921 y tan solo se aludió al escrito del "Académico pintor D. Francisco Marín

acerca de la restauración de las ocho tablas pintadas adquiridas del Convento del Santo Sepulcro".

Mariano de Pano actuaba como presidente de la Junta de Patronato del Museo, pero asociaba siempre en su representación el título que le era más querido, el de Presidente de la Real Academia de San Luis, como se constata en la restante documentación, en la que se dirigían a él para asuntos estrictos del Museo, con el mismo título, en unas fechas en las que el Museo ya no dependía de la Academia. Es indudable la intensa acción pública de Mariano de Pano, que fue presidente de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis (1910-1937), de la Junta de Patronato del Museo Provincial de Bellas Artes de Zaragoza (1914-1937), y de la Comisión de Monumentos Artísticos e Históricos de Zaragoza (desde 1915), además de otros muchos cargos, como Delegado Regio de Bellas Artes de Zaragoza, desde 1919.[362] También es evidente que asoció al desempeño de sus actividades, de forma muy especial, su calidad académica, como Presidente de la Academia de San Luis, cargo además muy unido a la figura del Museo, que gestionó previamente dicha corporación, y que aclara la percepción que de su figura tuvo la sociedad aragonesa.

En algunas ocasiones, de forma inconsciente, incluso en personas tan significativas como Hilarión Gimeno, se confundía la actuación de Mariano de Pano, en su calidad de presidente de la Junta de Patronato, convirtiéndola en acción académica, aunque el destino de la operación fuera el Museo y la actuación de Pano, tuviera lugar como presidente de dicha Junta, aunque no lo hiciera constar, circunstancia que no ignoraba el propio Gimeno. Es evidente la sutil confusión (¿y el claro conflicto de intereses?) que se ha generado en esta ocasión sobre la doble representación que ostentaba Pano, como Presidente de la Junta del Museo y de la Academia.

No de otro modo se explica la forma en la que refiere H. Gimeno[363] la adquisición del retablo del Santo Sepulcro: "con el auxilio eficaz de la Junta social administradora, ha podido adquirir la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, con destino al Museo de Zaragoza". La actuación de Pano, no llevaba detrás la acción directa de la Academia, sino de otra institución, la Junta de Patronato del Museo a la que representa, por más que su figura quedara desdibujada por el superior prestigio que se atribuía a la corporación académica y la doble condición de su presidente; doble condición que inducía, en ocasiones, a estas confusiones, al no asociar en su actuación su condición de representante del Museo, como Presidente de la Junta de Patronato, título con el que nunca figuró en actos públicos relacionados con el Museo, salvo en las menciones estrictas de las actas.

362 Rincón García 1997, 183, 253, 272.
363 Gimeno 1920, 2.

Por otra parte, es evidente la transformación de la realidad que construye la cita parcial de la documentación académica, que hacen González y Torralba (1992, 1993), convirtiendo una compra de la Junta de Patronato del Museo, en una actuación exclusiva de la Academia. Este acercamiento parcial a la realidad habría quedado ahí sino hubiera sido asumido por otros investigadores de buena fe, agravados además por la "inconsciente" y extrañamente inexacta apreciación de Gimeno. En esa línea se afirma, recientemente (2003)[364] que las tablas del Santo Sepulcro fueron adquiridas "por la Real Academia de Bellas Artes de San Luis para el Museo de Zaragoza"; se repiten los argumentos en el año 2012[365], y se han vuelto a renovar en el 2014 a pesar de toda la documentación esgrimida en el Informe sobre los *Fondos artísticos de la Academia* ya mencionado más arriba.

Sin disminuir la dedicación de la Academia al Museo, debe tenerse en cuenta que Mariano de Pano actuaba como presidente del Patronato del mismo y la omisión de esta condición en determinadas acciones, como en la compra del retablo de Jaime Serra, ha ocasionado erróneas interpretaciones, incrementadas al no hacerse uso de toda la información. Es indudable que si todas las actuaciones del Presidente de la Junta de Patronato, hubieran mencionado de forma específica dicha condición, la historiografía de nuestros bienes artísticos habría sido más clara, evitando las muy incomodas situaciones que se generaron, al extraerse conclusiones de trabajos, que ignoraban la verdadera condición de los asuntos, como el de la compra presente del retablo de Jaime Serra, que se explica correctamente en la ya citada acta académica de 1921.[366]

Las licencias interpretativas en torno a la expresión "enterados"

Hemos visto como los "enterados", o las frases de satisfacción por el ingreso de piezas en el Museo de Zaragoza, también se convierten en ingresos de la Academia, como un "Retrato de mujer joven" de Pradilla, en 1920.[367] O bien es la simple anticipación de la noticia de adquisiciones (bocetos para carteles de Unceta y retablo de Pastriz) en las Juntas de la Academia (9-10-1921),[368] la que se interpreta

364 Como Lacarra 2003, 20 ("En 1920 el retablo fue adquirido por la Real Academia de Bellas Artes de San Luis, con destino al museo"); sin embargo, la misma autora, en 1990, se refiere exclusivamente a "cuando fue adquirido por el Patronato del Museo" (Lacarra 1990, 12).

365 Sáinz Magaña 2012, 59, notas 9 y 10.

366 La argumentación también en Beltrán Lloris 2003, XV.

367 La noticia académica simplemente da cuenta de la adquisición, como era habitual con todo lo que entraba en el Museo (24 octubre 1920: "El Sr. Presidente dio cuenta... de las siguientes adquisiciones: Boceto del cuadro de Fortuny La Vicaria, Retrato de muchacha por Pradilla..."). El mismo error en Torralba Soriano, González Hernández 1993, 96. Sin embargo, las Actas del Patronato, anteriores (17-10-1920): "El Sr. Gimeno dió cuenta de las adquisiciones hechas que son las siguientes: un boceto de (retablo) Fortuny titulado La Vicaria, un retrato de muchacha de F. Pradilla y 12 piezas bellísimas de cristal siglo XVII". Atribuido erróneamente a la Academia, por González Hernández 1992, 205.

368 "Manifestar su gratitud por los importantes donativos recibidos durante el periodo de vacaciones.... Quedar enterada la Corporación de las recientes adquisiciones realizadas para el Museo: Un

en sentido contrario, como aclaran después las Actas del Museo (6-11-1921).[369] No tendría sentido que el propio presidente (M. de Pano) convocará posteriormente una junta del Museo para afirmar lo contrario de lo anunciado por el mismo en la junta académica.



Fig. 40. Jaime Serra, 1382-1383 "Resurrección". Retablo del Monasterio de Canonesas del santo Sepulcro (Zaragoza), temple sobre tabla. NIG. 0790. Titularidad: Museo de Zaragoza (compra). Fotografía: José Garrido Lapeña (Museo de Zaragoza).

álbum con dibujos originales de D. Bernardino Montañés; una colección de bocetos de carteles de fiestas pintados por D. Marcelino Unceta; una serie de medallas papales y un interesantísimo retablo procedente de Pastriz". González Hernández 1992, 124-125, vuelve a modificar la transcripción de las actas de la Academia, cuando dice: "perteneciente a la Colección adquirida por la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza y presentada a la Corporación en la Junta Ordinaria de la Real Academia celebrada el día 9 de octubre de 1921".

369 "El Sr. Presidente dió cuenta del ingreso en el Museo de los siguientes objetos: ...postales… restos arquitectonicos (almudi)... retablo Pastriz... medallas adquiridas en Roma... 10 cuadritos del pintor aragonés Marcelino de Unceta ...tablas góticas ... retrato Tadeo Calomarde... etc...".

Es sumamente ilustrativo el caso de la compra de la "Reina de los Cielos" de Blasco de Grañen, que González justifica solo por el anuncio de su noticia en reunión académica,[370] cuando afirma que se compró por la Real Academia, según las actas de 24-4-1921, que dicen: "Dióse cuenta de varias nuevas adquisiciones para el Museo: Una gran tabla procedente de Albalate del Arzobispo, representando La Reina del Cielo…".[371] Es ciertamente interesante la historia de la adquisición de esta tabla y del empeño que puso el propio Mariano de Pano, según da cuenta el mismo en las numerosas reuniones de la Junta de Patronato del Museo durante los años 1920-1921 (23-1-1920,[372] 14-12-1920,[373] 28-1-1921,[374] 3-4-1921[375]) siendo especialmente expresivo el contrato de compra (3-4-1921), donde se especifica y razona ante los vocales de la Junta del Museo, de forma clara, el Museo de Zaragoza como destino de la obra y el importe de la misma, 11.000 pesetas. Sin embargo, llama la atención, en las actas de la Academia del mismo año 1920 (doce sesiones), que en ningún momento se mencionase tan importante hecho, por el presidente de la Academia; solo hay una mención genérica del año siguiente (1921), que simplemente refiere la adquisición de varias obras, entre ellas "la de Albalate" para el Museo.

Otra expresión de "enterada" es también transformada erróneamente en lo relativo al retablo de Blesa de M. Jiménez y Martín Bernat (contradiciendo nuevamente la información del Museo: actas 27-11-1921 y 2-4-1922). No se explica la atribución, ni el patronazgo,[376] cuando se dice que "fueron compradas por la Real Academia de NN. y BB. de San Luis", según acta de 19-3-1922, ya que la transcripción del texto es: "Seguidamente acordó la Academia quedar enterada con gratitud de haberse verificado las siguientes nuevas adquisiciones artísticas: ...y diez tablas procedentes de la Iglesia de

370 González Hernández 1992, 186.

371 El mismo error se perpetúa en Torralba Soriano, González Hernández 1993, 56: "comprada por la Academia y presentada a la corporación el año 1921".

372 Las actas, firmadas por el Presidente del Patronato (también de la Academia de San Luis) Mariano de Pano y el Secretario, Carlos Palao, refieren claramente la voluntad de adquirir dicha obra para el Museo (de Zaragoza): "cambiaronse impresiones acerca de la adquisición para el Museo de varias tablas pintadas del siglo XIV existentes en el Convento del Sepulcro; de otras pinturas existentes en el Monasterio de Xijena (sic) y de una pintura de gran importancia existente en Albalate del Arzobispo…".

373 "El Sr. Presidente dio cuenta del estado de las gestiones dirigidas a la adquisición de la gran tabla de la Reina de los Cielos existente en Albalate del Arzobispo. El Patronato acordó su adquisición mediante el permiso previo de la autoridad eclesiástica…".

374 "Expuso el Presidente varios proyectos de adquisición de tablas pintadas y se acordó continuar las gestiones comenzadas hasta que den el resultado apetecido…".

375 "El Sr. Presidente dio cuenta de haberse cerrado el contrato con el Sr. Cura Párroco de Albalate del Arzobispo de una tabla del siglo XV con el escudo del Arzobispo D. Dalmacio Mur: tabla ajustada en once mil pesetas. Asimismo dio cuenta de haber expuesto el asunto al Excmo. Sr. Prelado diocesano que ha dado su consentimiento para la enajenación sin otra condición sino la de que dicha tabla no ha de poder ser enajenada nuevamente ni salir de la propiedad del Museo de Zaragoza".

376 González Hernández 1992, 168; lo mismo en Torralba Soriano, González Hernández 1993, 62: "Fue comprado, por la R. Academia, actuando como patrono del Museo".

Blesa, representando asuntos religiosos…". Del mismo modo, la fórmula académica "haber visto con satisfacción la adquisición", que sanciona acciones del Museo,[377] se convierte en compras académicas como el "Estudio del Quijote" de Villodas, adquirido por el Museo.[378] El arcón "mudéjar" de nogal, de María, comprado por el Museo (1925) sufre la misma interpretación del "enterado",[379] así como la arquilla para reliquias del s. XVI.[380] De ambas piezas se conservan los pagos del Museo.[381]

Hipótesis de propiedad con reducidos argumentos

Hipótesis de propiedad con reducidos argumentos, cuando no inexistentes, como las atribuciones del cenotafio de María Ximénez Cornel, solo por su mención en la actas académicas (11-12-1921):[382] "La presidencia informó a la Academia haber descubierto una colección de documentos que permiten trazar la biografía de Dª Mª Gimenez Cornel, ilustre dama aragonesa que fué a Portugal con Sta. Isabel. Se acordó utilizar dichos datos para un trabajo que podrá publicarse en el Boletín de la Academia, con motivo de haber sido adquirido el sepulcro de dicha dama ilustre". La propiedad está justificada en los documentos del Museo.

Informaciones desiguales, pero complementarias en las actas académicas y del Museo

Las distintas y desiguales informaciones sobre los mismos objetos en las actas de la Academia y de la Junta del Museo, presididas ambas por Mariano de Pano, también han podido provocar desenfoques en las conclusiones, solventadas por contraste con otros documentos, lo que significa que se hacían versiones más o menos abreviadas en dichas sesiones de juntas. Por ejemplo las actas de la Academia de 11-4-1926 dicen: "Aprobar la adquisición de varios objetos artísticos: una fuente de cerámica antigua, tres abanicos de estilo, uno japonés y dos isabelinos, cuatro preciosas litografías de Boilly… y una colección de proverbios de Goya, edición de la Academia de San Fernando". En las actas del Patronato del Museo, celebradas el mismo día 11-4-1926 y presididas, igualmente, por Mariano de Pano, solo se habla de la propuesta de compra

377 Actas Academia 9-4-1922: "Igualmente acordó haber visto con satisfacción las ultimas adquisiciones realizadas con destino al Museo consistentes en un precioso estudio sobre el asunto tomado del Quijote original del famoso pintor Villegas...".

378 Actas Patronato 4-6-1922: "...Dióse cuenta de la adquisición ... del cuadro de José Villegas", "Aquí fue Troya". Nuévamente la referencia "dióse cuenta de la adquisición" se transforma en una compra de la Academia.

379 Atribuida a la Academia por González Hernández, según Actas de 19-4-1925, donde solo se da por enterada la Academia: "Quedar enterada de haber adquirido un precioso arcón, de estilo mudéjar, procedente del vecino pueblo de María. "

380 González Hernández 1992, 262. Atribuido erróneamente a la Academia con base en las Actas de 8 de febrero de 1925, en donde la Academia solo se da por enterada: "quedar enterada de haber sido adquirida una curiosa arquilla para reliquias del siglo XVI". La identificación que hace este autor de la arquilla es errónea pues se refiere a la arqueta amatoria 15206, cuando la afectada ahora es la 15208.

381 Vide tablas al final del apartado.

382 Es esta la única referencia de la Academia a esta obra que González Hernández 1992: 220, atribuye a dicha corporación, aunque en las actas que menciona (15-1-1922) no se alude a esta obra.

de dos obras de Goya, que González[383] las hace de la Academia de San Luis, con base en las actas de dicha institución. Sin embargo el Libro de Compras del Museo el 11-4-1926, si que completa la situación referida en las primeras actas.[384]



Fig. 41. Blasco de Grañén, "Nuestra Señora de los cielos", temple sobre tabla.
NIG 10037. Titularidad: Museo de Zaragoza.
Fotografía: José Garrido Lapeña (Museo de Zaragoza).

383 González Hernández 1992, ns. 212-215, p. 122.
384 "una fuente de cerámica, tres abanicos de estilo, cuatro (sic) litografías de Boilly, una colección proverbios por Goya". Son cinco litografías.

Fecha	*Ingreso*	*Número Inv.*	*Objeto*	*Referencias*
1920	CO.	10094	Óleo/lienzo, « Retrato de Juan Lombia», (0,73 x 0,57 m), de Antonio Mª. Esquivel.	Actas Museo: 20-3-1920.
1920	CO	11204	"Un emblema religioso, Relieve del Buen Pastor", relieve en caliza de 1806 (156 x 97 x 29 cm).	Actas Academia: 14-3-1920, "adquirido para el Museo".[385] Anónimo 1929, 13. N. 476.
1920	CO	10469	Óleo/lienzo, "Retrato de mujer joven" (42 x 32 cm), F. Pradilla.	Actas Patronato: 17-10-1920 Actas Academia: 24-10-1920.
1921	CO	10721, 10741, 10742, 10743 y 10744	Bocetos de Carteles de Marcelino de Unceta: "Caballo de primera", 44 x 59 cm, (10721); "Cayetano Sanz", 25 x 35 cm, (10741); "Cuadrillas de Pedro Romero y Pepe Hillo", 59 x 43,5 cm, (10742); "Toro embolado", 59 x 44 cm, (10743); "Alrededores de Madrid", 58,5 x 43,5 cm, (10744).	Actas Academia: 9-10-1921. Actas Patronato Museo: 6-11-1921.
1921	CO Parroquia de Albalate del Arzobispo	10037	Temple/tabla, "Reina de los cielos", (2,33 x 1,43 m), Blasco de Grañén.	Actas Patronato Museo: 23-1-1920, 14-12-1920, 28-1-1921, 3-4-1921. Contrato de compra es de 19-4-1921.
1921	CO Convento Santo Sepulcro, Zaragoza Fondos de la *Junta Social Administradora*	10004, 10005, 10006, 10007, 10008, 10009, 10283, 10291 y 11137	Temple/tabla, "Retablo del Santo Sepulcro", Jaime Serra.	Actas Patronato Museo: 23-1-1920 (mención de las tablas). Actas JPM: 21-11-1920, y 28-1-1921 (se comenta la adquisición). Actas Academia: 20-3-1921 (la compra).

1921	CO Pastriz	10017	Óleo/tabla, "Retablo de los Santos Miguel, Fabián y Sebastián", (2,87 x 2,24 m), Miguel Ximénez.	Actas Academia: 26-6-1921 (gestiones con destino al Museo); 9-10-1921 (reciente adquisición); Actas Patronato: 6-11-1921 (adquisición). Bol. Museo, n. 6, 1934, 34.
1921	CO Monasterio de Sigena	9195	Temple/tabla, "Cenotafio de Dª María Ximénez Cornel".	Reg. Donativos, p. 5, 15 enero de 1922: "El museo compra al Monasterio de Sigena". Actas Patronato: 27-11-1921.[386] Comisión de Monumentos: 4-12-1921.[387] Actas Academia: 11-12-1921.
1922	CO	10583	Litografía: Meyer, H, "Retrato de Manuela Sancho" (50 x 40 cm).	Actas Patronato: 4-7-1922.[388] Atribución a la Academia: González, V., 1992, n. 216, p. 123
1922	CO	10019, 10020, 10021, 10022, 10023, 10024, 10025, 10026, 10027, 10028, 10029, 10030, 10031, 10137, 10149, 10207 y 10213	Óleo/tabla, "Retablo de la Santa Cruz" de Blesa, Miguel Jiménez y Martín Bernat .	Actas Patronato Museo: 27-11-1921;[389] 2-4-1922, 71-72.
1922	CO	10672 10115 10117	Óleo/lienzo, "Retrato de Francisco Loscos y Bernal", (53 x 45, cm), B. Marey, Óleo/lienzo, "La naumaquia romana" (77,5 x 99,5 cm), Ricardo Villodas Óleo/lienzo, "Mi amigo Portillo" (90,5 x 129 cm), J. Sorolla.	Actas Patronato: 4-7-1922.[390] Actas Academia: 26-11-1922.

1922	CO	10454	Óleo/lienzo, "Retrato del Cardenal Benavides", (64,5 x 49,5 cm), Bernardino Montañés.	Actas Patronato Museo: 4-7-1922.
1922	CO	10141	Óleo/lienzo, "Jardines de Aranjuez", (0,88 x 1,08 m), S. Rusiñol.	Actas Patronato: 4-7-1922.
1922	CO	10533	Óleo/lienzo, "Aquí fue Troya" (57 x 78,5 cm), J. Villegas.	Actas Academia: 9-4-1922; Actas Patronato: 4-6-1922.
1922	CO Labrador de Ejea de los Caballeros,	2636, 2638, 2639, 2642, 2643 y 2644	Hachas planas de la Edad del Bronce.	Bardaviu 1922: 10.[391] Actas Patronato: 4-6-1922; id. Actas Academia: 9-4-1922.
1922	CO Rafael Segura	10436	Óleo/l. (63,5 x 52,5 cm), "Retrato de Marcelino Unceta", por Rafael Segura.	Junta 21-5-1922,[392] atribuido a la Academia, seg. Lorente 1991-92, 410, pero corregido a partir de-Actas Patronato Museo 4-6-1922.[393]
1923	CO Patronato Museo	28186	80 estampas grabadas de "Los Desastres de la Guerra", de F. Goya.	Actas Academia: 21-1-1923.
1923	CO	15831	Grabado alemán: "Combate del Barranco de la muerte" o "Guerra de Sucesión o "Triunfo del Archiduque Carlos III en Zaragoza el 20 de Agosto de 1710" de Jacobo Kleinfchmit (56 x 42 cm).	Actas Patronato: 24 de junio de 1923: "Ingreso en Museo de grabado alemán...". Actas Academia: 27 mayo 1923.[394]
1923	CO. Museo y Amigos del Museo[395]	10084	Óleo/l, "Plaza de Anticoli", (78,5 x 68,5 cm), M. Barbasán.	Actas Academia: 28-10-1923.
1925	CO Hnos. Albareda	9192	Alabastro, "Piedad", (62 x 51 x 33 cm), gótica.	Actas Academia: 25-10-1925;[3965] Actas Patronato: 8-11-1925.[397]

1925	CO Gregorio Pérez	11941	Nogal, arcón de estilo mudéjar (128 x 51 x 38 cm).	Actas Patronato: 5-4-1925.[398] Justificación Libramiento n, 918, 15 abril 1925, subvención del Estado. Copia del comprobante del recibo de 800 pts. Comprobante nº 1 del Patronato del Museo, recibo de 9-4-1925.
1925	CO María Gayó	15208	Arquilla para relíquias, s. XVI (19,5 x 24 x 16,5 cm).	Comprobante n. 3 de Compra, de 17 de febrero de 1925, por importe de 200 pts, Libramiento n. 918 de 15 de abril de 1925, subvención del Estado.
1926	CO.	15355, 15356, 15357, 15358 y 15359. resto sin localizar (cerámica, abanicos, Proverbios Goya)	1 fuente de cerámica antigua, 3 abanicos de estilo (uno japonés y dos isabelinos), 4 litografías de Boilly: "Gesticulaciones", 32 x 23,5 cm, (15355), "Los cinco sentidos" (15356) 32 x 23,5 cm, "Los periódicos" (15357), 32 x 23,5 cm, "El pequeño" (15358) 32 x 23,5 cm, "El retrato" (15359) 32 x 23,5 cm, 1 colección proverbios de Goya (edición de la Academia de San Fernando).	Libro de Compras del Museo, p. 1: 11 de abril de 1926 Actas Academia: 11-4-1926.
1926	CO	10359	Óleo/tabla, "Cabeza de la Virgen", (43,5 x 34,5 cm), Anónimo.	Actas Patronato: 14-2-1926.[399] Actas Academia: 14-2-1926.[400]
1927	CO A Alfredo Llatse [401]	9259, 9261	Óleo/lienzo, "Virgen del Pilar", 0,54 x 0,40 m, "Muerte de San Francisco Javier", 0,54 x 0,40 m, Francisco Goya.	Actas Academia: 27-12-1925: "han sido adquiridas para el Museo por compra"; Actas Museo: 11-4-1926.

1928	CO. Angel Sangrós	10040	Juan de la Abadía, "Crucifixión" (1,20 x 0,90 m).	Libro de Compras: 11-3-1928. Copia del comprobante de pago del Museo, n. 2, de 2-3-1928: 1000 pesetas.
1929	CO	7630	Lápida funeraria de Marcia Paterna, (29,5 x 33 x 4 cm), de Quinzano, Huesca.	Libro de Compras Museo, 10-2-1929; Actas Academia: 10-2-1929.[402] Anónimo, 1931, 91.[403]
1930	CO	10089	Óleo/lienzo, "Cristo en la Cruz con la Virgen al pie", (91 x 69 cm), copia del Greco.	Actas Patronato: 17-10-1920, 14-12-1920; Actas Academia: 19-10-1930.[404]
1932	CO	9210	Alabastro policromado, "San Juan", (1,21 x 0,66 x 0,32 m), anónimo.	Actas Academia: 11-12-1932.[405] Libro de Compras del Museo, p. 1, 21-11-1932.
1932	CO	Sin identificar	12 monedas romanas de *Caesaraugusta* encontradas en San Francisco (EE. UU).	Libro de Compras del Museo 14-11-1932; Actas Academia: 13-11-1932.
1938	CO Herederos de Pilar Escartín	15247-15256	Sillería de madera labrada, compuesta por sofá y doce sillas de rejilla.	Actas Patronato: 22-5-1938; Bol. Museo, 1942: nº 2, p. 83: Donativos.[406] Libro de Compras: 14-6-1938.

385 “El Sr. Presidente participa a la Academia haberse adquirido para el Museo un interesante relieve representando al Buen Pastor (s. XIII)”. La expresión es la habitual en las actas de la Academia para referirse a las piezas ingresadas en el Museo.
386 “...diose cuenta del envio del sepulcro de la Condesa de Barcelhos, adquirido en Sigena y se acordó su pago”.
387 “Dió cuenta el Sr. Presidente de haber sido adquirida para el Museo Provincial una interesantisima urna cineraria del S. XV hecha en madera policromada con un retrato de la que la ocupaba, que era Dª Maria Jimenez Cornel, Condesa de Barcelhos, ilustrisima aragonesa que fue a Portugal con Sta. Isabel (la urna estaba en el Monasterio de Sigena, Huesca).”
388 “dióse cuenta… de las adquisiciones… del hermoso grabado inglés que representa la heroína de Zaragoza, Manuela Sancho…”.
389 “Dióse lectura a una carta del Sr. Cardenal Arzobispo, adjudicando al Museo las tablas pintadas del retablo de Blesa a cuenta de las cuales se han entregado ya diez mil pesetas...”.
390 “Dióse cuenta asimismo de las importantes adquisiciones de cuadros de Rusiñol (Esta obra solo se menciona en las actas del Patronato, siendo la noticia, Actas Academia 22-10-1922, mal interpretada en Torralba Soriano, González Hernández 1993, 110, que la convierten en compra de la Academia), Villodas y Sorolla; de los retratos del Cardenal Benavides y P. Rosende; de algunos grabados de Goya (1ª edición) y del hermoso grabado inglés que representa a la heroína de Zaragoza Manuela Sancho”.
391 Se da detenida noticia del hallazgo y de su ingreso en el Museo. El Sr. Bardaviu compró dos ejemplares para si mismo, el Sr. Allue compró una para el Museo del Instituto General y Técnico “restando 7 para el Museo Provincial por la cantidad de 140 pts… ”. La colección no fue adquirida por la Academia (González Hernández 1992 264) sino que se hizo la compra directamente para el Museo como indica la noticia publicada por Bardaviú.
392 “Apoyar la adquisición para el Museo de un retrato de Unceta pintado por Rafael Segura, profesor de dibujo de Instituto de Barcelona”. La referencia es claramente al Museo de Zaragoza.
393 “...Dióse cuenta de la adquisición del retrato del pintor D. M. de Unceta por D. Rafael Segura”.
394 “Dio cuenta de adquisiciones hechas con destino al Museo Provincial...”. Erróneamente atribuido a la Academia en González Hernández 1992 107.
395 Se desconoce la identidad de estos amigos del Museo. Las actas solo dicen: “el cuadro de D. Mariano Barbasán, Plaza de Anticoli, por dos mil pesetas, de las cuales mil ha pagado el Museo, otras mil un grupo de amigos del Museo”. Extrañamente, González Hernández 1992, citando las mismas actas dice: “…grupo de amigos del Museo relacionados con la Real Academia” (sic). Se perpetua el error en Torralba Soriano, González Hernández 1993 80.
396 Al margen “Compra de Objetos”, “...Fueron presentados diferentes objetos ingresados en el Museo: Una Virgen Dolorosa de alabastro (siglo XV)..”.
397 “El Presidente dió cuenta del ingreso de objetos que son los siguientes: una Virgen Dolorosa de alabastro (siglo XV)....”. Atribuida incorrectamente por González Hernández 1992 251, a la Academia.
398 “Presentada una fotografia de un arcón taraceado ofrecido en venta a la Junta, se dió comisión de resolver el asunto mediante examen correspondiente, a D. Hilarión Gimeno”.
399 “... Diose cuenta de las adquisiciones hechas para el Museo provincial que fueron las siguientes: ... tabla pintada con cabeza de Virgen...”.
400 “Los reunidos examinaron una pintura que representa una cabeza de virgen, obra del siglo XVI, que acaba de ser adquirida con destino a la pinacoteca zaragozana”.
401 Anónimo, 1931 45, se dice que ambas obras fueron vendidas al Museo por Doña Manuela Lucientes. Los resguardos de venta y las noticias en las actas mencionan a Alfredo Llatse.
402 “Fue presentada una lápida romana interesante inscripción procedente del pueblo de Quinzano (Huesca);…La Academia acordó la adquisición de dicha lápida para el Museo”.
403 “Hallóse una inscripción sepulcral romana de grande interés, que fue adquirida para el Museo…”.
404 “ … y de las adquisiciones hechas con destino al Museo. Entre estas últimas, se destaca un cuadro atribuido al Greco que representa a Cristo en la Cruz con la Virgen al pie”.
405 La Academía evacúa el informe favorable para la adquisición de esta pieza: “Informar favorablemente la adquisición de una estatuita de San Juan, escultura policromada del S.XVIII”.
406 “Donativos. Año 1938: ....don Manuel de Escoriaza, quinientas pesetas, con las que se adquirió una sillería”.

3. Depósitos

Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País

Ya se ha mencionado más arriba el depósito del año 1921, desde la Sociedad Económica al Museo de Zaragoza, que ayuda a situar el momento de la partición de las colecciones entre ambas instituciones. Se trata del "Descendimiento" (atribuido a Andrea del Sarto), el "Bautismo de Cristo en el Jordán" (Francisco Albano), "San Jerónimo" (anónimo), y un fragmento de Salvador Rosa "Paisaje: Hombre en el bosque", que se citan entre los fondos iniciales de la Academia, como el San Jerónimo, según las compras de dicha entidad en 1827.[407] El resto de las obras viene referenciado en el Catálogo de Lalana (1828) en el Museo propio de la Academia,[408] y en la Guía anónima de 1842.[409]

Sin embargo, las actas del Museo de Zaragoza de 6-11-1921 y referencias posteriores, incluido el Libro de Donativos[410] documentan el depósito en el Museo desde la Sociedad Económica.

La obra de González,[411] solo se hace eco de la noticia inicial de la compra académica en 1827, pero no tiene en cuenta la documentación posterior que modifica dicha situación.

Museo Nacional del Prado

El Museo Nacional del Prado, inició desde época muy temprana la política de depósitos en muy diversas instituciones españolas, tanto en museos, como en Academias y otras instancias públicas. La documentación permite seguir los

407 10123, "San Jerónimo": Propiedad de la Academia. Según recoge González Hernández 1992, 205 y Torralba Soriano, González Hernández 1993, 26: Actas Academia, 2-12-1827: comprada para la Real Academia de San Luis por el Conserje de la misma por 500 reales de vellón. Presentado en la junta ordinaria de dicha corporación en la fecha indicada. Literalmente dice: "… se habia colocado en el Museo un cuadro de Sn Geronimo original de Rivera…". Dicha obra se encuentra mencionada en la obra de Lalana, Llovet 1828, 1926, 46, n. 96. Aparece igualmente en el Catálogo de las pinturas … de la Academia de San Luis y de la Sociedad Económica de Amigos del País de 1842 (p. 19), n. 96, repitiendo abreviado el mismo texto, "S.n Geronimo media figura del tamaño nat.l. parece ser obra del Españoleto". La falta de medidas no impide la identificación (Anónimo 1928, 31, n. 474: "San Jerónimo", autor desconocido". 1,00 x 1,22)", pues la referencia del número 96, pintada en el lienzo, es segura.

408 Lalana, Llovet 1828, 96 (10123), 53 (10170), 18 (10395), 30 (10446).

409 Anónimo 1842, 18, 30, 53, 96.

410 Actas del Patronato de 6-11-1921 ("El Excmo. Sr. Florencio Jardiel puso a disposición de la Junta tres lienzos de excelente factura hoy en posesión de la Sociedad de Amigos del País"); Actas Patronato 27-11-1921("Envío de la Sociedad Económica de: "El Descendimiento" atribuido a Andrea del Sarto, San Jerónimo de autor desconocido, el Bautismo de Cristo en el Jordán de...? y un fragmento de Salvator Rosa".); Actas Patronato 15-1-1922 ("Dióse cuenta de las últimas adquisiciones resultando ingresadas en el Museo....tres cuadros procedentes de la Sociedad Económica de Amigos del País...". Al margen: "Donativos"); Actas Patronato 6-11-1921 y 27-11-1921; Libro Donativos, 15 enero 1922, p. 5: "donativo de la RSEAP", pero en Boletín del Museo 6, 1922, p. 35: depósito ("La Sociedad Económica, con alto patriotismo y amor al arte, ha hecho un depósito de tres lienzos pintados; uno de ellos presenta gran interés").

411 González Hernández 1992, 205, con base en Acta 2-12-1827; la misma atribución en Torralba Soriano, González Hernández 1993, 10 ss.

vericuetos de alguna de ellas, como "La toma de Granada" de Francisco Bayeu (NIG 10671), cuyo propietario particular la depositó en 1827 en la Academia,[412] referenciándose al año siguiente en el catálogo de Lalana,[413] aunque en el mismo año (3-8-1828) se hizo el levantamiento del depósito según confirman las actas. Es evidente que dicha obra fue ofrecida en venta al Museo Nacional del Prado, pues esta entidad lo deposita posteriormente, en el año 1933, en el Museo de Zaragoza,[414] aunque González y Torralba planteen una hipotética y extraña devolución del cuadro a la Academia por parte del Museo del Prado.[415]

Además de la obra citada, el Museo de Zaragoza ha contado tradicionalmente con un notabilísimo conjunto de obras depositadas por el Museo Nacional del Prado, (que asumió además los fondos del antiguo Museo de Arte Moderno también depositados en el Museo). Entre dichos depósitos se encuentran dos "Paisajes de escuela boloñesa", en el año 1933,[416] de cuyo ingreso se hizo eco incluso, como en tantas otras ocasiones, la Real Academia,[417] aunque la incorrecta identificación, posterior, de las obras las ha atribuido a dicha entidad.[418]

Hijos de Carlos Palao y el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico

Queda, además, un depósito de los hijos de Carlos Palao, de tres estampas, claramente definidas en el *Libro de Depósitos* del Museo en el año 1949, que pertenecen a un conjunto de nueve obras[419] y que su incorrecta identificación ha proporcionado igualmente una falsa titularidad.[420] Y finalmente, un estudio de "Caballo

412 Actas Academia 2-12-1827: El cuadro fue ofrecido por el propietario Nicolás Campos a la Academia, que se lo agradeció en el día mencionado. Es este uno de los rarísimos depósitos recibidos por la Academia.
413 Lalana, Llovet 1828, 46, n. 88.
414 O.M. 31 de octubre de 1933, depósito del Museo del Prado en el Museo de Zaragoza.
415 Esta obra que González Hernández 1992, 162, afirma genéricamente que volvió al Museo. Después Torralba Soriano y González Hernández 1993, 38, la siguen incluyendo entre los fondos de la Academia, con una fórmula ambigua que pone en duda la titularidad, no discutible, del Museo del Prado, pues se afirma, después de contar las vicisitudes iniciales del cuadro: "Pero no sólo quedó así la cosa sino que el cuadro adquirido por el Museo del Prado, lo devolvió de nuevo a la Academia" (¿?).
416 Registro de depósitos del Museo, p. 12: 5-12-1933.
417 "....la remesa de veintidos cuadros hecha por el Patronato del Museo Nacional del Prado..... algunos de ellos de escaso mérito....".
418 Las identificaciones que hace González Hernández 1992, según el Catálogo Anónimo (1828), 1926, 45, n. 70 (País de escuela italiana) y p. 39, n. 25, son inexactas.
419 Los cuadros 10271, 10277, 10281, 10290, 10296, 10297 y 10579 están enmarcados con el mismo marco y éstos tienen las mismas medidas. El NIG 10271 lleva una pegatina detrás: "15 DE. Hijos de Carlos Palao Ortubia".
420 La primera obra ("Sagrada Familia", 10271) se atribuye a la Academia por González, con base en el autor del dibujo, J. Camarón, y la referencia genérica a este autor que se hace entre los dibujos que menciona la guía de 1842 (González Hernández 1992, n. 139, p. 85; Anónimo, 1842, 25); Id. 10297 atribuido erróneamente por González Hernández 1992, n. 209, 120 (Anónimo 1842, 25, no aparece). Dice el autor (1992, 114) que hay otra estampa en el Museo con el número 15417 idéntica a la 10277, pero dicho número corresponde a un grabado de Goya ("Margarita de Austria"). 10277, tiene el mismo marco y pegatina "De. Hijos C. Palao". Las referencias de ubicación de esta obra en la Sala interior de la Biblioteca de la Real Academia junto con las colecciones de Mengs y de Volpato (1992, 114, aludiendo a Anónimo 1842, 25 y 7) no son correctas.

árabe" de F. Pradilla, en el que una referencia académica de la noticia, incompleta, ha dado pie a un nuevo depósito en nuestra Academia de San Luis.[421] Las Actas de la Junta de Patronato, del año 1951, aclaran sin dudas el depósito del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional en el Museo de Zaragoza.[422]



Fig. 42."Paisaje de escuela boloñesa", óleo sobre lienzo.
NIG 10364. Depósito del Museo Nacional del Prado en el Museo de Zaragoza.
Fotografía.: José Garrido Lapeña (Museo de Zaragoza).

421 No habiendo consultado la información del Museo, González Hernández, 1992, 204, atribuye esta obra a la Academia de San Luis, con base en las Actas de dicha corporación de fecha 28 enero 1951, mal interpretadas: Se relata la visita del Dir. Gral de Bellas Artes al Museo con vistas a acometer trabajos de restauración del edificio... "A la par –de la visita al Museo- hizo donación de un magnífico estudio de D. Francisco Pradilla que representa un caballo árabe...". Torralba Soriano, González Hernández 1993, 94 añaden el nombre del director general, el marqués de Lozoya.

422 "…diose cuenta de haberse entregado por los Ilmos. Sres. Director General de Bellas Artes y Comisario General del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, de un estudio original del pintor aragonés D. Francisco Pradilla Ortiz, que consiste en un caballo que sirvió para boceto del cuadro titulado El suspiro del moro. Dicha obra procede del Servicio de Recuperación según manifestación verbal de dichos señores. Los reunidos acordaron haber visto con singular satisfacción la entrega de este cuadro a nuestro Museo, en donde se halla medianamente representado tan insigne pintor y agradecer su deferencia a los Sres. Mencionados".

Fecha	***Ingreso***	***Número Inv.***	***Objeto***	***V.G.M. / Bib.***
1921	DE. R. Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País	10446, juntamente con: 10123, 10170, 10395.	"Descendimiento" atribuido a Andrea del Sarto (205 x 155,5 cm) (10170), "Bautismo de Cristo en el Jordán" Francisco Albano (68 x 43 cm) (10446), "San Jerónimo", anónimo (10123) y un fragmento de Salvator Rosa "Paisaje: Hombre en el bosque" (43 x 27 cm) (10395).	Academia: **1**) Nig. 10123, "S. Jerónimo". Actas Academia: 2-12-1827 : compra para la Real Academia de San Luis; **2**) Las obras en el Museo de la Academia: Lalana, Llovet 1828, 96 (10123), 53 (10170), 18 (10395), 30 (10446); Anónimo 1842, 18, 30, 53, 96. **3**) Depósito de la Económica en el Museo. Actas Patronato: 6-11-1921; Actas Patronato: 27-11-1921; Actas Patronato: 15-1-1922; Libro Donativos: 15 enero 1922, p. 5: "donativo de la RSEAP"; Bol. Mus., 6, 1922, 35: depósito; **4**) Atribuido a la Academia en González 1992, 205, con base en Acta 2-12-1827; Id. en Torralba, González 1993, 10 ss.
1933	DE Museo del Prado	10364 y 9212	"Paisaje con río y barcas" Escuela Boloñesa (54 x 34 cm) (10364)."Paisaje con ruinas y un río", Escuela Boloñesa (54 x 34 cm) (9212).	Actas de la Academia: 24-12-1933. Registro de depósitos del Museo: p. 12, 5-12-1933.

1933	DE Maria Pilar y Dolores Moneva	10410 y 11975	Una acuarela: "Porche" o Alquería de Mallorca" (28 x 40 cm) de Antonio Maura, c.1906 (10410) y un autógrafo de Gabriel Maura (11975) (sin localizar).	Actas Academia: 8-1-1933[423] Actas Patronato Museo: 24-3-1933.[424]
1933	DE Museo del Prado	10671	Óleo/l. "Toma de Granada", Francisco Bayeu (48,5 x 58 cm).	Actas Academia: 2-12-1827. Lalana, Llovet 1828, 46, n. 88. Levantamiento del depósito: Actas 3-8-1828. Fondos del Prado ¿año? Depósito del M. del Prado en el Museo de Zaragoza. O.M. 31 de octubre de 1933 (n. 2750).
1949	Depósito Hijos de Carlos Palao	10271, 10277, 10297	Aguafuerte: "Sagrada Familia", 56 x 39 cm, G. Folo; Aguafuerte y buril "Adoración de los pastores" (60,5 x 41 cm), Morghen, R., "Descendimiento", J. Volpato.	Libro de Depósitos: 23-6-1949.
1951	DE Servicio de Defensa Pat. Art. Nacional	10542	Óleo/lienzo, "Estudio de caballo árabe" (80 x 48 cm), F. Pradilla.	Actas Patronato Museo: 14-1-1951; Libro de Depósitos: 14-1-1951.

423 "Aceptar con gratitud el ofrecimiento de un depósito anunciado por el Sr. Moneva consistente en una acuarela de D. Antonio Maura".

424 "Finalmente hubo acuerdo unánime en retirar del salon de sesiones de la Academia una acuarela y una carta enmarcadas que como depósito en el Museo tienen entregadas la señora e hijas de D. Juan Moneva…".

4. Legados testamentarios

En 1918, el difunto Lorenzo Vidal ofreció al Museo dos cuadros de Esquivel, cuya noticia dio a la Academia el miembro correspondiente García Julián.[425] Posteriormente, en 1920, se hizo la compra por parte del Museo de una de las obras referidas, "Retrato de Juan Lombía" (NIG 10094).[426] En fecha que se ignora, entre el ofrecimiento, en 1918 y el catálogo del Museo de 1928 que es la primera referencia escrita,[427] debió ingresar en el Museo de Zaragoza, por legado testamentario, la segunda obra, el "Retrato de un militar", que es la atribuida a la Academia.[428]

Otro legado testamentario también ha sufrido diversos avatares en su interpretación.[429] Se trata del legado de Pilar Andrés ("Retrato de Joaquín Martón"). Las actas académicas de 1926[430] anuncian la noticia: "El Sr. Jardiel dio cuenta de que Dª Pilar de Andrés había dejado en su testamento cuatro cuadros para el Museo. Se hizo constar la gratitud debida a la testadora". A continuación, el Libro de Resguardos de Donativos del Museo de Zaragoza, un año después, 1927,[431] registra el "donativo de los ejecutores testamentarios de Dña Pilar de Andrés, de cuatro cuadros de diferentes medidas; posteriormente la Academia[432] vuelve a hacerse eco de la operación del Museo, en obras que recoge, finalmente, el Catálogo del Museo de fecha posterior (diciembre 1927).[433]

Es decir, la Academia, en una conducta habitual por la práctica ejercida desde años, se congratula y alegra de las noticias que afectan al Museo de Zaragoza, y como tal, enunciadas por su presidente (que también lo era de la Junta de Patronato), lo hace constar en acta. Los resguardos de los Libros de ingresos del Museo, no dejan lugar a dudas.

Por último un óleo anónimo, "Aparición de la Virgen a San Francisco y Santa Clara", legado por Leonor de Alicante, es identificado erróneamente con un dibujo de la Academia[434] y asimilada además su noticia a otra referencia (esta correcta)

425 Actas Academia 14 abril 1918: "El correspondiente Sr. Garcia Julián dió interesantes noticias sobre dos retratos ofrecidos por el difunto Sr. D. Lorenzo Vidal para el Museo, obras de Esquivel que parece son notables trabajos que pronto se confía sean enviadas al Museo".

426 Actas Patronato 20-3-1920.

427 Anónimo, 1928, 113, n. 259.

428 La noticia de la Academia, citada más arriba, la transforma González Hernández 1992, 174, en "dos cuadros ofrecidos a la Academia para el Museo de la misma".

429 La atribución a la Academia en González Hernández 1992, 180.

430 Academia de San Luis: 14-11-1926.

431 Actas Patronato: 12-1-1927. El resguardo lo firma el Presidente del Patronato, Mariano de Pano.

432 Actas Academia: 30-10-1927. "El Sr. Presidente dio cuenta de haber ingresado en el Museo.... cuatro legados por Dª Pilar de Andrés (S. Pascual Bailón, Prendimiento de Jesús, Oración en el huerto de los olivos y un retrato, el primero por José García 1681, los dos siguientes de Alonso del Arco y el retrato de Gonzalvez)".

433 Anónimo, 1927, 38.

434 González Hernández 1992, 219. Pero la referencia que hace el autor al Catálogo de 1842 (Anónimo 1842, 9, n. 13), se refiere a un dibujo, como reza el encabezado de la Sala 1ª del Museo de la Academia y de la Sociedad Económica de Amigos del País y la obra 10480 es un óleo.

académica, en el ámbito de la asesoría y tutela que esta corporación ejercía hacia el Museo Provincial, según consta en sesión académica de 9 de marzo de 1933, en la que la Academia haría la selección de las obras con destino al Museo.[435] Las actas posteriores de la Junta de Patronato, convocada después de la académica (23 de marzo de 1933), dan noticia, que cumplimenta las intenciones de la reunión académica anterior, aceptando el legado testamentario de referencia de Leonor de Alicante, donde se citan todas las obras ingresadas en el Museo.[436]

Fecha	***Ingreso***	***Número Inv.***	***Objeto***	***Referencias***
1918/1928	Legado testamentario	10548	Óleo/l, "Retrato de un militar", (74 x 56,5 cm), A.M. Esquivel.	Actas Academia: 14-4-1918.
1927	Legado Pilar Andrés	10628	Óleo/lienzo. "Retrato de Joaquín Marton", (0,73 x 0,58 m), José Gonzálvez y Martínez.	Libro Donativos: p. 7. Resguardo N. 10. Anónimo, 1927: 38. Actas Academia: 14-11-1926, 30-10-1927.
1933	Legado Leonor de Alicante	10480	Óleo/lienzo, "Aparición de la Virgen a San Francisco y Sta. Clara", (56,5 x 38,5 cm), Anónimo.	Anónimo, 1933: 143, n. 645. Actas Patronato: 23-4-1933. Actas Academia: 9-3-1933.

435 Actas Academia 9-3-1933: "Comisionar al Presidente.... elijan los cuadros que por su mérito puedan figurar en la pinacoteca zaragozana, cumpliendo asi la última voluntad de Dª Leonor Alicante, cuyo generoso proceder fue estimado y agradecido por la Corporación".

436 Actas Junta Museo 23-4-1933: "Igualmente aceptar el (legado) de Dª Leonor Alicante compuesto de doce lienzos y tablas a saber: Crucifixión, Ecce Homo, San Francisco de Asis, Sagrada Familia en cobre; un solitario; cabecita de Virgen, la cena de Simón el Leproso (cobre), Cristo y la samaritana (cobre), Circuncisión, aparición de la Virgen a San Francisco y Santa Clara, boceto de un techo y retrato de Don León Alicante por Bernardino Montañés".

5. Desamortización eclesiástica y Comisiones Artísticas

Mucho se ha escrito sobre la Desamortización eclesiástica de 1836, y su trascendencia en la formación de los museos españoles.[437] En las labores iniciales fue sobresaliente la tarea de las Academias, y en Zaragoza la de la *Comisión Artística de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis* (1835-1837). Esta, cumplimentando las ordenes del Gobierno, se preocupó, desde el 29 de agosto de 1835, luchando con la falta de medios materiales, de hacer el traslado de las obras y de la búsqueda de un local apropiado para custodiarlas. La Comisión redactó los primeros inventarios alusivos a las pinturas y esculturas extraídas de monasterios, conventos y otros edificios, que fueron depositados en el extinguido Colegio de San Pedro Nolasco, destinado a tal efecto efecto.[438]

En virtud de la R.O. de 27 de mayo, de creación de las Juntas Científicas y Artísticas Provinciales, fue creada el 13 de junio de 1837 la *Comisión Científica y Artística de Zaragoza.*[439] Como primera misión, esta comisión recogió de la de la Academia de San Luis el expediente, inventarios y otros papeles de los conventos suprimidos.[440] Fueron unos años penosos de trabajo en pro de la cultura sin los medios adecuados, a pesar de lo cual el 1 de agosto de 1842 se remitió al Gobierno el inventario de bienes reunidos. Sin embargo, entonces la situación de los objetos artísticos seguía siendo tan deplorable como al principio y el local se calificaba por la propia Comisión como un lóbrego y mezquino claustro y en cuanto a su conservación, textualmente se decía que *las pinturas tocan ya a su ruina... yacen hacinadas cual montón de escombros, expuestas a todo lo malo y tan mal guardadas que en estos mismos dias no se pueden ni contar.*[441] Los esfuerzos de la Comisión, fueron apoyados en todo momento por la Real Academia de Nobles y Bellas artes de San Luis y la Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, con fortuna variada.

---

437 Véanse las Reales Ordenes de 29 de julio de 1835, 14 de diciembre de 1836 y 27 de mayo de 1837, relativas a la clasificación, traslación y destino de objetos científicos y artísticos procedentes de los conventos suprimidos. Martín González 1978, 15 ss.

438 Beltrán Lloris 2000, 34 ss; Rincón García 2018: passim, especialmente, p. 242 y ss. y 385 y ss. para los inventarios según los contenidos de conventos y monasterios. Los inventarios se refieren a los objetos en su ubicación original, no a los traslados efectivos de dichos bienes que se acometerán a continuación. Sus equivalencias e identificaciones, en los bienes trasladados, se encuentran en el *Registro General* del Museo de Zaragoza. Es de espacial interés el documento sin fecha ARABASLZ, 1835-1837/99, en Rincón Garcia 2018: 242, sobre los depósitos en el Colegio de San Pedro Nolasco, "estraidos de los Conventos y Monasterios suprimidos…".

439 Compuesta en aquel momento por Atilano Anchoriz, José Panyagua, Francisco Moncada, Narciso Lalana, Tomás Llovet y Rafael Urríes Soro. Beltrán Lloris 2000, 35.

440 Actas de la Comisión de 17 de junio de 1837. Los listados de piezas de la Comisión académica fueron continuados por la Comisión Científica y Artística de la provincia de Zaragoza y posteriormente sistematizados con medidas y algunas autorías, por la Comisión Provincial de Monumentos que les dió forma a partir de los catálogos manuscritos de las obras trasladas y conservadas en dicho momento en el exconvento de Santa Fe, (Archivo del Museo de Zaragoza).

441 Beltrán Lloris 2000, 38 ss.

Una de las obras, fruto de estas primeras acciones, fue ”Nuestra Sra. del Rosario”, de Estamolin, que consta en los primeros inventarios de la Comisión Científica y Artística de la Academia de San Luis, que obraba, según ordenó el Gobierno, para la constitución de los entonces denominados Museos Provinciales.[442] En la misma situación están otras dos obras de procedencias análogas y titularidad pública, también atribuidas erróneamente a los fondos académicos:[443] un lienzo anónimo de “La Purísima Concepción”, y un “Ecce Homo”, también anónimo.

Fecha	***Ingreso***	***Número Inv.***	***Objeto***	***Referencias***
1836	Desamortización eclesiástica	10173	Óleo/tabla, S. Estamolin, “Nuestra Sra. Del Rosario” (1,97 x 1,28 m).	Catal. Comisión de la R.A. de S. Luis. Manuscritos de abril/ junio de 1836: “Religiosas Dominicas de Santa Fe. Escalera Principal. Nuestra Sra. Del Rosario, figura entera de tamaño natural”.
1848	Desamortización	10143	Óleo/lienzo, “Purísima Concepción”, (1,59 x 1,03 m) anónimo.	Manuscrito Grupo VI de 1863, 2, n° 1 11. Comisión Monumentos, 1867, n. 153.
1848	Desamortización	10146	Óleo/lienzo, “Ecce Homo”, (1,31 x 1,02 m), Anónimo.	Cat. Manuscrito 1848, Grupo IX (d). Inventario del Colegio de los Trinitarios Calzados (Pinturas en el exconvento de Santa Fe).

442 Beltrán Lloris1990, 34 ss. Esta obra se atribuye erróneamente por González Hernández 1992, 175 a la Academia de San Luis. El error está en la incorrecta interpretación de las comisiones artísticas que ordenó el Gobierno para proceder a la desamortización, que en ningún caso allegaban fondos artísticos para las Academias.

443 Atribuido a la Academia en González Hernández 1992, 190, n. 309, por haber estado colocado en la Sala XVII entre los dibujos de la Academia (Anónimo 1928, 103, n. 76), en la obra de Torralba, González Hernández 1993, n. 30, p. 70, se atribuye al “Patronazgo de la Academia en el Museo”. Id. 1992, 221, n. 365; Anónimo 1842, 11, n. 18: “Ecce Homo”, autor desconocido.

6. Excavaciones arqueológicas

Desde la Real Orden Circular de 16 de octubre de 1779, en la que se prohibía en el Reino la extracción de antigüedades sin Real permiso, reproducida en 14 de octubre de 1801 y posteriormente en 2 y 4 de septiembre de 1836, que confirmó la Real Cédula de 18 de abril de 1837, tuvieron las instituciones un instrumento legal en la gestión de nuestro patrimonio arqueológico. El primer hallazgo arqueológico ingresado en el Museo de Zaragoza se produjo en el año 1867,[444] y los ingresos de materiales procedentes de excavaciones arqueológicas, en cuya entrega tomaron parte muy diversos poderes públicos, han sido muy intensos, así como las medidas proteccionistas encaminadas a su tutela en los museos que habían de crearse. Desde la extinción general de los conventos y la declaración como nacionales de los bienes del clero e Iglesia, destinándose las obras de arte a los Museos,[445] fueron constantes los intentos reguladores de las incipientes "colecciones", por parte del legislador y a la inmediata creación de las Comisiones Provinciales de Monumentos, cuyos artículos 3, 4º y 23, 3º de forma específica, insistían en el cuidado de los Museos Provinciales y en la reunión de los objetos artísticos en los mismos,[446] siguieron instrucciones concretas tendentes a regularizar la inestable situación y marcar la trama que, definitivamente, moldeará el crisol de los museos españoles.

Así se evidencia en las instrucciones para la creación de Museos Provinciales de 1849[447] y a la consiguiente, cinco años después,[448] reorganización de las Comisiones Centrales y Provinciales con la misión específica de corregir errores y ordenar el panorama, caótico en algunos casos, como en el ejemplo zaragozano. De este modo se entiende el articulado que contribuye a la mejor organización de los Museos (cap. I, art. 12, 5º) y el intento de racionalizar la creación de nuevos centros, sus ampliaciones y mejoras (cap. II art. 28, 4º) y los bienes artísticos a ellos destinados. En este ambiente de evidente sensibilización hacia la protección del patrimonio arqueológico, la propia Comisión Provincial de Monumentos sufragó (1868-1872) los trabajos arqueológicos de Gil y Gil en Azaila, fruto de los cuales se produjo un ingreso muy interesante de bienes arqueológicos en el Museo de Zaragoza.[449]

A esta situación sigue la muy progresista *Ley estableciendo las reglas a que han de someterse las excavaciones arqueológicas, artísticas y científicas y la conservación de ruinas y antigüedades*, de 7 de julio de 1911 del Ministerio de Instrucción Pública, que regulaba lo relativo a los bienes arqueológicos, para que no solo las entidades públicas fueran conscientes de su situación legal, sino en general todos los ámbitos que pudieran verse afectados y así, se enunciaba en su artículo 5: que "serán de propiedad del estado, a partir de la promulgación de

444 Ortiz Palomar, Paz Peralta 1998, 207 ss.
445 Art. 25 de la ley de 22 de julio de 1837.
446 R. O. de 13 de junio de 1844.
447 R. Decreto de 31 de octubre de 1849.
448 R. Decreto de 15 de noviembre de 1854.
449 Beltrán Lloris 2013, 491.

esta Ley, las antigüedades descubiertas casualmente en el subsuelo o encontradas al demoler edificios antiguos", cuya aplicación regularizó la situación existente.[450] Así, no son de extrañar los abundantes ingresos arqueológicos, muchos de los cuales promovió y canalizó la propia Academia de San Luis, que llevó también a cabo excavaciones arqueológicas en la *Colonia Celsa* (Velilla de Ebro) en el año 1919, cuyos resultados se incorporaron de inmediato a la exposición pública del museo que gestionaba.[451] El propio Mariano de Pano, un gran aficionado a la arqueología, solicitó en el año 1924 autorización, a la Dirección General de Bellas Artes, para explorar la vía romana de Lérida a Zaragoza.[452] También el presidente de la Academia, en 1933, comunicó el descubrimiento del mosaico de Estada (Huesca), llevado a cabo por él mismo y las gestiones que realizó para su traslado al Museo, como detallan igualmente las actas académicas y de la Junta de Patronato.[453]



Fig. 43. Las pinturas de *Celsa*, excavadas por la Academia de San Luis, y el mosaico de Estada, expuestos en el Museo de Zaragoza. Fotografía: Archivo Museo de Zaragoza.

En esta línea han de entenderse determinados ingresos arqueológicos en el Museo, tutelados por la Academia y con la intervención personal del presidente de la misma, como cuando "El Sr. Presidente presentó a la Academia como regalo para el Museo, un fragmento de lápida romana de mármol con leyenda elegantísima en dísticos latinos, procedente del pueblo de Argavieso, próximo a Huesca...".

450 Fernández Miranda 1980, 12 ss.
451 Mostalac Carrillo 1982, 109 ss.; Beltrán LLoris 1983,17
452 Actas Academia de 27 de abril de 1924.
453 Actas Academia de 12 de marzo de 1933; Actas Junta de Patronato de 23 de abril de 1933.

Aunque en el Libro de Donativos, se hace constar como donante a Mariano de Pano[454], el texto de las actas no deja lugar a dudas ni la referencia al Museo Provincial que por Ley gestionó la Academia hasta 1914.

En dicho momento, además, los representantes de las instituciones públicas no actuaban a título personal, sino como representantes de la administración y por lo tanto aplicantes de las normas legales promulgadas, a pesar de lo cual algunos hallazgos se hacían constar, erróneamente, como donativos de los descubridores, tanto en las actas académicas como en las de la Junta de Patronato del Museo, según evidencian las noticias relativas al mosaico de Estada, cuya adquisición se describe como "munificencia del Presidente de la Academia Sr. Pano, que ha hecho donación de este valioso ejemplar para que pueda ser admirado en el Museo de Bellas Artes de Zaragoza"; en la noticia de la Junta de Patronato, se amplía la donación a D. Ángel Carpi.[455]

Algunos hallazgos, por el mero hecho de la referencia académica se han atribuido a dicha institución, en contradicción con la referencia del Libro de Donativos del Museo o las propias aclaraciones de las actas, y les son de aplicación la Ley de Excavaciones, como el sepulcro del vicecanciller Antonio Agustín, cuyo hallazgo en excavaciones de la Huerta de Santa Engracia refieren las actas,[456] así como un ánfora romana encontrada en las obras de la carretera de Albalate de Cinca a Fraga,[457] el sillar con inscripción romana de Zaragoza,[458] la estela funeraria de

454 Libro de Donativos 14-5-1911, p. 1. Aquí conviene matizar la conclusión de González Hernández 1992, 266, cuando escribe que fue regalada "a la Academia por Don Mariano de Pano y acordó que fuesen colocados en el Museo de la misma". Rincón 1997, 269, transcribe el texto académico correctamente: "El señor presidente presentó a la Academia, como regalo para el Museo, un fragmento de lápida romana de mármol… procedente del pueblo de Argavieso…".
El donativo de Mariano de Pano a la Academia de una colección de medallas, si que se hizo figurar en las actas académicas de 1918; el resto de entregas al Museo, a través de Mariano de Pano, figura en el correspondiente *Libro de Donativos* con tal carácter. Así ocurre con varios hallazgos arqueológicos de Mariano de Pano: un trozo de malla hallado en Puebla de Castro (25-06-1911), una piedra pulimentada ibérica del yacimiento de Tolous (14-01-1912), el vaso de Estiche (24-05-1914), varias hachas prehistóricas de piedra (19-11-1916), etcétera, que no tuvieron reflejo ni "enterado" en las actas académicas y a cuyas entregas debe aplicarse la vigente Ley de Excavaciones Arqueológicas.

455 Actas Junta de Patronato de 23 de abril de 1933.

456 Las Actas de la Academia, entonces rectora del Museo dan la noticia: " .... en las excavaciones que Don Daniel Mendivi y Don Manuel Mendez León vienen haciendo en la antigua Huerta de Sta. Engracia, para cimentar y levantar proyectados edificios, han salido algunos objetos artísticos de otras edades, entre ellos un sepulcro de piedra, los cuales han sido cedidos para el Museo por dichos señores, quienes han prometido ceder igualmente cuantos se descubran...".

457 No está claro el ingreso de este objeto en calidad de donativo del Sr. Pano, ingeniero de Caminos, que encuentra el ánfora en el transcurso de las excavaciones ejecutadas para la carretera de Albalate de Cinca a Fraga (Anónimo 1929: 22, n. 22). El ánfora en consecuencia no pudo ser regalada por el ingeniero Pano, ni recibida como tal (como piensa González Hernández 1992, 261) por la Academia. El ingreso en el Museo se tuvo que hacer a título de Ley y la propiedad es del Estado.

458 Al recibir La Figuera los hallazgos mencionados lo hizo en su calidad de arquitecto y representante de una institución ya que era arquitecto del Ministerio de Instrucción Pública, Académico de número desde el año 1911 y Secretario General desde 1915, (Pasqual de Quinto y de los Ríos 2004, 248). No puede ser el donante.

los Bañales,[459] o las cerámicas procedentes de las excavaciones arqueológicas de V. Bardaviu y P. Paris, ingresadas en el Museo de Zaragoza, en 1925.[460]

Fecha	***Ingreso***	***Num. Inv.***	***Objeto***	***Referencias***
1911	EXC/DO	7636	Lápida romana, (25,5 x 25,5 x 3 cm), Argavieso.	Actas Academia: 14-4-1911.
1911	EXC/DO Miguel Méndez León	30142	Sepulcro del vicecanciller Antonio Agustín, c. 1527 (84 x 201 x 71 cm).	Actas Academia: 9-4-1911. Libro Donativos: 9-4-1911, p.1. Es de aplicación la Ley de 1911.
1916	EXC/DO Joaquín de Pano	¿?	Un ánfora romana de Albalate de Cinca (1,08 x 0,34 m).	Actas Academia: 18-6-1916; Anónimo, 1929, 22, n. 22.
1916	EXC/DO Luis de la Figuera Sr. Layus	7607	Sillar con restos de inscripción, (Hércules Alcida) (7607; 37,5 x 40 cm), cerámicas, azulejos sevillanos.[461]	Actas Academia: 29-10-1916.
1923	EXC/DO Julián Freixenet Cortés	7647	Estela funeraria romana, (1,15 x 10,6 x 0,30 m), Val de Bañales, Sádaba, Zaragoza.	Actas Academia: 27-5-1923; Actas Patronato: 24-5-1923.[462]
1925	EXC/DO Vicente Bardaviu, P.Paris	Sin identificar	"Colección de barros de Alcañiz"	Actas Patronato: 21-6-1925; Actas Academia: 25-10-1925; Actas Patronato: 8-11-1925.

459 Actas Academia 27-5-1923: "Diose cuenta de las nuevas e interesantes adquisiciones hechas con destino a nuestro Museo Provincial: ... una gran lápida funeraria hallada en Sádaba y remitida por D. Julian Frexenet...". A estos hallazgos les era de aplicación la Ley vigente de 1911 respecto a los hallazgos arqueológicos.

460 Se hizo según la normativa legal vigente (Ley de Excavaciones de 1911); no obstante González Hernández (1992, 263) la da como colección adquirida (sic) por la Academia, posiblemente por la condición académica de los autores de la excavación. Las actas dicen: "Fueron presentados diferentes objetos ingresados en el Museo ... y una hermosa coleccion de barros procedentes de las excavaciones llevadas a cabo en Alcañiz por los Academicos D. Vicente Bardabiu y D. Pedro Paris. Con este motivo dio varias explicaciones el Sr. Bardabiu sobre dichos barros, ... y dio lectura a un articulo sobre todos estos extremos, acordando la Academia su publicación en el primer numero del Boletín". Dicha noticia no llegó a publicarse en el Boletín del Museo.

461 No se trata como piensa González Hernández 1992, 270, del sillar con bajorrelieve fálico (NIG 7593): "Se dio cuenta de los siguientes donativos a la R. Academia por mediación del Sr. La Figuera y procedentes del derribo de la Casa nº de la Calle del Coso y entregados por el maestro albañil Sr. Layús, una dovela de arco y un sillar con restos de inscripción romana de la antigua muralla de la ciudad, varios objetos importantes de cerámica y azulejos procedentes de Sevilla".

462 "Dio cuenta el Sr. Presidente del ingreso en el Museo de la estela de Lucretius Crispinus...".



Fig. 44. Morlanes Gil, el Joven. Sepulcro del vicecanciller Antonio Agustín, c. 1527. Excavaciones de la Huerta de Santa Engracia, Zaragoza. Alabastro. NIG 30142. Titularidad: Museo de Zaragoza. Fotografía: José Garrido Lapeña (Museo de Zaragoza).

7. Obras sin información legal

Queda finalmente una serie de obras de las que ignoramos su forma de ingreso, ya en los fondos propios de la Academia, ya en los del Museo, basándose las atribuciones académicas, solo en determinadas alusiones de la Guía anónima de 1928, como se explicita en el cuadro adjunto, así como las restantes referencias circunstanciales.

Entre los conjuntos sin documentar, hay muchas obras cuya "titularidad" deberá ser común en caso de duda, siendo uno de los más problemáticos el de una parte sustantiva del conjunto de la obra gráfica, como ya se ha visto. En dichas condiciones, resulta todavía más inseguro atribuir determinadas obras en ausencia de cualquier tipo de documentación. Tampoco se pueden asumir todas las atribuciones de ciertos grabados, como los de la Virgen del Pilar que se referencian contenidos en la vitrina 7 del Museo en el año 1928,[463] o las clasificaciones sin fuen-

463 Anónimo 1928, 117, apéndice II, vitrina 7. Grabados de Nuestra señora del Pilar. A pesar de la probable localización del alguno de los grabados en dicha vitrina, no hay constancia documental de que fueran de la Academia, como concluye en más de una ocasión González Hernández 1992, 110, n. 187 y como se comprueba, en su pertenencia al Museo, en otros grabados del mismo tema (NIG 10997, 15789. etc.). También, González Hernández 1992, ns. 225, 226, 227, 228, p. 130. Con la misma referencia a la vitrina pero no se aporta otra documentación. Los números de inventario se han tomado de la publicación de Lomba Serrano, Giménez Navarro, 1984, 153 y ss., pero hay errores en las asignaciones. Algunos de los grabados podrían atribuirse a la compra de la Academia del año 1855, pero resulta imposible la identificación ya que no se relacionan las estampas en dicha compra.

tes documentales hechas en Lomba/Serrano, como el grabado de Eugenio Lemus (NIG. 15837),[464] el aguafuerte de F. Rainaldi (15839)[465] y otras identificaciones, como el aguafuerte de Maratta (15565) con un tema análogo al de un dibujo de la colección Pignatelli que Lomba presume se compró juntamente con la colección de Italia[466] y que González identifica erróneamente con un dibujo referenciado en el Catálogo de 1842 y que se refiere a otra obra, también de Maratta ya identificada por Ansón (NIG. 10977) ;[467] o bien las referencias genéricas a supuestas menciones en el Catálogo de 1842 que se hacen para basar las atribuciones,[468] etcétera.

Fecha	***Ingreso***	***Número Inv.***	***Objeto***	***Referencias***
1874	¿?	10674	Acuarela y pluma : "Disputa del Santísimo Sacramento", (39 x 51,5 cm), Anónimo (copia del cuadro de Rafael).	González 1992, ns. 245. Anónimo 1928, 106.[469]
1928	¿?	10276, 15658, 15571	Aguafuertes de J.M. Galvan: "Muerte de Lucrecia", (37 x 44,5 cm); "Asunto místico", (30,5 x 22 cm); "Retrato de Carlos IV", (21,5 x 14 cm).	Se atribuyen a la Acad. por González 1992, ns. 133-135, p. 86, pero sólo existe la referencia en la guía, Anónimo 1928, 118 de la vit. O: "… estampas de Goya y Galban (Sala XV), sin otra documentación."
1928	¿?	10536, 10506	Óleo/lienzo, "Retrato de D. Gregorio Lisa" (78 x 58 cm),[470] "Retrato de Dª Amada Jordán y López de Lisa" (78 x 58 cm), Bernardino Montañés.	Atribuidos a la Acad. (González 1992, ns. 317, 318), solo por estar en la Secretaría de la Academia en el año 1928 (Anónimo 1928, 113, 114).[471]

464 Se cita en la publicación de referencia, 1984, 114 que es depósito de la Real Academia de San Luis, pero no consta ninguna referencia documental sobre el mismo.

465 Lomba Serrano, Giménez Navarro 1984, 117, sin constancia documental (González Hernández 1992, n. 202).

466 Lomba Serrano, Giménez Navarro 1984, 114 y 20. No hay documentación.

467 González Hernández 1992, n. 193, p. 112. La obra del Catálogo de 1842, n. 7 = 14 (p. 9) es un dibujo de Maratta con tema análogo, estudiado por Ansón, Centellas 1993, núm. 32.

468 Por ejemplo para justificar dos aguafuertes de Salvador Carmona (NIG. 15418 y 15501), se afirma que estuvieron expuestos "entre los grabados de las Colecciones que adornaban las salas 1, 2, 3 y 4 del Museo de la Academia" (González Hernández 1992, 119, núms. 207, 208), dando como referencia el citado catálogo y la pág. 25 en donde no se mencionan, ni los grabados ni al autor de los mismos.

1929	¿?	11191	Piedra armera, C. Vaineros, (58 x 58 cm), Zaragoza.	1929, 9, n. 330.[472]
1964	¿?	15835, 15836	2 aguafuertes de Bartolomé Maura: Testamento de Isabel la Católica (46 x 63 cm) (15835); Rendición de Breda (48 x 57 cm) (15836).	González 1992, p. 113. Atribución sin documentación.[473]
¿?	¿?	10987	Dibujo a plumilla, "Escena costumbrista" (14 x 22 cm), anónimo.	Lomba, Giménez 1984, 105; atribuidos por González (1992, 137) a la Academia sin documentación.[474]
¿?	CO ¿?	15496	Aguafuerte, "Vestibolo d´antico templo", Piranessi, G. B., (26 x 35,5 cm)	Sin referencias.[475]
¿?	DO ¿? Tomás Rocafort	15530	Aguafuerte, "Santa Elena" (24,5 x 18 cm), Tomás Rocafort, 1827.	González 1992, 117, n. 203.[476]
¿?	DO Toribio Lahoz	10961, 15719, 15720,	Aguafuerte, "Venida de Nª Sª del Pilar a Zaragoza" (22 x 16 cm), "Aparición de la Virgen del Carmen a un monge" (17 x 11 cm), "San José trabajando" (28 x 21 cm).	Actas Academia: 3-1-1830.[477]

469 Su mención en el Catálogo de esta fecha es la primera referencia a la obra. Se atribuye a la Academia por estar en la Sala XVII (de Alfonso XIII) y recogido en el Catálogo de 1928 bajo el epígrafe de "Colección de Dibujos de R. Academia de San Luis. Fue traida de Italia a fines del siglo XVIII por Don Vicente Pignatelli y destinada a la enseñanza de los discípulos de la Escuela".

470 Se trata de un Donativo, como testimonia un papel adhesivo en la zona inferior del marco (ángulo izquierdo): "257 Ret. Gregorio Lisa. Donativo".

471 El "Retrato de Joaquín Martón", de J. Gonzálvez, citado en el mismo lugar (Anónimo 1928, 113), es de titularidad del Museo Provincial. Se aportan los mismos datos en Torralba, González Hernández 1993, 86 y 88.

472 Esta pieza no se menciona en ningun acta de la Academia, las referencias de González Hernández 1992, 269 no se corresponden: Actas Academia 2-12-1934 , "Se ha hecho ofrecimiento de compra de un grupo escultórico en barro, varios platos de cerámica artistica, tres monedas y dos ejecutorias de nobleza, todo lo cual pasa a informe de los respéctivos técnicos por acuerdo". Tampoco aparece en otra referencia que usa el autor: Bol. Mus. 2ª época, n. 1, 1934, p. 120.

473 La atribución parte de Lomba Serrano, Giménez Navarro 1984, 118, pero no hay constancia documental.

474 Se dice que estuvo colocado en la Sala XVII en el año 1928, como obra propia de la Academia, pero la cita es errónea pues no aparece en dicha sala.

475 Se menciona por González Hernández 1992, 116, una suscripción del Presidente de la Academia de San Luis (Actas 5-12-1815), Martín de Garay, para la adquisición de una Colección de los templos más famosos de la Antigüedad, según se informó en junta académica y se asocia a esta noticia, la referencia del Catálogo de 1842 (p. 23), relativa a los "veinte y seis marcos con vistas de los edificios de Roma de la Colección de Piranesi". Pero esta colección, de gran formato (las medidas medias son: 40 x



Fig. 45. Gabriel Houbraken, Eduardo Rosales *Testamento de Isabel la Católica,* Grabado a buril, aguafuerte. NIG 15835. Titularidad: Real Academia de San Luis. Fotografía: José Garrido Lapeña (Museo de Zaragoza).

50 cm) se encuentra en la Colección de la Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País (De Diego Chóliz, Pasqual de Quinto, 1982, núms. 53-117) y parece que la dimensión del aguafuerte 15496, se separa netamente del conjunto señalado, pudiendo verosimilmente no pertenecer al grupo propuesto.

476 Argumenta su pertenencia a los fondos de la Academia con base en la fecha de la estampa, 1827, que coincide con el año en el que el artista fue nombrado académico de mérito (1 de julio de 1827), aunque no es correcta la identificación de motivos que hace González Hernández, con lo que relatan las actas académicas, puesto que las obras remitidas por el artista fueron: "Vaciado de una medalla histórica que representaba a Adán y Eva arrojados del Paraiso", "muestras de varios sellos y escudos de armas que había desempeñado para diversos Tribunales, corporaciones y sujetos de la mayor distinción y dibujo y lámina para los diplomas de la Real Sociedad".

477 En las actas, solo dice que en la Junta Ordinaria del 3 de enero el grabador Lahoz presentó una copia que había ejecutado y sacado sobre cuadro de Braulio González, solicitando permiso para grabarla y regalarla a la Academia, pero no se hace constar el motivo del grabado, lo que deja en la incertidumbre la atribución, a pesar de lo cual González Hernández, 1992: 108-109, atribuye las tres de este autor a la Academia.

8. Un ejemplo especial: la documentación alusiva a las obras de Francisco Bayeu, (también atribuida por algunos autores a Francisco Goya) "Cabeza masculina con sombrero", (NIG 9257) y "Retrato joven" (NIG 10060) atribuida a Ramón Bayeu

Propiedad de la Academia de San Luis (1828-1842)

Año 1828. Se trata de las obras "Retrato de hombre con sombrero" (NIG. 9257), atribuido inicialmente a Bayeu, después a Goya y nuevamente a Francisco Bayeu o autor anónimo y "Retrato masculino" (NIG 10060). De la documentación existente se deduce que estas obras formaron parte de la inicial instalación de la Academia de San Luis en el año 1828, según describe el Catálogo de Narciso Lalana y Tomás Llovet, en 1828 (Sala principal o de la galería), con los números 22 y 23 que se aprecian en el ángulo inferior de las mismas, trazados con pintura blanca.[478] En el año 1842 todavía consta que estas obras siguen en dicho emplazamiento.[479]

Propiedad de la Escuela Industrial de Artes y Oficios de Zaragoza (... - 1915)

El "Retrato con sombrero", participó en la exposición de Barcelona en el año 1910, ya como préstamo de la Escuela Superior de Artes Industriales y de Industrias de Zaragoza.[480] Tres años más tarde, en 1913, se inicia un intenso periodo de gestiones entre La Escuela Industrial de Artes y Oficios de Zaragoza y la Academia de San Luis, (gestora entonces del Museo de Zaragoza) a través de su presidente Mariano de Pano, para depositar en el citado Museo las mencionadas obras.

La primera referencia a las obras es del 16 de febrero de 1913, según comunicación del Director de la Escuela Industrial de Artes y Oficios de Zaragoza, Dionisio Lasuen, en la que se hace constar que son propiedad de la citada Escuela y desea depositarlas en el Museo Provincial, como se recoge puntualmente en las actas de la Academia de San Luis (16-11-1913) con el acuerdo de aceptar el depósito.[481] Se

478 Lalana, Llovet 1828 (1926), 44, n. 22: "Sala principal o de la galería, n. 22 Retrato de D. Francisco Bayeu por su propia mano". Sin medidas. Hay que anotar que esta obra y la siguiente (NIG. 10060) llevan en tinta blanca en el ángulo inferior derecho los números 22 y 23, los que aparecen en el catálogo de 1828 siguiendo la norma de numeración de los cuadros de la Academia según estuvieron en la Sala Principal de la Galería o Museo de la Academia. Así, Lalana, Llovet, 1828, 1926, como sucede con la obra 10366 de Cabedone (con el número 28 que también coincide), 10362 (La "Virginidad" de Fco. Bayeu, núm. 60, ahora como titular la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País), el "Borrón" de Francisco Goya (núm. 37) de la Económica (De Diego Choliz, Pasqual de Quinto y de los Ríos 1981: s/p), etc. Esto comprueba que efectivamente estas obras estuvieron en dicho emplazamiento de la Academia de San Luis.

479 Anónimo 1842,16, Sala 2ª n. 22, "Retrato de D. Francisco Bayeu hecho por el mismo" y 23. Cabeza id. Sin medidas. Estas obras todavía estaban en dicho emplazamiento en el año 1842.

480 Anónimo 1910.

481 Actas Academia de 16.02.1913: "Leyose una comunicación de don Dionisio Lasuen Director de la Escuela Industrial y de Artes y Oficios de Zaragoza, manifestando que dicho centro de enseñanza posee un autorretrato del insigne Don Francisco de Goya que merece colocarse donde pueda ser admirado por artistas y aficionados en las mejores condiciones de presentación y seguridad. Y estimando el citado Director como sitio mas adecuado el Museo Provincial para la constante exposición de obra tan preciada, pretende que sea admitido en él y colocado en puesto de distinción; entendiéndose que su ingreso

vuelve a aludir a las gestiones para el depósito en Actas de la Academia de 28-10-1913.[482] Continúan las gestiones en el año siguiente, para llevar a puerto el depósito aludido entre la Academia y la Escuela como evidencian las actas de 7-6-1914.[483]

Las obras, depositadas por la Escuela Industrial de Artes y Oficios, en el Museo de Zaragoza (1915)

Año 1915. Se culminan en este año, ya por la Junta de Patronato del Museo, las gestiones iniciadas entre la Academia de San Luis y la Escuela, cuyo asunto llevó al patronato Hilarión Gimeno en la sesión de 23 de marzo de 1915, culminándose el depósito en el Museo de Zaragoza, el 21-11-1915.[484] Así consta en las actas de dicha fecha e igualmente en la carta de la Escuela al Museo Provincial de Zaragoza y en el Libro de Depósitos del Museo con la misma fecha.

Dado que el texto de las actas de 21-11-1915 ha sido tomado posteriormente en cuenta (por F. Torralba y V. González) para obtener otras conclusiones, se transcribe literalmente el contenido de dichas actas de la Junta de Patronato del Museo de Zaragoza, que presidía Mariano de Pano: "...manifestó el Sr presidente que el Sr. Director de la Escuela de Artes e Industrias de Zaragoza había citado a la Junta de Patronato para que a las once de la mañana se hiciera cargo de un autógrafo de Goya y de dos cuadros atribuidos a tan insigne maestro, que la referida Escuela deseaba depositar en el Museo. Aceptada la propuesta, se acordó por unanimidad:

es en concepto de depósito, reintegrable en todo momento que la Dirección de la mencionada Escuela crea preciso reclamarlo. La Academia acordó aceptar en depósito y como se solicita dicho autorretrato cuando se halle dispuesto convenientemente el sitio donde ha de colocarse, que será la habitación en que estuvieron colocadas las producciones del referido y genial pintor... ... con el autorretrato vendrá un autógrafo del Sr. Goya, que se halla también en la mencionada escuela".

482 "... Relacionado con el mismo asunto, dice el Sr. Palao que existiendo en la Escuela de Industrias y Bellas Artes algunos apuntes de Bayeu y Larraz y otros notable artistas, debiera solicitarse de la dirección de aquel centro que al donativo del autorretrato de Goya, sumase el de los trabajos citados".

483 " El Sr. Presidente dice está terminada la instalación de la sala llamada de Goya faltando tan solo el cuadro que motivó la reforma.... se acuerda nombrar para esta vacante a Don Dionisio Lasuén, actual Director de la Escuela de Artes e Industrias, artista de reconocidos méritos. .... Nómbrase una comision de los señores Palao, Gimeno y Álvarez para gestionar de la Escuela de Artes e Industrias, la cesión al Museo de algunos bocetos de Bayeu propiedad de la Escuela".

484 "...manifestó el Sr. presidente que el Sr. Director de la Escuela de Artes e Industrias de Zaragoza había citado a la Junta de Patronato para que a las once de la mañana se hiciera cargo de un autografo de Goya y de dos cuadros atribuidos a tan insigne maestro, que la referida Escuela deseaba depositar en el Museo. Aceptada la propuesta, se acordó por unanimidad: Primero que constase en actas la satisfacción con que recibirían en el Museo Provincial las obras que como procedentes de los antiguos estudios fundados por la Real Academia de San Luis a fines del siglo XVIII, se confiaban ahora a su custodia... entregaros el autorretrato de don Francisco Goya y Lucientes, para que lo guardeis en calidad de deposito reintegrable en todo momento que esta dirección lo reclame. Este tesoro que os confio para que sea instalado en el Museo Provincial es la joya más preciada de la antigua Escuela de Bellas Artes de Zaragoza.... aumento el depósito con otro cuadro atribuido al mismo autor cuyo asunto es una cabeza de hombre joven sin terminar la indumentaria pues solo el cuello de la camisa está manchado, quedando la parte del busto con la preparación característica del rojo Goya y os entrego también una carta autógrafa del maestro, que como los dos cuadros es propiedad de la Escuela de Artes e Industrias, todo lo cual espero hagáis constar en el acta de la sesión en que se cuenta la entrega y de cuya acta suplico se me proporcione una copia para archivarla en el centro de mi Dirección…".

Primero que constase en actas la satisfacción con que recibirían en el Museo Provincial las obras que como procedentes de los antiguos estudios fundados por la Real Academia de San Luis a fines del siglo XVIII, se confiaban ahora a su custodia...

Segundo que asi mismo constase en actas el aplauso de la Junta de Patronato ante el ejemplo de patriotismo que daba la Escuela de Artes y su digno director, al depositar en el Museo Provincial para enseñanza de todos, las obras referidas.

Tercero. Que tan pronto como se haga cargo de dichos depósitos la junta procure exponerlos en el lugar preferente…

…. entregaros el autorretrato de don Francisco Goya y Lucientes, para que lo guardéis en calidad de deposito reintegrable en todo momento que esta dirección lo reclame. Este tesoro que os confío para que sea instalado en el Museo Provincial es la joya más preciada de la antigua Escuela de Bellas Artes de Zaragoza.... aumento el depósito con otro cuadro atribuido al mismo autor cuyo asunto es una cabeza de hombre joven sin terminar la indumentaria pues solo el cuello de la camisa está manchado, quedando la parte del busto con la preparación característica del rojo Goya y os entrego también una carta autógrafa del maestro, que como los dos cuadros es propiedad de la Escuela de Artes e Industrias, todo lo cual espero hagáis constar en el acta de la sesión en que se cuenta la entrega y de cuya acta suplico se me proporcione una copia para archivarla en el centro de mi Dirección".

La Academia de San Luis acuerda en Junta de 9 de abril de 1922, oficiar al Museo Provincial de Bellas Artes (de Zaragoza) sobre la propiedad de dichas obras a favor de la citada Academia (1922)

Aunque resulte extraña esta toma de posición después de las gestiones de la propia Academia, en dicho momento (9 de abril) se asume el acuerdo, en sesión presidida por Mariano de Pano, de oficiar al Director del Museo de Bellas Artes dándole a conocer una serie de puntos en los que se hace saber que:

- los cuadros depositados por la Escuela de Artes e Industrias, a través de su director Dionisio Lasuen, en el Museo Provincial en el año 1915, aparecen en varios catálogos de la Academia desde 1828, y
- que la propiedad de los denominados cuadros es a favor de la Academia, según el número que llevan inscrito y el testimonio de profesores y alumnos y
- que en caso de intentarse por cualquier método el levantamiento del actual depósito se oponga el Museo a toda devolución mientras ésta Academia no esté conforme con ella[485].

485 Escrito que la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, según sesión de 9 de abril presidida por Mariano de Pano, dirige al sr. Presidente de la Junta de Patronato del Museo de Zaragoza, Mariano de Pano, con fecha 10 de abril de 1922: "Esta Academia en sesión de 9 de abril actual acordó por unanimidad dirigirse a V.E. haciendo constar: 1º. Que los cuadros de ese Museo de Bellas Artes que fueron depositados en 1915 por D. Dionisio Lasuén, como propiedad de la Escuela de Artes e Industrias aparecen en varios de sus catálogos desde 1828; 2º- Que dichos cuadros son los denominados

Estos acuerdos sin embargo, no fueron comunicados directamente a la dirección del Museo, sino al sr. Presidente del Patronato del Museo de Bellas Artes (Mariano de Pano) por Miguel Allué Salvador, secretario de la Academia, el 10 de abril de 1922. Este asunto, a pesar de su notoriedad no consta en las actas del Patronato. Es decir, la decisión de esta reclamación, permaneció exclusivamente en el seno de la presidencia de la Junta de Patronato, Mariano de Pano, presidente a la vez de la Real Academia de San Luis.



Fig. 46. Óleo/lienzo, "Cabeza masculina con sombrero". NIG 9257. Francisco Bayeu. Obsérvese, en la zona inferior, a la derecha, el número 22 en tinta blanca, que es el número original de los fondos de la Academia de San Luis. Fotografía: José Garrido Lapeña (Museo de Zaragoza).

Autorretato de Goya y Cabeza de joven, señalado con los números 22 y 13 en dichos catálogos; 3º- Que la propiedad de dichos cuadros a favor de la Academia es innegable pues además de las numeraciones está el testimonio de profesores y discípulos que los conocen hace muchos años. En vista de lo cual esta Academia suplica a V.E que en el caso de intentarse por cualquier entidad el levantamiento del actual depósito, se oponga a toda devolución mientras esta Academia no esté conforme con ella. Dios guarde a V.E., muchos años. Zaragoza, 19 de abril de 1922. El Secretario. D. Miguel Allué Salvador". Dirigida al Sr. Presidente de la Junta de Patronato del Museo de Bellas Artes.

¿Cómo llegaron estas obras a la Escuela Industrial y de Artes y Oficios de Zaragoza?

Según F. Torralba y V. González,[486] y como explicación para el "Retrato de hombre con sombrero", dicha obra se entregó a la Escuela para ser copiada y allí permaneció olvidada hasta 1913. De la obra compañera no se precisa. Textualmente los autores dicen: "el cuadro está reseñado de manera muy curiosa en un acta del Patronato del Museo constituido por miembros de la Academia, y en dicha acta, que corresponde al 11 de noviembre de 1915, nos enteramos de que éste cuadro había sido entregado a la Escuela de Artes de Zaragoza para ser copiado y allí debió pertenecer hasta la fecha del acta referida, en que los directivos de la Escuela devuelven a la Academia la pintura para ser depositada en el Museo."

El acta aludida no existe, ni en las del Patronato del Museo, ni en las de la Academia, lo que juzgamos una confusión por el acta del Museo de fecha 21-11-1915, en la que tampoco se hace dicha afirmación por el Presidente del Patronato, de haberse "entregado a la Escuela de Artes de Zaragoza para ser copiado" salvo que se haga interpretación incorrecta de la frase: "la satisfacción con que recibirían en el Museo Provincial las obras que como procedentes de los antiguos estudios fundados por la Real Academia de San Luis a fines del siglo XVIII, se confiaban ahora a su custodia...".

¿Se trata de un reparto de colecciones semejante al que se hizo entre la Academia de San Luis y la Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País en fecha imprecisa (1868-1910/1911) sin que medien documentos escritos, conocidos, que avalen dicho reparto?

¿Hubo un acuerdo verbal no ratificado por escrito entre ambas instituciones, Academia y Escuela, tan relacionadas entre si por sus antecedentes artísticos e históricos?

Conclusión

Las obras, independientemente de sus orígenes académicos, que son indiscutibles, legalmente se encuentran depositadas por la Escuela Industrial de Artes y Oficios (de la que ahora es titular el Gobierno de Aragón) en el Museo de Zaragoza, acreditadas por la propia Academia que tramita dicho depósito durante su etapa de gestión al frente del Museo. El trámite de dicho depósito fue iniciado por la propia Academia de San Luis (1913) y culminado por la Junta de Patronato del Museo de Zaragoza (1914), presidida por M. de Pano. En el momento de la entrega (1915) no se hizo ninguna objeción por parte de la Academia sobre la propiedad de dichos bienes y solo se objetó años después (1922) en objeción que quedó en el seno de la común presidencia de ambas instituciones.

486 Torralba Soriano, González Hernández 1993, 40.

Fecha	*Ingreso*	*Núm. Inv.*	*Objeto*	*Bibliografía*
1915	DE Escuela Industrial de Artes y Oficios	9257, 10060	Óleo/lienzo, "Cabeza masculina con sombrero", Francisco Bayeu ¿?, Francisco Goya ¿? (0,31 x 0,42 cm), óleo/lienzo, "Retrato masculino" (37 x 32 cm), Ramón Bayeu.	1) Academia de S. Luis Lalana, Llovet 1828, 44, n. 22 y 13; Anónimo, 1842, 16, n. 22; 2) Cesión a la Escuela de Artes. ¿Año?; 3) Gestiones previas en la Escuela: Actas Academia: 16-2-1913; Actas Acad.: 28-10-1913; Actas Academia: 16-11-1913; Actas Academia: 7-6-1914 4) Depósito en el Museo: Actas Patronato: 21-11-1915; Actas Academia: 21-11-195: Resume la entrega al Museo. Libro de Depósitos Museo: 21-11-1915. Carta de la Escuela al Museo: 21-11-1917 sobre el depósito. Torralba, González 1993, 40 ss.

XI. A modo de final: una fructífera relación institucional (Academia y Museo), al servicio de la sociedad

1. La figura de Mariano de Pano en la historia común de la Academia de San Luis y el Museo de Zaragoza

Hay un hecho evidente que debe prevalecer por encima de cualquier consideración, como ha quedado patente en las líneas que anteceden: la gran y encomiable labor de gestión, tutela y fomento que la *Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis*, tantos años ha ejercido al frente del *Museo de Zaragoza* (durante mucho tiempo *Provincial de Bellas Artes*), como auténtica *alma mater* (1883-1914), destacando la eficacísima dedicación y solicitud de Mariano de Pano, ilustrada con evidente cordura y sabiduría por el estudio de W. Rincón.[487]

Mariano de Pano, hombre de "poderosa personalidad", como lo califica su mejor biógrafo,[488] en calidad de académico, defendió al Museo especialmente en el periodo de su instalación en la Academia Militar Preparatoria y sobre todo en la "reapertura" del centro en 1905, con motivo de la celebración del III centenario de la publicación de *El Quijote*, de cuyo acontecimiento hace fervoroso relato en el Álbum Cervantino Aragonés. También fue destacada y decisiva su actuación en defensa de los intereses del Museo en el recién instalado edificio de Ricardo Magdalena,

487 Rincón García 1997, 253 ss.
488 Rincón García 1997, 186.

primero, contra las pretensiones del Ayuntamiento de Zaragoza de ocupar parte del recién inaugurado inmueble en 1912,[489] y después, suscitando dudas sobre la propiedad del solar del Museo, que refutó Pano con la Ley del Estado de 22 de Enero de 1907, que hacía constar, de forma expresa, que el edificio de Museos, el de Escuelas y la Caridad, se habían levantado a expensas del Estado y regalado a Zaragoza para la celebración del Centenario de los Sitios.[490] En esa misma línea está el encendido alegato sobre las obligaciones de los Ayuntamientos y las Diputaciones Provinciales en el apoyo económico hacia las Academias y los Museos.[491] Recuérdese además que Mariano de Pano presidía la Academia desde el año 1910, en cuyo periodo la docta corporación tenía la encomienda de la gestión del Museo, hasta 1914.

Estas tareas se han prolongado después, casi de forma natural, cuando el Museo pasa a ser regentado por la Junta de Patronato (1914-1970), siendo activísima y eficaz esa influencia, en la etapa inicial, debido sobre todo a la presidencia común de la Academia, y de la Junta de Patronato, que recayó en la figura de Mariano de Pano (1914-1937),[492] hombre de inmenso prestigio que la sociedad zaragozana, entre otros muchos méritos, identificaba principalmente como Presidente de la Academia de San Luis. Este título es con el que figuraba, como hemos visto a propósito de algunas de las intervenciones, en la adquisición de obras de arte para el Museo de Zaragoza (por ejemplo el retablo de Jaime Serra), en las que se hacía constar este título en lugar de el de presidente de la Junta de Patronato. Son así, realmente, cincuenta y cuatro años de "presencia" ininterrumpida de la Academia en la vida del Museo (27 de los cuales corresponden a la presidencia de Mariano de Pano), tutelando un centro que llegó a considerar como propio, por los largos años de fructífera dedicación al mismo. Esta sensación, tan intensa, se ha transmitido así a la posteridad, como constataba nuestro antiguo y querido Presidente académico, Federico Torralba en 1992, al afirmar que "Academia y Museo eran una sola cosa".[493]

2. La historia real que debe prevalecer

Así, las conclusiones del presente trabajo, en el contexto de la historia común referida, que está llena de inflexiones, no pueden malinterpretarse, ni manipularse para generar, desde dicha interpretación, una realidad que no existe, distinta, y supuestamente lesiva para el patrimonio artístico de la Academia de San Luis, que continua incólume. El que la historia de la Academia y el Museo se haya mal interpretado, obedece exclusivamente a una carencia investigadora, en la que no han sido tenidas en cuenta todas las fuentes.

489 Actas Academia de 8 de febrero de 1912. Rincón García 1997, 260 ss.
490 Actas Academia de 24 de mayo de 1914.
491 Rincón García 1997, 263.
492 Véase Rincón García 1997, 253 ss. Hasta el momento el mejor trabajo sobre tan ilustre personaje.
493 En González Hernández 1992, 14 ("Presentación").

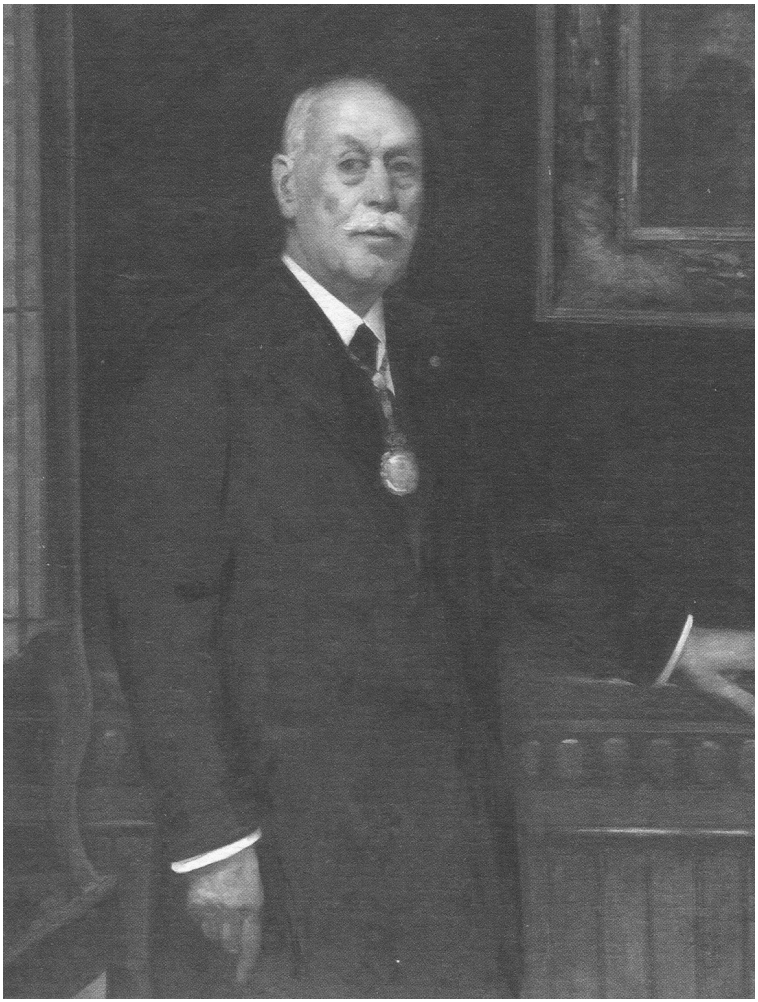


Fig. 47. Luis Gracia y Pueyo, 1931, "Mariano de Pano y Ruata" Presidente de la Junta de Patronato del Museo (1914-1937) (óleo sobre lienzo, NIG.32476).Titularidad: Academia de San Luis. Fotografía: José Garrido Lapeña (Museo de Zaragoza).

3. Los hechos que deben ser considerados para entender la historia común

La asociación constante de los nombres de la Academia y del Museo, fruto de su historia común, no debe inducir a engaño en determinadas referencias. Este relato se sustenta en una activa participación de la Academia en la vida del Museo, canalizada además en el aspecto administrativo, a través de la Junta de Patronato del mismo. Pretender, desde una confusa interpretación (nacida en 1992-93), que la titularidad de determinadas obras artísticas corresponde a la Academia de San

Luis, algo que nunca estuvo en el ánimo de los tiempos académicos, supone un falseamiento de la propia historia académica; estas dudas que ahora se plantean, no existieron durante la etapa descrita, jamás se suscitaron entre la Academia y el Museo, pues se trataba de una realidad que conocieron perfectamente los sucesivos presidentes y vocales (académicos) de la Junta de Patronato del Museo, que compaginaron habitualmente las actividades académicas y museísticas, y desarrollaron con una competencia, que en ningún caso debe ser puesta en duda, todas las actividades derivadas de su dedicada y altruista gestión patrimonial.

La Academia de San Luis y la Junta de Patronato del Museo de Zaragoza

Para entender todas estas situaciones en su justo contexto histórico, debemos tener en cuenta la composición y carácter de la Junta de Patronato del Museo. Ésta, se conformaba según el R. D. de 24 de Junio de 1913[494] por diez miembros:

1 presidente: Mariano de Pano (Presidente de la Real Academia de San Luis),
2 vocales natos: Presidente de la Diputación y Alcalde de Zaragoza,
4 vocales numerarios, de la Academia de San Luis,
1 vocal designado por el Cabildo metropolitano,
1 vocal designado por la Comisión de Monumentos,
1 vocal designado por el Gobierno (el Director del Museo).

Se observa una preponderancia de los vocales académicos, junto con el presidente del Patronato, que mantendrá hasta el año 1954 la misma condición, de académico numerario, o bien de Presidente de la corporación (Pano, y Valenzuela de la Rosa). Independientemente de la presencia de académicos en el Patronato del Museo, la Academia como institución, además, y a través de sus miembros y presidente, asesoraba, seleccionaba obras, redactaba informes y agradecía la adquisición de fondos para el Museo Provincial. De modo que puede concluirse que tanto de forma directa, como indirecta, el espíritu académico impregnaba todas las acciones del Museo de Zaragoza, circunstancias que aclaran la incorrecta interpretación actual de los acontecimientos referidos.

En el largo periodo de la presidencia de la Junta de Patronato del Museo encomendada a un miembro de la Academia, entre 1914 y 1954, sin duda el periodo más activo fue el del presidente académico Mariano de Pano, que durante su larga etapa, no dejó nunca de reunir a la Junta, salvo en dos extraños, y no explicados, paréntesis entre los años 1927 y 1928[495], siendo especialmente llamativo el periodo comprendido entre los años 1929-1932[496] en cuya etapa (4 años) la ruptura fue total, y no

494 Echegoyen Grimá *et alii* 2003, 188-189.

495 En el año 1927 solo hubo dos sesiones: 20-2-1927 y 15-5-1927. Hasta el 13 de enero de 1929 (un año y medio) no se volvió a convocar la Junta y en ese día solo asistieron el presidente y el Secretario (director del Museo) y dos vocales, Gimeno y Gracia Pueyo.

496 La última junta de 1929 se convocó el 27 de octubre, y no tuvo efecto por la no asistencia de vocales. De este modo, desde el 10 de marzo de dicho año (la anterior convocatoria), hasta la siguiente en 23 de abril de 1933, transcurrieron cuatro años sin la menor actividad de la Junta de Patronato.

hubo reunión alguna, aunque Mariano de Pano si que convocó con normalidad las juntas de la Academia, con la intensidad acostumbrada. A través de dichas sesiones, académicas, se puede seguir parte de la vida del Museo. Así, en 1927 (9 sesiones), 1928 (14 sesiones),[497] 1929 (9 sesiones), 1930 (7 sesiones),[498] 1931 (8 sesiones)[499] y 1932 (9 sesiones). Las actas del Museo no explican este prolongado silencio (1929-1932), que sigue siendo un misterio pendiente de investigación. En todo caso, de las 82 sesiones celebradas por la Junta de Patronato, Mariano de Pano presidió, siempre con gran vitalidad y dirigiendo las reuniones, un total de 79 sesiones.

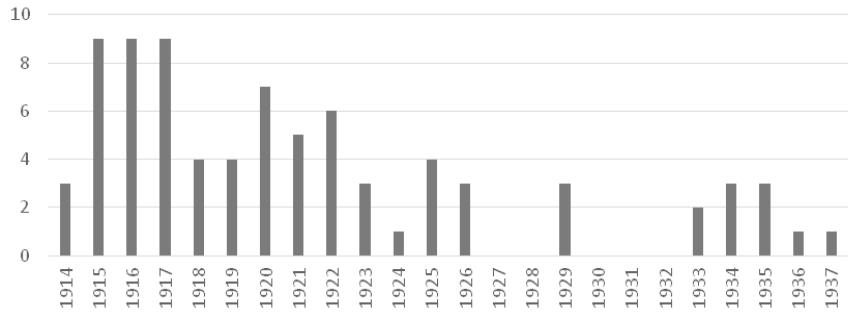


Fig. 48. Reuniones anuales de la Junta de Patronato del Museo de Zaragoza, entre 1914 y 1937, bajo la presidencia de Mariano de Pano, presidente a la vez de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis.

Aunque el Reglamento (según R. D. de 18 de octubre de 1913), estipulaba una reunión mensual, no llegó a producirse en ningún año, siendo los de mayor intensidad los correspondientes a los primeros ejercicios, hasta 1917, con un máximo de nueve reuniones anuales, y el periodo más átono el de la segunda mitad de su mandato, entre 1925 y 1937, con varios años de una única reunión (1924, 1936, 1937) y los vacíos de años comentados. Los índices de asistencia de los vocales de la junta también sufrieron numerosas oscilaciones. El número máximo de asistentes, diez, solo se consiguió en la primera junta constituyente (25-7-1914), siendo lo habitual una asistencia media de 4 a 6 miembros, con una sesión que se celebró con el mínimo de 3 miembros (15-5-1927) y otra que hubo de suspenderse por falta de *quorum* (27-10-1929).

497 Afortunadamente, las actas de la Academia, sin embargo, recogen en estos años los ingresos del Museo Provincial, además de otros extremos de su vida cotidiana. 8-1-1928: adquisición de un monetario para el Museo; 19-2-1928: donativos de Á. Sangrós; 13-5-1928: donativos recibidos con destino al Museo Provincial; 10-6-1928: donativos y adquisiciones con destino al Museo; 21-10-1928: donativo de Luis Bea de cuadros de Jaime Morera; 29-11-1928: donativos de Ángel Sangrós.

498 Diversos ingresos en el Museo, 2-3-1930: virgen románica; 8-6-1930: un capitel procedente de excavaciones, por La Figuera.

499 Ingreso de materiales y montaje de vitrinas de Sena y Mallén en el Museo Arqueológico: 8-2-1931; 19-4-1931: ingreso en el Museo del donativo de los familiares de Hilarión Gimeno; 14-6-1931: herencia de Bardaviu y herederos de Hilarión Gimeno; 20-12-1931: donativo de una maqueta de la Torre Nueva de Perera, instalación del legado de Jardiel en el Museo, etcétera.

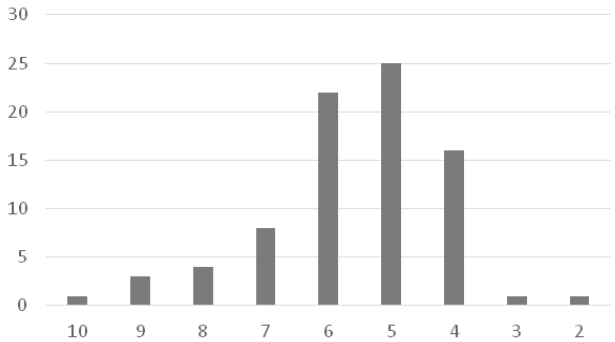


Fig. 49. Asistentes por Junta en las sesiones celebradas durante la presidencia del Patronato por Mariano de Pano (1914-1937).

Interesa además resaltar la intensa y asidua presencia de los vocales académicos, los más activos, junto con los dos representantes de la Comisión de Monumentos y del Cabildo. Durante la presidencia de Pano lo habitual, fue la asistencia muy frecuente de dos y tres académicos a todas las sesiones, y en menor media de los cuatro vocales reglamentarios. Nunca dejaron de asistir en tan largo periodo, destacando entre todos la figura de Hilarión Gimeno.[500] Así, la asistencia de los dos vocales de la Comisión de Monumentos (Antonio Lasierra) y Cabildo (Florencio Jardiel) fue constante entre 1914 y 1925, conformando, con los académicos, todas las sesiones y dejando de asistir entre 1925 y 1929. Tras el paréntesis de los años 1930-1932 (sin reuniones), a partir de 1933, comenzaron a hacer acto de presencia en las juntas con más asiduidad, los representantes de la Diputación Provincial y Ayuntamiento, con asistencias esporádicas de la Comisión de Monumentos.

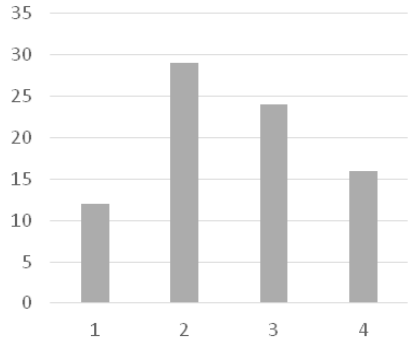


Fig. 50. Asistentes académicos por Junta en las sesiones celebradas durante la presidencia del Patronato por Mariano de Pano (1914-1937).

500 Entre 1914 y 1929, tuvo 56 asistencias, solo superadas por la dedicación de Mariano de Pano y Carlos Palao. En varias de las sesiones se hicieron balances de asistencia como el 10 de diciembre de 1916: "…el Sr. Pano a nueve sesiones, el Sr. Alcalde a una, el Sr. Jardiel a ocho, el Sr. Palao a nueve; el Sr. Lasierra a 8, el Sr. Jimeno a 9, el señor Casas q s g h a dos, el señor Marin a una".

Tras la prolongada presidencia de Mariano de Pano, los años siguientes tuvieron igualmente encomendada la presidencia de la Junta del Patronato a miembros de la Academia. Así el Vicepresidente primero Miguel Allué Salvador (1938-1940), seguido de los académicos de número, Mariano Sancho Rivera (1941-1943), Luis Gracia Pueyo (1943-1947) y Miguel Ángel Navarro Pérez (1948-1950), asiduos de la junta desde los inicios. Finalmente, Luis Valenzuela de la Rosa (1951-1954), que también simultaneó la presidencia de la Junta de Patronato, con la de la Academia de San Luis (1949-1957).

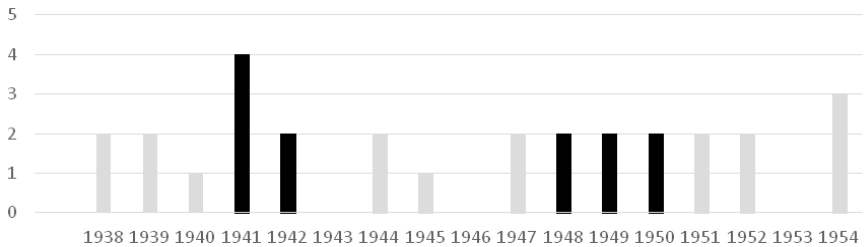


Fig. 51. Reuniones anuales de la Junta de Patronato del Museo entre 1938 y 1954. Miguel Allué: 1938-1940; Mariano Sancho: 1941-1943; Luis Gracia Pueyo: 1943-1947; Miguel Á. Navarro: 1948-1950; Luis Valenzuela de la Rosa: 1951-1954.

En esta etapa se echa en falta el celo vigoroso de Mariano de Pano, ya que las sesiones disminuyeron considerablemente por año, siendo el más intenso 1941 (4 reuniones) seguido del 1954 (3 reuniones), limitándose el resto de los años tan solo a dos sesiones, con dos años de una única junta y tres años bajo la presidencia de los académicos Gracia Pueyo y Valenzuela de la Rosa (1943, 1946 y 1953) sin reuniones, aunque si la hubo, como en el periodo anterior, en la Academia de San Luis, que sigue suministrando interesante información sobre la vida del Museo.[501] Al espaciarse más las juntas, el número de asistentes aumentó por término medio, siendo habitual la presencia entre cinco y ocho miembros, con solo dos juntas de cuatro (18-12-1949) y tres miembros (22-05-1938), debiendo añadirse siempre la activa presencia de los vocales académicos (entre dos y tres habitualmente por sesión) que nutrían la junta.

501 1943 (Presidente: Otal): 9 sesiones. Actas Academia 17-1-1943, sobre la reanudación del Boletín, suspendido "por razones de todos sabidas"; 7-3-1943: gestiones del "Boletín del Museo y Academia"; 4-4-1943: Excavaciones de los Bañales, hallazgos de mosaicos y gestiones del Boletín; en noticias que se prolongan en el resto de la sesiones del año.
1946 (Presidente: Otal): 9 sesiones. Actas Academia 3-2-1946: concurso copias del Museo; 23-6-1943: Galiay informa de la redacción de un proyecto de restauración del edificio de Museos por importe de 900.000 pts. sufragadas por la Dirección General de Bellas Artes.
1953 (Presidente: Valenzuela): 9 sesiones. 18-1-1953: informe sobre el cofrecillo amatorio; 18-10-1953: Galiay relata los planes de vigilancia y control del Museo; 20-12-1953: el presidente informa del estado de ruina de la galería del Museo por inclemencias del tiempo.

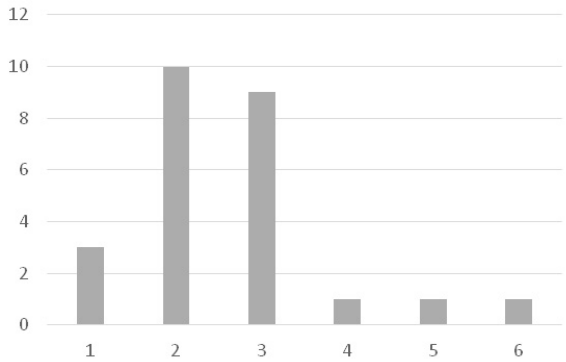
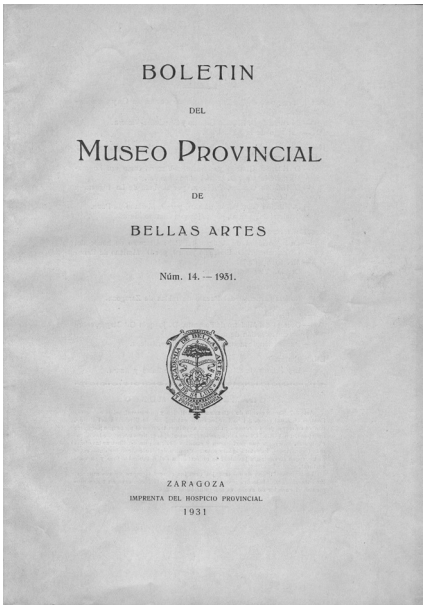


Fig. 52. Asistentes académicos por Junta en las sesiones celebradas entre las presidencias de la Junta de Patronato del Museo por Allué, Sancho, Gracia, Navarro y Valenzuela (1938-1954).

Esta comunidad de personas facilitó de forma natural la información entre ambas instituciones y la preocupación constante de la Academia por los asuntos del Museo, de los que no dejó de hacerse eco en la mayor parte de sus sesiones académicas, incluidos los largos años en los que no se convocó la Junta de Patronato. Durante esta etapa (presidencia de Allué) continuó la presencia de los representantes de la Diputación Provincial y Ayuntamiento, con esporádica presencia de los representantes de la Comisión de Monumentos y Cabildo; posteriormente, bajo la presidencia de Sancho se incorpora el mundo universitario a través de su rector o representantes. En la etapa final de los presidentes Gracia y Valenzuela, se intensificó junto a la académica, la presencia del Cabildo, Comisión de Monumentos, junto con la rectoral y la muy frecuente de los representantes municipales, todo lo cual dio un mayor contraste a las sesiones correspondientes, cuyas consecuencias no son de este lugar ahora, con intervenciones específicas, en sesiones extraordinarias, del Gobernador Civil de Zaragoza y otras fuerzas políticas del régimen a partir del año 1941, en lo que constituye otra historia del Museo.

La influencia de la Academia y los formulismos documentales comunes que perduran durante los años

Así, no es de extrañar que se mantuviera, por inercia natural, el nombre de la Academia asociado al del Museo, después de la constitución de la Junta de Patronato del mismo, en el año 1914; ello queda patente en determinados formulismos documentales que perduraron durante años, en los que los objetos y actuaciones destinadas al Museo, venían redactadas o expresadas también con referencias a la Academia de San Luis, que actuaba como un paraguas protector, sin que ello significase que la titularidad de los bienes que se mencionaban correspondiera a dicha institución. Esta influencia se refleja también en las ediciones del *Boletín* del Museo y de los primeros catálogos de las colecciones, que ponen de manifiesto el papel principal que jugó la Academia, durante muchos años, y los estrechos vínculos entre ambas instituciones.


BOLETIN

DEL

MUSEO PROVINCIAL

DE

BELLAS ARTES

Núm. 14. — 1931.

ZARAGOZA

IMPRENTA DEL HOSPICIO PROVINCIAL

1931

Fig. 53. Portada del Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes de Zaragoza (número 14, 1931), con el logotipo de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis

En 1917 comenzó la publicación del *Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes de Zaragoza* (1917-1933), que acometía la Junta de Patronato[502] en cumplimiento del artículo 8º del *Reglamento de Museos,* cuyos objetivos marcaban las intenciones de la publicación, que había de servir "de vulgarización artística y de comunicación con otros centros de igual clase, así nacionales como extranjeros". Se encomendaba a la Dirección del Museo, con el concurso del Patronato, la edición anual o en el plazo que se estimase conveniente, de "trabajos acerca de las obras expuestas, autores a que pertenecen y cuantas noticias puedan ilustrar las obras más importantes". Debía insertar además la crónica del Museo, y en definitiva justificar las acciones del centro. Así como este hecho no recibió excesiva atención en las sesiones de la Junta de Patronato en las que solo se presentaron el nº 2 del Boletín,[503] y el nº 5,[504] sin embargo, si que se festejó con mayor frecuencia en las sesiones académicas, que se hicieron eco de la publicación desde la primera aparición del boletín, en la que, de forma entusiasta, "se acordó constase en acta la felicitación a los Sres. Pano y Gimeno por su publicación", frente al simple y lacónico apunte de 100 pesetas, para su edición, que se hizo constar en las actas de la Junta de Patronato.[505]

502 Actas Junta de Patronato de 11 de marzo de 1917. Solo se hace constar entre los gastos el apunte de 100 pesetas "para imprimir el nº 1 del boletín".

503 Actas Junta de Patronato de 13 de enero de 1918. Aparece presupuestado en la sesión de la Junta de Patronato de 10 de junio de 1917, juntamente con la impresión del "Catálogo", por importe de 600 pesetas.

504 Junta de Patronato de 23 de febrero de 1920.

505 Número 1: Actas Academia de 14 de abril de 1917; número 2: Actas Academia de 18 de marzo de

Posteriormente, a partir de 1934, se abre una segunda etapa, con la incorporación en la cabecera del Boletín de la Real Academia de San Luis. Así, en este periodo (1934-1942), pasó a denominarse, *Boletín de la Real Academia Aragonesa de Nobles y Bellas Artes de San Luis y del Museo Provincial de Bellas Artes de Zaragoza.* Se justificó el formato de la segunda etapa en el artículo 137 del Reglamento de la corporación académica, que contemplaba la aportación económica para la publicación de un boletín en cuanto su estado financiero lo permitiera.[506] En esta etapa el papel del Museo en la publicación, se reduce prácticamente, a la tercera sección del Boletín, dedicada a la Crónica del Museo, cuya responsabilidad se encomienda a la Junta de Patronato y a su dirección. No deja de ser significativo que, en la última etapa de este periodo (1944),[507] la Junta de Patronato realice petición natural a la Academia de reanudar la publicación del Boletín del Museo, tramitada a la comisión de publicaciones de la misma, haciendo constar que continuará contribuyendo económicamente a su edición.[508]

Finalmente, en su última y tercera etapa (1950), se alteraron nuevamente las referencias, convirtiéndose en el *Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes de Zaragoza y de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis.*

Por otra parte la Junta de Patronato del Museo de Bellas Artes de Zaragoza, cuando se expresaba por escrito en las contraportadas del *Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes,* en su primera época (1917-1933) encabezaba la lista con su presidente, Mariano de Pano, que hacía constar como título el de "Presidente de la Academia de Bellas Artes de San Luis".[509] Es más, el logotipo que figuraba en la portada de dicha publicación, tanto en la etapa en la que figuraba solo el Museo (desde el núm. 1 del *Boletín,* enero de 1917), como en la que lo hacía junto a la Academia, fue siempre el escudo de ésta, quedando clara la imagen que se transmitía al exterior. Esta era la de un Museo gestionado por una Junta de Patronato, cuyo presidente era el de la Academia de San Luis, título que exhibía de forma natural en casi todas las intervenciones públicas, aunque actuase como presidente de la Junta de Patronato del Museo.

1918; número 3: Actas Academia de 23 de marzo de 1919; núm. 4: 9 de mayo de 1920; núm. 5: 26 de junio de 1921; núm. 6: 12 de enero de 1922; núm. 7: 26 de noviembre de 1922; núm. 9: 28 de octubre de 1923, etcétera, hasta el núm. 14, en junta de 21 de febrero de 1932. Véase también Rincón García 1997, 252 ss.

506 Rincón García 1997, 253.

507 Actas Patronato: 31 de octubre de 1944.

508 Actas Patronato de 19 de diciembre de 1949, sobre la preparación de presupuestos para la edición.

509 Esta circunstancia no se referencia en todos los números, solo en algunos, como en *Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes de Zaragoza*, núm. 15, Zaragoza, 1933: contraportada. Sin embargo en el listado de la portadilla interior, correspondiente a la corporación académica, solo figuraba como "presidente", siendo patente el mayor rango que de forma incosciente se aplicaba a la condición académica frente a la del patronato del Museo. En otros números, se hace constar en las contraportadas, la composición de la Comisión de Monumentos Artísticos e Históricos (*BMPBA*, 10, 1924); añadiendo en otros, además, en contraportada, la lista del personal de la Academia (*BMPBA*, 13, 1927; *BMPBA*, 14, 1931), desapareciendo este tipo de información en los números siguientes, en la etapa del nuevo enunciado del Boletín, *Boletín* de la *RANBASL* y del *MPBAZ*, n. 1, 1934 y ss.

El mismo contraste "informativo" se plantea en lo relativo a los denominados *catálogos* del Museo.[510] Estos, como el *Boletín,* vienen estipulados en el R. D. de 18 de Octubre de 1913, con la obligación expresa, encomendada al Patronato del Museo y su dirección, de crear dos catálogos, uno general con todas las obras del Museo y uno popular siguiendo las exigencias del público visitante del centro.[511] El primer catálogo (Sección Pictórica) vio la luz en el año 1928[512] y se dio constancia del mismo en sesión de la Academia de San Luis de 11 de marzo de 1928, en cuya redacción tuvo parte muy activa Hilarión Gimeno (vocal de la Junta de Patronato entre 1913-1931 y académico de número entre 1902 y 1931) según las felicitaciones académicas que obran en acta.

Este asunto fue preocupación principal de Mariano de Pano, desde mucho antes de la creación de la Junta de Patronato, como se expresa ya en las sesiones académicas de 12 de marzo y 9 de junio de 1912, en las que se discute la extensión y contenido del mismo que ya estaba para publicarse según la sesión de 20 de octubre del mismo año, encargándose de ello a Hilarión Gimeno. Ello explica el interés reflejado en las actas académicas, como proyecto que se había desarrollado en su seno. Pero ni este acontecimiento, ni su gestación, que se llevó a cabo en el ámbito puramente académico, se recogió en las actas de las posteriores sesiones del Patronato ya que en el año 1928 (como se ha dicho) no se llegó a reunir la Junta del Museo.

En 1929, según junta de la Academia de 14 de abril de 1929, fue presentado en la misma el *Catálogo de Arqueología,*[513] cuya larga redacción venía de años ya que en la sesión de 28 de octubre de 1917, el sr. Presidente dio noticia del preámbulo "de la sección de árabe". Solo posteriormente, es en la Junta de Patronato (19 de mayo de 1918) donde se habla del catálogo, a propósito de 500 pesetas costeadas por la Junta Administradora para tal fin. La noticia se completa en la sesión académica de 20 de octubre de 1918 en la que se presentaron cuatro pliegos ya impresos del catálogo, y más adelante se dio la misma cuenta nuevamente a la Junta de Patronato, según las actas de 3 de noviembre del mismo año 1918. Como en el Boletín, transcurrieron casi diez años hasta su publicación material y en ambas publicaciones llevó la iniciativa la Academia, a través de su presidente y de Hilarion Gimeno, que tuvo una parte muy activa en ambas publicaciones. En el año 1933 se volvió a reeditar una nueva edición corregida y aumentada de la Sección de Pintura.[514]

Por otra parte, era habitual que determinados documentos extendidos cuando la Academia ya no gestionaba el Museo (entre 1928 y 1936), como, por ejemplo, el pago de la compra de la "Muerte de San Francisco Javier" de Goya, se extendieran en

510 Recoge también estos acontecimientos Rincón García 1997, 266.
511 Echegoyen Grimá 2003, 180.
512 Anónimo 1928.
513 Anónimo 1929. De este aspecto se hace cargo igualmente Rincón García 1997, 266, a partir de la documentación académica.
514 Anónimo 1933.

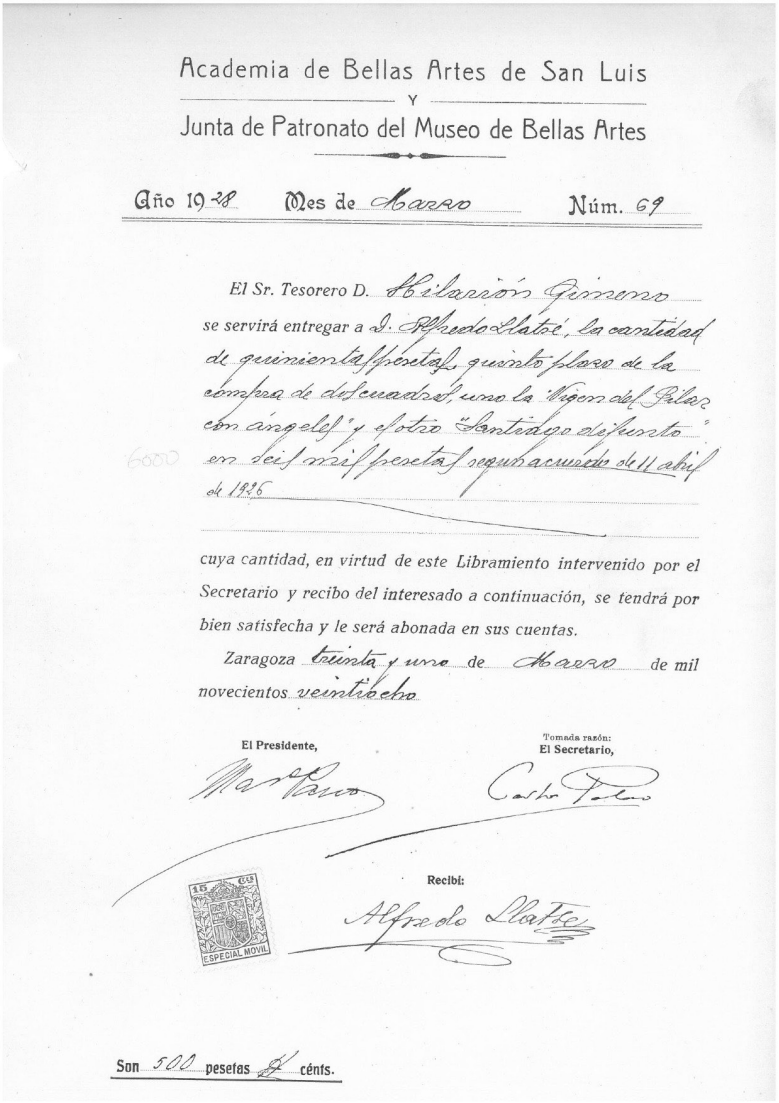
papel timbrado cuyo encabezamiento nombraba en primer lugar a la "Academia de Bellas Artes de San Luis" y en la línea inferior a la "Junta de Patronato del Museo de Bellas Artes", documentos firmados por Mariano de Pano (presidente doble de la Junta de Patronato y de la Academia) y refrendados por el Tesorero del Museo, Hilarión Gimeno y el Director del Museo (Secretario de la Junta de Patronato), Carlos Palao.[515]

En la misma línea, de asociación de prestigio, han de entenderse los resguardos del *Libro de Resguardos de Donativos*, que en la matriz que se quedaba en el Museo figuraba únicamente: "Museo Provincial de Bellas Artes de Zaragoza" (con firmas del presidente del Patronato y el director del Museo), mientras que en el talón que quedaba en poder del donante, se hacía constar el sello de la Academia en el ángulo superior izquierdo y se repetía el nombre del "Museo Provincial de Bellas Artes". Dicho *Libro de Resguardos de Donativos*, con la estampa de la Academia, se abrió el 15 de enero del año 1920, cuando la Academia ya no gestionaba el Museo, pero siendo presidente doble de la Junta de Patronato del Museo y de la Academia, Mariano de Pano, y se mantuvo, por natural inercia y por prestigio, el mismo modelo hasta los años setenta.[516] De hecho el sello que se estampaba en el libro abarcando los dos resguardos, era el sello de la Academia.[517] Otro tanto ocurre con el *Libro de Depósitos* en la composición general de los resguardos, y en el que se volvió a estampar el sello, de tinta azul, de la Academia, abarcando ambos campos, en los resguardos 1 (14-05-1920) al 32 (13-07-1925). Todos estos signos identitarios daban a entender una falsa "dependencia" del Museo respecto de la institución académica.

515 Dicho pago se hizo con cargo a la "consignación de la Diputación Provincial en la parte no afecta al personal del Museo" (Actas Junta Patronato Museo de 11 de abril de 1926).

516 Así se atribuye, erróneamente, a la Academia, el "Retrato de Domingo Olleta" (González Hernández 1992,195), con base en el resguardo número 8 del Libro de Donativos.

517 Así ocurre en los resguardos 6 y 8; en el resto el que aparece es el sello del Museo.



Academia de Bellas Artes de San Luis
Y
Junta de Patronato del Museo de Bellas Artes

Año 1928 Mes de Marzo Núm. 69

El Sr. Tesorero D. Hilarión Gimeno se servirá entregar a D. Alfredo Llatsé, la cantidad de quinientas pesetas, quinto plazo de la compra de dos cuadros, uno la "Virgen del Pilar con ángeles" y el otro "Santiago difunto" en seis mil pesetas según acuerdo de 11 abril de 1926

6000

cuya cantidad, en virtud de este Libramiento intervenido por el Secretario y recibo del interesado a continuación, se tendrá por bien satisfecha y le será abonada en sus cuentas.

Zaragoza treinta y uno de Marzo de mil novecientos veintiocho

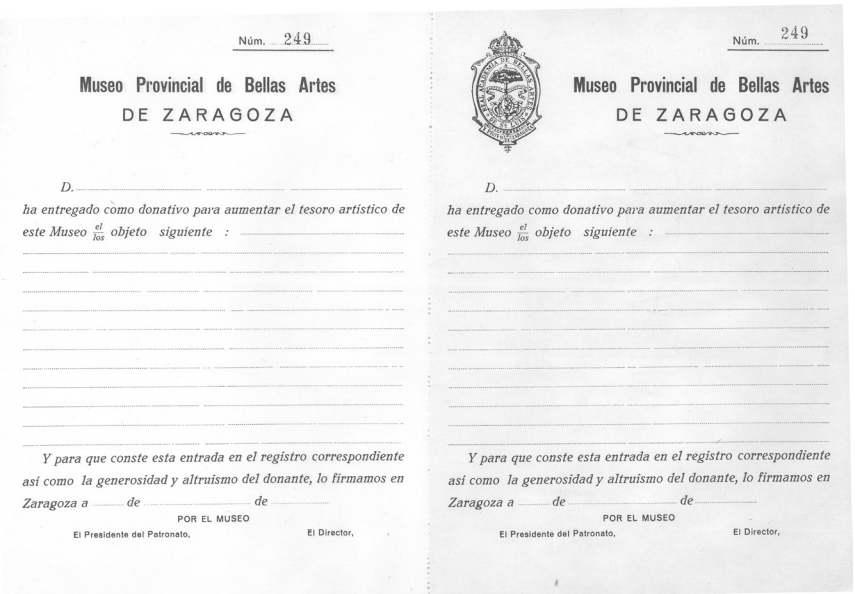
El Presidente, Tomada razón: El Secretario,

Recibí: Alfredo Llatse

15 Cts ESPECIAL MOVIL

Son 500 pesetas 4 cénts.

Fig. 54. Pago del quinto plazo de 500 pesetas a Alfredo Llatse por La "Virgen del Pilar" y "Santiago difunto", por el presidente del Patronato y el Secretario del Museo. Marzo de 1928.


Núm. 249

Museo Provincial de Bellas Artes
DE ZARAGOZA

D. .....
ha entregado como donativo para aumentar el tesoro artístico de este Museo el/los objeto siguiente : .....

Y para que conste esta entrada en el registro correspondiente así como la generosidad y altruismo del donante, lo firmamos en Zaragoza a ..... de ..... de .....

POR EL MUSEO
El Presidente del Patronato, El Director,

Núm. 249

Museo Provincial de Bellas Artes
DE ZARAGOZA

D. .....
ha entregado como donativo para aumentar el tesoro artístico de este Museo el/los objeto siguiente : .....

Y para que conste esta entrada en el registro correspondiente así como la generosidad y altruismo del donante, lo firmamos en Zaragoza a ..... de ..... de .....

POR EL MUSEO
El Presidente del Patronato, El Director,

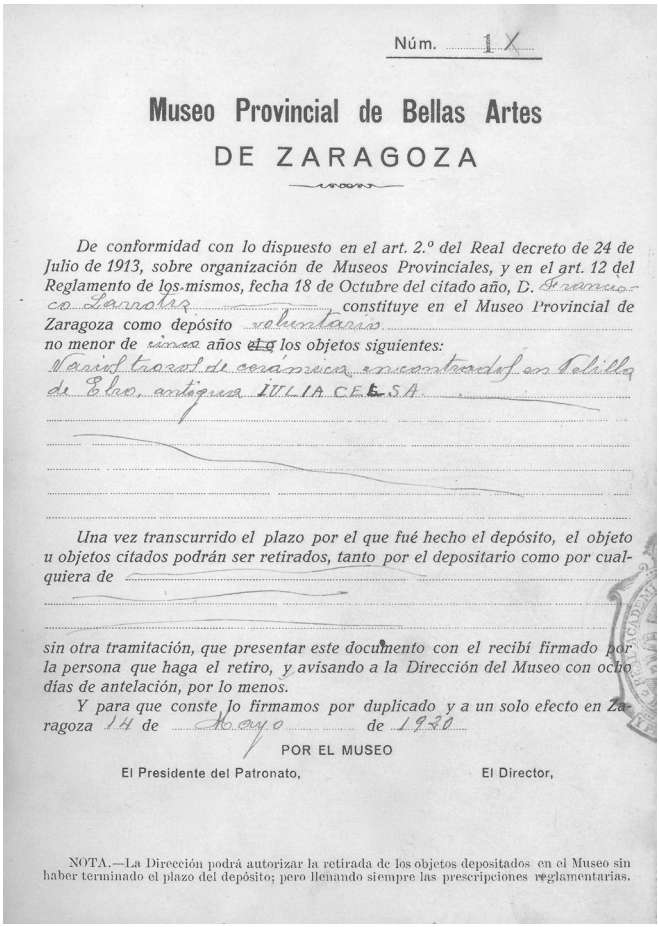
Fig. 55. Página del *Libro/Resguardo de Donativos* del Museo de Zaragoza, abierto el 15 de enero de 1920 por la Junta de Patronato del Museo. A la izquierda matriz que se quedaba en el Museo; a la derecha, el talón que se entregaba al donante.

En este ambiente se entenderá la "complicidad" continua que trasciende de las actas de dichas instituciones y sobre todo las constantes referencias en las sesiones académicas a los asuntos del Museo, cuando éste aunque no dependía directamente de dicha institución, compartía información y sus temas se hacían comunes por la común presidencia. Así se explica la densidad de informes, referencias cruzadas, "enterados", "manifestaciones de satisfacción", "aprobación de adquisiciones",[518] etcétera, que apostillaban y reforzaban las acciones del Museo. Recuérdense algunas de las discusiones tenidas en seno académico, todavía en el año 1935, reflejadas en las actas, y que ponen en evidencia el papel, patriarcal, que siempre mantuvo la Academia, respecto del Museo, al considerarse legitimada para "aprobar" el ingreso de obras en el mismo: "La Dirección de la Academia no ha puesto jamás inconveniente alguno al ingreso en el Museo de nuevos cuadros cuando sean estos de positivo mérito, siendo de advertir por otra parte que este asunto es de la jurisdicción del Patronato del Museo y no de la Academia".[519]

518 Así la expresión "aprobar la adquisición" en las actas de la Academia de 27 de diciembre de 1927, referida a la compra del Archivo Mora, que usa González Hernández (1992, 121-122) para atribuir la propiedad a la Academia, en realidad no hace más que sancionar y apoyar un hecho ya acometido, la compra por la Junta del Museo como reflejan las actas del mismo de fecha anterior (14-2-1926).

519 En la misma reunión se discutieron propuestas del Sr. Moneva y de la Comisión de la Academia que le contesta en asuntos relativos al "regimen de la numismática del Museo", "al regimen de la Sec-

Pero todos estos términos, entendida la relación entre ambas instituciones, no pueden recibir otro valor que el original que se indica, siendo absurdo atribuir a las acciones que promovía la inteligencia de Mariano de Pano, unas consecuencias distintas, como la apropiación de determinadas titularidades de bienes, que han llevado a interpretaciones confusas, solo en el momento presente, partiendo de la incorrecta interpretación de las obras de 1992 y 1993.



Núm. 1 X

Museo Provincial de Bellas Artes

DE ZARAGOZA

De conformidad con lo dispuesto en el art. 2.º del Real decreto de 24 de Julio de 1913, sobre organización de Museos Provinciales, y en el art. 12 del Reglamento de los mismos, fecha 18 de Octubre del citado año, D. Francisco Larrosa *constituye en el Museo Provincial de Zaragoza como depósito* voluntario *no menor de* cinco *años* ~~el~~ *los objetos siguientes:*

Varios trozos de cerámica encontrados en Velilla de Ebro, antigua IULIA CELSA

Una vez transcurrido el plazo por el que fué hecho el depósito, el objeto u objetos citados podrán ser retirados, tanto por el depositario como por cualquiera de

sin otra tramitación, que presentar este documento con el recibí firmado por la persona que haga el retiro, y avisando a la Dirección del Museo con ocho días de antelación, por lo menos.

Y para que conste lo firmamos por duplicado y a un solo efecto en Zaragoza 14 *de* Mayo *de* 1920

POR EL MUSEO

El Presidente del Patronato, El Director,

NOTA.—La Dirección podrá autorizar la retirada de los objetos depositados en el Museo sin haber terminado el plazo del depósito; pero llenando siempre las prescripciones reglamentarias.

Fig. 56. Resguardo número 1 del *Libro/Resguardo de Depósitos* del Museo de Zaragoza, abierto el 14 de mayo de 1920 por la Junta de Patronato del Museo. Obsérvese el sello académico a la derecha.

ción Arqueológica del Museo" y a determinadas intervenciones en materia de restauración acometidas por el Sr. Palao. Continúan las referencias al Museo a propósito de la oferta de un cuadro de Pradilla (7 de abril de 1935), el donativo de Armengol de una colección de monedas (Actas Acad., 27-6-1973), etcétera.

Siempre existió una nítida distinción entre los bienes académicos y del Museo

En su día, como se ha visto, las atribuciones y referencias entre los bienes propios de la Academia y los del Museo, no plantearon ninguna duda, y de hecho, en toda la historia comun analizada, no se percibe en ningún caso tensión alguna o pugna entre ambos estamentos, a propósito de la titularidad de los bienes analizados. Es evidente que los componentes (sobre todo los académicos) de la Junta de Patronato, y su presidente, conocían bien por su implicación y situación transversal, la procedencia y titularidad de los bienes compartidos, ya de la Academia, ya del Museo. Toda la documentación que se elaboraba era compartida y conocida por lo tanto, por ambos estamentos; de ahí que los ingresos efectuados en el Museo o en la Academia, no ofrecieran en ninguna ocasión, la menor duda. El único reproche puede hacerse ante determinados conjuntos de materiales (estampas, monedas…) que no se definieron con detalle (ni en las actas académicas, ni en las del Museo), y que las alusiones genéricas a dichos conjuntos, han dejado en la incertidumbre, como se ha visto más arriba.

La Academia valoraba, aconsejaba, se congratulaba, agradecía y dejaba ahí la cuestión, retomada administrativamente por la Junta de Patronato del Museo en los diversos Libros de Registro comentados, según se aprecia en las fechas de apertura de los mismos. Los asuntos se hacían comunes, por la común acción presidencial de las Juntas rectoras y se trataban, a veces, con extensión desigual en ambas, canalizando toda la información el común presidente de ambas instituciones, a veces con matices muy importantes en las actas del Patronato del Museo, cuando los asuntos concernían directamente, y a la inversa cuando no sucedía así, aunque estas reglas no se cumplieron siempre; de este modo las actas de ambas instituciones se complementan y dan la versión definitiva a muchos de los asuntos, que solo se enunciaban, por sabidos, en las actas académicas.

Por ejemplo, la noticia del ingreso del mosaico de Estada en el Museo, mereció largos párrafos y varias sesiones académicas,[520] y solo una mención escueta en las actas de la Junta de Patronato. Por el contrario, las alusiones a la extraordinaria tabla de Blasco de Grañén son abrumadoras, durante años, en la actas de la Junta del Patronato, e inexistentes en las referencias académicas. El tenso asunto de la reclamación académica sobre el "Retrato con sombrero" de la Escuela Industrial de Artes y Oficios, a pesar del mandato académico para su comunicación a la Junta y Dirección del Museo, se quedó sin embargo (sin que sepamos la causa) en el seno de la común presidencia, y no fue objeto de debate en la Junta de Patronato, que se reunió en aquel año, con posterioridad a la demanda (9 de abril de 1922), el 4 de junio, el 4 de julio y el 10 de diciembre. Debe anotarse, además, que los vocales asistentes a las sesiones de la Junta de Patronato referidas, del año 1922, fueron Hilarión Gimeno, Luis Gracia y Luis Colomina, todos académicos de San Luis y conocedores de la situación, además de su Presidente, Mariano de Pano y

520 Pano y Ruata 1934, 3 ss. Con el relato del hallazgo, en 1891, por un labrador y el estudio artístico del mosaico.

Carlos Palao Director del Museo y Secretario de la Junta. La solución de este asunto es un ejemplo más, que ilustra los conflictos de interés a los que tuvo que hacer frente Mariano de Pano, como Jano bifronte, en su doble papel derivado de su presidencia común de la Academia de San Luis y de la Junta de Patronato del Museo.

Son las actas académicas el principal documento para legitimar los bienes de dicha corporación, que nunca abrió un libro propio de ingresos para sus fondos (compras y donativos), aunque si lo hizo, en cumplimiento de la encomienda del Estado, para los fondos del Museo (*Libro de Donativos:* 12-6-1910; *Libro de Depósitos*: 20-10-1912). Nótese además que los ingresos de obras en la Academia en los siglos XIX-XX, según las referencias de sus propias actas, no plantean dudas en ningún caso, y utilizan siempre expresiones que aluden directamente a dicha entidad como "a la Academia" y no al "Museo de la Academia". Así se observa en los ofrecimientos de un cuadro por parte de Francisca Paula Durán (2-4-1815), de un dibujo de "San Agustín" que ofrece Francisco Rodríguez (18-4-1819), del donativo de los "Floreros" de Arellano (6-2-1825), del ofrecimiento de Bernardino Montañés (7-5-1843), las obras de José Vergara (16-1-1868), los modelos de yeso de la Dirección General de Instrucción Pública (8-1-1888), de dos medallas (14-10-1888), el "Retrato de Valero Villacampa" (15-5-1905), los donativos reseñados en las actas de 28-10-1913, el "Retrato del obispo de Huesca" de A. Gascón de Gotor (18-5-1919)[521], la escultura de Joaquín Albareda (3-3-1935), etcétera. También se hace uso de la expresión "la Corporación", como el Álbum de "los Caprichos" de Goya ofrecido por la Dirección General de Instrucción Pública (4-7-1886), o el ofrecimiento de L. Gracia Pueyo (14-2-1915), entre otros. Todo ello no quita el que el Museo de la Academia, fuera designado como tal en varias ocasiones, cuando dicha entidad tenía su sede en el edificio de la Plaza del Reino, hasta su traslado a la sede actual (1910/1911).

De lo dicho se deduce, que hay un vocabulario claro en los textos de las actas académicas cuando se refieren a la propia corporación (Academia) o al Museo (de Zaragoza), cuyas dudas se disipan, además, al contrastar las actas de ambas instituciones.

Importancia de toda la documentación contextual y errores modernos asociados a dichas carencias

Se entenderá en consecuencia, el valor de toda la documentación contextual que se ha manejado y que es absolutamente necesario para obtener un resultado lo más veraz posible (inventarios, guías, libros registrales, actas, cartas manuscritas, resguardos…). La vida de la Academia y del Museo, y de su patrimonio, solo puede abarcarse con la consideración conjunta de toda la documentación producida por ambas instituciones.

521 Véase en las Actas de la Junta de Patronato la referencia tanto al Museo, como a la Academia, por separado: "El Sr. Presidente dió cuenta de haber ingresado en el Museo el retrato del difunto Obispo de Huesca Excmo. Sr. D. Mariano Supervía ejecutado por D. Anselmo Gascón de Gotor, donado dicho retrato a la Academia de San Luis, por el canónigo arcediano de Huesca D. Miguel Supervía".

La aproximación a los bienes académicos solo desde la documentación preferente de la Academia, como la de los bienes del Museo, puede producir, ha producido solo en la época presente, evidentes desfases y anomalías en las conclusiones, como ha quedado visto más arriba, en ocasiones incrementadas por lecturas sesgadas, transcripciones incorrectas y reinterpretaciones de determinadas actas, identificaciones erróneas de ciertos bienes, confusión de algunos documentos, con citas de otros inexistentes, hipótesis de trabajo no contrastadas documentalmente, e interpretaciones incorrectas sobre la acción de "patronazgo de la Academia en el Museo de Zaragoza", que concluyen, en algún caso, con la atribución de la propiedad de 29 obras desde dicho concepto.[522] Se han planteado así, dudas que en ningún caso existieron en su día, dada la competencia y conocimientos de los vocales académicos y los presidentes de la Junta de Patronato del Museo.

Por otra parte las reinterpretaciones de referencias al Museo (de Zaragoza), como "Museo de la Academia", simplemente por su mención escueta en las actas de dicha institución, ha conducido, solo actualmente, a resultados equívocos, según se ha comprobado al contrastar la documentación producida en el seno del Museo, gran parte de ella generada por los comunes miembros académicos. Téngase en cuenta que las Actas de la Academia relatan, pormenorizadamente, la vida del Museo desde 1883 a 1914 (de gestión directa de la Academia), cuyas alusiones aparecen en todas la actas con dichas expresiones (el Museo). Las referencias a éste se siguen haciendo, de forma natural, cuando la gestión está cedida a la Junta de Patronato (desde 1914), habida cuenta de que continua implícita la firme relación entre ambas instituciones, reforzada (como se ha dicho) por la presidencia común de sus juntas (épocas de Mariano de Pano y Valenzuela de la Rosa) y la condición académica de cuatro de sus vocales y de los presidentes hasta 1954. La figura de unidad que se desprendía de las relaciones entre la Academia y el Museo, explica, por otra parte, las concesiones conjuntas de subvenciones económicas, por ejemplo de la Diputación Provincial de Zaragoza, a nombre de ambas instituciones.[523]

También se han producido errores de apreciación al atribuir a la Academia determinados bienes, solo por proceder de gestiones o autorías, por ejemplo, de académicos correspondientes; e idéntica sensación se ha producido al hacer adjudicaciones solamente por haber ocupado algunos de los objetos (en determinados momentos del siglo XX), ciertos espacios académicos, como la Secretaría o el Salón de sesiones de los espacios de la Academia, como la "Alquería de Mallor-

522 Es la fórmula empleada en el catálogo de la exposición sobre el bicentenario de la Academia, Torralba Soriano, González Hernández 1993, 51 ss. Bajo esta fórmula "Patronazgo de la Academia", se afectan 29 obras correspondientes a ingresos en el Museo de Zaragoza, efectuados sobre todo durante la etapa de la Junta de Patronato: 13 compras, 11 donativos, 1 legado testamentario, 1 depósito, 1 obra procedente de la desamortización y 2 sin información legal.

523 Actas Junta de Patronato de 21 de junio de 1925: consignación en presupuesto de la Diputación Provincial de la cantidad de 10.000 pesetas a favor de la Academia de Bellas Artes y del Museo Provincial.

ca" (acuarela), o el "Autógrafo de Gabriel Maura", que se encontraban en dicho espacio en 1933, a pesar de ser depósitos de la "Sra. e hijas de Juan Moneva" en el Museo.[524] Y en la misma línea se ha incurrido, al no valorar en su justa medida las competencias de la *Comisión Artística* del año 1836, o las obligaciones legales generadas a partir de la *Ley de Excavaciones Arqueológicas* del año 1911.

Cuestiones abiertas a la espera de nuevas fuentes documentales

Finalmente, ya se ha insistido en las *particiones* o *deslindes* de colecciones, no ilustradas documentalmente, entre la Academia de San Luis y la Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País,[525] o la Escuela Industrial de Artes y Oficios. Estas situaciones han generado algunas tensiones que afectan a la titularidad de determinados bienes, pendientes de solución, con nueva documentación que arroje luz y que de momento deben asumirse de acuerdo con la realidad existente, como se ha narrado. Son éstas, junto a otras situaciones que afectan a bienes no especificados por la parquedad evidente de las referencias (académicas o del Museo), las que quedan pendientes de solución, y para las que habrá que adoptar fórmulas intermedias de titularidad para su interpretación.

4. La imagen del "Museo de Bellas Artes y Comercial" a inicios del siglo XX, a la sombra de la Comisión de Monumentos y de la Academia de San Luis

A comienzos del siglo XX el "Palacio de Museos", como se promocionaba el centro, se limitaba a un simple papel de contenedor, sin capacidad entonces para asumir otras funciones, hoy indispensables, que solo se adoptarán al final de la década de los setenta.[526] Parece que en dicho momento se "estabilizaba" el Museo, después de unos años de incontables penurias, en los que las energías de las instituciones gestoras (Comisión de Monumentos y Academia de San Luis) se habían consumido, ante todo, en preservar un local digno para albergar el patrimonio allegado y evitar su malbaratamiento. Todavía asombran los catálogos manuscritos que, en dicho ambiente, emprendió la Comisión Provincial de Monumentos y que han sido una base sobresaliente en el proceso documental del Museo.

Cuando el "Museo de Bellas Artes y Comercial" se planteó en su nueva sede, en el edificio de R. Magdalena, fue la Academia de San Luis la que enunció el programa de necesidades que debía abordar y resolver la arquitectura. Debería

524 Las actas académicas (8-1-1933) aceptaron en nombre del Museo con la fórmula habitual: "Aceptar con gratitud el ofrecimiento de un depósito anunciado por el Sr. Moneva consistente en una acuarela de D. Antonio Maura". El cotejo con las actas del Museo, amplia la información, pues la aceptación se hacía para el Museo de Zaragoza, según las actas correspondientes del Patronato de 24-3-1933: "Finalmente hubo acuerdo unánime en retirar del salon de sesiones de la Academia una acuarela y una carta enmarcadas que como depósito en el Museo tienen entregadas la señora e hijas de D. Juan Moneva…".

525 Véanse las dolidas expresiones del Presidente de la corporación académica hacia la Sociedad Económica, en el año 1997, con motivo de la no participación de obras de dicha entidad en la exposición organizada sobre el *Bicentenario de la Academia* (Torralba Soriano, González Hernández 1997, 7 y 8).

526 Véase la situación en Beltrán Lloris 2000, 98 y ss. El Museo simple espacio de conservación, en Beltrán Lloris 2002, 149 ss.

contener los siguientes espacios.[527] "Piso bajo: un gran salón para lo arqueológico, otro para modelados en yeso, una habitación taller para el conservador y restauraciones, además de una portería con habitación; el piso principal: dos salones de cuadros antiguos, uno de cuadros modernos, una Sala de Juntas, una sala de secretaría, archivo, biblioteca y numismática y otra sala para la Comisión Provincial de Monumentos. El piso segundo albergaría la habitación para el conserje de la Academia y el estudio del pintor conservador….".

Las plantas del año 1907 ofrecen con claridad la distribución del espacio, que parecía concebido para exhibir las colecciones allegadas por la Academia de San Luis y la Comisión de Monumentos, que además añadía un tercer espacio, de otra administración, el denominado "Museo Comercial":[528]

- Ámbitos de la Academia de San Luis (Secretaría, Archivo, Sala de Juntas, Biblioteca),
- Ámbitos de la Comisión de Monumentos (Sala de Juntas, Secretaria y archivo),
- Taller para el conservador y restauraciones,
- Viviendas para el portero del Museo y Conserje de la Academia,
- Estudio del pintor conservador,
- El Museo Comercial (cuatro salones).

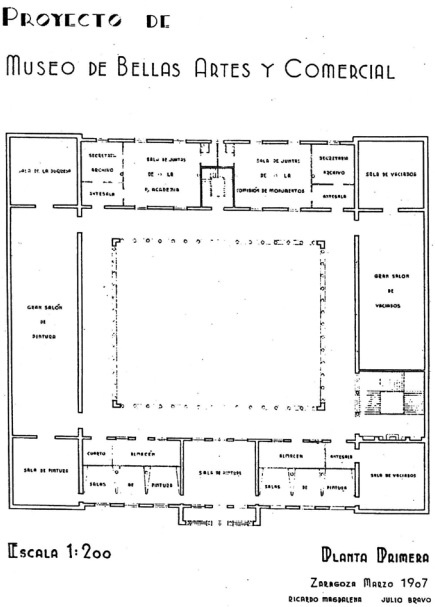


Fig. 57. Planta Primera del Museo (1907) con distribución de espacios.
Obsérvese en la crujía oriental, el espacio repartido entre la Academia de San Luis y la Comisión Provincial de Monumentos.

527 Beltrán Lloris *et alii*, 2000, 98 ss.
528 Martínez Latre, Beltrán Lloris *et alii* 2010, 7 ss.

Es decir, en la distribución de espacios, predominaba la figura de dos instituciones, nacidas del proceso de tutela pergeñado por el estado para el desarrollo de los incipientes museos, además del escaparate del mundo empresarial y comercial de Aragón, promovido por Basilio Paraiso presidente de la Cámara de Comercio y de la Industria de Zaragoza. Este último espacio ocupaba la mitad de la planta baja del edificio, mientras que la Academia y la Comisión disponían la casi totalidad de la crujía oriental de la planta primera. El cargo de conservador en el museo, no retribuido, llevaba asociado el de un espacio para el taller correspondiente, ubicado en la planta baja para el escultor, restaurador de marcos, y conservador de arqueología y del museo de reproducciones; el otro taller (estudio) en la planta alta, se dedicaba al pintor conservador de cuadros antiguos y modernos.

La figura del Museo se limitaba a la imagen del propio edificio, sin una organización personal especializada y muy mediatizada por la presencia de un organismo de gran prestigio, la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, que no plantea espacios propiamente museísticos para la administración/gestión del Museo, ya que estas tareas quedaban, con sus limitaciones, en su propio seno académico. El Museo de Zaragoza primero fue el museo de la Comisión de Monumentos (cinco años tardó en hacer el traspaso de competencias en 1888) y después, sin duda, el museo de la Academia. De hecho el personal que de forma directa se hizo cargo del centro, dependió de dichas instituciones. En principio, el que fue el primer gran conservador dedicado al Museo, Bernardino Montañés[529] (1869-1888), fue nombrado por la Academia de San Fernando, en la etapa de gestión de la Comisión de Monumentos; Montañés añadía también su condición de académico numerario (Actas 27-9-1857).

Posteriormente, en la etapa académica, fueron "conservadores" del centro Joaquín Pallarés, entre 1888 y 1893 (Actas Academia: 12-3-1983), dedicado a la "limpieza y ordenación de fondos pictóricos", en tareas que reasumió después, el también académico, F. Marín Bagüés (Académico: 9-3-1913) documentado entre 1910-1913 en dichos menesteres. Como conservador del Museo de escultura y antigüedades actuó Carlos Palao y Ortubia (1888-1914), miembro señalado de la Academia (4-10-1885) y de la Comisión de Monumentos (actas Academia:1-7-1888), que desempeñó su cargo hasta su nombramiento de director del Museo, por Real Decreto de 24-6-1913, y con el que se inauguró la etapa de la Junta de Patronato del Museo y un nuevo capítulo en la historia particular de la institución.

Es decir, fue la Academia de San Luis la que puso sus efectivos humanos al servicio de un Museo, que comenzaba a dibujarse en la sociedad burguesa e ilustrada zaragozana, como uno de los cometidos más brillantes de dicha institución y no como un ente con personalidad propia e independiente. No es de extrañar que la imagen que proyectaba el Museo hacia el exterior, en la primera parte del siglo

529 Hernández Latas 2000, 75 ss.

XX, con Mariano de Pano al frente de su patronato (haciendo constar de forma específica su condición de presidente académico), estuviera mediatizada en todo momento, como se ha visto, por la presencia de la Real Academia de San Luis, que prolongaba su influencia en los signos gráficos de identidad, que se hacían exhibir en determinados documentos vertidos al exterior. El hecho de que todavía se suscitasen en los años 30 discusiones de los académicos, sobre el papel tutelar de la Academia en el ámbito del Museo, como se ha mencionado en las actas de la primera institución, da una idea más aproximada de hasta que punto la vida del primer museo aragonés estaba impregnada del espíritu académico.

Una breve conclusión

Como colofón, hemos de tener en cuenta que, todas estas consideraciones son imprescindibles para entender mejor estos años de indefinición museística y justifican las posibles confusiones que hayan podido generarse, desde una aproximación, superficial, a la historia conjunta y pasada de las dos instituciones (Academia y Museo) y sobre todo de su patrimonio artístico. La figura del Museo estuvo fuertemente mediatizada por la omnipotente Academia, a través de la presidencia de su Junta de Patronato. Sin embargo, la composición de los miembros y presidencia de la Junta de Patronato del Museo de Zaragoza, significados por su profesionalidad y ética, garantizó en su día la claridad, sin tacha, de todas las acciones relacionadas con los ingresos de bienes, que nunca fueron puestos en duda.

La historia de la Academia de San Luis y la ejemplaridad de los académicos integrantes de la Junta de Patronato del Museo de Zaragoza, que estuvieron presentes (como gestores directos y redactores), en la cumplimentación de los libros de registro, actas, inventarios, redacción de catálogos y otros instrumentos documentales, como se ha comentado más arriba, no puede desvirtuarse como consecuencia de una aproximación ligera a su pasado. La actual Academia y el Museo de Zaragoza no pueden sino hacer pública muestra de agradecimiento por el altruismo y eficacia de su conducta.

Agradecimiento final

Por último, estas líneas, que no tienen otro ánimo que la búsqueda de la verdad, a veces tan difícil por la falta de información, o interpretaciones desajustadas de la historia, quieren ante todo, servir de modesto homenaje, como hemos hecho repetidamente, hacia la labor de la Academia. Esta ha sido encomiable en el pasado y en el presente, en pro de la cultura y desde luego como una pieza insustituible en el proceso de gestación, tutela y fomento del primer museo, público, de la Comunidad de Aragón, en cuyos anales los nombres de Mariano de Pano, Carlos Palao,[530] o Hilarión Gimeno,[531] perdurarán con letras de oro.

530 Rincón García 1998, 149 ss.; Beltrán Lloris 2000, 88 ss.
531 Gimeno Riera 1934, 59 ss.

El malogrado proyecto de ampliación del Museo de Zaragoza (2010),[532] en el que se pretendía ofrecer a los *tiempos académicos* el debido e histórico homenaje, ha dejado en el camino ese reconocimiento que la sociedad debe tener en cuenta, para explicar el nacimiento y desarrollo de nuestros museos públicos, que durante muchos años se debieron al celo y tutela de instituciones beneméritas como la Real Academia de San Luis.

Vaya también mi agradecimiento a la Academia de San Luis por su generosidad documental, así como al equipo del Museo de Zaragoza dirigido por Isidro Aguilera, que de forma diligente y ejemplar, año tras año, viene alimentando con lo mejor de su trabajo, las bases de datos en las que se sustenta la memoria de nuestra historia museal, o sea, de nuestra sociedad, cuyo patrimonio conserva el Museo de Zaragoza. La publicación de estas líneas con las síntesis documentales de los bienes aludidos, es prueba fehaciente del mejor ejercicio de transparencia pública de nuestras instituciones.

Desde aquí ofrecemos el viejo voto latino para el futuro de nuestras comunes instituciones, Academia y Museo: *vivatis, crescatis et floreatis,* prolongando así la armonía que ha presidido dichas relaciones desde su origen. Todo sin menoscabo alguno del propio lema de nuestra Academia de San Luis, que, en este año 2018 celebra su 225 aniversario, al que nos sumamos fervorosamente, siguiendo la estela de las enseñanzas del que ha sido su gran presidente, y el del Patronato del Museo, el humanista Mariano de Pano y Ruata: *Vetera nobis augere et perficere. Florece fomentando*.

532 La inserción de los espacios académicos en los proyectos de ampliación y mejora del Museo de Zaragoza, ha estado presente desde las primeras programaciones: Beltrán Lloris 2000, 345; id. 2009, 298 ss.

Bibliografía

Aldana Fernández, S. (1998): *La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia: historia de una Institución.* Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia, 1998.

Allue Salvador, M. (1916): *Guía para visitar el Museo Provincial de Zaragoza,* Zaragoza.

Alquézar Yáñez, E. M. (2004): "Domus, un sistema de documentación de Museos informatizado. Estado de la cuestión y perspectivas de futuro", *Museos.es,* número 0, Madrid, 28-41.

Anónimo
(1793): *Noticia de los estudios que tiene la Rl. Academia de Sn. Luis en 17 de febrero de* 1793 (relación manuscrita), Archivo de la Academia de San Luis.
(1842): [Jordán de Urríes y Bucarelli, R.] *Catálogo de las Pinturas, Esculturas y Planos de la Academia de San Luis y Sociedad Económica de Amigos del País de Zaragoza,* Zaragoza.
(1910): *Exposición de Retratos y Dibujos Antiguos y Modernos: catálogo ilustrado*, Ayuntamiento de Barcelona, Barcelona.
(1917): "Fundación de la Real Academia de Bellas y Nobles Artes de San Luis", *BMPBA,* n. 1, 33-36.
(1917): "Crónica", *BMPBA,* Año I, Zaragoza, enero de 1917, núm. 1*,* 27-33.
(1918): "Crónica", *BMPBA,* Año II, Zaragoza Enero de 1918, núm. 2, 26-28.
(1918): "Crónica", *BMPBA,* Año II, Zaragoza Enero de 1918, núm. 3, 39-41.
(1919): "Crónica", *BMPBA,* Año III, Zaragoza, enero de 1919, núm. 3, 40-41.
(1920): "Crónica", *BMPBA*, Año IV, Zaragoza, mayo de 1920, núm. 5, 18-20.
(1922): "Crónica", *BMPBA*, Año V, Zaragoza, enero de 1922, núm. 6, 33-35.
(1922): "Crónica", *BMPBA,* Año V, Zaragoza, diciembre de 1922, núm. 8, 48-49.
(1926): "Crónica", *BMPBA,* Año X, Zaragoza, diciembre de 1922, núm. 12, 34-37.
(1927): "Crónica", *BMPBA,* Año XI, Zaragoza, diciembre de 1927, núm. 13, 38-39.
(1928): *Museo de Bellas Artes de Zaragoza. Catálogo Sección Pictórica,* Zaragoza.
(1929): *Museo de Bellas Artes de Zaragoza. Catálogo Sección Arqueológica,* Zaragoza.
(1929 a): *Museo de Bellas Artes de Zaragoza. Catálogo. Sección pictórica,* Zaragoza.
(1931): "Crónica", *BMPBA,* 14, 90-92.
(1931 a): "Catálogo de la exposición Goya", *BMPBA,* 14, 40-57.
(1933): *Catálogo de la Sección de Pintura del Museo Provincial de Zaragoza (segunda edición,* Zaragoza.
(1934): "Crónica del Museo", *Boletín de la AANBASL y del MPBAZ,* Segunda Época, n. 1, 1934, 119-121.
(1934 a): *Biblioteca. Lista y Catálogo de Códices y de Libros,* Publicaciones de la Academia Aragonesa de Nobles y Bellas Artes de San Luis, Zaragoza.
(1942): "Crónica del Museo", *Boletín del MPBAZ y de la RANBSL,* segunda época, número 2, 80 – 88.

Ansón Navarro, A. (1990): "Dos fruteros de Luis Meléndez en la Real Sociedad Económica de Amigos del País, de Zaragoza", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar,* t. XLI, Zaragoza, 5-11.

Ansón Navarro, A., Centellas Salamero, R.
(1993): *Academicismo y Enseñanza de las Bellas Artes en Zaragoza durante el siglo XVIII. Precedentes, fundación y organización de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis*, Zaragoza.
(1996): *Goya y sus inicios académicos. Dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza. Siglos XVI-XVIII,* Zaragoza.
(2016): *Teresa de Jesús: desde Goya a los académicos de hoy,* celebrada en el Museo Goya. Colección Ibercaja (Camón Aznar), Zaragoza, 2016.

AA. VV. (1997): *El museo centro de documentación,* Revista de la Asociación Profesional de Museólogos de España, *Museo,* 2, Madrid.

Arguis Rey, M. L., Beltrán Lloris, M., *et alii* (2007): *El Museo crece: últimos ingresos. Museo de Zaragoza,* Zaragoza.

Azpeitia Burgos, Á.
(1992): "La creación de la Academia de San Luis y sus precedentes", *El dibujo, Belleza, razón, orden y artificio* (Catálogo de la exposición, Palacio de Sástago, 29 de abril – 21 de junio de 1992), Zaragoza, 261-269.
(1995): "La Academia de San Luis y su origen en el contexto de las academias nacionales", *Las Artes plásticas en Aragón durante el siglo XVIII*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 183-193.

Bardaviu Ponz, V. (1922): "Un depósito de hachas de cobre", *Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes,* 8, Zaragoza, 10-12.

Barril, M., (1999): "Anticuarios, Arqueólogos, Conservadores de Museos, Museologos o Técnicos de Museos: el paso del tiempo", *Boletín de ANABAD*, XLIX, 2, pp. 205-236.

Beltrán Lloris, M.
(1976): *Museo de Zaragoza. Secciones de Arqueología y Bellas Artes,* Museos de España. Serie Guías, XLI. Museo de Zaragoza, Madrid.
(1978): "Teoría del Museo II. El Museo Provincial de Zaragoza (1974-1978)", *Caesaraugusta,* 45-46, Zaragoza, 233-263.
(1982): "El Museo de Zaragoza: génesis y desarrollo de un museo moderno", *Boletín. Museo de Zaragoza*, núm. 1, Zaragoza, 11-72.
(1983): *Celsa, la primera colonia romana en el valle medio del Ebro. Discurso de ingreso leído por el Dr. D. Miguel Beltrán Lloris Director del Museo de Zaragoza en el acto de su recepción académica,* Zaragoza.
(1984): "Prólogo", *Bicentenario de la Academia de Dibujo de Zaragoza, 1784-1984. Obra gráfica y fondos del Museo de Zaragoza y de la R. Academia de NN. Y BB. AA. De S. Luis,* Museo de Zaragoza, Monografías 3, Ministerio de Cultura, Zaragoza, 7-14.
(1990): *Los Museos en Aragón,* Museo de Zaragoza. Boletín, 9, Zaragoza.
(1991): *Museo de Zaragoza. Programa,* Museo de Zaragoza. Monografías 4, Zaragoza.
(1997): "Los ingresos de materiales arqueológicos en el Museo de Zaragoza", *Museo, 2. El museo : centro de documentación,* Madrid, 39-55.
(1998): "Museo de Zaragoza. Memoria de los años 1995/1996", *Museo de Zaragoza. Boletín,* 14, Zaragoza, 315-413.
(2000): "I. El pasado", en AA. VV., *Museo de Zaragoza. 150 años de Historia. 1848-1998,* Zaragoza, 25-180.
(2002): "Los Museos aragoneses en el umbral del tercer milenio", *Museo de Zaragoza. Boletín,* 16, Zaragoza, 145-260.
(2004): "Museo de Zaragoza. Memoria del año 2004", *Museo de Zaragoza, Boletín* 18, Zaragoza, 419-539.
(2013): *Azaila. Estado de la cuestión en el año 2013,* Caesaraugusta 83, Zaragoza.

Beltrán Lloris, M. (redactor general y coord..)
(2009): *Museo de Zaragoza. Plan Museológico,* Museo de Zaragoza. Boletín, 19.

Beltrán Lloris, M., Paz Peralta, J. Á. (coords.) (2003): *Guía. Museo de Zaragoza*, Museos de Aragón. Guías. 1. Museo de Zaragoza, Zaragoza.

Beltrán Lloris, M., Fayanas Buey, S., Gómez Dieste, C., Díez de Pinos López, N. (2004): *Ruinas de Zaragoza. Estampas del primer Sitio de Zaragoza (15 de junio – 14 de agosto de 1808) Fernando Brambila y Juan Gálvez, 1808-1813,* Museo de Zaragoza, Zaragoza.

Beltrán Lloris, M., *et alii* (2012): *Museo de Zaragoza. Memoria general 2005-2012,* museodezaragoza.es/la institución/memorias anuales.

Beltrán Lloris, M., Paz Peralta, J. Á. (coords.) (2014): *Museo de Zaragoza. Memoria general 2013-2014,* museodezaragoza.es/la institución/memorias anuales.

Benito, F., Catalán, J. I. (1999): *El Museo de Bellas Artes de Valencia San Pio V: su historia y sus colecciones*, Valencia, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Valencia.

Bolaños Atienza, M.
(1997): *Historia de los museos en España*, Gijón, TREA.
(2003): "Ideales ilustrados, prácticas burguesas: la génesis intelectual del museo público", en *Mus-A: Revista de los museos de Andalucía*, no. 2, 88-92.
(2008): *Historia de los museos en España*. 2ª edición revisada y ampliada, Biblioteconomía y Administración Cultural, Gijón, TREA.

Buesa Conde, J. D.
(2014): "Breve noticia histórica de la Real y Excelentisima Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País", *La Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País,* Zaragoza, pp. 14-24.

Caballero Zoreda, L. (1988): "La documentación museológica", *Bol. Anabad,* XXX-VIII, 4, Madrid, 1988, 455-493.

Calvo Ruata, J. I., Lozano López, J. C. (2014): "La formación de las colecciones artísticas de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País", *La Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País,* Zaragoza: 127-137.

Carrasco Garrido, R. (2005): "Un modelo de normalización documental para los museos españoles: domus y la red digital de colecciones de Museos de España", *Actas do primer Seminario de Investigaçao em Museologia dos Paises de Lingua Portuguesa e Espanhola,* vol. I, Porto, 318-329.

Carretero Pérez, A. (2001): "El proyecto de normalización Documental de Museos: reflexiones y perspectivas", *Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico,* 34, Sevilla, 166-176.

Carretero Pérez, A., Chinchilla Gómez, M., Barraca de Ramos, P., *et alii* (1996): *Normalización documental de museos: elementos para una aplicación informática de gestión museográfica,* Madrid, 1996.

Castillo Genzor, A.
(1964): *La Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis (su pasado y su presente),* Zaragoza, La Editorial.
(1980): *La Real Academia de San Luis. En su CLXXXVIII aniversario,* Zaragoza.

Comisión Provincial de Monumentos (1867): *Catálogo del Museo Provincial de Pintura y Escultura de Zaragoza formado por la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos,* Zaragoza.

Corzo Sánchez, R. (2011): "Las Academias de Bellas Artes de Andalucía. Su origen, historia y organización actual", *Temas de Estética y Arte*, n. 25, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sevilla, 206-225.

De Diego Choliz, G., Pasqual de Quinto y de los Ríos, J.
(1981): *Fondo de Pintura de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País,* Zaragoza.
(1982): *Aguafuertes de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País,* Zaragoza.
(1983): *Dibujos de Academia de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País,* Zaragoza.

De Pano y Ruata, M.
(1905): "Los cuadros de Villahermosa en el Museo Provincial", *Revista de Aragón,* Zaragoza, 1-12.
(1934): "El mosaico de Estada"; *Boletín de la AANBASL y del MPBAZ,* Segunda época, núm. 1, 3-10.

Echegoyen Grimá, B., Gregorio García, E., Beltrán, M., Dueñas Jiménez, M. J. (2003): "Historia del Museo de Zaragoza. La vida cotidiana del Museo a través de las actas de su Consejo de Patronato (1914 -1962)", *Museo de Zaragoza. Boletín,* 17, Zaragoza, 175-368.

Fernández Miranda, M. (1980): "Arqueología y legislación", *Las excavaciones arqueológicas y sus problemas. Legislación,* Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 9-30.

Garis Fernández, A. (2017): *La tutela del patrimonio aragonés. La Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Zaragoza (1835-1957),* Colección Estudios Arte, IFC, Zaragoza,

Forniés Casals, J. F.
(1980): "Fuentes para el estudio de la sociedad y la economía aragonesa entre 1776 y 1808: los documentos citados en las actas de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País", *Jerónimo Zurita. Cuadernos de Historia,* núms. 35-36, 173-319.
(1982): "Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País", *GEA* X, Zaragoza, 2814-2818.
(2000): *La Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, CAI100,* Zaragoza.

Galiay y Sarañana, J. (1950): "Crónica del Museo", *Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes de Zaragoza y de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis*, Tercera época, n. 1, Zaragoza, 11-22.

García Cano, J. M. (1999): "La documentación en el Museo Arqueológico de Murcia", *Anales de Documentación,* n. 2, Murcia, 159-168.

García de Enterría, E. (1983): "Consideraciones sobre una nueva legislación del patrimonio artístico, histórico y cultural", en *Revista Española de Derecho Administrativo*, n. 39, 578-579.

García Guatas, M. (1982): "Zaragoza y la Escuela de Bellas Artes en el siglo XIX", en AA.VV., *Estado actual de los estudios sobre Aragón. Actas de las IV Jornadas (Alcañiz, 1981),* Zaragoza, ICE, vol. II, 639-650.

Garín Ortiz de Taranco, F. M. (1955): *Catálogo-guía del Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos*, Valencia, Servicio de Estudios Artísticos, Institución Alfonso el Magnánimo, Valencia.

Garris Fernández, A. (2017): *La tutela del Patrimonio Aragonés. La Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Zaragoza,* Colección Estudios Arte, IFC, Zaragoza.

Gascón de Gotor, A. (1958): "La Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis según los documentos de su archivo", *Zaragoza*, Institución Fernando el Católico, n. XVII, Zaragoza, 135-174.

Gascón de Gotor, A., Jiménez, A. (1960): *La Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis,* Zaragoza XII, Zaragoza.
Giménez Navarro, C., Poblador Muga, M. P., *et alii* (1995): *Centenario de la Escuela de Artes y Oficios de Zaragoza. 1895-1995,* Zaragoza.

Gimeno y Fernández-Vizarra, H. (1920): "Valiosa adquisición", *BMPBA,* año IV, n. 5, Zaragoza, 1-3.

Gimeno Riera, J. (1934): "Silueta de Don Hilarión Gimeno y Fernández-Vizarra, eru-

dito aragonesista", *Boletín de la AANBASL y del MPBAZ,* Segunda época, núm. 1, Zaragoza, 59-63.

González Hernández, V. (1992): *Fondos artísticos de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis. Catálogo – Inventario,* Zaragoza.

Hernández Latas, J. A.
(1994): *Inventario de los objetos* existentes en la Escuela de Bellas Artes, "Así era la Escuela Provincial de Bellas Artes de Zaragoza (1869-1894)", *Seminario de Arte Aragonés,* 46, 282-292.
(2000): "3.5.4. Bernardino Montañés y Pérez: miembro de la Comisión de Monumentos y Conservador del Museo de Zaragoza (1869-1888)", en Beltrán Lloris, M., *et alii*, 2000, 75-82.

Lacarra Ducay, M. C., Beltrán Lloris, M. (2003): *Arte gótico en el Museo de Zaragoza,* Zaragoza, 2003.

Lalana, N., Llovet, T. (1828): *Catálogo de las pinturas y esculturas q.e posee, y se hallan colocadas en las salas de la R.l Academia de nobles y bellas artes de S.n Luis de la Ciudad de Zaragoza dispuesto de orden de la misma por los directores de ambas facultades, D.n Narciso Lalana y D.n Tomas Llovet, en 29 de abril del año 1828. Acompañado de un índice Alfabetico de los nombres de los Artistas y Aficionados cuyas obras se refieren y las páginas en q.e están descriptas, para mayor satisfaccion y comodidad de los Curiosos afectos a las bellas artes,* BMPBA, Año X, núm. 12, Zaragoza, 1926, 38-53.

Lomba Serrano, C., Giménez Navarro, C. (1984): *Bicentenario de la Academia de Dibujo de Zaragoza (1784-1984). Obra gráfica y fondos del Museo de Zaragoza y R. Academia de NN. Y BB. AA. de S. Luis*, Zaragoza, Museo de Zaragoza, Monografías, 3, Zaragoza.

Lorente Lorente, J. P. (1991-1992): "La Academia de Bellas Artes de San Luis y los pintores de Zaragoza en el siglo XIX", *Artigrama,* 8-9, 1991-1992, Zaragoza, 405-434.

Lozano López, J. C., Pano Gracia, J. L., Buesa Conde, J. D. (2018): *El Catálogo Monumental de la provincia de Zaragoza de Juan Cabré Aguiló, un proyecto inacabado. Discurso de ingreso leído por el Ilmo. Sr. Don Juan Carlos Lozano López en la sesión pública y solemne de su recepción como Académico Numerario, celebrada el día 20 de marzo de 2018. Discurso de contestación por el Académico Numerario Ilmo. Sr. Don José Luis Pano Gracia. Discurso institucional por el Presidente de la Real Academia Excmo. Señor don Domingo J. Buesa Conde,* Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, Zaragoza.

Maier, J. (2003): *250 años de Arqueología y Patrimonio*, Real Academia de la Historia, Madrid, 133-148.

Madoz Ibañez, P. (1850): "Zaragoza", "Sociedad Aragonesa y Academia de Nobles y Bellas Artes", *Diccionario Geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar,* Madrid, t. XVI, 600-605.

Marín Torres, M. T. (2002): *Historia de la documentación museológica: la gestión de la memoria artística,* Ediciones TREA, S.L.

Martín González, J. J. (1978): "Problemática de la Desamortización en el arte español", *II Congreso Español de Historia del Arte*, Valladolid, 15-29.

Mostalac Carrillo, A. (1982): "La pintura mural romana de Celsa (Velilla de Ebro, Zaragoza) procedente de las excavaciones realizadas por la Real Academia de Bellas Artes de San Luis", *Boletín. Museo de Zaragoza,* núm. 1, Zaragoza : 109-148.

Navascués y de Juan, J. M. (1959): *Aportaciones a la museografía española*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

Nogues Secalla, M. (1853): *Memoria que sobre el orígen reorganización y adelantos de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, leyó en junta general de 8 de mayo de 1853 su secretario general Don...* Zaragoza, Imprenta y litografía de M. Peiró.

Ortiz Palomar, M. E., Paz Peralta, J.Á. (1998): "150 aniversario de dos acontecimientos históricos: la inauguración del Museo de Zaragoza y el primer ferrocarril en España. Cuando los avances tecnológicos conllevan descubrimientos arqueológicos", *Museo de Zaragoza. Boletín*, 14, 297 ss.

Orozco Díaz, E. (1966): *Guía del Museo Provincial de Bellas Artes. Granada. Palacio de Carlos V*, Guías de los Museos de España XXVI, Madrid.

Pasqual de Quinto y de los Ríos, J. (2004): *Relación General de Señores Académicos de la Real de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza,* Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza, Zaragoza.

Paz Peralta, J. Á., Beltrán Lloris, M. (2009): "2. Colecciones", en Beltrán Lloris, M. (coord.), 2009, 33-53.

Porta, E., Monserrat, R. M., Morral, E. (1982): *Sistema de Documentación para Museos,* Barcelona.

Rincón García, W.
(1997): *Vida y obra del humanista aragonés Mariano de Pano y Ruata,* Tolous 8, Centro de Estudios de Monzón y Cinca Medio, Zaragoza.
(1998): *Un siglo de escultura en Zaragoza (1808-1908),* Zaragoza, Ibercaja.
(2018): *La desamortización eclesiástica en Zaragoza a través de la documentación conservada en el archivo de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis (1835-1845),* Fuentes Históricas Aragonesas 83, Institución Fernando el Católico, Zaragoza.

Riviere, G., H. (1998): *La muséologie selon Georges Henri Rivière*, Paris, Dunod.

Ruiz de Lacanal, M. D. (1994) : "El Conservador de Museo y su problemática" , *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, Sevilla, pp. 44-51

Sáinz Magaña, E. (2012): "Una Descripción artística del Monasterio del Santo Sepulcro de Zaragoza en 1874 y su declaración como Monumento Nacional en 1893", en Rincón García, W., Pascual Chenel, A., (eds.), *Argentum. Estudios artísticos en homenaje a la Dra. Amelia Lópe-Yarto Elizalde,* 57 – 68.

Sauret Guerrero, T., Rodríguez Ortega, N. (2015): "Ética y museología: sobre la museología como postura ética y como práctica", *museos.es*, 9-10/2013-2014, 86-97.

Torralba Soriano, F., González Hernández, V. (1993): *Exposición antológica de los fondos de pinturas de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis que organiza la misma con motivo de su segundo centenario,* Zaragoza.

Torreblanca, A. (2009): *El Cuerpo facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueologocos (1858-2008). Historia burocrática de una institución sesquicentenaria*, Ministerio de Cultura.

Vega Toro, M. (2004): "El Museo de Bellas Artes de Sevilla hasta la creación de su primer reglamento", en *Mus-A: Revista de los museos de Andalucía*, no. 3, 56-64.

Wattenberg Sampere, F. (1966): *Museo Nacional de Escultura, Valladolid*, Dirección

General de Bellas Artes, Guías de los Museos de España XXIX, Madrid.

Ximénez de Zenarbe y Biec, F. (1876): *Reseña histórica de algunos trabajos importantes llevados a cabo por la Real Sociedad Económica Aragonesa,* Zaragoza.

La huella de Mengs en los vaciados de escultura clásica del Museo de Zaragoza

The trace of Mengs in the classical cast sculptures housed in the Museum of Zaragoza

María Luisa González Pena
Conservadora-restauradora del Museo de Zaragoza
mlgonzalezp@aragon.es



Resumen

El presente trabajo trata de los vaciados de escultura clásica que el Museo de Zaragoza custodia. Compila 10 copias de obras maestras del pasado cuyos originales se encuentran en los Museos Vaticanos, Galería de los Ufizzi y Museo del Louvre. En su mayoría proceden de la primera Escuela de Dibujo de Zaragoza creada por la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País en 1784 y establecida íntegramente por Juan Martín de Goicoechea. En su afán de dotarla de los mejores medios, Goicoechea compró los vaciados a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando con el propósito de facilitar a los jóvenes artistas el aprendizaje del ideal clásico y poner a su alcance los fundamentos estéticos del Neoclasicismo.

Exceptuando dos de las diez copias de la colección, los vaciados salieron de los moldes de los modelos de la colección de Anton Raphael Mengs, procedente de las ciudades de Madrid, Florencia y Roma.

Palabras clave

Copia, Goicoechea, formador, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Academia de Bellas Artes de San Luis, teselos.

Abstract

This paper deals with the classical sculpture cast collection housed at the Museum of Zaragoza comprising 10 plaster casts of ancient masterpieces whose originals are kept at the Vatican Museums, the Uffizi Gallery and the Louvre. Most of them were created in the first Drawing School of Zaragoza created by the *Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País* in 1784 and fully funded by Juan Martín de Goicoechea. In order to provide this school with the best facilities, he purchased the plaster casts from the San Fernando Royal Academy of Fine Arts in order to enable young artists to become acquainted with classical models and the aesthetic principles of Neo-classicism.

All the casts in the collection—except two—were made from moulds from the model collection owned by Anton Raphael Mengs with pieces originating in Madrid, Florence and Rome.

Keywords

Copy, Goicoechea, moulder, San Fernando Royal Academy of Fine Arts, San Luis Academy of Fine Arts, *teselos* (moulds).

Museo de Zaragoza
Boletín, 20
2019, pp. 213-246

Introducción

El Museo de Zaragoza conserva una colección de vaciados en yeso de algunas de las más famosas esculturas de la Antigüedad clásica, que bien merecen nuestra atención. Se trata de 10 reproducciones de bulto redondo derivadas de las obras talladas en mármol que actualmente se pueden contemplar en los Museos Vaticanos, Galería de los Ufizzi y Museo del Louvre.

En el mundo romano,[1] la copia fue un procedimiento muy extendido que permitió conseguir obras de arte de difícil accesibilidad debido a su alto precio, lejanía o antigüedad. Es así como un nutrido y variado conjunto de esculturas griegas, en su mayoría vaciadas en bronce, fueron copiadas en mármol para disfrute y deleite de una minoría. La técnica del "sacado de puntos" facilitó el paso de un material a otro y satisfizo el deseo de poseer copias o réplicas de las obras más admiradas y deseadas, símbolo de distinción de una clase social poderosa.

Este afán irresistible de conseguir obras de arte del mundo grecolatino, se manifestó de nuevo en el Renacimiento y, más adelante, en el Neoclasicismo, con el renacer del conocimiento de la cultura clásica impulsado por modelos de la Antigüedad. Es así como la técnica del vaciado en yeso reaparece con gran profusión haciendo posible el disfrute de aquellas obras que, hasta el momento, solo habían estado reservadas a unos cuantos. Dicha técnica permite la reproducción de un mismo modelo de forma seriada a partir de piezas huecas y rígidas, denominadas "teselos", que son vaciadas con yeso. Para formar una escultura echando o incorporando yeso en los moldes a piezas, es necesario contar con un número importante de los mismos y evitar los enganches producidos en el desmoldeado; lo que supone ser una técnica extremadamente compleja que sólo unos cuantos artífices supieron realizar con óptimos resultados.

La llegada de la colección de vaciados de escultura clásica al Museo de Zaragoza se hizo de la mano de la Real Academia de Nobles y de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza, como institución responsable de la enseñanza de las Tres Artes (Dibujo, Escultura y Arquitectura), desde su fundación en el año 1792.

1 Sobre este tema puede verse Luzón Nogué 2003, 17-30.

La primera Real Academia de Bellas Artes que se crea en España fue la de San Fernando de Madrid en el año 1752, siguiendo la influencia y criterios de las academias europeas de Florencia, Roma o París. Su creación supuso la normalización del gusto estético academicista de las artes con el control de las obras de los artistas que debían ceñirse a los principios estéticos del pensamiento ilustrado. La enseñanza se basaba en el dibujo y comprendía la copia de dibujos de maestros, a partir del repertorio de estampas, la copia de escultura, a través de los vaciados, y la copia del modelo vivo.[2]

La incorporación de los modelos en yeso de la escultura clásica fue considerada de primer orden para facilitar a los jóvenes artistas el aprendizaje del ideal clásico y poner a su alcance los fundamentos estéticos del Neoclasicismo. Según estas teorías, la belleza suprema sólo se podía alcanzar a través del estudio e imitación del mundo antiguo y los jóvenes artistas únicamente lo podían aprender a través de la contemplación de los vaciados de las esculturas originales donde se hallaba la más absoluta perfección. De este modo, la exaltación del cuerpo humano representó el bien más preciado y digno de la naturaleza, y su contemplación y copia favoreció la divulgación del gusto y lo bello en las artes.

La colección de vaciados de escultura de Anton Raphael Mengs, que Carlos III donó a la Academia de San Fernando, supuso un acontecimiento sin parangón en la historia de dicha institución. El primer pintor de cámara del rey reunió una colección inigualable de vaciados en yeso de escultura clásica, cuando en la España de entonces no se tenía conocimiento de ella más que a través de la estampación de sus grabados y las referencias escritas. Obras conseguidas de las estatuas del patio del Belvedere del Vaticano, Palacio Capitolino, colecciones Borghese, Médicis o Ludovisi, son algunas de las procedencias de esta magnífica colección que Mengs donó al rey Carlos III en 1776,[3] antes de abandonar la corte madrileña.

La principal condición que le trasladó al monarca en esta transmisión fue que la colección pasara a la academia con el ánimo de contribuir a la enseñanza del dibujo, facilitando a los jóvenes artistas el aprendizaje del ideal clásico y poniendo a su alcance los fundamentos del gusto neoclásico basado en la imitación de la Antigüedad. Pero el pintor alemán también contempló en el acuerdo la posibilidad de que sus propios moldes sirvieran para sacar vaciados destinados a otras academias españolas que se estaban creando por aquellos años, como la de Sevilla, Valencia, Zaragoza o Barcelona, "donde no dejará de haver ingenios qe sería deseable viesen en sus principios estos Prototipos de la hermosura del dibujo".[4]

La colección agrupaba obras procedentes de las tres casas que el pintor poseía en Madrid, Roma y Florencia, por lo que fueron necesarios varios años para reunirla en dicha institución, hasta el año 1779 que llegaron los últimos vaciados procedentes de Italia, vía Alicante.[5]

2 Negrete Plano, 2009, 30.
3 Negrete, 2005, 173.
4 Negrete Plano, 2009, 77.
5 Negrete Plano, 2005, 174.

El formador José Panucci fue el encargado de recibir y revisar el conjunto de obras y de colocar pedestales a los bustos y cabezas que los necesitaran.[6] También fue el responsable de reproducir los moldes y modelos que fueron distribuidos por las academias españolas, además de ofrecer un número ingente y descontrolado de copias a profesores, discípulos y particulares pudientes.[7]

Desde esta perspectiva, la Academia de San Fernando resultó ser el órgano regente de la Academia de San Luis y del resto de las reales academias creadas por todo el reino, con la consiguiente difusión de las teorías artísticas del momento.

Historia de la Colección

Como dijimos anteriormente, la Academia de San Luis fue la institución responsable de la enseñanza de las Tres Artes, desde su creación hasta el año 1857, fecha en la que se crean las escuelas de Bellas Artes dependientes del Ministerio de Fomento e Instrucción Pública.[8]

Hasta ese momento, la formación de los futuros artistas y cualificados artesanos recaía sobre la Escuela de Dibujo, creada por la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País en 1784, y situada en los números 8 y 10 de la actual calle de San Jorge, en la desaparecida casa Zaporta del siglo XVI. La fundación de la escuela se realizó a instancia del rey Carlos III y se estableció… "a expensas absolutamente de Dn. Juan Martín de Goicoechea",[9] figura relevante del Comercio y las finanzas de la ciudad de Zaragoza, de talante ilustrado y abierto a las nuevas tendencias artísticas del neoclasicismo.

En su afán de dotarla de los mejores medios, proporcionó…"los yesos y papeles más excelentes"… con el ánimo de cederlos con la condición de que… "siempre que continúe la enseñanza en el lugar o sitio proporcionado al objeto".[10]

En el año 1788, Goicoechea había traído de la Academia de San Fernando… "varios grupos y estatuas de las mejores de la antigüedad", entre los que se encontraban el grupo Laocoonte, Venus de Médicis, Apolo, El Mercurio de Herculano (de la villa de los Papiros), etc.[11]

Sin embargo, no será hasta la celebración de la primera junta particular de la ya creada Academia zaragozana, celebrada el 11 de abril de 1793, cuando su Vicepresidente Perpetuo Juan Martín de Goicoechea y Galarza efectuó la donación del material didáctico para la enseñanza, tal como había ofrecido anteriormente. En la donación se relacionan…"14 estatuas en yeso, 52 cabezas de yeso, 4 fragmentos de piernas y brazos en yeso, 2 piernas de niño en yeso, 1 pie y una mano de la

6 Negrete Plano, 2009, 11.
7 Luzón Nogué, 2015, 7.
8 Ansón Navarro, 1993, 149.
9 Ansón Navarro, 1993, 240.
10 Ansón Navarro, 1993, 240.
11 Ansón Navarro, 1993, 240

anatomía en yeso, 13 bajorrelieves, 16 retratos en óvalo, 30 medallistas".[12] Entre las 14 estatuas en yeso, 9 se encabezaban con el título "antiguas", siendo éstas… "La del Laoconte. El Fauno de Florencia. Venus de Médicis. Venus de Rondanini. El Pastor de la Cabra. Apolino de Médicis. La del Mercurio. La de la Espina. La de la Concha"[13] (fig. 1).

En el Catálogo de la Academia de San Luis de 1828, se enumeran cinco de los diez vaciados que nos ocupan, definidos como "estatuas mayores que el natural vaciadas en yeso de antiguo",[14] siendo estas: Antinoo. Sileno con el niño Baco en los brazos. Grupo de Laocoonte. Apolo Pithio y Gladiador Combatiente. Además, se registran 42 obras en forma de pequeñas esculturas y bajorrelieves, todas ellas colocadas en la Sala Principal de la Galería o Museo de la Academia,[15] cuando la Academia y la Sociedad Económica tuvieron su primera sede en la plaza del Reino, al lado de la antigua casa del general Palafox.[16]

En el Catálogo de la Academia de San Luis y Sociedad Económica de Amigos del País de Zaragoza del año 1842, recogido al pie de la letra por Pascual Madoz,[17] se vuelven a relacionar los mismos vaciados que en el Catálogo anterior, cuando hace referencia a los de mayor tamaño que el natural. Sin embargo, cuando se refiere a los yesos de tamaño natural que están depositados en la Sala del Académico de Semana, añade los vaciados de la Venus en el baño, Anatomía de Udon (Houdon), Fauno de los albojes (fauno de los platillos o sátiro danzante), Venus de Medicis, Apolino, Mercurio de Juan de Bolonia, Fauno de la Cabra, Anatomía, Flora y Mercurio del Herculano.[18] Además se registran 6 obras de tamaño medio, 94 cabezas y 11 medallones.[19] Es de destacar que los vaciados de mayor tamaño que el real estaban expuestos en la sala 2 del museo de dichas instituciones.

Pero la Sociedad Económica y la Academia no sólo adquirieron de Goicoechea los vaciados como material didáctico destinado a la formación de sus alumnos, sino que también lo incrementaron a través de otras instituciones públicas. Tal es el caso de la Junta Particular de Comercio de Barcelona cuando pone en conocimiento de Felix de O'Neille, presidente de la Academia, el envío de unos vaciados de yeso pedidos previamente por esa Academia en 1792,[20] o cuando el secretario de la Academia zaragozana recibió la colección de modelos en yeso que la Dirección general de instrucción pública cedió a dicha institución con destino a la Escuela provincial de bellas artes dependiente de la misma en 1888.[21]

12 Ansón Navarro, 1993, 146.
13 Ansón y Centellas, 1996, XXV.
14 Lalana y Llovet, 1828, 47.
15 Lalana y Llovet, 1828, 47 y 48.
16 Ansón y Centellas, 1996, XXIII.
17 Madoz Ibáñez, 1985, 344-350.
18 Catálogo,1842, 25.
19 Catálogo, 1842, 26-28.
20 Ansón Navarro, 1993, 270.
21 Actas Academia del 8.1.1888.

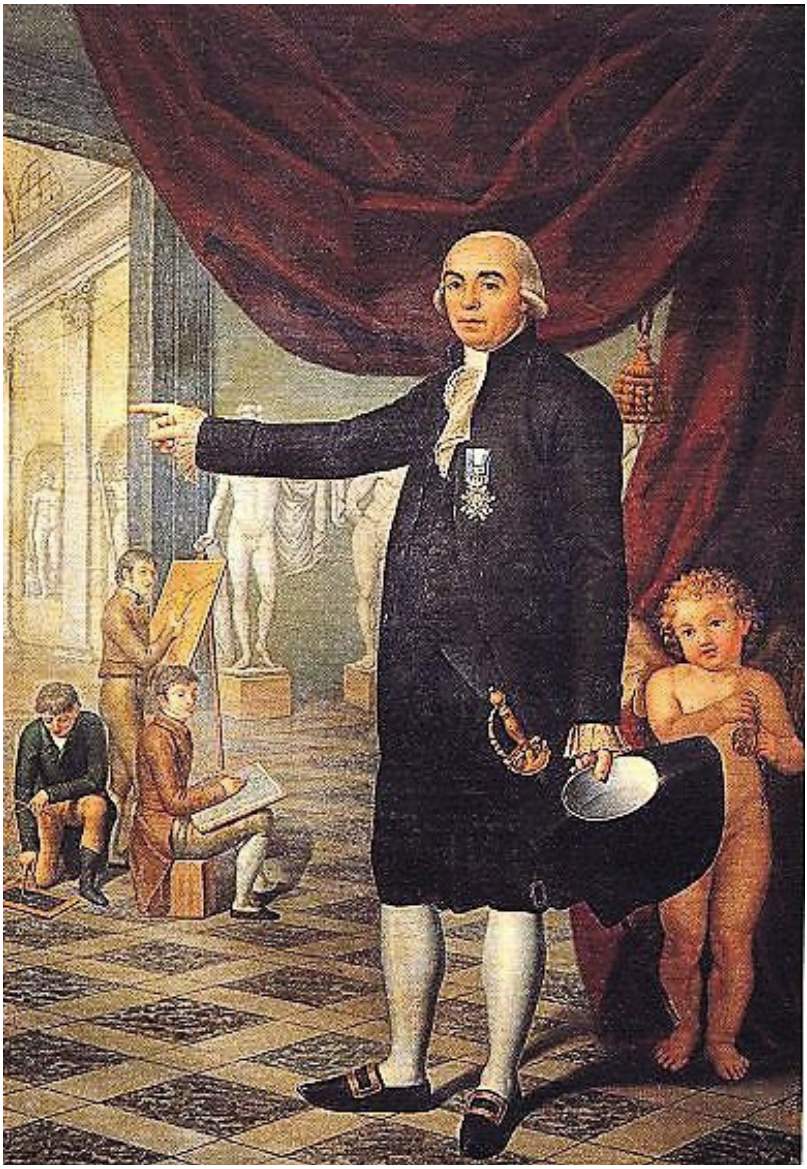


Fig.1. Juan Martín de Goicoechea. Pasqual de Quinto y de los Ríos, J. (2004), 299.

A partir del año 1909,[22] los fondos museográficos y documentales de la Academia, pasaron a depositarse en el edificio del Museo provincial de la Plaza de los Sitios y no así los de la Sociedad Económica que se deslindan de aquella.

22 Beltrán Lloris, 2000, 98.

En 1916, siendo director del museo el escultor Carlos Palao, se hallaban expuestos algunos de los vaciados que nos ocupan en una de las secciones del museo denominada Museo de Reproducciones. Según Miguel Allúe, la gipsoteca estaba situada en la primera planta del edificio, donde se encontraban las salas del Museo de pintura, las de la Academia y las de la Comisión de Monumentos, donde se exhibían los vaciados del grupo del Laocoonte y del Gladiador Borghese así como "multitud de estatuas y bustos, etc., que reproducen obras diversas: al centro, estatuita representando a Mercurio".[23]

Dos años después, se instalaron en las galerías de la planta principal, la serie de reproducciones del Coro del Pilar[24] que compartía espacio con los dos vaciados mencionados más arriba, el Sileno con Baco niño en brazos y la Venus de Milo; esta última donada por el Museo de Reproducciones Artísticas de Madrid junto a otras reproducciones de esculturas antiguas, "a cambio de la colección de capiteles árabes que se le enviaron"[25] (fig. 2).

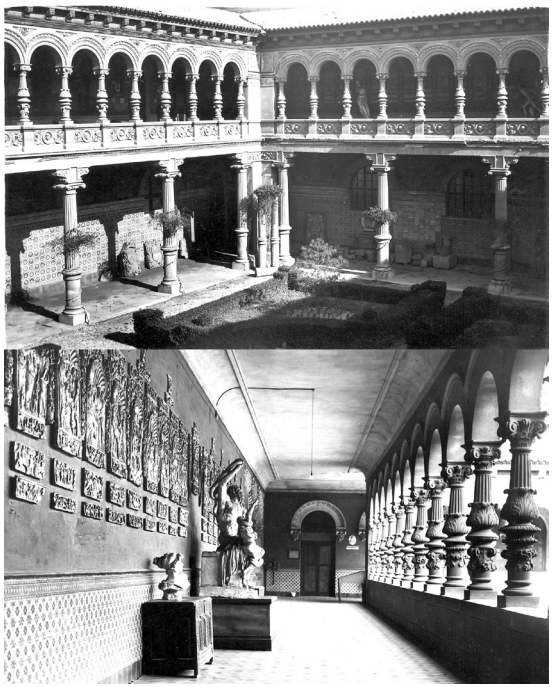


Fig.2. Galería del Museo. Foto: Museo de Zaragoza.

La sección de Reproducciones queda interrumpida en la época de Antonio Beltrán cuando tenemos la referencia de que estaba prácticamente suprimida, que-

23 Allúe, 1916, 15-16.
24 Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes, 1918, 26.
25 Actas de la Academia del 30.4.1916, 18.

dando…"solo los vaciados de obras clásicas colocados en el patio (Laocoonte, Afrodita de Melos, Gladiador Borghese, etc.) y se habían almacenado otros yesos que se encontraban en deplorable estado".[26] De este dato conservamos documentación gráfica que nos permite verificar la exposición de algunos de los vaciados que nos ocupan (fig. 3).

No obstante, conviene señalar que a lo largo de los años la Academia fue cediendo a la Escuela de Artes los vaciados en yeso que custodiaba a pesar de no estar adscrita a su competencia, bien en calidad de donación o de depósito. Así tenemos la referencia de que en 1933, la Academia cedió a "la Escuela de Artes y Oficios una colección de yesos para las clases de dicho Centro, a cambio de una colección de dibujos que la Escuela cede a la Academia. Ambas cesiones son hechas en concepto de depósito".[27] De la misma manera, en el año 1949, el director de la Academia y del Museo José Galiay depositó en la Escuela una serie de obras en yeso, agrupadas en "13 figuras, 40 cabezas, 8 relieves, 7 retratos, 1 escudo, 4 brazos, 23 pies, 10 manos, 9 medallones, 8 apretones de la Diputación del Reino, 7 repisas".[28] Y en el año 1975, se estableció un depósito temporal, entre las direcciones del Museo y de la Escuela, de los vaciados en yeso con motivo de las obras de rehabilitación del museo que obligaron a su cierre por algún tiempo.[29] En el año 1990 se procedió al levantamiento de dicho depósito con el consiguiente retorno de las obras[30] y su inmediata exposición en el patio, bajo el porche, y hall del museo.

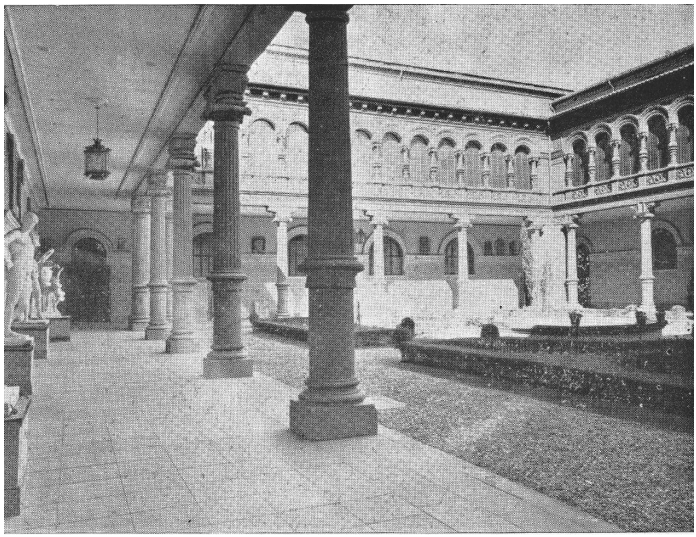


Fig. 3. Beltrán Martínez, A. (1964), Lámina II.

26 Beltrán Martínez, 1964, 15.
27 Actas de la Academia, 19.2.1933.
28 Oseira, Galligo, y Maggioni, 1987, 381.
29 Oseira, Galligo, y Maggioni, 1987, 381.
30 Archivo Museo de Zaragoza, O.M. 19.7.1990.

La colección de vaciados

Para describir la colección de vaciados de escultura clásica expuesta en el Museo de Zaragoza, hemos considerado su ordenación atendiendo a dos elementos diferenciadores. El primero hace referencia al tamaño, que será de mayor a menor, y el segundo está relacionado con el cajón de madera que recubre y protege la base de algunas de las esculturas. Dicha estructura está provista de 4 o 6 argollas de hierro, dependiendo de las dimensiones del vaciado, y en orden de a dos o de a tres, para facilitar el movimiento y transporte de las mismas. El término "encajonado", con el que vamos a titular la parte siguiente, sigue la denominación establecida en un trabajo relacionado con este tema.[31]

Vaciados encajonados

Apolo del Belvedere

Vaciado en yeso que representa al dios Apolo, encarnación de la serenidad y la razón. El dios se muestra desnudo y sólo provisto de capa (clámide), sandalias y carcaj colgado a la espalda. El brazo extendido hacia adelante y la pierna derecha en actitud de marcha, nos invita a visualizar el arco que sostendría su mano izquierda, en el momento en que da muerte a la serpiente Pitón con su flecha. A la derecha, un tronco de árbol partido en el que se enrosca una serpiente, le sirve de apoyo (fig, 4).

La escultura original es una copia en mármol de una estatua de bronce del primer Helenismo que fue realizada en época de Adriano.[32] Aunque no se conocen las circunstancias exactas de su hallazgo, parece que tuvo lugar en el año 1479.[33] La obra perteneció al papa Julio II y fue expuesta en uno de los nichos del patio del Belvedere desde 1511.[34] Actualmente se encuentra en los Museos Vaticanos.

La obra en mármol se halla incompleta con la pérdida del antebrazo y mano derechos, mano izquierda y parte superior del tronco del árbol. Sin embargo, desde el siglo XVI ha permanecido reconstruida en su totalidad y hasta la fecha se ha seguido el mismo criterio de intervención.

A finales del siglo XVIII, fue una de las dos obras de arte más famosas del mundo.

El vaciado que figura en el Museo de Zaragoza (Nig.07685), tiene unas dimensiones de 233,50 x 105 x 137 cm y un peso inferior a 150 Kg, igual que la mayoría de los vaciados que nos ocupan. Está situado en el tramo 4 del patio del museo, bajo el porche, y depositado sobre un plinto de ladrillos con mortero de cemento.[35] La base del vaciado está encajonada en una estructura de madera provista de 4 argollas de hierro, clavadas, de a dos, en el lateral izquierdo y derecho

31 Franco Rufino, 2016, 135.
32 Negrete Plano, 2009, 137.
33 Clark, 1984, 65.
34 Luzón Nogué, 2007, 473.
35 Todos los vaciados encajonados están expuestos en el patio del museo y de la misma manera que el que estamos describiendo.



Fig. 4. Vaciado del Apolo del Belvedere. Foto: José Garrido, Museo de Zaragoza.

de dicha estructura. La obra carece de la mitad del brazo y antebrazo derechos, así como de la parte superior del tronco de árbol. La superficie de la obra se encuentra cubierta con pintura acrílica,[36] con grandes ampollas y desprendimientos de la misma. Presenta grietas diseminadas por toda la superficie, destacando una de gran importancia en la pantorrilla de la pierna izquierda como consecuencia, posiblemente, de una estructura metálica insertada en su interior.

El vaciado fue comprado por Goicoechea y cedido a la Academia de San Luis según se desprende del Catálogo de 1828. Se trata de una copia de los moldes del Apolo Pithio del Belvedere de la colección de Mengs,[37] realizada por el formador José Panucci de la Academia matritense. Anteriormente, Diego Velázquez había adquirido una copia en Italia que estuvo expuesta en el Alcázar de Madrid hasta que se pierde todo rastro de ella,[38] tras el incendio del edificio que se produjo durante la Nochebuena de 1734.

Sileno con Dioniso niño en brazos: Sileno con Baco niño en brazos

Vaciado en yeso que representa a Sileno con los rasgos de hombre maduro, de pie y desnudo, con la pierna derecha adelantada en posición de reposo. Lleva en los brazos a Dioniso niño y apoya el codo izquierdo en un tronco de árbol en el que trepa una vid, cubierto por una piel de cabrito. El niño, sonriente, avanza la mano izquierda hacia el sátiro en actitud de tirarle de la barba. Ambos están coronados de yedra y pámpanos de vid (fig. 5).

La estatua original es de mármol y es una copia romana, fechada entre el 170-190 d.C., de un bronce de finales del siglo IV a.C..[39] Fue hallada en el siglo XVI por Carlo Muti en una finca de su propiedad junto con el vaso Borghese.[40] Perteneciente al cardenal Scipione Borghese (1576-1633), fue adquirida en el año 1807 por Napoleón, junto con otras obras compradas a su cuñado el Príncipe Camilo Borghese, casado con Paulina Bonaparte. Actualmente se conserva en el Museo del Louvre.

El vaciado que figura en el museo (Nig.01189), tiene unas dimensiones de 213 x 96 x 88 cm y está situado en el tramo 4 del patio del edificio. La caja de madera que lo sustenta está provista de 4 argollas de hierro, de a dos, en la parte delantera y trasera de dicha estructura. La pintura acrílica que lo cubre forma pequeñas ampollas distribuidas por puntos muy localizados, y en algunas zonas se ha producido un desprendimiento de la misma. También se observan grietas distribuidas fundamentalmente entre los pies y las dos pantorrillas de la escultura.

36 Los 10 vaciados del museo están pintados con el mismo preparado de color siguiendo el criterio de protegerlos del medio ambiente.
37 Negrete Plano, 2009, 121.
38 Luzón Nogué, 2007, 474.
39 Beltrán, y Mendez, 2015, 129.
40 Luzón Nogué, 2007, 470.



Fig. 5. Vaciado del Sileno con Baco niño en brazos. José Garrido, Museo de Zaragoza.

El vaciado fue comprado por Goicoechea y cedido a la Academia de San Luis, según se relaciona en el Catálogo de la Academia de San Luis de 1828. Se trata de una copia de los moldes del Sileno de la colección de Mengs,[41] realizada por el formador José Panucci. Anteriormente, Velázquez ya había traído una copia de Italia para formar parte de la estatuaria expuesta en el palacio real y que, tras el incendio, había sido restaurada por Juan Pascual de Mena entre los años 1759 y 1760. Según dibujo del propio Mena le faltaban los 2 pies, desde los tobillos, las 2 piernas del niño Baco, desde los muslos, y algunos dedos se hallaban rotos.[42] A pesar de ello, consideramos que el vaciado que se expone en el museo responde a una copia efectuada a partir de los moldes cedidos por Mengs por tratarse de un procedimiento mucho más sencillo y conservador que el de volver a sacarlos para su reproducción del modelo que trajo el pintor sevillano.

Hermes psicopompo: Antinoo del Belvedere

Vaciado en yeso que representa al dios Hermes en su papel de psicopompo, de acompañante de los difuntos en su viaje a ultratumba. Joven desnudo, de pie, en posición de reposo, con el pie izquierdo ligeramente levantado. Del hombro izquierdo le cae una capa (clámide) que se enrosca en el brazo y cae en varios pliegues hasta la rodilla. Apoya el brazo derecho en la cadera, con la mano en retroversión. Tras él aparece un tronco de árbol cortado (palmera), muy estilizado, en el que parece apoyarse (fig. 6).

La escultura original es una copia romana de época adrianea de una obra en bronce de la escuela de Praxíteles del siglo IV a.C. Fue hallada en Roma, en la Vigna de Nicolaus donde estaba el mausoleo de Adriano, razón por la que se confundió durante mucho tiempo con la representación de Antinoo, favorito del emperador. En 1543 la estatua fue adquirida por el papa Pablo III para ser colocada en una de las hornacinas del Belvedere. Actualmente está en los Museos Vaticanos. La obra original carece de la mano izquierda, brazo derecho y parte de la clámide recogida en el antebrazo izquierdo. Según Almudena Negrete fue fuertemente restaurada por Giugliano Della Porta alrededor de 1560 y más adelante reconstruida según la estatua de Hermes de la colección Farnese (fig. 7), con sandalias aladas y caduceo, conservada en el Museo Británico desde 1864.[43]

41 Negrete Plano, 2009, 124.
42 Luzón Nogué, 2007, pág., 405.
43 Negrete Plano, 2009, 139.



Fig. 6. Vaciado del Antinoo del Belvedere. José Garrido, Museo de Zaragoza.



Fig. 7. 1: Antinoo del Belvedere. CC BY 3.0. © Marie-Lan Nguyen / Wikimedia Commons. 2: Antinoo del Museo Británico. CCBY-NC-SA 4.0. ©Trustees of the British Museum. 3: Vaciado del Museo de Zaragoza. Foto José Garrido, Museo de Zaragoza. 4: Antinoo Capitolino. Public Domain © Marie-Lan Nguyen / Wikimedia Commons.

El vaciado que figura en el museo (Nig.01196), tiene unas dimensiones de 210 x 76 x 80 cm y se encuentra situado en el tramo 1 del patio. Su estructura de madera está provista de 4 argollas de hierro, clavadas, de a dos, en el lateral izquierdo y derecho de la misma. Existen importantes grietas encima de las rodillas, coincidentes con las uniones de la parte inferior del muslo y la superior de la rodilla.

El vaciado fue comprado por Goicoechea y cedido a la Academia de San Luis, según el Catálogo de 1828. Consideramos que la escultura procede de los moldes del Antinoo del Belvedere de la colección de Mengs,[44] realizada por el formador José Panucci. Sabemos que anteriormente Velázquez había traído de Italia un vaciado del Antinoo del Belvedere para decorar el Alcázar que fue destruido en el incendio.[45]

Conviene apuntar que nuestro Hermes psicopompo tiene una cabeza que no se corresponde con la del original en mármol. Tiene un gran parecido con la cabeza del Antinoo de los Museos Capitolinos y su tamaño y cuello no se ajustan al cuerpo donde van insertados. Esta apreciación nos hace considerar que, en un momento que desconocemos y viéndose el vaciado desprovisto de esta parte del cuerpo, se le acopló otra cabeza basada en la escultura de Antinoo Capitolino y no en la del Belvedere. Y ajustando más esta argumentación podríamos apuntar además que el origen del modelo de la nueva cabeza lo podríamos encontrar entre los vaciados que se relacionan en el Catálogo de 1842 donde se enumeran 2 cabezas de este joven, con los números 27 y 67, respectivamente[46](fig. 8).

44 Negret Plano, 2009, 121.
45 Luzón Nogué, 2007, 491.
46 Catálogo, 1842, 26-27.

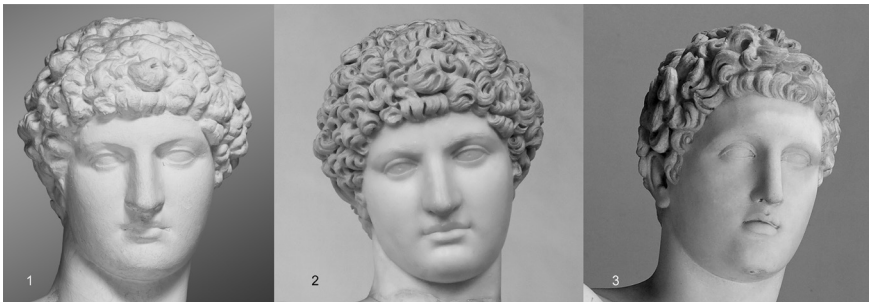


Fig. 8. 1: Vaciado del Antinoo del Belvedere. Foto José Garrido, Museo de Zaragoza.
2: Antinoo Capitolino. Pubblico dominio. © Marie-Lan Nguyen / Wikimedia Commons.
3: Antinoo del Belvedere. Public Domain. © Marie-Lan Nguyen / Wikimedia Commons.

Gladiador Borghese

Vaciado en yeso que representa a un hombre desnudo con las piernas abiertas, apoyándose en la derecha y avanzando con el pecho inclinado hacia delante. Está en actitud de lucha con el brazo izquierdo extendido, portando un escudo y el derecho retirado hacia atrás. El muslo derecho apoya en el tronco de un árbol, donde existe una inscripción griega: "Que Agasias Dositeo lo hizo colocar"[47] (fig. 9).

La escultura original es una réplica en mármol del siglo III a. C.,[48] copiada de un bronce anterior realizado por el último descendiente de Lisipo y los escultores de Pérgamo.[49] Su hallazgo se produjo en Nettuno, cerca de Anzio, en 1611. Formó parte de la colección del cardenal Scipione Borghese hasta que en 1807 fue comprada por Napoleón y trasladada a París, junto con el resto de la colección Borghese. Actualmente se conserva en el Museo del Louvre.

Esta estatua fue considerada una de las obras más famosas de la colección Borghese, siendo mencionada sistemáticamente en los repertorios de escultura antigua.

El vaciado que figura en el museo (Nig.11817), tiene unas dimensiones de 164,50 x 101 x 166,50 cm y está situado en el tramo 3 del patio. El cajón de madera tiene 6 argollas de hierro, de a tres, situadas en la parte delantera y trasera de dicha estructura.

La escultura se halla incompleta, debido a la pérdida de la mano izquierda, con grandes ampollas repartidas por la superficie pintada e importantes desprendimientos de la misma en el cabello, pómulo derecho, nariz y clavícula. Presenta una concentración de grietas en tobillo, rodilla, muslo, ingle y antebrazo izquierdos, así como en tobillo, rodilla e ingle derechos; además de profundas grietas en el talón derecho del gladiador ocasionadas, posiblemente, por la estructura metálica colocada en su interior.

47 Luzón Nogué, 2007, 464.
48 Clark, 1984, 185.
49 Clark, 1984, 183.



Fig. 9. Vaciado del Gladiador Borghese. Foto José Garrido, Museo de Zaragoza.

El vaciado fue comprado por Goicoechea y cedido a la Academia de San Luis, según se relaciona en el Catálogo de 1828. El modelo de donde salió el vaciado que nos ocupa proviene de los moldes del gladiador Borghese de la colección de Mengs,[50] que realizó el formador José Panucci. Anteriormente, Velázquez había traído de Italia una copia para decorar el Alcázar de Madrid, pero después del incendio fue restaurado por el escultor Juan Mena porque…"estaba falto de cabeza, de todo el brazo siniestro, de la mitad de la pierna siniestra, y mitad del pie derecho".[51] Es por lo que consideramos que nuestro ejemplar procede de la colección de Mengs ya que contaba con los 21 teselos del modelo donde vaciar el yeso, siendo un procedimiento mucho más sencillo que volver a sacarlos del modelo de Velázquez para reproducirlo de nuevo.

Vaciados no encajonados

El grupo del Laocoonte

Vaciado en yeso que representa la trágica muerte de Laocoonte, sacerdote troyano del templo de Apolo, que murió devorado junto a sus hijos por dos serpientes marinas enviadas por Atenea. De esta manera la diosa quiso vengarse del sacerdote por advertir a sus compatriotas de la inminente caída de Troya, con la estratagema de la entrega del caballo de madera donde Ulises y sus compañeros griegos se escondieron para poder tomar la ciudad (fig. 10).

La escultura original de la obra es de mármol, de época romana, copia de una estatua helenística de bronce.[52] Fue hallada en 1506, en las termas de Tito en Roma, y adquirida por el papa Julio II para incorporarla al patio del Belvedere, en la ciudad del Vaticano. Actualmente se encuentra en los Museos Vaticanos de Roma.

En el momento de su hallazgo, la escultura carecía del brazo derecho del personaje central, parte del brazo, antebrazo, mano, tobillo y parte del pie derechos del niño situado a la derecha de aquel, así como de la mano derecha del tercer personaje, situado a su izquierda.[53] A partir de entonces, el grupo del Laocoonte fue reconstruido en varias ocasiones hasta que en el año 1532 Giovanni Angelo Montorsoli completó la extremidad superior del sacerdote troyano en gesto levantado. En el XVIII, entre los años 1725 y 1727, el escultor Agostino Cornacchini añadió el brazo del niño que también fue estirado, así como la mano del joven situado a su izquierda.[54]

50 Negrete Plano, 2009, 121, 122 y 124.
51 Luzón, Gasca, Solís, y Viana, 2005, 148.
52 Negrete Plano, 2009, 135.
53 <Museumhttp://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?assetId=37901001&objectId=1346741&partId=1>, X. [Consulta 16.07.2018), estampa de Giovanni Antonio da Brescia.
54 Luzón Nogué, 2003, 24.

Esta reconstrucción fue la que perduró durante los siglos XVIII, XIX y principios del XX, siendo la imagen más divulgada de la escultura clásica a través de sus estampas y grabados. Sin embargo, el hallazgo del brazo original del grupo escultórico en una tienda de antigüedades de Roma en el año 1905, modificaría la percepción de dicha obra con la incorporación del fragmento original en su sitio y la eliminación del resto de añadidos.

El vaciado del grupo del Laocoonte que figura en el museo (Nig.01193), tiene unas dimensiones de 234 x 166 x 99 cm y un peso aproximado de 150 Kg. Está ubicado en el tramo 3 del patio del museo.

Actualmente conserva la posición del brazo montorsoliano, levantado,[55] y no así las partes añadidas en la reconstrucción de Cornachini en el siglo XVIII. Conviene señalar también la ausencia de uno de los peldaños de la parte frontal del conjunto escultórico, frente a los dos que tiene el original de los museos del Vaticano, así como de la plataforma sobre la que se asienta la obra. Esta falta de apoyo hace que el pie izquierdo del sacerdote y el hijo situado a su izquierda, descansen directamente sobre el plinto de ladrillos y el mortero de cemento, dejándose sin resolver la posición de ambas partes. Sin embargo, disponemos de una imagen del vaciado cuando estuvo expuesto en la galería principal del museo, que muestra los añadidos y el escalón que en el tiempo actual no figuran (fig. 2). La pintura acrílica que lo cubre forma pequeñas ampollas y desprendimientos por toda la superficie. También se perciben grietas, pérdida de materia en la rodilla derecha del personaje principal y visibilidad de las uniones de elementos añadidos, como manos y pies.

El vaciado fue comprado por Goicoechea en torno a 1788 y cedido a la Academia de San Luis en 1793, como así se especifica en la primera junta particular de la recién creada institución zaragozana.[56] El modelo de origen proviene del vaciado del grupo del Laocoonte de la colección de Mengs,[57] que realizó el formador José Panucci. Anteriormente, Velázquez había traído de Italia un grupo del Laocoonte para decorar el palacio del Alcázar, pero después del incendio sólo se salvaron medio cuerpo del sacerdote sobre su peana de madera, sin cabeza ni brazos, así como un trozo de cuerpo de uno de sus hijos.[58]

55 Según Jesús Mustienes, profesor jubilado del Taller de Vaciado y Modelado de la Escuela de Arte de Zaragoza, se intervino en el grupo escultórico con la reconstrucción del antebrazo derecho, mano y parte correspondiente a la serpiente, durante su permanencia en dicha institución.

56 Ansón y Centellas, 1996, XXV.

57 Negrete Plano,2009, 121.

58<http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/catalogos_historicos/1758_transcripcion.pdf>, 10. [Consulta 21.8.2018].



Fig. 10. Vaciado del grupo del Laocoonte. Foto José Garrido, Museo de Zaragoza.

Afrodita de Milo: Venus de Milo

Vaciado en yeso que representa a la diosa desnuda, con las piernas envueltas en un manto arrollado en las caderas que cae sobre la pierna izquierda en flexión. Tiene el pelo recogido atrás por una cinta, y tres bucles que caen sobre la nuca (fig. 11).

La obra original es de mármol y es una copia romana realizada en torno al año 100 a. C.,[59] de un original griego del siglo IV de estilo praxiteliano.[60] Su hallazgo se produjo en la isla de Milo (Grecia), en el año 1820. Fue comprada por Jules Dumont d'Urville con la ayuda del Embajador de Francia en aquel país y trasladada posteriormente al Museo del Louvre, donde se conserva en la actualidad. Realizada en dos partes, ninguna vez ha sido reconstruida, conservándose la obra sin brazos y pie izquierdo.

El vaciado que figura en el museo (Nig.11814), tiene unas dimensiones de 213 x 66 x 67 cm, está situado en el tramo 1 del patio del edificio, bajo el porche, y descansa sobre un plinto de ladrillos con mortero de cemento. La capa pictórica que lo cubre presenta pequeñas pérdidas muy localizadas y daños físicos con la falta de material en la rodilla de la pierna en reposo.

Es una reproducción donada por el Museo de Reproducciones Artísticas de Madrid en el año 1916, resultante de un intercambio de fondos museográficos como apuntamos más arriba.

Flora Capitolina

Vaciado en yeso que representa a una mujer de pie, ataviada con un pesado mantón y sandalias. Lleva una corona de flores en su cabeza y porta otras pequeñas en su mano izquierda (fig. 12).

La escultura original es de mármol y de época romana, siendo una copia de un original griego. En el año 1744 fue encontrada en la Villa Adriana de Tívoli y adquirida por el papa Benedicto XIV. Más adelante, fue cedida temporalmente al gobierno francés por el tratado de Tolentino en el contexto de las guerras napoleónicas. Años más tarde, es devuelta a Roma y desde el año 1815 se conserva en los Museos Capitolinos.[61]

El vaciado de Flora capitolina que figura en el museo (Nig.57102), tiene unas dimensiones de 177,50 x 64 x 47 cm y está ubicado en la hornacina 3 del hall del museo. La película pictórica mantiene buen estado de conservación por haber permanecido bajo cubierta desde el año 1990.[62]

Fue comprado por Goicoechea y cedido a la Academia de San Luis, según se relaciona en el Catálogo de esta Academia y de la Sociedad Económica de de 1842. El modelo de origen proviene del vaciado de la Flora de la colección de Mengs,[63] que realizó el formador José Panucci.

59 Clark, 1984, 93.
60 Beltrán Fortes y Mendez Rodríguez, 2015, 127.
61 Negrete Plano, 2009, 175.
62 La misma característica tiene el resto de vaciados expuestos en el hall del museo.
63 Negrete Plano, 2009, 122.



Fig. 11. Vaciado de la Venus de Milo. Foto José Garrido, Museo de Zaragoza.



Fig. 12. Vaciado de la Flora Capitolina. Foto José Garrido, Museo de Zaragoza.

Diana de Gabies

Vaciado en yeso que representa a la diosa Diana, de pie, vestida con quitón corto, un pequeño manto y sandalias. La obra capta e inmortaliza el momento en el que la diosa cazadora junta y abrocha con una fíbula, los extremos del manto que lleva por debajo del brazo izquierdo y que cae en forma de pliegues. Su cabeza está ceñida con una cinta (fig. 13).

La escultura original en mármol es una obra romana del siglo I d.C., réplica de una famosa estatua en bronce de Artemisa y vinculada a la producción de Praxiteles.[64] Fue descubierta en 1792, en las excavaciones llevadas a cabo por G. Hamilton en Gabies, propiedad de los Borghese en el Lacio. Desde entonces formó parte de la colección familiar en la ciudad de Roma, hasta que en 1807 fue comprada por Napoleón y trasladada a París junto con el resto de la colección Borghese. Actualmente se conserva en el Museo del Louvre.

La obra original está muy reconstruida con la incorporación de la nariz, parte de la oreja izquierda, mano derecha, muñeca y fíbula incluidas, codo y mano izquierdos y parte del manto que sostiene con esta última. Así mismo tiene reintegrado el pie izquierdo, con la mitad de la pierna y la parte anterior del pie derecho.[65]

El vaciado de Diana de Gabies que figura en el museo (Nig.57100), tiene unas dimensiones de 174,5 x 52 x 45 cm y está situado en la hornacina 1 del hall.

No tenemos referencia de cómo ingresó en el museo, aunque no podemos descartar la posibilidad de que viniera entre las reproducciones de esculturas antiguas procedentes del Museo de Reproducciones Artísticas, junto a la Venus de Milo en el año 1916.

Apolino de Médicis

Vaciado en yeso que representa al joven dios Apolo, de pie, desnudo, con la muñeca derecha colocada sobre su cabeza y descansando en un tronco de árbol. Apoyado sobre su pierna derecha y adelantada en posición de reposo, presenta la pierna izquierda flexionada y apoyada en el suelo con la punta del pie. El carcaj, uno de los atributos de Apolo, lo encontramos colgado del tronco colocado a su izquierda (fig. 14).

El nombre de Apolino con que se conoce esta obra responde al tamaño inferior con respecto al Apolo del Belvedere. La escultura original es una copia romana de época imperial de una obra helenística que representa al dios Apolo en su tipología de Apolo Licio del Museo del Louvre. En 1769 fue trasladada a Florencia desde Villa Medicis en Roma y actualmente se conserva en la Galería de los Uffizi. Las partes reconstruidas se centran en la mano derecha, el brazo izquierdo en su tercio superior, nariz, moño y base, excepto la parte unida a los pies y el apoyo.[66]

El vaciado de Apolino de Médicis que figura en el museo (Nig.57103), tiene unas dimensiones de 162 x 49 x 37,5 cm y está ubicado en la hornacina 4 del hall

64 Beltrán Mendez, 2015, 113.
65 Catálogo, 1912, 267.
66 Negrete Plano, 2009, 151

del museo. La escultura no conserva el carcaj colgado en el tronco como en el original de mármol, lo que le confiere un perfil sinuoso al soporte o apoyo. Desconocemos el momento en que se produjo tal pérdida y sus causas.

La obra fue comprada por Goicoechea y cedida a la Academia de San Luis en 1793, como así se especifica en la primera junta particular de la recién creada institución zaragozana.[67] El modelo de origen proviene del vaciado del Apolino de la colección de Mengs,[68] que realizó el formador de la academia madrileña José Panucci.

Fue seleccionada en muchas ocasiones para ser dibujada por los alumnos en las academias españolas del mismo modo que la Venus de Médicis.

Afrodita de Médicis: Venus de Médicis

Vaciado en yeso que representa a la diosa enteramente desnuda y apoyada sobre el pie izquierdo, con la mirada orientada hacia ese mismo lado. El pie derecho lo tiene retirado hacia atrás y apoyado en su punta, mientras la pierna está flexionada con la rodilla. Junto a ella hay un delfín del que penden dos amorcillos o querubines (fig. 15).

La escultura original es de mármol y está catalogada como copia del siglo I a.C, basada de una obra broncínea del prototipo helenístico de la Afrodita de Cnido de Praxiteles,[69] de dimensiones mayores. Fue descubierta en la villa de Adriano, cerca de Tívoli, en el siglo XVI y adquirida posteriormente por Cosme III de Médicis.[70] En la actualidad se conserva en la Galería de los Uffizi en Florencia.

En un principio carecía del brazo derecho y parte del brazo, antebrazo y mano izquierdos, que fueron reconstruidos a imitación de los brazos de la Afrodita de los museos capitolinos de Roma; lo que le confiere un ángulo demasiado agudo en un esfuerzo de cubrir sus senos y merecer la fama de pudorosa.[71] El delfín y los amorcillos son elementos añadidos, basados en la Venus Anadiomena,[72] que se constatan desde 1634 en la estampa de Perrier.[73]

Durante los siglos XVII y XVIII, fue considerada la representación más hermosa de una diosa hasta el punto de ser uno de los vaciados más apreciados del coleccionismo.[74]

El vaciado de la Venus de Médicis que figura en el museo (Nig.57101), tiene unas dimensiones de 155 x 50 x 41,50 cm y está ubicado en la hornacina 2 del hall del edificio. Como el resto de los vaciados expuestos en dicho espacio, mantiene la capa pictórica en buen estado de conservación. Conviene destacar que nuestra reproducción no conserva los amorcillos que van colocados sobre el delfín.

67 Ansón y Centellas, 1996, XXV.
68 Negrete Plano, 2009, 121 y 126.
69 Negrete Plano, 2009, 173.
70 Catálogo, 1912, 367.
71 Clark, 1984, 91.
72 Catálogo, 1912, 367. Representación de Venus saliendo del mar.
73 Luzón Nogué, 2007, 498.
74 Negrete Plano, 2009, 172.



Fig. 13. Vaciado de la Diana de Gabies. Foto José Garrido, Museo de Zaragoza.



Fig. 14. Vaciado del Apolino de Médicis. Foto José Garrido, Museo de Zaragoza.

La obra fue comprada por Goicoechea y cedida a la Academia de San Luis en 1793, como así se especifica en la primera junta particular de la recién creada institución zaragozana.[75] El hecho de que la actual Venus no incluya los amorcillos sobre el delfín como la estatua en mármol, nos pone sobre la pista de que, quizá, no sea una copia de los moldes de la Venus de Médicis de la colección de Mengs,[76] realizada por el formador José Panucci, sino otra copia que la Dirección General de Instrucción Pública envió, entre otras, a la escuela provincial de Bellas Artes en 1888,[77] a través de la Academia. Esta hipótesis se fundamenta en la lámina XXXII del Catálogo del MRA donde aparece la reproducción de la Venus sin brazos ni querubines, donada por la Academia de San Fernando y realizada por el formador Lucas Bartolozzi en 1908.[78] No obstante, la posibilidad de que ambos añadidos se rompieran en un momento dado y que se tomara la decisión de prescindir de ellos con el enrasado de la superficie del cetáceo, no podría ser descartada.

Conclusiones

El resurgir de la cultura clásica en el siglo XVIII contribuyó al acopio y expansión de los vaciados en yeso ante la necesidad del uso de los calcos de la estatuaria de la Antigüedad para la formación de los jóvenes artistas del momento. En la corriente de copiar obras antiguas impuestas por las academias no podían faltar vaciados de las obras maestras del pasado procedentes del Vaticano, del Campidoglio (palacio Capitolino) o de las colecciones Borghese, Médicis o Ludovisi, entre otras, para transmitir el buen gusto neoclásico.

La colección de vaciados de Anton Raphael Mengs que Carlos III regaló a la Academia de San Fernando en 1776, supuso un legado sin precedente que proporcionó los modelos en yeso necesarios para el desarrollo del programa formativo en la academia madrileña y, más adelante, en todas las academias del reino.

Los primeros vaciados que llegaron a la primigenia Escuela de Dibujo de Zaragoza lo hicieron de la mano de Juan Martín de Goicoechea en el año 1784, quien corrió con todos los gastos para su adquisición. Todos ellos, a excepción del de Diana de Gabies y la Venus de Milo, proceden de los moldes de los modelos de la colección del pintor bávaro que fueron vaciados por el formador José Panucci; lo que les confiere una calidad indiscutible frente a los realizados con posterioridad, cuando el formador italiano y sus descendientes, hijo y nieto, fueron los responsables de reproducir los vaciados de la Academia madrileña, de manera continua e incontrolada, durante el último cuarto del siglo XVIII y la mitad del siglo siguiente. Porque la vuelta a lo clásico y el interés hacia lo antiguo, también se proyectó en otros ámbitos ajenos a la enseñanza, incrementando el mercado de vaciados que

75 Ansón y Centellas, 1996, XXV.
76 Negrete Plano, 2009, 121.
77 Actas Academia del 8.1.1888.
78 Catálogo, 1912, 368.

abastecía a las casas de particulares pudientes y ocasionó el consiguiente deterioro de los moldes.[79]

La función didáctica de las copias en yeso para la enseñanza del dibujo, así como para el estudio e investigación del Arte antiguo y Arqueología, se consolidó a lo largo del siglo XVIII y mediados del XIX, con la aparición de gipsotecas que aglutinaban un contingente importante de material destinado a la instrucción práctica. Más adelante, este concepto es sustituido por el de obra de arte y pieza de museo, y las reproducciones en yeso son contempladas también como deleite y disfrute del gran público y no sólo de una minoría. Es así como surgen los museos de vaciados y reproducciones europeos entre los que cabe mencionar el Museo de Reproducciones Artísticas de Madrid. Creado en 1877 y vinculado a la Academia de San Fernando desde sus orígenes, el museo incrementó su colección mediante la compra de modelos en los principales museos del mundo, proporcionando a la sociedad el conocimiento de obras de arte que de otra manera no hubiera sido posible; una forma válida y educativa de enseñar las diferentes manifestaciones artísticas de la humanidad.

De igual manera, la exposición de series ordenadas de reproducciones de obras de Arte también adquirió protagonismo en el Museo de Zaragoza. La creación del Museo de Reproducciones en 1916, como nueva sección de dicha institución, ofreció la posibilidad de contemplar los vaciados que nos ocupan así como el recién adquirido de la Venus de Milo, donado por el Museo de Reproducciones Artísticas de Madrid en aquel año.

Desde entonces, la colección de vaciados a los que hemos hecho referencia a lo largo de este texto ha permanecido en este centro, a pesar del abandono paulatino y manifiesto del mundo de la reproducción, donde los vaciados en yeso fueron obviados e ignorados a su suerte hasta el punto de que muchos de ellos han desaparecido. La inclusión de los fondos del desaparecido Museo de Reproducciones Artísticas de Madrid en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid en 2011, ha contribuido a poner de relieve de nuevo este tipo de patrimonio que tanto ayudó y contribuyó con el ámbito artístico, científico y social en siglos anteriores.

Por último, somos conscientes de que para corroborar o disipar los argumentos e hipótesis esgrimidos en este trabajo sería necesario abordar un proyecto de conservación-restauración que permitiera reconstruir la historia de los vaciados de escultura clásica que el Museo de Zaragoza custodia. Las intervenciones superficiales y estructurales por las que han pasado cada uno de ellos, así como los materiales empleados tanto en el proceso de formación como en el mantenimiento o reparación pueden proporcionar información muy valiosa para recuperar y entender su historia.

79 Negrete Plano, 2009, 107.

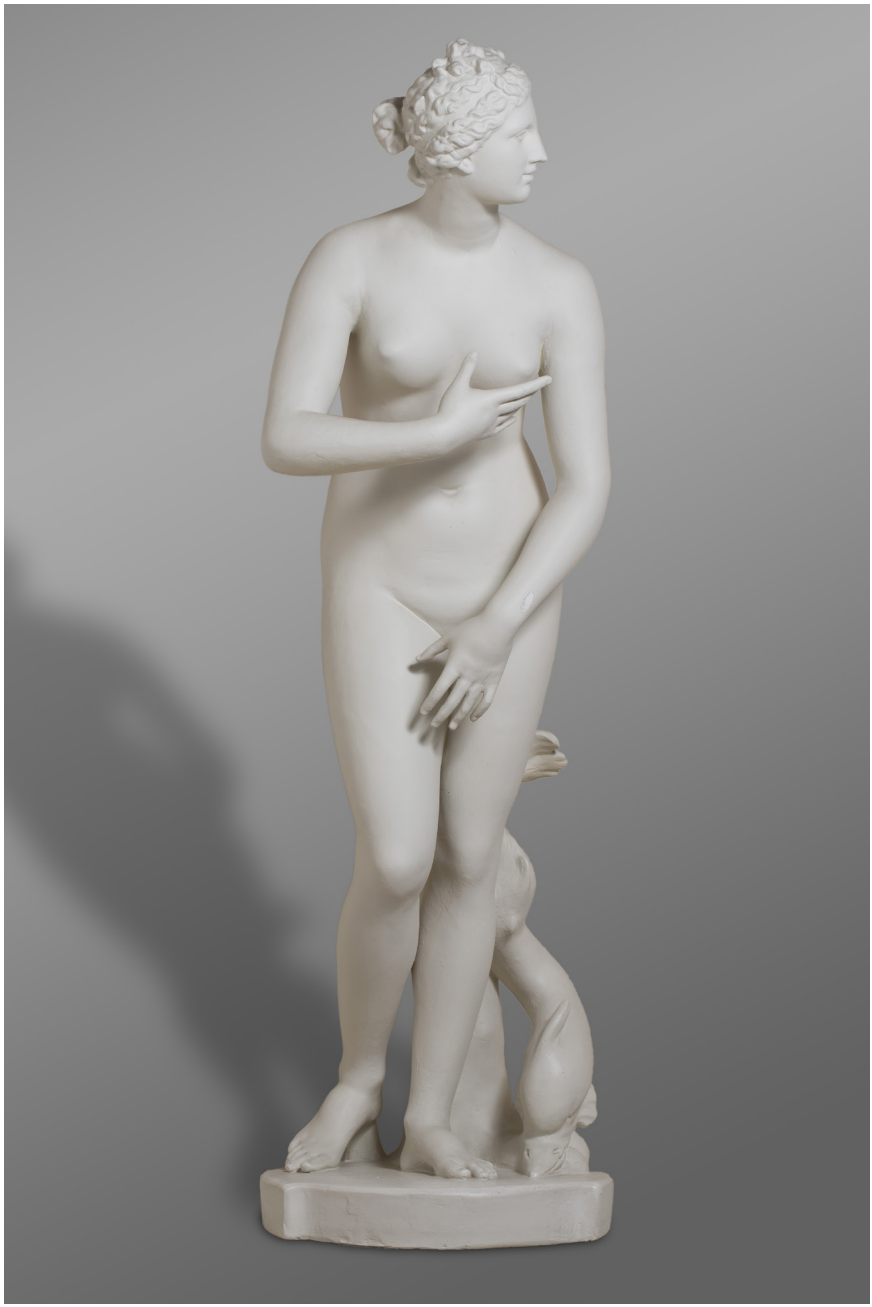


Fig. 15. Vaciado de la Venus de Médicis. Foto José Garrido, Museo de Zaragoza.

Bibliografía

Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 100.101, Madrid, 2005. Edita, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Ansón Navarro, A. (1993): *Academicismo y Enseñanza de las Bellas Artes en Zaragoza durante el siglo XVIII*, Zaragoza.

Ansón Navarro, A. Centellas Salamero, R. (1996): *Goya y sus inicios académicos. Dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza. Siglos XVI-XVIII,* Zaragoza.

Beltrán Fortes, J. y Mendez Rodriguez, L. (2015): "Los vaciados de yesos en Sevilla. Un recorrido histórico", en J. Beltrán Fortes y L. Mendez Rodriguez (coords.), *Yesos. Gipsoteca de la Universidad de Sevilla. Recuperación de la colección de vaciados. Antigua Real Fábrica de Tabaco*. Sevilla, 38-71.

Beltrán Lloris, M. (2000): *Museo de Zaragoza. 150 años de Historia (1848-1998)*, Zaragoza.

Beltrán Martínez, A. (1964): *Museo provincial de Bellas Artes de Zaragoza*, Zaragoza.

Buxton, R. (2004): *Todos los dioses de Grecia*, Madrid.

Catálogo de las Pinturas, Esculturas y Planos de la Academia de San Luis y Sociedad Económica de Amigos del País de Zaragoza, Zaragoza, 1842.

Catálogo del Museo de Reproducciones Artísticas. Primera parte: Escultura antigua, Madrid, 1912.

Clark, K. (1984): *El desnudo. Un estudio de la forma ideal,* Madrid.

Franco Rufino, M.P. (2016): *Historia sobre técnicas de esculturas vaciadas en yeso y su conservación y restauración. Estudios de caso: la colección de la Escuela de Arte y la colección de la Universidad de Sevilla*, tesis doctoral dirigida por María Fernanda Morón de Castro, Universidad de Sevilla, PDF. <https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/39529>

Inventario de las Alhajas de la Academia de San Fernando de 1745, 10. http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/catalogos_historicos/1758_transcripcion.pdf.> [Consulta 21.8.2018]

Lalana, N. y Llovet, T. (1926): *Catálogo de las pinturas y esculturas q.e posee, y se hallan colocadas en las salas de la R. l Academia de nobles y bellas artes de S.n Luis de la Ciudad de Zaragoza dispuesto de orden de la misma por los directores de ambas facultades, D.n Narciso Lalana y D.n Tomas Llovet, en 29 de abril del año 1828. Acompañado de un índice Alfabetico de los nombres de los Artistas y Aficionados cuyas obras se refieren y las páginas en q.e están descriptas, para mayor satisfaccion y comodidad de los Curiosos afectos a las bellas artes,* BMPBA, Año X, núm. 12, Zaragoza, 38-53.

Luzón Nogué, J. M.

(2003): "Sobre la copia de antigüedades romanas y el caso Wesmorland", en J.M. Iglesias (editor), *Cursos sobre el Patrimonio histórico, 7, Actas de los XIII Cursos Monográficos sobre el Patrimonio Histórico (Reinosa, julio-agosto 2002)*, 17-30.

(2015): "Las esculturas en la enseñanza académica", en J. Beltrán Fortes y L. Mendez Rodriguez (coords.), *Yesos. Gipsoteca de la Universidad de Sevilla. Recuperación de la colección de vaciados. Antigua Real Fábrica de Tabaco*. Sevilla, 2-13.

Luzón, J.M., Gasca, M., Solís, A., y Viana, S. (2005): "Dos vaciados de Girolano Ferreri traídos por Velázquez a España y restaurado por Juan de Mena", *Boletín Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 100-101, 131-168.

Madoz Ibáñez, P. (1985): *Diccionario Geográfico Estadístico Histórico de España y sus posesiones de Ultramar: Zaragoza (1845-1850*). Epígrafe "Sociedad Aragonesa y Academia de Nobles y Bellas Artes", pp. 344-350. Valladolid, Edición facsímil.

Negrete Plano, A.
(2005): "La donación de los vaciados de Mengs a la Academia", *Boletín Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 100-101, 169-184.
(2012): *La colección de vaciados de escultura que Antonio Rafael Mengs donó a Carlos III para la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Tesis doctoral dirigida por José María Luzón Nogué, Universidad Complutense de Madrid. © Almudena Negrete Plano, 2009.
(2015): "El yeso de los vaciados de escultura desde la Antigüedad hasta la creación de las gipsotecas", en J. Beltrán Fortes y L. Mendez Rodriguez (coords.), *Yesos*. *Gipsoteca de la Universidad de Sevilla. Recuperación de la colección de vaciados. Antigua Real Fábrica de Tabaco*. Sevilla, 14-36.

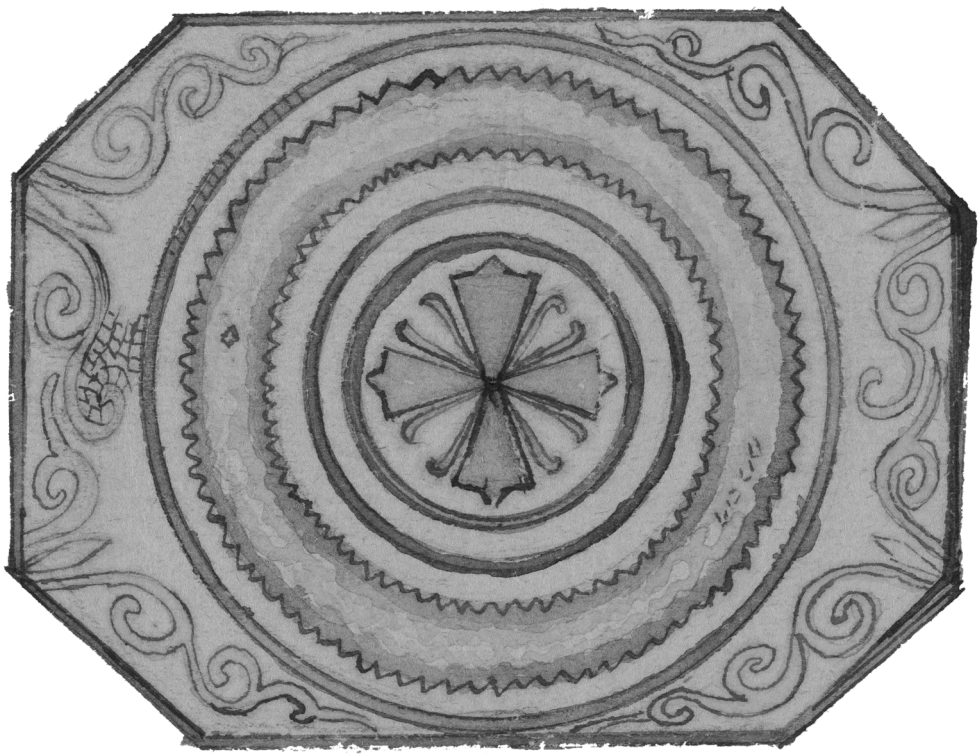
Oseira, I., Galligo, A. y Maggioni, A. (1987): "El Museo de Zaragoza disperso. (Revisión de los fondos depositados en entidades)", *Boletín del Museo de Zaragoza* 6, 361-383.

Pasqual de Quinto y de los Ríos, J. (2004): *Relación de Señores Académicos de la Real de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza (1792-2004)*, Zaragoza.

Génesis de las colecciones de escultura y mosaicos romanos en el Museo de Zaragoza. Desde su origen hasta el catálogo de 1929

Genesis of the collections of sculpture and roman mosaics in the Museo de Zaragoza. From its origin until the catalogue of 1929

Juan Á. Paz Peralta
Conservador del Museo de Zaragoza



Resumen

Además del estudio histórico de estos bienes culturales ingresados entre 1867 y 1929, se considera el importante papel desempeñado por la Comisión científica y artística, la Comisión de Monumentos históricos y artísticos de Zaragoza, la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza y la Junta de Patronato, en lo referente a la Custodia, Cuidado, Fomento y Administración del Museo de Zaragoza desde su creación hasta 1978.

Para el mosaico encontrado en 1907 en la antigua Huerta de Santa Engracia (Zaragoza) se documentan las vicisitudes de su hallazgo y se realiza un estudio iconográfico que lo disocia de una interpretación paleocristiana, el pavimento de *opus tessellatum* polícromo decoraba el suelo de un *cubiculum* doble, con alcobas afrontadas, significaba intimidad y un auténtico lujo privado para su propietario, fechado *circa* del 350/360.

Palabras clave

Opus tessellatum, *cubiculum* doble, esvástica, arte romano, arte paleocristiano, emblemas militares.

Summary

In addition to the historical study of these cultural assets entered between 1867 and 1929, the important role played by the Comisión científica y artística, Comisión de Monumentos históricos y artísticos de Zaragoza, Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza and Junta de Patronato, in what concerns the Custody, Care, Promotion and Administration of the Museo de Zaragoza from its creation until 1978 is highly considered.

For the mosaic found in 1907 in the old Huerta de Santa Engracia (Zaragoza) the vicissitudes of its discovery are documented and an iconographic study is made that dissociates it from a Paleochristian interpretation, the pavement of *opus tessellatum* polychrome decorated the floor of a double cubiculum, with alcoves facing, meant intimacy and a real private luxury for its owner, dated *circa* 350/360.

Keywords

Opus tessellatum, double *cubiculum*, swastika, Roman art, early Christian art, military emblems.

Museo de Zaragoza
Boletín, 20
2019, pp. 247-314

Preámbulo*

El Museo de Zaragoza,[1] como numerosos museos de capitales de provincia, tiene su génesis en 1835 con la supresión de bienes, rentas y efectos de cualquier clase que poseían los monasterios, iglesias, conventos y establecimientos similares: R. D. de 25 de julio de 1835,[2] R. O. de 29 de julio 1835, R. D. de 11 de octubre de 1835, R. D. de 19 febrero de 1836, R. D. de 9 de marzo de 1836,[3] R. O. de 14 de diciembre de 1836,[4] Ley de Desamortización de 29 de julio de 1837,[5] entre otras disposiciones. Los primeros ingresos fueron las obras artísticas procedentes de las citadas entidades religiosas. Una comisión de la Real Academia de San Luis (*sic*) redactó en 1836, entre abril y mayo, un catálogo de los cuadros que se encontraban en los monasterios de religiosas de Zaragoza.

El Museo se abrió al público en 1848. Desde 1837 y en años sucesivos, designados por el Estado, titular de los bienes y de los edificios, se sucedieron en la Custodia, Cuidado, Fomento y Administración del Museo, respectivamente, la Comisión científica y artística de Zaragoza (R. O. de 27 de mayo 1837[6]), la Comi-

*Este trabajo se enmarca dentro del Grupo de Investigación Artífice, financiado por el Gobierno de Aragón y los fondos FEDER (Fondos Europeos de Desarrollo Regional). E-mail: japaz@aragon.es.

1 Una historia del Museo desde sus orígenes al año 1979 en: Beltrán Lloris 2000. Los primeros años (1835-1845) en Rincón García 2018, 163-177.

2 «Art. 7.º … Se exceptúan con todo de esta aplicación los archivos, bibliotecas, pinturas y demas enseres que puedan ser útiles à los institutos de ciencias y artes …».

3 «Art. 25. Asimismo aplicará los archivos, cuadros, libros y demas objetos pertenecientes á ciencias y artes á las bibliotecas provinciales, museos, academias y demás establecimientos de instrucción pública».

4 «2.º Los gefes políticos manifestarán á la mayor brevedad el estado en que se halla el cumplimiento de la Real orden de 29 de Julio del año próximo pasado por la que se mandó que comisiones nombradas al intento recogiesen é inventariasen los objetos artísticos y científicos existentes en los conventos suprimidos; y remitirán á este ministerio el inventario que se previene en el art. 5.° de dicha Real órden, particularmente el relativo á obras de pintura y escultura: hecho lo cual se consultará á la academia para saber en qué puntos del reino convendrá reunirlos con el fin de formar los museos provinciales».

5 «Art. 25. Asimismo aplicará los archivos, cuadros, libros y demas objetos pertenecientes á ciencias y artes á las bibliotecas provinciales, museos, academias y demás establecimientos de instrucción pública».

6 «2.° En cada capital de provincia se formará una *comisión científica y artística* presidida por un

sión de Monumentos históricos y artísticos de Zaragoza (R. O. de 13 de junio de 1844[7]), la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza (R. D. de 31 de octubre de 1849[8]), la Comisión de Monumentos históricos y artísticos de Zaragoza (Ley de Instrucción Pública, 9 de septiembre de 1857[9] y Reglamento de las Comisiones provinciales de monumentos históricos y artísticos de 24 de noviembre de 1865[10]), la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis (R. O. de 24 de abril de 1883[11]) y la Junta de Patronato del Museo provincial de Bellas Artes de Zaragoza (R. D. de 24 de julio de 1913[12]), constituida el 25 de julio de 1914 y en activo hasta 1978, las actas que se conservan son hasta el año 1970.

---

individuo de la diputación provincial ó del ayuntamiento, y compuesta de cinco personas nombradas por el gefe político é inteligentes en literatura, ciencias y artes. Esta comisión reuniendo los inventarios particulares, formará uno general, en el cual designará las obras que merezcan, según su juicio, ser conservadas, y las hara trasladar inmediatamente á la capital».

7 Real Orden por la que crea en cada provincia una Comisión de monumentos históricos y artísticos. Entre otras atribuciones el art. 3º, 4º establece: «Cuidar de los museos y bibliotecas provinciales, aumentar estos establecimientos, ordenarlos y formar catálogos metódicos de los objetos que encierran». El R. D. de 15 de noviembre de 1854 recuerda y amplia las tareas de las comisiones.

8 «Art. 65. A cargo de las Academias que por este decreto se establecen, estarán los Museos de las respectivas provincias».

9 «Artículo 158. Las Academias, Bibliotecas, Archivos y Museos se consideran, para los efectos de esta Ley, dependencias del ramo de Instrucción pública». «Artículo 164. Cuidará el Gobierno de que se establezca en cada capital de provincia un Museo de Pintura y Escultura, el cual correrá al inmediato cargo de la respectiva Comisión de Monumentos».

10 Promulgado por el Ministro de Fomento. Destacaremos el art. 17 donde se definen las atribuciones de la Comisión provincial de Monumentos y en especial su apartado 2.º «El cuidado, mejora, aumento ó creación de los Museos provinciales de Bellas Artes», y el art. 33 «Establecidos los Museos de Bellas Artes y de Antigüedades, se pondrá cada cual al cuidado de un individuo de la Comisión provincial de Monumentos, quien se distinguirá con el título de *Conservador*».

11 «S. M. el Rey (Q. D. G.) ha tenido á bien disponer que los Museos provinciales de Bellas Artes continúen bajo la dirección y custodia de las respectivas Comisiones provinciales de monumentos allí donde no existen las Academias, y al cuidado de éstas, y con la intervención de dos individuos de las Comisiones de monumentos, los establecidos en las provincias donde dichas Academias funcionen; pero cuidando que los individuos que se designen por dichas Comisiones para esta intervención allí donde hay a número para ello, deberán no pertenecer á la Academia provincial, y turnar por anualidades en el desempeño de este cargo en unión con los individuos de la Academia respectiva». Maier, Álvarez Sanchís 1999, 70-71, CAZ/9/7979/17/(1 y 2).

12 «Art. 4.º Los Museos provinciales declarados organizados en la forma determinada por este decreto, quedarán bajo la directa tutela y vigilancia del Estado, lá cual alcanzará también á los municipales cuando éstos se adapten á los preceptos del presente decreto, gozando en tal caso de los auxilios ó subvenciones que para este fin se consignen en los presupuestos generales de la Nación.

Art. 5.º El fomento y administración de los Museos provinciales y municipales estará á cargo de una Junta de Patronato.

La de los provinciales la formarán: el Presidente y cuatro individuos de la respectiva Academia provincial de Bellas Artes, un Vocal de la Comisión provincial de Monumentos, un representante del Cabildo eclesiástico, figurando además, en concepto de Vocales natos, el Presidente de la Diputación Provincial, el Alcalde y el Director del Museo.

… La designación, excepción hecha de los Vocales natos y del eclesiástico, se vericará (*sic*) por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, á quien corresponde la organización de las Juntas patronales».

Las actas del Consejo de Patronato entre 1914 y 1962 en Echegoyen Grima *et alii* 2003.

La R. O. de 10 de enero de 1915 declara al Museo provincial de Zaragoza de utilidad pública. En 1967 se crea el Patronato Nacional de Museos (Decreto 2764/1967, de 27 de noviembre. Decreto 522/1968, de 14 de marzo[13]). Con la aplicación del Decreto 730/1971, de 25 de marzo,[14] adquiere la denominación de Museo de Bellas Artes de Zaragoza. Por Orden de 24 de julio de 1971 el Museo se integra en el citado Patronato Nacional.[15]

En la Orden del Ministerio de Cultura, de 14 de junio de 1978, donde se establece la plantilla del Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos, se designa como Museo de Zaragoza.

El Real Decreto 3065/1983 de 5 de octubre recoge el traspaso de funciones y servicios del Estado a la Comunidad Autónoma de Aragón en materia de Cultura.

En el Convenio de transferencia de 2 de junio de 1986, según Resolución de 11 de julio de 1986,[16] el Museo conserva su titularidad estatal, no obstante, la gestión se transfiere a la administración de la Comunidad Autónoma de Aragón. En el texto del anexo la denominación es Museo de Zaragoza, con sus correspondientes secciones de Bellas Artes, Prehistoria y Arqueología, Etnología Indumentaria Popular, Etnología Cerámica Aragonesa y Museo Monográfico de Velilla de Ebro.

Con posterioridad a 1929, en especial desde 1975, las excavaciones sistemáticas realizadas en el centro histórico de la ciudad de Zaragoza, y en otros puntos de la provincia, han proporcionado al Museo un buen número de obras artísticas, en esculturas destacaremos, las procedentes de *Caesar Augusta*, las cabezas de Druso Minor y de un sátiro y de *Turiaso* (actual Tarazona) las cabezas de *Divus Augustus*, tallada en sardónice, y Minerva médica.[17]

1. Escultura

1.1. Capitel jónico con arranque del fuste, altura total 45 cm. Arenisca calcárea de procedencia local. NIG: 07575. Encontrado en febrero-marzo de 1867 al derribar la puerta (o arco de Valencia) de la antigua muralla islámica de cubos,[18] junto al edificio número 147 de la calle del Coso (Zaragoza, antigua *Caesar Augusta*). Expuesto junto con cuatro lápidas de época romana, de la misma proce-

13 Regula el funcionamiento del Patronato Nacional de Museos dependiente de la Dirección General de Bellas Artes.

14 «Artículo tercero.- Estos establecimientos serán designados con el nombre de museos de Bellas Artes de la ciudad en que estén radicados…».

15 Con esta integración el Museo se incluye en el régimen económico-administrativo del Patronato Nacional de Museos de la Dirección General de Bellas Artes, sin perjuicio de seguir recibiendo la colaboración económica de la Diputación Provincial y el Ayuntamiento de Zaragoza, instituciones que formaron parte de la Junta de Patronato desde 1913.

16 Resolución de 11 de julio de 1986, de la Secretaría General Técnica, por la que se da publicidad al CONVENIO entre el Ministerio de Cultura y la Comunidad Autónoma de Aragón sobre gestión de Museos y Archivos de titularidad estatal (Convenio de 2 de junio de 1986) (BOE 199, de 20/08/1986).

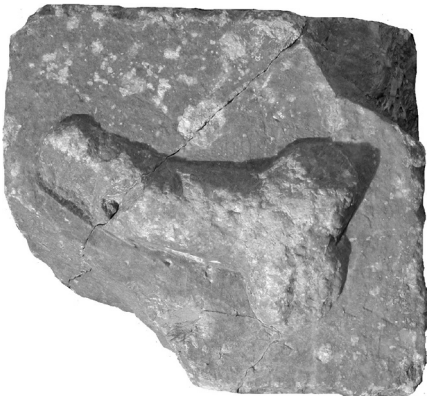
17 Beltrán Lloris, Paz Peralta (coords.) 2003, 110-146; Beltrán Lloris, Paz Peralta 2014.

18 Paz Peralta 2015, 120-123, figs. 61-63.

dencia, según indica el Catálogo del Museo Provincial de 1867.[19] Sus cuatro caras son iguales. Tipo Gutiérrez Behemerid 3b (kyma de tres ovas). Este modelo estuvo en uso especialmente en época tardorrepublicana y en época de Augusto.[20] Entre 1976 y 2008 estuvo expuesto en la antigua sala 4 (fig. 1, 1).



1



2

Fig. 1. 1. Capitel jónico, altura 45 cm; 2. Sillar con representación fálica, altura 37,5 cm. Fotos: J. Garrido. Museo de Zaragoza.

19 Comisión de Monumentos históricos y artísticos de Zaragoza 1867, 88, nº 184; Gascón de Gotor, Gascón de Gotor 1890, 56. En este derribo apareció un sillar con inscripción, de datación y cronología controvertida, que alude a la *Porta Romana*, en su lado derecho se encontraban, según A. Canto, representados los *Lares Praestites* (protectores), en alto o medio relieve, que fueron eliminados en un momento histórico indeterminado: Canto 2000. En mi opinión la anulación del relieve se debió de realizar cuando el sillar se reutilizó en la edificación de la muralla islámica de cubos.

20 Beltrán Lloris, Paz Peralta 2014, 104-105, nº 97.

1.2. Esculturas depositadas por la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País el 12 de mayo de 1868, a la Comisión de Monumentos históricos y artísticos para exponer en el Museo.[21] Cabeza del emperador Claudio, procedente de *Bilbilis* (NIG: 07621), en mármol de Paros,[22] descubierta en 1664, y dos femeninas en mármol de Carrara (NIG: 07637 y 07638)[23] traídas de Roma por Martín de Gurrea y Aragón, duque de Villahermosa, en el siglo XVI para decorar su palacio. Actualmente se pueden ver en la sala 6.



1 2

Fig. 2. 1. Estatua varonil desnuda ¿Domiciano joven? Altura 135 cm; 2. Cabeza anónima. Altura 30 cm. Fotos: J. Garrido. Museo de Zaragoza.

1.3. Estatua varonil desnuda (altura conservada 135 cm). Mármol de Paros. NIG: 07583 (fig. 2, 1). Retrato anónimo (altura total 30 cm). Mármol de Paros. NIG: 07589 (fig. 2, 2). Ingresaron el 9 de marzo de 1870. Su hallazgo se realizó en unas obras llevas a cabo entre 1869 y 1870 por el ayuntamiento de Zaragoza en la plaza de La Seo, en la zona que confrontaba con el entonces Seminario Conciliar, antiguo solar del palacio de la Diputación del Reino de Aragón, y donde en la Antigüedad se ubicaba la zona norte del foro de la Colonia *Caesar Augusta*. Se encontraron en el interior de la cloaca máxima de la ciudad.

Fueron adquiridas por la Comisión de Monumentos históricos y artísticos de Zaragoza, siguiendo el reglamento de 24 de noviembre de 1865 que en su artículo

21 Aunque aparecen referenciados en el Catálogo manuscrito del Museo Provincial de 1867, en el apéndice (p. 91, nota 1) se específica: «Han entrado en la Comisión después de estampados los pliegos en que algunos de estos objetos hubieran tenido cabida…»; Anónimo 1929, 24-26, núms. 33534.

22 Beltrán Lloris, Paz Peralta (coords.) 2003, 142, fig. 104.

23 Beltrán Lloris, Paz Peralta (coords.) 2003, 158, figs. 118-119.

17, donde se definen las atribuciones de las Comisiones de Monumentos, en su apartado 5º expresa: «La adquisición de cuadros, estatuas, lápidas, relieves, medallas y cualquiera otros objetos que por su mérito o importancia artística merezcan figurar, tanto en los Museos de Bellas Artes como en los Arqueológicos».

En un documento manuscrito de la citada Comisión de Monumentos, posterior al año 1878, que lleva por título *Libro* ó *cuaderno de nota de los objetos de antigüedad de lo que adquiere la Comisión de Monumentos después de formado el catalogo*,[24] se citan las adquisiciones realizadas con posterioridad a la redacción del catálogo de 1867-1868, y entre ellas se citan estas obras:

-Con el número 306: «Procedente del escombro que mando hacer el Exmo. Ayuntamiento en la plaza del La Seo en la esquina del Seminario Conciliar. Un torso de mármol blanco, y la cabeza del mismo aunque separada del cuerpo del mismo material 1 m 29 alto ancho 0,55».

-Con el número 307: «En el mismo escombro una cabeza suelta también de mármol blanco cristalizado de 0,29».

La primera se ha identificado, no sin dudas, con Domiciano joven y la segunda corresponde a un personaje anónimo de época julio-claudia, probablemente de época de Tiberio.[25] Con toda seguridad ambas formarían parte de la decoración escultórica del foro. Para la cabeza anónima hay que descartar, por su realismo y calidad del mármol y talla, que pertenezca a un personaje local, el mármol es de procedencia griega y es muy probable que fuera tallada fuera de *Hispania*. Si el retrato correspondiera a un personaje local se habría realizado en alabastro local, en mármol pirenaico de Saint-Béat o en otro mármol peninsular, como el lusitano de Estremoz. Actualmente están expuestas en la sala 6.

1.4. Capiteles corintios procedentes del antiguo Almudí de la ciudad de Zaragoza, se ubicaba en el Coso Bajo en la actual manzana situada entre las calles Santo Dominguito de Val y San Jorge. Dos fueron donados por el Excmo. Ayuntamiento en 1911 y el resto se encontraron en el derribo del edificio en 1913, aunque ingresaron en 1916. Piedra calcárea y arenisca, época de Augusto-Claudio, siguiendo modelos del segundo triunvirato.[26] NIG: 07594, 07612, 07613, 07614, 07615, 07616, 07617, 07618 y 07619 (fig. 2, 2). Estaban expuestos en 1929 y entre 1976 y 2008 ocuparon la sala 6.[27] Actualmente cuatro de ellos se exponen en la sala 7.

1.5. Sillar con relieve fálico (37,5 x 41,0 x 28,0 cm). El falo, de 30 cm de longitud, está erecto hacia la izquierda. Alabastro local. Procedencia desconocida, seguramente de Zaragoza capital. Ingresó antes de 1929. NIG: 07593. Probablemente del siglo I d.C. (fig. 1, 2). Tradicionalmente su hallazgo se atribuía al contexto de la muralla islámica de cubos, como material reutilizado, sin embargo, recientes investigaciones descartan esta procedencia. El lugar del hallazgo es desconocido. Este tipo

24 Archivo Museo de Zaragoza. Maier, Álvarez Sanchís 1999, 67, CAZ/9/7979/12.

25 Beltrán Lloris, 2007, 38-39; Koppel, Rodà de Llanza 2007, 115-119, figs. 6-7 y 9-10.

26 Beltrán Lloris, Paz Peralta 2014, 105, núms. 98 y 99.

27 Anónimo 1929, 17, núms. 4-5; Beltrán Lloris 1976, 120.

de relieves se colocaban en zonas bien visibles de murallas, acueductos, puentes, calzadas, calles y todo tipo de edificios, como se constata en Pompeya y Herculano. La representación tenía un carácter profiláctico y apotropaico. Eran formas colectivas más que individuales de protección contra el mal de ojo.[28] Ingreso antes de 1929, en 1964 estaba expuesto en la galería del patio y entre 1976 y 2008 en la sala 5.[29]

1.6. Cabeza de Adán (11,5 x 10,1 cm). Forma parte del sarcófago paleocristiano conocido como de la *Receptio animae*. En el listel superior la inscripción ADAN, delante una A realizada con posterioridad. Mármol del Proconeso (mar de Mármara, Turquía). Se data hacia el 330. NIG: 01880.[30] El fragmento se encontró en el desescombro realizado entre 1813/1814 en la cripta de la actual Basílica-parroquia de Santa Engracia, plaza de Santa Engracia 3 y calle Tomás Castellano 1, (Zaragoza, antigua *Caesar Augusta*). Ingresada en el Museo por la Comisión de Monumentos históricos y artísticos de Zaragoza en fecha imprecisa, pero anterior a 1929. Desde 1976 estuvo expuesta en la sala 8, vitrina 26. Por Orden del Ministerio de Educación y Cultura de 21 de marzo de 2000, desde el 6 de junio de 2000 está restituida en el ángulo superior izquierdo del lateral derecho del sarcófago citado, actualmente en la cripta de la Basílica-parroquia de Santa Engracia.

1.7. Capitel romano procedente de Velilla de Ebro (Zaragoza), antigua Colonia *Celsa*.[31]

2. Mosaicos. *Opus tessellatum*

Una parte de los mosaicos encontrados en este periodo se han perdido o no ingresaron en el Museo, como sucedió con el importante conjunto descubierto, entre 1873/1875 y 1908, durante la construcción de las casas de la calle del Coso 15 y calle Desengaño 2-4 (Zaragoza). Apareció un *opus sectile* (hoy perdido) y varios mosaicos en *opus tessellatum*, entre ellos el Triunfo de Baco (conservado en el Museo Arqueológico Nacional) y otros con medallones octogonales representando las estaciones, algunos en colección particular.[32] En 1929 había expuestas una fotografía y un dibujo en la Sala Romana de la planta baja.[33]

Del hallazgo realizado en 1873 en la calle del Desengaño 2, antigua casa de Mariano Pérez Baherla o Baerla, el Museo no conserva este mosaico, un dibujo, actualmente en paradero desconocido, se encontraba expuesto en 1929 en la Sala Romana de la planta baja.[34]

28 Del Hoyo, Vázquez Hoys 1996, 448-449; Canto 2000, 189-190, lám. IV; López Velasco 2008, 183-183, 190-192.

29 Anónimo 1929, 20, nº 13, en la descripción sólo se especifica «sillar romano», no obstante, las medidas son coincidentes; Beltrán Martínez 1964, 24; Beltrán Lloris, Paz Peralta (coords.), 2003, 116.

30 Mostalac Carrillo 1992-1993, 109-111, láms. XVIIa y XVIIb.

31 Anónimo 1929, 28, núm. 416.

32 Galiay 1946, 161; Fernández-Galiano Ruiz, 1987, 42-47.

33 Anónimo 1929, 21-22, núms. 17 y 24.

34 Anónimo 1929, 22, nº 24; Garris Fernández, 2017, 94, nota 228.

2.1. El hallazgo más antiguo de un *opus tessellatum* polícromo nos remite a principios de los años 70 del siglo XIX. Se encontró entre las poblaciones de Cabañas y Figueruelas (Zaragoza), descubierto y donado (1873) al Museo por Pablo Gil y Gil, expuesto desde antes de 1929.[35] Actualmente en paradero desconocido.

2.2. *Opus tessellatum* polícromo en dos cuadros superpuestos, arriba Venus púdica y debajo Eros y Pan (NIG: 07585). Sólo se conserva el panel de Eros y Pan, apareció fragmentado y fue restaurado y completado, mide 223 x 204 cm y el marco de la escena 195 x 173 cm (aproximadamente 6,5 x 6 pies romanos de 29,57 cm). Las teselas utilizadas son exclusivamente pétreas, colores: blanco (mármol), amarillo, rosado, ocre, gris y negro.

Encontrado en 1880 en la calle Zuda casa número 1 (Zaragoza, antigua *Caesar Augusta*), está documentado por una acuarela (NIG: 03895)[36] realizada sobre papel continuo, probablemente de pasta mecánica, y acidificado, mide en total 91,3 x 63 cm y el campo del dibujo del mosaico 68,4 x 43,3 cm (fig. 3). Tiene orientación geográfica y la escala indicada es del diez por ciento. En el dibujo fue tomado del natural y están representadas los detalles de las teselas. Según las firmas es obra de Mariano Pescador y Escárate (1816-1886) y Bernardino Montañés y Pérez (1825-1893)[37] con fecha 27 de mayo de 1881. El primero fue profesor de Dibujo y Figura de la Escuela de Artes de Zaragoza desde 1851. Montañés fue también profesor, desde 1881, en la Escuela de Artes de Zaragoza, en la asignatura de Dibujo y Adorno, y conservador del Museo Provincial de Bellas Artes de Zaragoza entre 1869-1888. Ambos fueron académicos de Número de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis y vocales de la Comisión de Monumentos históricos y artísticos de Zaragoza. Los hermanos Gascón de Gotor[38] escriben que «… el dibujo del adorno pertenece al primero y el de la figura al segundo…». Apareció incompleto, en el cuadro superior, hoy perdido, está representada una Venus púdica, y en el inferior, el único panel conservado, con significativas reintegraciones, Eros y Pan y en la parte superior derecha del cuadro un *putto* con una flecha en la mano (fig. 4). Este panel de mosaico ha sido estudiado por varios autores.[39] Ingresó en el Museo en 1890. Actualmente se expone en la sala 5.

La habitación se tiene que identificar con un *triclinium* de grandes dimensiones, según las medidas de la acuarela, 68,4 x 43,3 cm, la estancia pudo tener 1300 x 600 cm (aproximadamente, 45 x 20 pies romanos). El espacio para el lecho del lateral izquierdo del dibujo debía medir 140 cm.

35 Anónimo 1929, 23, nº 27; Fernández-Galiano Ruiz, 1987, 36, núm. 42. Garris Fernández, 2017, 94, nota 227.

36 Anónimo 1929, 22-23, núms. 21 y 30, se expone en el Museo el mosaico y un «dibujo en colores». Galiay Sarañana 1946, 151, se encontró en la bodega de la calle Zuda 1, casa propiedad de Antonio Costa. Garris Fernández 2017, 102-103; la acuarela fue donada por Alejo Pescador y Saldaña en 1881.

37 Datos biográficos en Pascual de Quinto y de los Ríos 2004, 296-297, 349.

38 Gascón de Gotor, Gascón de Gotor 1890, 58-59.

39 Fernández Galiano Ruíz 1987, 52-56, nº 88; Guardia Pons 1992, 70, 81-82; Paz Peralta 2007, 20, fig. 5; González Pena, 2015, 465-469, figs. 3 y 4; González Pena, 2018, fig. 5.

A principios de los años 40 del siglo XX reformas practicadas en el sector de San Juan de los Panetes, donde se emplazaba la calle de la Zuda, apareció el conocido como mosaico de Orfeo[40] y que con toda seguridad debía de corresponder a la misma *domus*, como los restos de habitaciones y mosaicos excavados por el servicio municipal de arqueología a fines de los años 80 del siglo XX, en la plaza de César Augusto y calle Murallas Romanas. Este conjunto de diferentes estancias ubican en este sector de la ciudad un amplio e importante edifico civil denominado «Gran *Domus* de San Juan de los Panetes», para este importante conjunto de mosaicos se propone una datación de fines del siglo II inicios del III.[41]

2.3. *Opus tessellatum* polícromo de la antigua Huerta de Santa Engracia (Zaragoza, antigua *Caesar Augusta*). NIG: 07598. Medidas conservadas: 415 x 238 cm. Las teselas son exclusivamente pétreas, en blanco, negro, verde, gris, ocre, naranja y rojo, no hay de vidrio, como en los mosaicos paleocristianos del área de la necrópolis occidental.[42] Se descubrió con motivo de las obras llevadas a cabo, entre el 10 de mayo de 1907 y abril de 1908, en la antigua Huerta de Santa Engracia con el fin de adecuar el terreno a la instalación de los pabellones de la exposición Hispano-Francesa, inaugurada el 1 de mayo de 1908 para conmemorar el centenario de Los Sitios que Zaragoza sufrió en la Guerra de la Independencia.

El mosaico ingresó en el Museo de Zaragoza en octubre de 1912, un año después de la inauguración (19 octubre 1911) de su actual sede en la plaza de Los Sitios 6.[43]

En el acta de la Junta ordinaria de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, celebrada el 20 de octubre de 1912, se lee: «Lo quedó también de una comunicación del Excmo Ayuntamiento manifestando que modificaba su acuerdo del 21 de junio último, referente a que el Mosáico de la exhuerta de Santa fuese trasladado a los almacenes municipales, y dejaba subsistente el del 14 de abril de 1909, que dispone sea cedido en depósito a la Academia, conservando su propiedad el Ayuntamiento. El señor Presidente dijo que ya se inter es aría (*sic*) al arquitecto municipal y académico señor Yarza para que facilitase el traslado de dicho Mosáico al Museo».

En 1935 y 1945 fue sometido a diversas intervenciones, entre ellas se reintegró con teselas, siguiendo el dibujo de la acuarela, la cruz Pisana y la mitad inferior del emblema central (fig. 10), zonas perdidas en su extracción.[44] En 1916 ya estaba expuesto en la sección del Museo Arqueológico en la sala primera.[45] El catálogo de 1929 recoge que el mosaico, la acuarela y una fotografía formaban parte de la exposición.[46] Entre 1976 y 2008 estuvo expuesto en la sala 5.

40 Fernández Galiano Ruíz 1987, 49-52, nº 87; Guardia Pons 1992, 70-82.
41 Fernández-Galiano Ruíz 1987, 49-56, núms. 87-88; Paz Peralta 1997, 174 y 215; Paz Peralta 2002, 546; Beltrán Lloris, Mostalac Carrillo 2007, 80-81, figs. 9-11.
42 Galve Izquierdo, Blanco Morte, Cebolla Berlanga 2005, 492-493.
43 Beltrán Lloris 2000, 102-103.
44 González Pena 2015, 461-464 y 472, figs. 1 y 2; González Pena 2018, 342-344, figs. 1 y 2.
45 Allué Salvador 1916, 6.
46 Anónimo 1929, 20, núm. 16 y 26, núms. 36, 37.



Fig. 3. Acuarela del mosaico encontrado en 1880 en la calle Zuda 1 (Zaragoza). Papel continuo probablemente de pasta mecánica, 91,3 x 63 cm, el campo del dibujo 68,4 x 43,3 cm. Tiene orientación geográfica y la escala indicada es del diez por ciento. Firmada por Mariano Pescador y Bernardino Montañés el 27 de mayo de 1881. El mosaico es de fines del siglo II-inicios del III. Foto: J. Garrido. Museo de Zaragoza.



1



2

Fig. 4. Mosaico de Eros y Pan. 1. Detalle del dibujo de la acuarela donde se aprecia el detalle de las teselas; 2. Mosaico (223 x 204 cm) restaurado y expuesto en el Museo de Zaragoza, sala 5. Fotos: J. Garrido. Museo de Zaragoza.

El Museo de Zaragoza conserva parte del mosaico descubierto, la acuarela (inédita, recuperada gracias a la constante y permanente revisión de los fondos antiguos) y tres fotografías de 1908, dos del mosaico conservado *in situ*, y otra donde se recoge una vista general de las obras llevadas a cabo en la antigua Huerta de Santa Engracia. Las recientes investigaciones sobre el archivo fotográfico de Juan Mora Insa, depositado en el Archivo Histórico Provincial de Zaragoza,[47] han permitido localizar una fotografía del mosaico *in situ*, concretamente el detalle del panel correspondiente al *lectus* (fig. 8, 2), esto hace suponer que las otras dos fotografías también fueron realizadas por J. Mora Insa (1880-1954).[48]

En el acta de la Junta ordinaria de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, celebrada el 8 de febrero de 1914, se lee: «El señor Pano [presidente de la academia] presenta una hermosa fotografía del mosaico que se descubrió en la Huerta de Santa Engracia, regalada por el Académico Sr. Gimeno».

Respecto a la interpretación de la funcionalidad del ambiente que decoraba este mosaico hay tres hipótesis: *martyrium*, monumento funerario o mausoleo paleocristiano y, en mi opinión, un *cubiculum*, sobre esta cuestión volveremos en el apartado de su estudio.

2.3.1. Historia del descubrimiento

El hallazgo se realizó, según noticias de los diarios locales, por José Pueyo Luesma (1888-1948) (fig. 5) y José Gómez Redó (¿?-1918).[49] El primero fue doctor en Ciencias Químicas e ingeniero industrial, ocupó varios cargos en la Administración y en 1943 fue nombrado académico de número de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis. En el momento del descubrimiento tenía 19 años. J. Gómez se licenció en Ciencias Químicas y doctor en medicina, fue académico correspondiente de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis desde 1912. La noticia de prensa coincide en que ambos eran estudiantes de la Facultad de Ciencias, como se lee en el *Diario de Avisos* en sus números 12.358 y 12.359 del martes 17 de marzo de 1908: «… han tenido importantísima intervención los estudiosos escolares de la Facultad de Ciencias D. José Pueyo y D. José Gómez, quienes llevados de sus aficiones por la Arqueología…».[50]

La información desvelada por mis investigaciones tiene especial interés para conocer las circunstancias del momento de su descubrimiento. Las primeras noticias aparecen en la revista *Esperanzas*, y posteriormente se hace eco la prensa diaria de la ciudad, el *Diario de Avisos de Zaragoza*, *Heraldo de Aragón* y *El Noticiero*.

47 Agradecemos a M.T. Iranzo Muñio, directora del Archivo Histórico Provincial de Zaragoza, la información y facilidades proporcionadas para su publicación.

48 Fue Académico Correspondiente de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza (20 de abril de 1941) y fotógrafo de la Confederación Sindical Hidrográfica del Ebro (Zaragoza), todo ello le permitió documentar la memoria gráfica de Aragón: Pascual de Quinto y de los Ríos 2004, 299; Espá Lasaosa 2000.

49 Anónimo 1943; Galve 1948; Anónimo 1948. Datos biográficos de ambos en: Pascual de Quinto y de los Ríos 2004, 209 y 360-361.

50 Anónimo 1908c; Anónimo 1908d.

Las referencias tradicionales sobre su descubrimiento han sido las de Allué Salvador,[51] que informa se encontró en 1908, el catálogo de 1929 del Museo de Bellas Artes de Zaragoza, Sección Arqueológica,[52] donde se indica que el hallazgo se realizó a unos 100 metros del actual monumento a Los Sitios y en 1950 J. Galiay,[53] director del Museo desde 1930 hasta su fallecimiento en 1952, escribe: «… aparecido frente a la puerta del Museo…».

La información publicada por J. Pueyo Luesma[54] concuerda con la de C. Pellegero en *El Noticiero*, el 16 de marzo de 1908, donde relata que se descubrió a principios de diciembre de 1907, fecha que aproximadamente coincide con el hallazgo, recogido por *Heraldo de Aragón*, de un muro de «piedra y cal» (descripción que coincide con la del *opus caementicium*),[55] al desmontar las cotas 205-207 m s. n. m., para nivelar con la 204, que era y es la que en la actualidad tiene la plaza de Los Sitios, según plano de D. Casañal de 1880 (fig. 6). En las fotografías del mosaico (fig. 8) se observa una estratigrafía cercana a los 2 metros. El muro de «piedra y cal» debió de estar ubicado en el cambio de desnivel y se debió de utilizar como talud, orientación N-S, la misma dirección que el desnivel observado en el plano geométrico de Casañal (fig. 6, nº 3). Su origen de época romana, por la descripción del mortero, es indudable. El mosaico debió de aparecer al norte de este muro, entre las cotas 206/207 (fig. 6, nº 2).

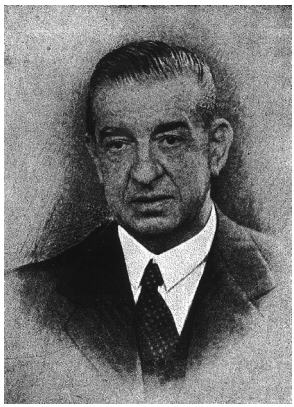


Fig. 5. D. Luis Pueyo Luesma, descubridor del mosaico de la antigua Huerta de Santa Engracia. Fotografía de los últimos años de su vida en Galbe 1949, 134.

Pueyo Luesma[56] aportó nuevos datos en su publicación del 19 de marzo, manuscrito entregado el día 13. El mosaico se comenzó a exhumar el día 11, se descubrió una superficie de unos doce a quince metros cuadrados. Respecto a su ubicación en la

51 Allué Salvador 1916, 6.

52 Anónimo 1929, 26, núms. 36 y 37.

53 Galiay Sarañana 1950, 14.

54 Pueyo Luesma 1908a, 2, se publicó en 23 de enero, aunque fue entregado el 3 de enero.

55 Anónimo 1907, 1: «… una obra de mampostería que algunos suponen pertenece a la antigua muralla de Zaragoza y otros la consideran como obra construida por los romanos. El muro es de piedra y cal y para demolerlo se hace necesario volarlo por medio de barrenos. Hace días que se viene haciendo esta labor y pronto desaparecerá aquel paredón enorme cuya historia es totalmente desconocida».

56 Pueyo Luesma 1908b, 3.

publicación del 23 de enero especifica su hallazgo a unos cuantos metros del Museo que se está edificando; y el 19 de marzo escribe que está, según el plano de la Exposición, en un espacio destinado a jardines ubicados entre el Pabellón del Gobierno Francés[57] y el de Tracción, deducimos que debió de situarse próximo al Quiosco de la Música[58]) y que por ello se podría seguir el ejemplo de otros hallazgos españoles y «aislarlo allí mismo… y poniéndolo en condiciones de ser contemplado detenidamente por cuantas personas desfilen por el recinto de la próxima exposición».

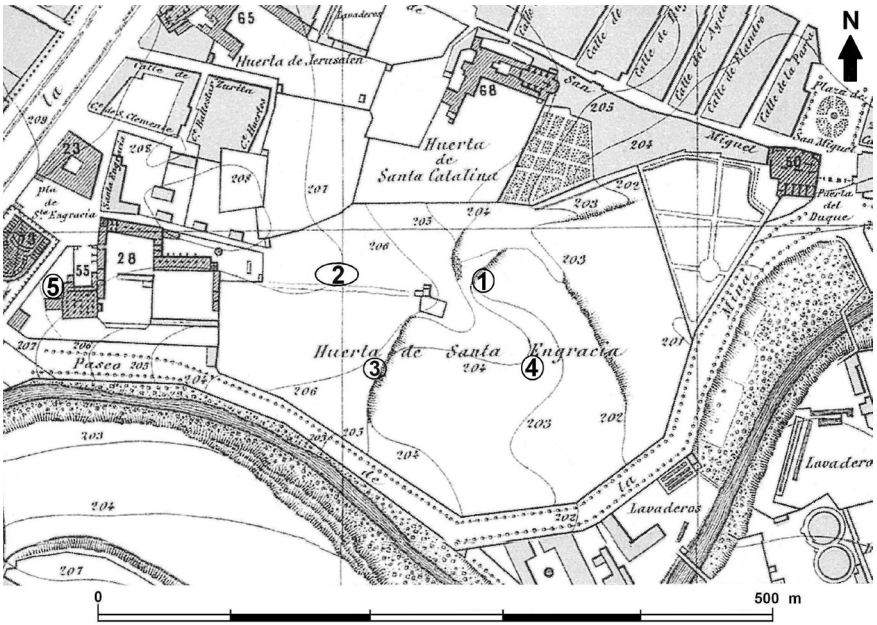


Fig. 6. Las antiguas huertas de Santa Engracia y Santa Catalina y su entorno en el plano geométrico de Dionisio Casañal de 1880 con indicación de las cotas de nivel (Betrán Abadía, Serrano Pardo 2014, Archivo Municipal de Zaragoza, 4-2-075). **1**. Ubicación del actual monumento a Los Sitios. **2**. Ubicación aproximada del hallazgo del mosaico, a 100 m del monumento a Los Sitios, entre las cotas 206/207. **3**. Talud entre cotas 204/206, donde con toda probabilidad se encontró (diciembre de 1907) el muro de piedra y cal. **4**. Puerta del Museo de Zaragoza. **5**. A la izquierda y en el centro, la actual Basílica-parroquia de Santa Engracia, con el número 55, a su derecha el cuartel de Santa Engracia (número 28), demolido en abril de 1908.

57 Martínez Verón 1984, 86-87, láms. 1-3, «El Pabellón Francés estaba en una pequeña elevación de terreno, situado a la izquierda del Gran casino y dando frente a la avenida Central y al edificio de Museos, aproximadamente en los solares que hoy ocupa la manzana de casas comprendida entre la plaza de Los Sitios y calles Sanclemente, Isaac Peral y Costa». La elevación de terreno se tiene que referir a la que existía entre la cota 204 y 206. Recordemos que Galiay escribe que el mosaico apareció «… frente a la puerta del Museo…»: Galiay Sarañana 1950, 14.

58 Martínez Verón 1984, 102, láms. 1-3, «… estuvo emplazado en la confluencia de los paseos que había entre los pabellones Francés y Museos y entre el de La Veneciana y la terraza del Gran Casino».



Fig. 7. Vista general de las obras para la exposición Hispano-Francesa entre enero-marzo de 1908, tomada desde el este (ver orientación en fig. 6). A la derecha, en primer plano el cuartel de Santa Engracia, todavía sin demoler, su derribo se inició el 1 de abril, al fondo las dos torres de la Basílica-parroquia de Santa Engracia (ver emplazamiento en el plano de la fig. 6, izquierda centro, número 5). El suelo superior, donde están las edificaciones, corresponde a la plataforma entre las cotas 207 y 208. En el centro, zona del montículo de tierra, es seguramente donde se encontró el mosaico. Fotografía probablemente de Juan Mora Insa. Archivo Museo de Zaragoza.

Ningún otro dato de interés recoge, como quién fue el autor de las fotografías o de la acuarela y cuando se procedió a su levantamiento.

Toda la información relatada por Pueyo Luesma se complementa con la publicada en la prensa local anteriormente citada.

El periódico que más información aporta, en su mayoría de autor anónimo, es el *Diario de Avisos de Zaragoza*.[59] En su número 12.356, domingo 15 marzo de 1908, edición de la mañana, página 1, y número 12.357, lunes 16 de marzo de 1908, edición de la tarde, página 1, publicó una noticia titulada «En la Huerta de Santa Engracia. Hallazgo arqueológico», el texto de 16-III-1908 dice textualmente:

«Ninguna importancia dióse hace días á los fragmentos de mosaico que se encontraban en el movimiento de tierras que se practica en el solar de la Huerta de Santa Engracia.

El sábado por la mañana los obreros empleados en extraer tierra para la fabricación de adobes, advirtieron que sus herramientas producían golpe sobre objeto duro é infinidad de fragmentos de mosáico mezclábanse con la tierra extraída.

Alguien se fijó en este detalle é indicó á los obreros que trabajasen con cuidado.

A poco se descubrió un trozo de pavimentación intacto de mosáicos, perfectamente conservado en grado tal, que pasándole una escoba ofrecía el brillo de reciente fabricación.

Por la tarde se practicaron más excavaciones descubriéndose hasta dieciséis metros de dicho mosaico en perfecto estado, de caprichoso dibujo en colores verde y encarnado, con grecas de estilo parecido á los festones que los romanos usaban en sus túnicas.

59 Anónimo 1908a; Anónimo 1908b; Anónimo 1908c; Anónimo 1908d.

El teniente de alcalde del Distrito de San Miguel, D. Estanislao Pintre, dispuso que dos guardas municipales prestaran servicio en el lugar del descubrimiento durante la noche, colocando en dichas inmediaciones una garita de consumos para que se resguardaran de la intemperie.

Los trabajos de investigación se practican bajo la dirección del arquitecto municipal Sr. Magdalena».

El mismo diario en sus números 12.358 12.359 del martes 17 de marzo de 1908, edición de la mañana y de la tarde, en su página 1 publicó una noticia titulada «El mosaico romano», textualmente dice: «En el descubrimiento del hermoso mosaico romano que ha aparecido en la Huerta de Santa Engracia, han tenido importantísima intervención los estudiosos escolares de la Facultad de Ciencias D. José Pueyo y D. José Gómez, quienes llevados de sus aficiones por la Arqueología, una vez que encontraron entre las tierras del referido mosaico, no desmayaron en su pesquisas hasta dar con la preciosa y antiquísima obra de arte á que venimos refiriéndonos.

Tan pronto como vieron coronadas por el éxito sus excavaciones, cuyo primer resultado fue el hallazgo del corte vertical de dicho mosaico, lo pusieron en conocimiento del aparejador de obras y del arquitecto señor Magdalena, quienes inmediatamente ordenaron que se hicieran las excavaciones pertinentes.

Con verdadera satisfacción consignamos estos detalles, al mismo tiempo que felicitamos á los estudiosos jóvenes señores Pueyo y Gómez».

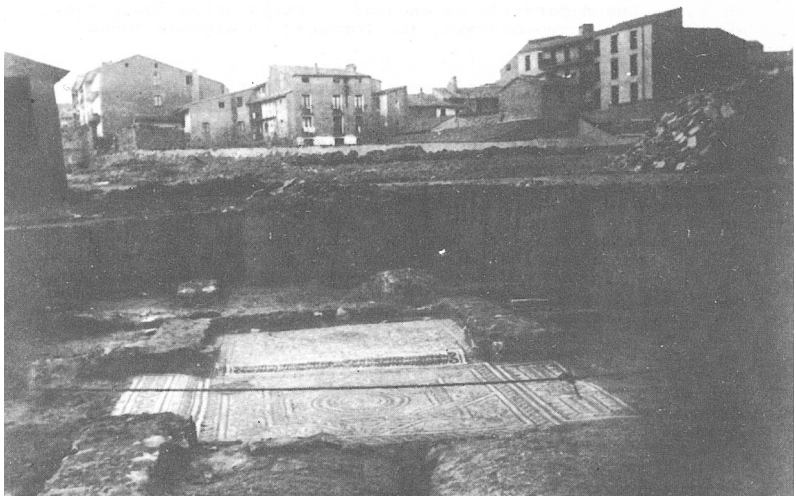
Días después Juan Moneva y Puyol[60] escribió un artículo titulado: «Sobre el mosaico. Si el alcalde te pregunta contesta con buenos modos», publicado el viernes 20 (número 12.361) en la página 1, edición de la tarde, y el sábado 21 (número 12.362), también en la página 1, edición de la mañana. Las únicas informaciones reseñables en relación con el hallazgo son las siguientes: en referencia a los descubridores revela que «…faltos de atribuciones para dirigir la busca desde el principio, no pudieron evitar que durante esos dos meses se haya ido en fragmentos una buena parte del hallazgo». Más adelante indica: «En la mañana del 17 cuando varias personas nos hallábamos viendo el mosaico llegó D. José Sallarrullana y de Dios, catedrático de Historia, con el medio centenar de alumnos que asisten a su cátedra. En el mismo instante, los bomberos, que acababan de limpiar el mosaico, lo taparon con una estera que para eso tenían preparada…».

La consulta del *Diario de Avisos de Zaragoza* en los siguientes días, hasta el mes de mayo inclusive, no aporta noticias sobre el mosaico. La exposición se inauguró el día 1 de mayo, a pesar de que algunas obras no estaban concluidas.

El Noticiero publicó tres noticias los días 16, 17 y 19 de marzo de 1908, todas en la página 1, respectivamente en sus números 2.105, 2.106 y 2.108.[61]

60 Moneva y Puyol 1908a; Moneva y Puyol 1908b.

61 Pellegero 1908; P. 1908; Anónimo 1908f.



1



2

Fig. 8. Mosaico de la antigua Huerta de Santa Engracia. Fotografías del mosaico *in situ*. Realizadas por Juan Mora Insa con posterioridad al 16 de marzo y antes de, aproximadamente, el 20 de abril de 1908. En ambas se ve con claridad las dos alturas del mosaico y el corte estratigráfico entre las cotas 206 y 207. 1. Se observa que los paneles 8, 9 y 10 ya estaban perdidos y arriba a la izquierda una pequeña construcción, quizás pueda ser la garita de consumos instalada hacia el 16 de marzo de 1908, el suelo de la parte superior es la cota 207, a la derecha el norte. Archivo Museo de Zaragoza; 2. En el panel 7, que ocupaba el *lectus cubicularis*, se aprecia parte del suelo quemado (ver también fig. 13, 2). Archivo Histórico Provincial de Zaragoza, colección Juan Mora Insa, inv. 3874.

Es importante la noticia del 16 de marzo, firmada por Cristóbal Pellegero donde indica la fecha del descubrimiento además de otros detalles:

«En la Huerta de Santa Engracia en la parte dedicada á los jardines se ha descubierto un hermoso mosáico romano.

Esto sucedió a principios de diciembre publicándose sobre ello un artículo en la culta revista "Esperanzas".

Fue corriendo el mes de diciembre, pero nuestros héroes no se descuidaban: con gran frecuencia recorrían la huerta, buscando el lugar en que estuviese emplazado el pavimento romano.

Y tanto buscaron que […] uno de los primeros días del mes de enero encontraron estos dos aficionados el corte vertical del mosáico».

Los héroes y aficionados a que se refiere el artículo son los citados en el *Diario de Avisos*, José Pueyo Luesma y José Gómez Redó.

La noticia del 17 de marzo que con el título «Los mosaicos de la Huerta de Santa Engracia», firmada por P. (es posible se refiera a C. Pellegero), indica:

«Hasta hoy son dos mosáicos descubiertos; y uno que ha sido antes destruido; habiendo la particularidad de que formaban un solo recinto á pesar de la diferencia de nivel que existe entre unos y otros. Esta diferencia de nivel se salvaba sin arista alguna, continuando el mosáico en una superficie de cuarto de cilindro».

Más adelante añade: «El mosaico superior presenta ante todo matrona bellísima, pero también de la decadencia».

En la noticia del día 19 de marzo, titulada «El mosaico de la huerta», el único dato destacable es que el sr. Moneva cuando visitó el hallazgo con varios estudiantes «… pidieron permiso para sacar fotografías y el guardia declaró que sin autorización del alcalde, allí nadie metía mano».

No constan más detalles sobre las fotografías, suponemos se debieron de realizar con posterioridad, ni tampoco sobre la acuarela.

Heraldo de Aragón la única noticia que publicó fue en su número 4.093 de 18 de marzo de 1908, página 1, con el título «El mosaico romano», relata las vicisitudes de la visita que los alumnos de historia de la Universidad de Zaragoza realizaron al descubrimiento.[62]

El Museo de Zaragoza (Exp. 1912.2) conserva en su archivo fotocopias de la correspondencia entre la Comisión de Monumentos de Zaragoza y la Comisión de Antigüedades de la Real Academia de la Historia (Madrid), documentos con signatura CAZ/9/7979/32(1-4).[63] Se inicia el 31 de marzo de 1908 con un oficio de José Nasarre, vicepresidente de la Comisión de Monumentos históricos y artísticos de Zaragoza, dirigida al Excmo. Sr. Director de la Real Academia de la Historia (Madrid), CAZ/9/7979/32(2):

62 Anónimo 1908e.

63 Maier, Álvarez Sanchís 1999, 83-84.

«Excmo. Sr.

Cumpliendo uno de los deberes que el Reglamento impone a las Comisiones provinciales de Monumentos, tengo el honor de poner en el superior conocimiento de V. E. que con motivo de las excavaciones hechas en los terrenos de la llamada Huerta de Sta. Engracia, para las obras de la Exposición Hispano Francesa, ha aparecido buena parte de un hermoso mosaico romano, perfectamente conservado, que bien puede atribuirse perteneciente al siglo IV, doblemente interesante por su proximidad a la hoy parroquia iglesia de Sta. Engracia, que antes fue monasterio apellidado de las Santas masas y aun cuando construida la cripta que quedó soterrada con las ruinas del edificio templo y monasterio, voladas en la guerra de la Independencia durante los sitios de esta inmortal ciudad de Zaragoza, reedificada a pocos años la iglesia subsisten en dicha cripta, sepulcros y restos mortales de los "Innumerables mártires" y no sería de estrañar que el referido mosaico tenga alguna relación con las edificaciones de aquellos primeros tiempos del cristianismo en nuestra peninsula.

El terreno donde se ha hallado el mosaico, pertenece al Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza, puesto al descubierto aquel y limpiado convenientemente, convendría se continuara remover el terreno para descubrir bien algo mas ó poder apreciar por los restos de cimentación lo que pudiera interesar al arte y á la Historia, pero sabido es que estas Corporaciones de Monumentos, carecen de todo recurso pecuniario, y en este estado de cosas, seria altamente conveniente, que por la Real Academia de la digna dirección de V. S. se comunicaran instrucciones, en tanto que por esta Comisión de Monumentos se ocupara en la proxima Sesión de estudiar cuanto afecte al hallazgo del mosaico y allegar los datos que pueda adquirir.

Dios guarde a V.E. m.S a.S

Zaragoza 31 de Marzo de 1908.

El Vicepresidente

José Nasarre [rubricado]

Excmo. Sr. Director de la Real Academia de la Historia».

Carpetilla de expediente. CAZ/9/7979/32(1):

«Real Academia de la Historia

Secretaría

[Margen izquierdo] Sesión del 3 de abril de 1908

Comuníquese á la Superioridad, y dígase á la Comisión que así se ha hecho.

La Comisión de Monumentos de Zaragoza, da noticia de haberla descubierto con motivo de las excavaciones hechas en los terrenos de la Huerta de Sta. Engracia para hacer las obras de la Exposición Hispano Francesa, parte de un mosaico romano en perfecto estado de conservación, y creyendo convendría seguir la excavación para descubrir algo más, ~~pide~~ (*sic*) y careciendo de recursos pecuniarios, pide que la Academia le comunique sus instrucciones».

Minuta de oficio. CAZ/9/7979/32(3):

«Madrid 3 abril 1.908

Sr. Vicepresidente de la Comisión de Monumentos históricos y artísticos de Zaragoza.

Dada cuenta á esta Real Academia de la Historia de la atta. comunicación de V. S., fecha 31 del próximo pasado Marzo, noticiando el descubrimiento de parte de un mosáico romano, verificado en los terrenos de la huerta de Sta. Engracia, de esa ciudad, con motivo de las excavaciones hechas para las obras de la Exposición hispan-francesa, este cuerpo literario, después de deliberar acerca del particular, y estimando como se merecen los ~~propósitos~~ (*sic*) deseos de esa comisión de Monumentos - á la quefelicita por su celo é interés - de continuar las excavaciones comenzadas, á fin de lograr nuevos descubrimientos, ha acordado enterar del hecho al Excmo. Sr. Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, dándole al efecto, traslado de la comunicación de V. S. para que, en su visita, provea lo que considere más conveniente.

Dios, etc.

Madrid, 18 abril 1.908

El Secretario accidental

Julio [rubricado]».

Minuta de oficio. CAZ/9/7979/32(4):

«Madrid. 3. Abril 1.908

Excmo. Sr. Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes.

Excmo. Señor

La Comisión de Monumentos históricos y artísticos de Zaragoza, ha dirigido á esta Real Academia de la Historia la siguiente comunicación.

(Cópiese la documentación adjunta)

Dada cuenta á este cuerpo literario de la comunicación transcrita, ha acordado ponerlo en conocimiento de V. E., como cumplimentando el acuerdo que tengo el honor de verificarlo, para que, en su vista, provea según crea oportuno.

Dios, etc.

Madrid, 18 abril 1.908

El Secretario accidental.

[al margen izquierdo] Julio [rubricado]».

En las actas de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis del año 1908 no hay referencia a este mosaico.

Esta es toda la documentación conocida sobre las circunstancias del hallazgo. Suponemos que el mosaico fue levantado días antes de la inauguración de la exposición (1 de mayo), a mediados de marzo se encontraba *in situ*, y con escasa fortuna pues se perdieron muchas zonas del pavimento, como se puede comprobar al comparar su estado actual en el Museo con la acuarela y las fotografías.

Según Galiay[64] «… se mantuvo durante largo tiempo, hasta que ya muy deteriorado se levantó para guardarlo en el Museo…».

64 Galiay Sarañana 1946, 151.

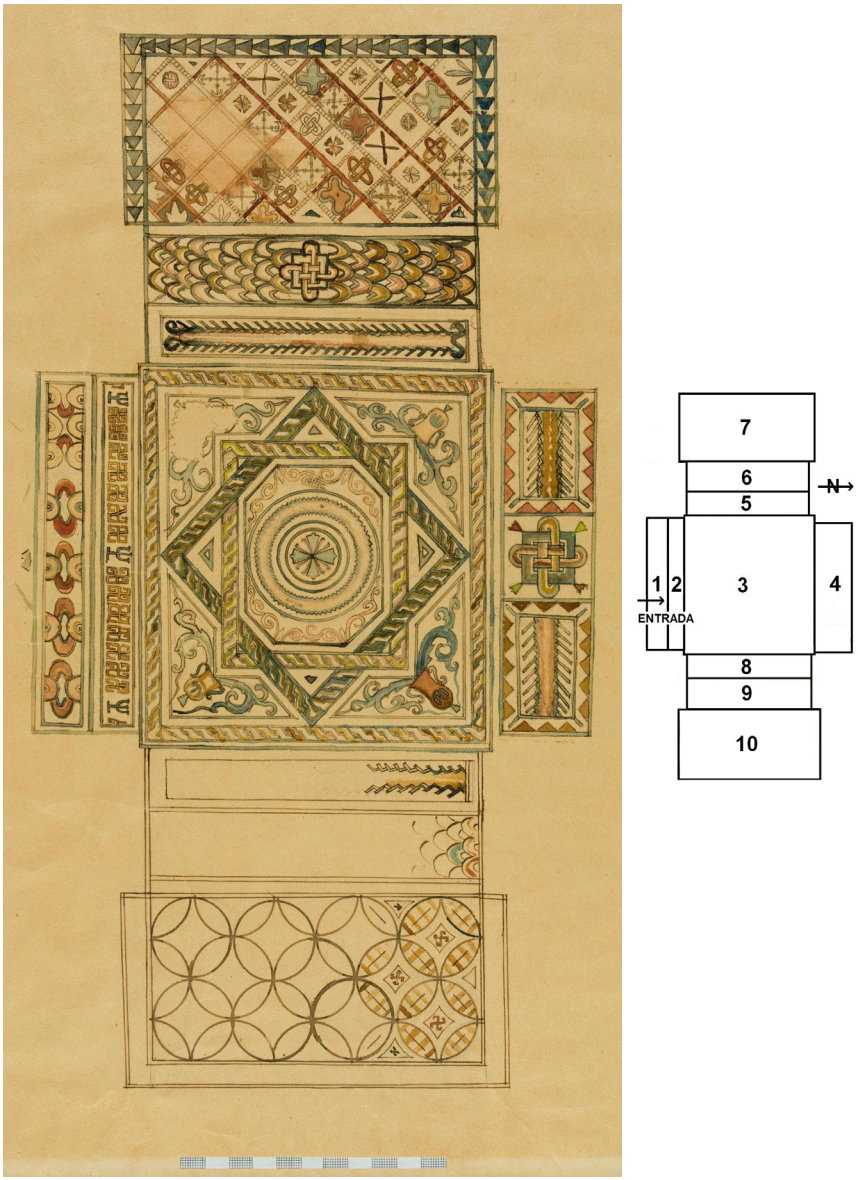


Fig. 9. Mosaico de la antigua Huerta de Santa Engracia. Acuarela. Anónimo. Papel de 50 x 32,5 cm, la longitud del dibujo es de 42,5 cm y su anchura máxima 22,7 cm. Escala estimada: 1:15 / 1:17. *Cubiculum* doble con alcobas afrontadas, aproximadamente 650 x 350 cm. Croquis de la planta con la numeración de los paneles decorativos, la orientación geográfica es aproximada. El único espacio para el lecho conservado en mosaico, panel 7, en el dibujo mide: 15 x 7,5 cm. Foto: J. Garrido. Museo de Zaragoza.



Fig. 10. Mosaico de la antigua Huerta de Santa Engracia expuesto en el Museo. Comparando con la acuarela de las figuras 9 y 11 se aprecian con claridad la pérdida del panel 5. La mitad superior del emblema central con la cruz Pisana esta reintegrado. Lo conservado tiene de medidas máximas 415 x 238 cm. Foto: J. Garrido. Museo de Zaragoza.



Fig. 11. Mosaico de la antigua Huerta de Santa Engracia. Detalle de la acuarela donde se puede comparar el estado actual de lo conservado con los restos encontrados. Foto: J. Garrido. Museo de Zaragoza.

Además de las noticias reseñadas se dispone, como se ha comentado, de dos fotografías del momento del hallazgo (vista general y detalle) y de una acuarela, conservadas en el Museo de Zaragoza, además de la fotografía del Archivo Histórico Provincial.

Articulando toda la información disponible podemos llegar a conclusiones sólidas respecto al momento del hallazgo y su ubicación.

Para la ubicación es indispensable contar con los planos geométricos de Dioniso Casañal de 1880, 1899 y 1908.[65] Los tres disponen de curvas de nivel, sin variación en las con cotas s. n. m. A efectos de este trabajo utilizaremos el de 1880 (fig. 6).

Hay que considerar que la cota 204 de una parte de la antigua Huerta de Santa Engracia no ha sufrido alteración, nos referimos al solar ocupado actualmente por la plaza de Los Sitios. Por tanto, el hallazgo se debió de realizar al desmontar las cotas 205 a 207, para nivelar con la 204. En la fotografía del mosaico (fig. 8) se observa la elevada altura del corte estratigráfico, lo que confirma su ubicación entre las cotas 206 y 207.

Las informaciones que disponemos precisan que el mosaico apareció a unos 100 metros del monumento a los Sitios (fig. 6, nº 1), frente a la puerta del Museo de Zaragoza (fig. 6, nº 4), suponemos que en línea recta y según nuestros cálculos, aproximadamente, a unos 160/170 metros de la puerta del Museo, y ubicado en una zona destinada a jardines de la Exposición (*El Noticiero*, 16 de marzo de 1908), estos datos sitúan su hallazgo entre las antiguas cotas 206/207, y aproximadamente, en el espacio actualmente ocupado por el medianil de los inmueble de la calle Sanclemente 22-24 (fig. 6, nº 2), en la exposición se situaría, como se ha comentado, en los jardines donde se emplazó el Quiosco de la Música, y los Pabellones de Tracción y del Gobierno Francés.

De todos estos datos se deduce que se encontraba alejado, unos 200 m, de la actual plaza de Santa Engracia (donde se constataron enterramientos y los supuestos restos paleocristianos que más adelante comentaremos). Hay que descartar, con toda seguridad, su hallazgo en las proximidades de Santa Engracia, además la amplia zona del cuartel (fig. 6, nº 5) se derribó en abril de 1908 y el hallazgo fue realizado en diciembre de 1907.

2.3.2. Estudio del mosaico

La acuarela conservada en el Museo de Zaragoza, NIG: 58615 (fig. 9), además de aportar una información gráfica excepcional, indica que el mosaico era más amplio de lo que se observa en la fotografía general (fig. 10), y otros detalles que comentaremos. Fue realizada sobre papel continuo, probablemente de pasta mecánica, y acidificado. El dibujo está realizado con acuarela y grafito. No hay detalle de las teselas, como sucede en la acuarela del mosaico de la Venus púdica y de Eros y Pan (ver fig. 4, 1). Se aprecian lagunas en el dibujo, puede ser debido

65 Betrán Abadía, Serrano Pardo 2014.

a que este inacabado, o bien fueron partes del mosaico perdidas con anterioridad. Las dimensiones totales del papel son de 50 x 32,5 cm y el campo del dibujo 42,5 x 22,7 cm. El único espacio para el lecho, conservado en mosaico, panel 7, en el dibujo mide: 15 x 7,5 cm. Los dos paneles entre el lecho y el motivo central: 13,5 x 2,8 cm y 13,5 x 2,4 cm. El marco central, panel 3: 15,5 x 14 cm. El motivo de la derecha, panel 4: 14 x 4 cm.

Desconocemos el autor, la fecha de realización, la orientación geográfica, escala (por medidas contrastadas con el mosaico conservado se deduce una escala de 1:15 / 1:17) y fecha de ingreso en el Museo.

Se debió de realizar en el mes de enero o febrero de 1908 y anterior a la fotografía, en esta se observa que ha desaparecido parte del mosaico, paneles 8, 9 y 10. Probablemente el autor fue Alejo Pescador y Saldaña (1852-1921),[66] pintor escenógrafo, miniaturista y profesor de la Escuela de Artes y Oficios de Zaragoza desde el año 1867, primero como ayudante de su padre en la disciplina de Dibujo y desde 1902 como profesor ayudante, por nombramiento del Ministerio de Instrucción Pública. Su padre, Mariano Pescador y Escárate (1816-1886) realizó una acuarela sobre papel (1881) de un mosaico encontrado en Zaragoza en 1880 (fig. 3).

Las fotografías no están firmadas ni fechadas y carecen de escala y orientación geográfica, actualmente sabemos que fueron realizadas por Juan Mora Insa. En la fotografía general de las obras de la exposición Hispano-Francesa se aprecia al fondo las dos torres de la actual Basílica-parroquia de Santa Engracia y el cuartel de Santa Engracia, aún sin derribar,[67] y al norte varias edificaciones que también se ven en las fotografías del mosaico (fig. 8, 1), corresponden a la zona situada entre la antigua Huerta de Santa Engracia y el paseo de la Independencia (ver plano de Casañal, fig. 6 y fotografía general en fig. 7), ello permite tener una orientación del mosaico que situamos, aproximadamente, en el eje Este - Oeste, hacia el este, en la parte inferior de la fotografía se situaría la antigua Huerta de Santa Engracia, y en la superior el oeste, donde se aprecia un conjunto de edificaciones.

Sobre cálculos de la acuarela y a escala de 1:15, la extensión total del pavimento de mosaico era de 17,37 m². El Diario de Avisos de Zaragoza de 16 de marzo informa que se descubrieron «hasta dieciséis metros», medidas cercanas a las obtenidas según el dibujo de la acuarela. El Museo de Zaragoza conserva unos 10 m². La plataforma rectangular (*cubile*) conservada, panel decorativo 7, donde se instalaría uno de los lechos (*lectus cubicularis*), mide 238 x 119 cm (8 x 4 pies romanos), son 2,83 m².[68]

Según la acuarela la habitación tendría como medidas máximas, aproximadas, 650 cm de E-O y 350 cm de N-S (22 x 12 pies romanos). Los muros que se observan en la fotografía, construidos con sillarejo (fig. 8), como se deduce de las medidas conservadas del mosaico, tenían un ancho de unos 45 cm (1 pie y medio),

66 Algunos datos biográficos en Pascual de Quinto y de los Ríos 2004, 349-350.

67 La fotografía es anterior a su demolición, iniciada el 1 de abril y muy avanzada el 21 de abril (Diario de Avisos de Zaragoza, 21 de abril de 1908, edición de la tarde, p. 2).

68 Las medidas no responden a las reales ya que no fueron registradas en el momento del hallazgo.

mejor que 60 cm, como se propone.[69] En ambos casos, son muros muy estrechos para sujetar la cubierta de una bóveda.

En la figura 10 se muestra tal y como se expone en el Museo de Zaragoza y la acuarela de la figura 11 se presenta con la misma orientación.

La descripción del mosaico la realizamos siguiendo el dibujo de la acuarela, el documento más completo conocido, con los datos observados en las fotografías y con las medidas que actualmente conserva el mosaico en el Museo.

En el croquis de la figura 9, ubicado según la orientación de la fotografía de 1908, hemos numerado los paneles empezando por la entrada, panel 1, que coincide con la orientación sur, según se desprende, como se ha comentado, según los datos de la fotografía y tomando como referencia las edificaciones que se observan en la parte superior de la fotografía del mosaico (fig. 8, 1), donde se ubicaría el Oeste (entre la antigua Huerta de Santa Engracia y el paseo de la Independencia, fig. 6).

En la acuarela se aprecian 10 paneles bien diferenciados y dispuestos en dos alturas, los paneles 2, 5 y 8 son escalones de media caña, 5 y 8 de unos 20 cm (2/3 de pie romano) de altura[70] y el 2 algo más elevado, probablemente, un pie.

En este *cubiculum* doble hay tres ambientes principales, la antecámara (panel 3) y las dos alcobas para los lechos (paneles 6-7 y 9-10).

Los paneles 1, 2, 4, 5, 8, 9 y 10 se perdieron en su totalidad, o parcialmente, por destrucción o al extraer el mosaico, la descripción por paneles es la siguiente:

Panel 1. No conservado. Pavimento de acceso, umbral de la puerta, orientación sur. En el dibujo de la acuarela no se observan señales de la existencia de goznes (fig. 17). Sus medidas, aproximadas, eran de 230 x 40/50 cm. La decoración del friso estaba formada por composiciones geométricas de óvalos con medios círculos y en el extremo oeste medios círculos, casi tangentes, también con óvalos (fig. 17).

Panel 2. No conservado. Medidas aproximadas, 230 x 30 cm (8 x 1 pie). Con un escalón que supera los 20 cm de altura, aproximadamente, un pie, según se observa en las fotografías (fig. 17) y comparando con la altura del panel 5. Decorado con un friso continuo, en el centro y a cada lado un motivo con forma que recuerda a la letra griega Psi (Ψ), vigésimo tercera del alfabeto, la decoración se completa con dos grupos de siete esvásticas, los brazos tienen una extensión de hasta cuatro vueltas en ángulo recto, modelo de esvástica vinculado a ambientes militares desde antiguo como se observa en una representación del siglo V a.C. (fig. 18, 1).[71]

Panel 3. Pavimento central. Realiza la función de antecámara (*procoeton*[72]). El espacio es casi cuadrado, aproximadamente, 238 x 260 cm (8 x 9 pies), en la acuarela sus medidas son 14 x 15,5 cm, bastante exactas con la escala 1:17 (figs. 10, 11 y 12).

69 Mostalac Carrillo 2014, 29.
70 Anónimo 1929, 26, núms. 36 y 37.
71 Bruneau 1984, 482, núm. 44.
72 Plin., *Ep*. 2.17.10: ...*post hanc cubiculum cum procoetone* …

Este ambiente y el del panel 4 se utilizarían para alojar muebles (sillas, mesa, armario, arcón, candelabros y brasero) y ostentar diversas funciones, privadas o públicas (ver notas 146 y 147).

Observando la fotografía del hallazgo (fig. 8, 1) se puede suponer que la disposición de este panel, en relación con los números 6 y 7, en el montaje del Museo no es correcta (fig. 10), los lados con dimensiones mayores se tendrían que ubicar a lo ancho, no a lo largo; sin embargo, esta colocación concuerda con el dibujo de la acuarela (fig. 11).

El emblema está inscrito en un rectángulo formado por una trenza de dos cabos, como en otros *cubicula* de *domus* africanas de fines del siglo II y III.[73]

El motivo central[74] es una estrella formada por un rectángulo (140x115 cm)[75] y un cuadrado o rombo entrelazados, inscrita en un rectángulo por 4 vértices, determinando cheurones (cabrios) biselados en los ángulos, con una trenza de dos cabos, la estrella está cargado con una corona de cable con bordes dentellados al interior y exterior[76] y variación de colores, dos círculos concéntricos contienen en su interior una cruz de brazos iguales con los extremos terminados en punta de lanza, un paralelo en un mosaico de la Casa de Dioniso (Thina, Túnez)[77] (en el lenguaje heráldico actual se conoce como cruz Pisana,[78] fig. 12) y en el exterior de cada ángulo una voluta afrontada esquemática, la corona de cable está rodeada de follaje con volutas,[79] esta corona es una esquematización de un escudo de cuadrados, la composición original se encuentra en un pavimento de mosaico de Višići (Bosnia y Herzegovina).[80]

Coronas de cable idénticas se representan en un pavimento de la villa de Rienda (Artieda de Aragón, Zaragoza),[81] de 361-363. Este motivo tiene una presencia notable en mosaicos paleocristianos funerarios del norte de África datados a fines del siglo IV y primera mitad del V, y del siglo VI, el de la basílica de Sidi Abich (Túnez),[82] donde la corona de cable está cargada con una cruz de brazos iguales recordando el nimbo crucífero de Cristo (en la cruz del mosaico de *Caesar Augusta* sus extremos terminan en puntas de lanza). Recordemos que la representación más antigua de Cristo con el nimbo crucífero está en la iglesia de Sant'Apollinare Nuovo (Rávena), inicios del siglo VI, emblema tomado del mundo militar.[83]

73 Carucci 2007, lám. 137 (*cubiculum* XXIX, *Sollertiana Domus*) y lám. 138 (*cubiculum* XXX, Maison du Paon).

74 Un dibujo en Balmelle *et alii* 2002, tomo II, 102-103, lám. 299, f.

75 Composición única, esta decoración siempre está formada por dos cuadrados entrelazados.

76 Balmelle *et alii* 2002, tomo I, 32-33, lám. 6, d; tomo II, 38.

77 Balmelle *et alii* 2002, tomo I, 380-381, lám. 242, c.

78 Cadenas y Vicent 1976, 108, fig. 220.

79 Balmelle *et alii* 2002, tomo I, 114, lám. 64, a y b.

80 Balmelle *et alii* 2002, tomo II, 144, lám. 336, b.

81 Fernández-Galiano Ruíz 1987, 30-32, nº 20, láms. XI-XII; Balmelle 1996.

82 De fines del siglo IV: Balmelle 1996, 53-54, figs. 3 y 4; para el siglo VI: Ben Khader (dir.) 2003, 538, nº 388.

83 Aislada representa la imagen de su figura (Paz Peralta 2011, 218-222, figs. 122-123), nunca con terminaciones en punta de lanza (cruz Pisana) y en los ángulos exteriores volutas afrontadas. Destacar

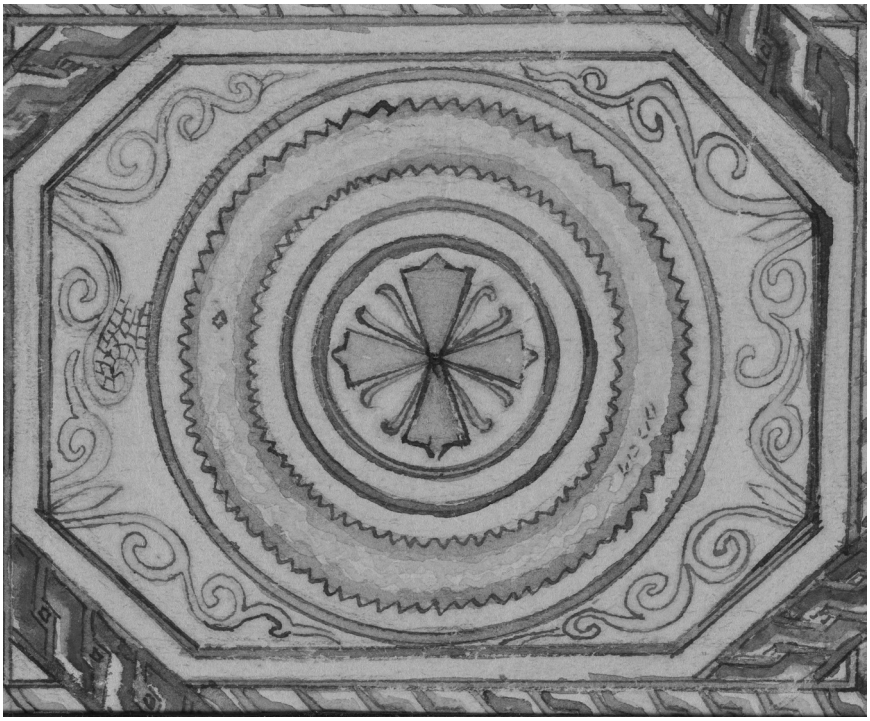


Fig. 12. Mosaico de la antigua Huerta de Santa Engracia. Detalle de la acuarela, panel 3, motivo central con cruz Pisana**.** Foto: J. Garrido. Museo de Zaragoza.

La cruz de brazos iguales (*crux quadrata*) no está representada sobre sarcófagos, mosaicos, pintura mural, cerámicas y vidrios paleocristianos del siglo IV. No obstante, tiene un largo recorrido desde la prehistoria hasta el siglo VI. Este motivo hay que vincularlo al mundo militar e interpretarlo como un refuerzo central de los escudos a la vez de su utilización como emblema.[84]

En cada ángulo se representa una crátera. M. de Pano y Galiay[85] interpretaron la decoración de la parte central de este recipiente como una la letra M, en su opinión aludía a la abreviatura de los Innumerables Mártires, que se tiene que descartar con toda rotundidad, como bien opinaba A. Beltrán.[86] La decoración representa las costillas o gallones de la pared del recipiente como se ve, por ejemplo, en un mosaico de Quintanilla de la Cueza y en otro de Jerade (Siria).[87] Los arabes-

la representación de una cruz procesional, con los brazos iguales, en el sarcófago de la Pasión (iglesia de San Ambrosio, Milán), de la segunda mitad del siglo V, aunque se podría llevar hasta inicios del VI: Galtier Martí 2005, 62, fig. 15.

84 Paz Peralta 2011, 217-220, figs. 121-123.

85 Pano y Ruata 1934, 7, núm. 2; Galiay Sarañana 1946, 151.

86 Beltrán Martínez 1964, 31.

87 García Guinea 1982, lám. 16; Balmelle *et alii* 2002, tomo II, 178-179, lám. 366, a.

cos vegetales de zarcillos, con volutas simétricas, que brotan del interior de cada crátera, aparecen en objetos militares y están relacionadas con el arte de época de Augusto como se aprecia en el gran friso floral del Ara Pacis (Roma), con diversas interpretaciones.[88] Aunque carecen de fruto y hojas, también pueden representar tallos de vid.

Destacar la presencia de esta decoración en la contera triangular de una funda de espada procedente de Porto Novo (Córcega), época de Tiberio.[89] Las decoraciones en fundas de espadas con iconografía militar son frecuentes, así el ejemplo de *Vindonissa* y otro procedente de Asia Menor o del norte de Siria, este último con escenas de caza, ejercicio y práctica militar favorito de los militares de alto rango.[90] Este motivo de hojas de acanto pervive en el mundo cristiano como se ve en el mosaico del baptisterio Lateranense (Roma) del siglo IV, su utilización generalizada fue más tardía, ya de época románica, como la decoración del ábside de la iglesia de San Clemente (Roma).[91]

Un mosaico de Le Châtelet (Francia) (fig. 16)[92] tiene como composición una estrella, formada por un cuadrado y un rombo, y como motivo central una cruz terminada en punta de lanza (Pisana) (fig. 12). De Villagrasa (España) procede un mosaico con composición tipo escudo de triángulos cargado en el centro con una cruz patada.[93] Destacar el emblema central de una de las estancias de La Dehesa (Cuevas de Soria), aquí una estrella de dos cuadrados inscrita en un círculo.[94]

Panel 4. No conservado. Sus medidas, aproximadas, eran de 220 x 60 cm (unos 8 x 2 pies). Decorado con tres cuadros, el central de tendencia cuadrada y los laterales rectangulares. El central con una decoración de un cuadrado entretejido (nudo de Salomón y cuadrado con vértices redondeados, entrelazados[95]), el mismo motivo está representado en el panel 6 y posiblemente estaba en el 9. Los laterales se ornamentaban con un cable de bordes arpados[96] como en los paneles con escalón 5 y 8.

Panel 5. No conservado. Escalón oeste en forma de media caña, tenía unas medidas aproximadas de 208 x 40/42 cm y de 20 cm de altura. Estaba decorado con un cable de bordes arpados o dantelados, como en los paneles 1 y 8.

Panel 6. Panel rectangular de la plataforma oeste, ubicado entre el escalón y el espacio para el *lectus*, las medidas conservadas son 208 x 36 cm. En las fotografías y en los restos del mosaico del Museo se observa el hueco saliente rectangulares para dos apoyos, destinados a alojar columnas o semicolumnas adosadas (figs. 10 y 11).

88 Sauron 2000, 28-64; Caneva 2010, 115-174.
89 Mackensen 2000, 134, fig. 2, 2a; fig. 3, 1.
90 Mackensen 2000, fig. 2, 1 y fig. 3, 2 y 3.
91 Caneva 2010, 186, fig. 83.
92 Balmelle *et alii* 2002, tomo II, 109, lám. 304, a.
93 Balmelle *et alii* 2002, tomo II, 139, lám. 331, b.
94 Blázquez, Ortego 1983, 63-64, nº 55, fig. 6.
95 Balmelle *et alii* 2002, tomo II, 42.
96 Balmelle *et alii* 2002, tomo I, 32-33, lám. 6, h.

El motivo decorativo está compuesto por líneas de escamas oblongas adyacentes que se recubren, en el centro un cuadrado entretejido (nudo de Salomón con vértices redondeados, entrelazados), similar al del panel 4. Este motivo es frecuente en mosaicos con múltiples variantes.[97] Se inspira en la disposición de las láminas que componían la *lorica squamata*. Las placas metálicas, en forma de escamas, se disponían yuxtapuestas o superpuestas, se enlazaban entre ellas por diferentes métodos de fijación (anillas metálicas, hilos de bronce…). Los hallazgos de *Carnuntum* han permitido establecer hasta treinta y seis modelos. Los testimonios escultóricos y arqueológicos documentan su utilización entre los siglos I y IV d.C.[98] La decoración de este panel se duplicaría en el 9 (fig. 15, 2).

Paneles decorativos rectangulares, a modo de umbral, y con huecos, para columnas o semicolumnas, que sobresalen en la separación del ambiente central con la zona del *lectus*, se conocen, por ejemplo, en La Dehesa (Cuevas de Soria),[99] Almenara de Adaja (Valladolid)[100] y Villa Fortunatus, de los años 361-363.

Panel 7. Plataforma oeste para el *lectus cubicularis* perfectamente delimitada y elevada 20 cm sobre el suelo del pavimento central (panel 3). El mosaico conservado se expone en el Museo, mide 238 x 119 cm (8 x 4 pies muy exactos). La decoración está enmarcada en tres de sus lados por espinas rectilíneas cortas dentelladas en oposición de colores,[101] motivo que también se puede identificar con una corona de laurel esquemática, desde la vista del espectador se desarrollada de derecha a izquierda, la orientación de la fila de triángulos de la derecha en la acuarela no se corresponde con la del mosaico (fig. 13, 1 y 2 y fig. 15, 1). Está realizado en teselas negras sobre fondo plano, la misma cronología y disposición de la decoración en la cenefa tiene el mosaico de la habitación 12 de La Olmeda.[102]

El panel rectangular tiene como composición una retícula de cuadrados oblicuos que presentan el aspecto del *opus reticulatum*. Cada cuadrado está cargado con motivos geométricos que se repiten. La decoración representa la de un manto textil con su cenefa.

Este tipo de retícula es anómalo en el *opus tessellatum*, no obstante, es relativamente habitual en pavimentos de *opus signinum* con teselas.[103] También se utilizó como emblema militar, según se observa en el escudo de un soldado representado en un vaso de vidrio incoloro de Colonia.

97 Balmelle *et alii* 2002, tomo I, 336-341, láms. 215-219.

98 Ortiz Palomar, Paz Peralta 2009, 204-209, figs. 18 y 19.

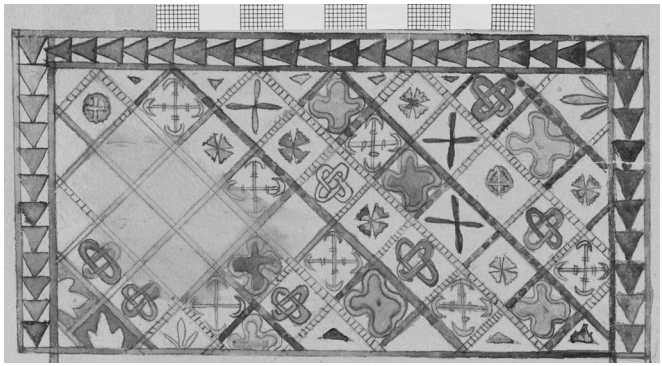
99 Blázquez, Ortego 1983, 60-63, nº 54, lám. 25, estancia identificada como *apodyterium* y 63-67, nº 55, fig. 6.

100 García Merino, Sánchez Simón 2015, planta general en fig. 11 (estancias 5 y 27), 75-81, 88-89, figs. 19 y 29.

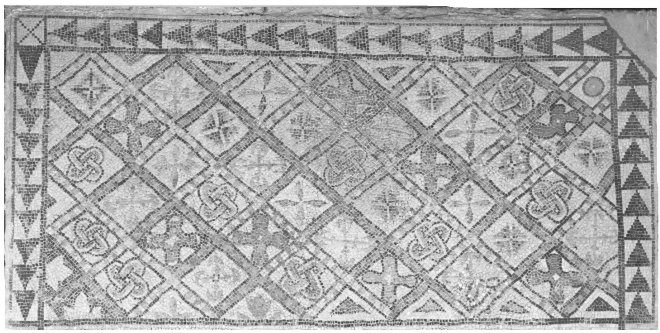
101 Balmelle *et alii* 2002, tomo I, 41, lám. 12, a.

102 Palol Salellas, Cortes 1974, 66, fig. 11, láms. VI y VII a.

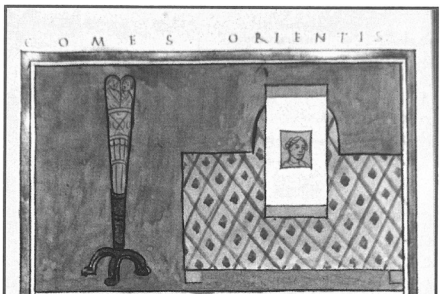
103 En el *opus tessellatum* destacar los mosaicos de Alcalá de Henares (Balmelle *et alii* 2002, tomo II, 250, lám. 422 a) y La Dehesa (Cuevas de Soria), con una propuesta de datación de la segunda mitad del siglo IV (Blázquez, Ortego 1983, 72, fig. 13); para el *opus signinum*: Beltrán Lloris *et alii* 1984, 90-93, figs. 34 y 35a, frecuentemente la retícula es de rombos. Otras composiciones de retículas con cuadrados en Barbet *et alii* 1997, 22-24, motivo nº 17, en especial el 17f.



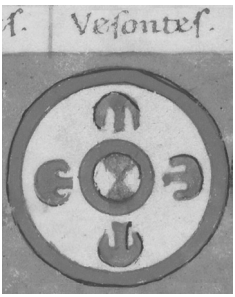
1



2



3



4

Fig. 13. Mosaico de la antigua Huerta de Santa Engracia. Panel 7. Espacio para el *lectus cubicularis*: 1. Detalle de la acuarela; 2. Pavimento conservado en el Museo (238 x 119 cm). Fotos: J. Garrido. Museo de Zaragoza; 3. *Comes Orientis*, *NOr* XXII (fol. 108v), detalle de la zona superior, a la derecha el manto azul con una retícula de cuadrados oblicuos que cubre una gran mesa, encima y en el centro el *codicillus* con la *imago imperatoris*. Foto en: Neira Faleiro 2006, 223; 4. Emblema de los *Vesontes* en *NOcc* V, 82 (fol. 135v), detalle: Neira Faleiro 2006, 331. Foto: https://en.wikipedia.org/wiki/Notitia_Dignitatum#/media/File:Notitia_Dignitatum__Magister_ Peditum_4.jpg [Consulta: 15 diciembre 2018].



Fig. 14. *Consularis Campaniae* en *NOcc* XLIII (fol. 167v), detalle. La pared del fondo está decorada con una retícula de cuadrados oblicuos, recordando al *opus reticulatum*. La provincia está enmarcada entre dos cortinas. Foto en: Neira Faleiro 2006, 485.

Esta insignia no se encuentra en el repertorio de la *Notitia Dignitatum*, sin embargo, composiciones de cuadrados oblicuas están figuradas sobre los mantos azules que cubrían grandes mesas (representadas desde una perspectiva frontal y aérea) donde se depositaban los *codicillii* (frecuentemente con la *imago imperatoris*), uno de los objetos que figuraba entre los atributos de los *comites*, *proconsules*, *uicarii*, etcétera. La distribución de los cuadrados es similar en todas las composiciones (militares y civiles), concretamente, en la del *Comes Orientis* (fig. 13, 3) son mayoritarias las líneas de cinco o seis cuadrados y las laterales son la mitad. Hay que

reseñar que el mosaico tiene en total cincuenta y nueve cuadrados (treinta y ocho completos) y el citado manto de la *Notitia*, incluyendo los tapados por el *codicillus*, cincuenta y cinco (treinta y seis completos). En los mantos de la *Notitia* los motivos decorativos del interior de los cuadrados están simplificados, con toda probabilidad estarían figurados emblemas militares. Destacar la decoración de la pared del fondo representada en *NOcc* XLIII (*Consularis Campaniae*) que toma como modelo el *opus reticulatum* (fig. 14).[104]

Los motivos decorativos en el interior de los cuadrados son: entrelazado de dos cabos (nudo de salomón), cuadrado curvilíneo inscrito en un cuadrado, pequeño círculo de color amarillo,[105] cruces equiláteras de diversos tipos, como una roseta o cruz de cuatro triángulos (representada 6 veces),[106] esta cruz aparece en otro mosaico de *Caesar Augusta*,[107] y otros motivos claramente relacionables con emblemas militares tomados de la *Notitia Dignitatum*, una cruz equilateral con los extremos en media luna, se repite hasta 8 veces, motivo similar en *NOcc* V, 10 (*Ociauani*) y 82 (*Vesontes*) (figs. 13, 4 y 15, 1), en ambos ejemplos un círculo central flanqueado por cuatro medias lunas.[108]

El espacio que ocupaba el *lectus cubicularis* se indica estructuralmente por las divisiones geométricas de los paneles decorativos, como en Pompeya, o por la presencia de una plataforma ligeramente levantada sobre el resto del espacio, en nuestro mosaico 20 cm.[109] Los *cubicula* con plataforma elevada fueron edificados por los samnitas en época tardía. En el Alto Imperio, como se aprecia en las casas de Pompeya, tenían una elevación de *circa* 15 cm.[110] En la segunda mitad del siglo II y primera del III, los *cubicula* de las casas romano-africanas tienen un elevación de 15-20 cm para alojar un *lectus cubicularis*, entre otras en la Maison des Masques (Hadrumetum), Maison de la Chasse (Bulla Regia) y en la *Sollertiana Domus* (*Thysdrus*).[111] En estas habitaciones el ancho para la instalación del *lectus* es del orden de 115 cm (4 pies),[112] como en nuestro mosaico, paneles 7 y 10, y en otros de España, por ejemplo, en villa Fortunatus y Almenara de Adaja (Valladolid).[113]

104 El vaso de Colonia en: Southern, Dixon 2000, 101, fig. 21, lám. 13, época de Constantino y sus hijos; para la *Notitia Dignitatum*: Neira Faleiro 2006, 501, *NOr* VII, XV, XX, XXV y XLIV; *NOcc* X y XIII y *NOcc* XLIII.

105 Pequeños círculos con diferentes colores y aislados aparecen frecuentemente en los emblemas de la *Notitia Dignitatum*, por ejemplo en *NOr* VIII, 12 (círculo amarillo sobre fondo rojo); *NOr* IX, 12-13; 15-16 y *NOcc* V, 70-71; 123: Neira Faleiro 2006, 181, 187, 331 y 335.

106 Balmelle *et alii* 2002, tomo II, 39-40.

107 Fernández-Galiano Ruíz 1987, 56-57, nº 90, lám. XXIII, de fines del siglo II-inicios del III.

108 Neira Faleiro 2006, 325 y 331.

109 Para Uribe se desconocen en la edilicia doméstica urbana romana (siglos I a.C.-III d.C.) del nordeste de la Península Ibérica dormitorios con el lecho resaltado por un escalón: Uribe Agudo 2007, 95, nota 18; Uribe Agudo 2015, nota 627.

110 Anguissola 2010, 105-107, fig. 44; 109, nota 205.

111 Carucci 2007, 73-77, tabla 7.

112 Carucci 2007, 79.

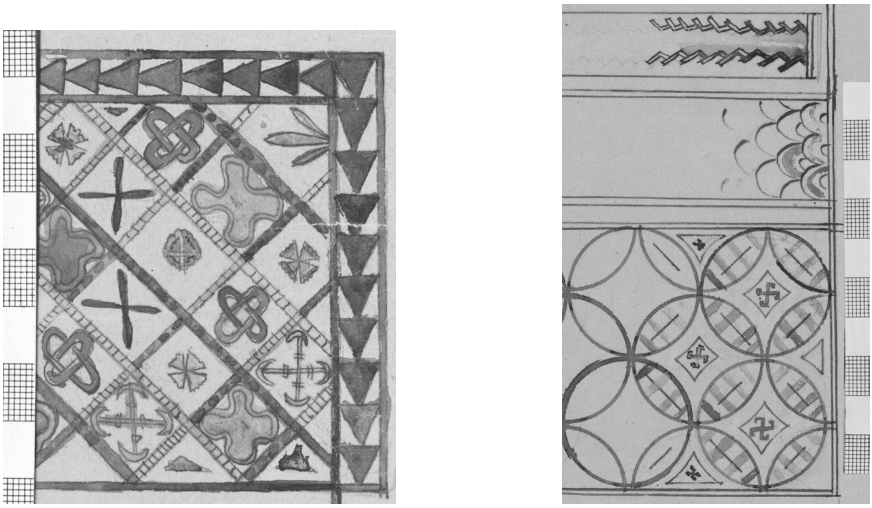
113 García Merino, Sánchez Simón 2015, planta general en fig. 11 (estancias 5 y 27), 75-81, 88-89, figs. 19 y 29.

Panel 8. No conservado. Escalón en forma de media caña. El dibujo no está completo, suponemos que medidas, decoración y altura eran gemelas a las del panel 5.[114]

Panel 9. No conservado. En la acuarela el dibujo está muy incompleto, las medidas y decoración debían de ser gemelas a las del panel 6.

Panel 10. No conservado. Plataforma este para el *lectus cubicularis*. Dibujo sin completar. Las medidas serían idénticas a las del panel 7. Los círculos de la decoración del ambiente del lecho están trazados en la acuarela con compás, como se observan en los puntos dejados por su brazo central. El diámetro de cada círculo en la acuarela es de 3,2 cm, unos 60 cm (2 pies) en la realidad. Es una composición ortogonal de círculos secantes contiguos (dejando entrever cuadripétalos y formando cuadrados cóncavos), decoración muy frecuente, y con múltiples variantes, en los mosaicos de todo el periodo romano,[115] los cuadrados están cargados con esvásticas dextrógiras y levógiras inscritas en rombos (fig. 15, 2). Un pavimento con la misma decoración hay en El Puig de Cebolla (Valencia), de fines del II-inicios del III.[116]

Esta cruz no está representada en sarcófagos, cerámicas y vidrios paleocristianos del siglo IV, sin embargo, se encuentra figurada sobre diversos soportes en las catacumbas, con dataciones amplias que manifiestan incertidumbre en su cronología (ver *crux gammata*: http://www.edb.uniba.it/search/quick/do?page, consulta: 05-02-2019).



1 **2**

Fig. 15. Mosaico de la antigua Huerta de Santa Engracia. Acuarela, detalles. 1. Panel 7, detalle de la decoración, zona derecha; 2. Detalles decorativos de los panales 8, 9 y 10. Los lechos se ubicaban en los paneles 7 y 10. Fotos: J. Garrido. Museo de Zaragoza.

114 El escalón debía de tener 20 cm de altura.
115 Balmelle *et alii* 2002, tomo I, 370-379, láms. 237-241.
116 Balmelle *et alii* 2002, tomo I, 372-373, lám. 238, i.

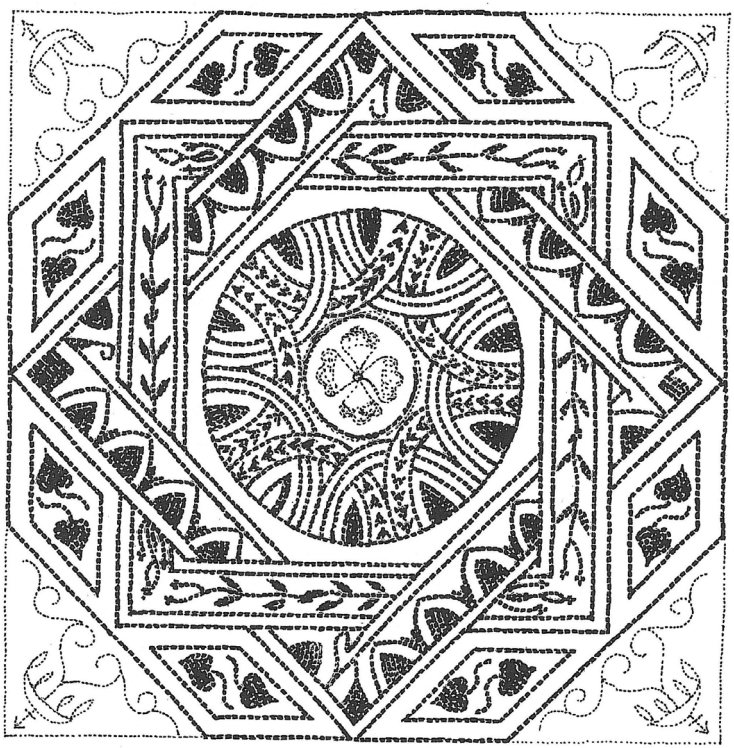


Fig. 16. Le Châtelet (Francia), el emblema central es una cruz con los extremos en punta de lanza (cruz Pisana). Sin escala (según Balmelle *et alii* 2002, lám. 304 a).

La esvástica, dextrógira o levógira, es un símbolo geométrico ligada al ambiente militar, al menos desde hace 2500 años, como se constata en un lekane de Beocia, hacia 425 a.C. (fig. 18, 1).[117] Su representación en mosaicos es habitual, destacaremos el mosaico de un *cubiculum* de Pompeya, decorado con una retícula de octógonos, cada uno cargado con una esvástica.[118] Estas cruces son frecuentes en los pavimentos de los siglos II y III d.C.[119] Del siglo IV son el de la galería norte del peristilo de la villa de La Olmeda (Pedrosa de la Vega, Palencia), con señales de fuego ocasionadas en el siglo V después de su abandono,[120] y el conjunto de Quintanilla de la Cueza (Palencia),[121] habitación 17, denominada «de las esvásticas», con un claro *horror vacui* y donde están representadas un total de setenta y

117 Bruneau 1984, 482, núm. 44.

118 Casa del Centenario (Pompeya), estancia 12: Sampaolo 1999, 978, fig. 139.

119 Balil Illana 1971, 9-10, lám. II, fig. 3.

120 Palol Sallelas, Cortes 1974, lám. II a. El mosaico tiene esvásticas que se alternan con nudos de Salomón y motivos geométricos.

121 García Guinea (dir.) 2000, 249-251, 294; también hay esvásticas en el mosaico 1, 224-228.

ocho. Para T. Mañanes «… la combinación de círculos en esvásticas es propia del siglo IV d.C.».[122]

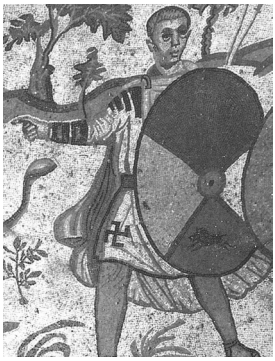
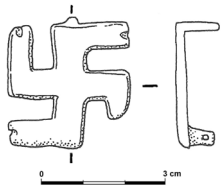
En Dura Europos (Siria), destruida en 256, y en el mosaico de los cazadores de Piazza Armerina, hacia 360/365, se constata que la esvástica se usaba como distintivo por miembros del ejército. Un aplique metálico en forma de esvástica dextrógira apareció en Dura Europos (fig. 18, 3).[123] En un mosaico de Piazza Armerina (fig. 18, 2),[124] donde se ve un soldado de infantería que porta un escudo circular,[125] se observa como estos apliques se colocaban en la zona inferior de la túnica, uno sobre cada muslo. Otros usos, como una representación del Fayum, muestran que se utilizó como fíbula para sujetar la túnica por el hombro.[126] De la torre 19 de Dura Europos procede un escudo semicircular de madera contrachapada con decoración pintada, destacan cuatro esvásticas levógiras giradas 45º.[127]

Para James[128] la esvástica no tiene ninguna importancia particular en el mundo romano, aunque se consideraba como un símbolo del sol, su presencia resaltada en Dura Europos hace pensar en su usó como un distintivo jerárquico por oficiales de rango, por ejemplo, un centurión. No obstante, su utilización militar, aunque no se encuentre entre los emblemas de la *Notitia Dignitatum* (se sabe que todos los emblemas no estaban representados) sugiere que las esvásticas ostentaban un privilegio en el ambiente militar. Como se observa en los paralelos citados, que no son exhaustivos, es una ornamentación y muy frecuente en ambientes paganos.



Fig. 17. Mosaico de la antigua Huerta de Santa Engracia. Detalle de la acuarela. Paneles 1 y 2 vistos desde la puerta de acceso. Foto: J. Garrido. Museo de Zaragoza.

122 Mañanes 1992, 67.
123 James 2004, 41, 55, 60, 258, figs. 18 y 19 (persona K) y fig. 29: E, lám. 11.
124 Elton 2007, 288-289, fig. 8.4.
125 La composición geométrica consta de un círculo central y cuatro cuadrantes en aspa, en colores blanco, rojo, amarillo y verde, este último con un jabalí, emblema de la *legio* XX a la que debía de pertenecer el soldado: Quesada Sanz 2007, 84-85, fig. 41.
126 James 2004, 60.
127 James 2004, 182-183, nº 629, figs. 106-107, lám. 10.
128 James 2004, 60.

1 **2** **3**

Fig. 18. 1. Lekane de Beocia, hacia 425 a.C., detalle, esvásticas de varios tipos ligados a personajes del mundo de la guerra (Ares, Atenea, Heracles, etcétera) (Bruneau 1984, 482, núm. 44); 2. Villa romana del Casale (Piazza Armerina, Sicilia), mosaico de los cazadores (detalle), soldado de infantería que porta una esvástica levógira a la altura del muslo derecho (fotografía en Elton 2007, 289, fig. 8.4.); 3. Dura Europos. Aplique militar en bronce, esvástica dextrógira (según James 2004, 55, fig. 29: E).

Hasta el momento el estudio más completo de este mosaico era el realizado por Fernández-Galiano,[129] aunque no trata la iconografía de los paneles 6 y 7 y no identifica el tipo de habitación, así mismo, tampoco observa motivos paleocristianos en su decoración, opinión que comparto. Guardia Pons, aunque lo reseña, no entra en su análisis.[130] Mostalac aprecia iconografía paleocristiana, aunque sin una justificación argumentada.[131]

Para interpretar la funcionalidad de este ámbito se han planteado varias hipótesis. El 31 de marzo de 1908 en una carta enviada por la Comisión de Monumentos de Zaragoza a la Real Academia de la Historia, en referencia al mosaico dice «… no sería de extrañar que el referido mosaico tenga alguna relación con las edificaciones de aquellos primeros tiempos del cristianismo en nuestra península». La guía del Museo del año 1929[132] identifica el espacio con un adoratorio destinado al culto de los Innumerables mártires, con posterioridad, M. Pano[133] y J. Galiay[134] también atribuyeron este pavimento a un ambiente utilizado para dar culto a los Innumerables mártires. En mi opinión, ya expresada en 2007,[135] este espacio se tiene que identificar con un *cubiculum,* el estudio de la acuarela confirma que es un *cubiculum* doble para alojar *lecti* afrontados. Años después se identificó

129 Fernández-Galiano Ruiz 1987, 57, núm. 91, lám. XXIV, con bibliografía actualizada hasta 1987.
130 Guardia Pons 1992, 68, nota 14.
131 Mostalac Carillo 2009, 85; Mostalac Carrillo 2014, 28-30.
132 Anónimo 1929, 26, núms. 36-37.
133 Pano y Ruata 1934, 7, núm. 2.
134 Galiay Sarañana 1946, 151.
135 Paz Peralta 2007, 17, fig. 6.

con un *martyrium* con planta de cruz, afirmando: «… cristiano por la iconografía de la decoración del pavimento…», aunque sin realizar un estudio iconográfico, recientemente el mismo investigador rectifica y lo interpreta como «monumento funerario o Mausoleo» también con planta cruciforme, y afirma «… de carácter cristiano, debido a su iconografía, datado en el siglo IV».[136]

Los motivos representados, estrella de ocho puntas, cruz Pisana, nudo de Salomón, esvásticas y círculos secantes contiguos, entre otros motivos, tienen un largo recorrido a través de la historia, están ausentes elementos ornamentales que definan con claridad su inclusión en una iconografía paleocristiana, como los representados en las laudas sepulcrales de los mosaicos teselados polícromos, piedra y vidrio, de la necrópolis occidental de Zaragoza capital o las de Coscojuela de Fantova (Huesca)[137] y *Tarraco* (Tarragona),[138] sólo por referirnos a las edificaciones geográficas más próximas. La iconografía paleocristiana en mosaicos no era desconocida en *Caesar Augusta*, como se comprueba en los mosaicos sepulcrales de la necrópolis occidental, con «Ave del Paraíso» y «Palomas» (de inicios del siglo V),[139] y en la cercana *Tarraco*, de datación similar, con palomas y cordero, no ponen en duda la difusión de estos modelos iconográficos en *Caesar Augusta*. Si el mosaico se atribuye a un *martyrium* o a un mausoleo paleocristiano hay que preguntarse: ¿Cómo es posible que en su iconografía no haya elementos decorativos indiscutiblemente paleocristianos?

Un detenido análisis de los motivos geométricos del mosaico, tanto de los conservados como de los representados en la acuarela, nos lleva a la conclusión de que la gran mayoría nos traslada a un ambiente militar, teniendo como referente la *Notitia Dignitatum*, como se comprueba en una amplia representación de las decoraciones del mundo republicano e imperial.[140]

En la fotografía de 1908 en el panel 7 y en los restos conservados en el Museo (figs. 10 y 13, 2) se observa hacia el centro una zona quemada (según Mostalac este panel lo ocuparía un sarcófago). Es indudable que corresponde a la señal de un fuego (hoguera o cocina), esto indica una ocupación posterior al abandono de la estancia, probablemente en el siglo V avanzado, como se constata sobre numerosos mosaicos exhumados en las mansiones rurales de *Hispania* y otros puntos del Imperio.

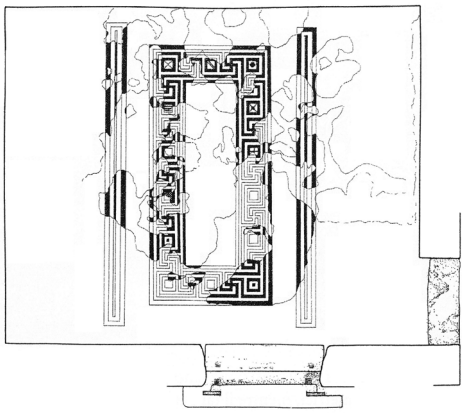
136 Mostalac Carrillo 2009, 85-88; Mostalac Carrillo 2014, 25-33, figs. 2-4, en especial nota 20. Respecto a la propuesta de que los sarcófagos fueran trasladados en el siglo VI a la basílica de Santa Engracia la afirmación carece de certeza, las fuentes de la Edad Media no los citan, la primera referencia escrita sobre la ubicación de estos sarcófagos en la iglesia de Santa Engracia la proporciona L.B. Marton en 1737. Respecto a las inscripciones del sarcófago de la *Receptio animae*, en mi opinión, tienen una datación compleja.

137 La bibliografía es muy amplia, Gómez Pallarès (2002, 35-40) recoge las referencias y comentarios epigráficos, proponiendo una datación de la segunda mitad del siglo IV.

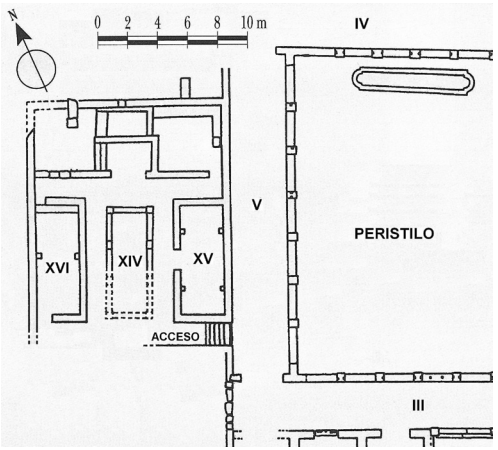
138 Gómez Pallarès 2002, 67-70.

139 Galve Izquierdo, Blanco Morte, Cebolla Berlanga 2005, 496.

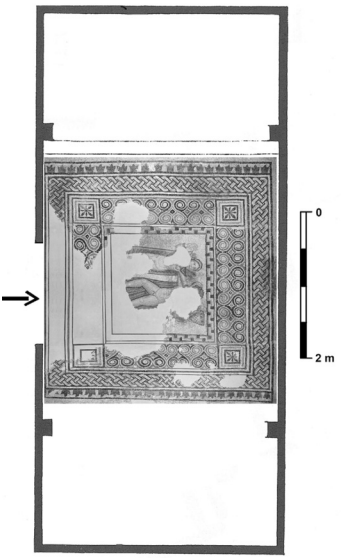
140 Beltrán Lloris, Paz Peralta 2006, 86-159. Autores como Woods, Speidel y Neira, entre otros, consideran que los *clipea* transmitidos en la *ND* no son falsos, como se comprueba en representaciones de pintura mural y estelas: Neira Faleiro 2006, 499, notas del capítulo V.



1



2



3

Fig. 19. *Cubicula* con lechos afrontados. 1. Pompeya. Casa della Parete Nera. *Cubiculum* doble con lechos afrontados (según Anguissola 2010, fig. 55, sin escala); 2. *Uilla Fortunatus* (Fraga, Huesca). Hacia 361-363. Detalle de la planta, oeste del peristilo (se ha eliminado la basílica de época visigoda), *cubicula*, espacio XV con dos alcobas afrontadas y el XVI con una (según F. Tuset, en Guardia Pons, 1992, gráf. 7, con modificaciones); 3. *Uilla Fortunatus* (Fraga, Huesca). Hacia 361-363. *Cubiculum* doble (XV) con las alcobas afrontadas, en el ambiente central mosaico polícromo, incompleto, con representación erótica de los amantes Eros y Psiqué (planta según J. Garriga, en Guardia Pons 1992, gráf. 8, con modificaciones, para el mosaico Fernández-Galiano 1987, 93-94, nº 128). Foto: J. Garrido. Museo de Zaragoza.

Los *cubicula* dobles, ya sean afrontados o angulares, no son muy frecuentes, lo habitual es que sólo se destinen para un lecho. Lo más probable es que este *cubiculum* fuera ocupado por un matrimonio.

Los *cubicula* con dos lechos afrontados son raros. En Pompeya, se datan, aproximadamente, desde el 25 a.C., Casa della Parete Nera o dei Bronzi y Casa dei Mosaici Geometrici. Son fácilmente reconocibles por las divisiones geométricas señaladas en el pavimento, el espacio para los lechos no está elevado y el ambiente central es de tamaño más reducido que el de Zaragoza (fig. 19, 1). En Pompeya son más frecuentes los *cubicula* dobles angulares, destacan los de las casas del Fauno, Meleagro, Menandro, Gavius Rufus, Centenario, Apollo y Championnet, y los de las villa de Oplontis y los Misterios.[141]

En las casas romano-africanas, publicadas por Carucci, no hay evidencias arqueológicas de *cubicula* dobles.[142]

En *Hispania* un probable antecedente de un *cubiculum* doble, con una identificación controvertida, es de la casa 1 de Ampurias, habitaciones 10, 11 y 12, aunque en este caso las alcobas están separadas por muros.[143]

Sin embargo, el que más se aproxima a la arquitectura de nuestro *cubiculum* se encuentra en la estancia XV de *uilla Fortunatus* (Fraga, Huesca), hacia 361-363[144] (fig. 19, 2 y 3), de unos 7 m de longitud, destacar el ambiente central, con un mosaico figurado, se lee desde la puerta de entrada, con la representación erótica de la pareja de amantes Eros y Psiqué (medidas conservadas 3,20 x 3,75 m; 11 x 12,5 pies, Museo de Zaragoza, NIG: 07623), el espacio para los lechos, también afrontados, separados del espacio central por dos pilastras, y sobre una plataforma ligeramente superior, se pavimento con mosaico geométrico. Estas alcobas, como las de *Caesar Augusta*, se debieron de cerrar con cortinas, su colocación debió de ser muy similar a las representadas en *NOcc* XLIII (fig. 14).

Los *cubicula* (dormitorios) están relacionados con los ambientes más íntimos de la vivienda, habitaciones que precisaban tranquilidad y discreción. En Pompeya los hallazgos realizados en los *cubicula*, habitados en el momento de la destrucción, representados por recipientes de vidrio, botellas cilíndricas, ungüentarios con sus varillas (para extraer el contenido), y alguna selecta copa con el pie moldeado, indican una implícita alusión a una posible función específica.[145]

Los espacios estaban diseñados para alojar uno o dos lechos y destinados, principalmente, al sueño, para el reposo nocturno, pero también para el diurno, además de usos polivalentes. Los *cubicula*, especialmente los nocturnos, se ubicaban en zonas privilegiadas de las viviendas, significaban intimidad y un auténtico

141 Anguissola 2010, 115-120, figs. 52-55; 514-515 («*biclinia* con letti affrontati», cats. 1-3). Para los *cubicula* dobles angulares: Anguissola 2010, 120-159, figs. 56-82; 215, fig. 113.

142 Carucci 2007, 82.

143 Uribe Agudo 2007, 101 y 110.

144 Guardia Pons 1992, 86, 91-96, gráfs. 7 y 8; Paz Peralta 2001, 65-67, fig. 58.

145 Scatozza Höricht 2012, 30.

lujo privado para sus ocupantes.[146] Las fuentes se refieren a *cubiculum dormitorium*, *cubiculum noctis et somni*.[147] Se ubicaban en la planta baja, como el caso de Zaragoza, o en la planta superior. Son ambientes de fácil identificación, tanto por la bipartición del espacio en un 1/3 para el lecho y 2/3 para la antecámara (no siempre las proporciones son exactas), por el uso de pavimentos bipartitos donde el emplazamiento del *cubile*, de planta rectangular, está diferenciado por otro motivo decorativo, aunque a veces puede carecer de él, y también por la presencia de una plataforma elevada, de unos 15-20 cm de altura, donde se instalaba el lecho. La separación vertical de la zona del lecho se realizaba con cortinajes (*H. A*., *Elag*. 14, 6), no se han encontrado huellas de la existencia de puertas en ninguna edificación. Plinio el Joven (*Epist*. 2.21), en la descripción sobre la *Villa Laurentina* se refiere al *cubiculum* como una alcoba bastante grande para alojar un lecho y dos sillones, está separado del resto de los espacios por puertas de vidrio y cortinas.[148]

Los paneles 5, 6, 8 y 9 tienen la misma longitud, 225/229 cm (unos 7,5 pies), siendo mayor (238 cm, 8 pies) en los espacios 7 y 10 destinados a los lechos, que están perfectamente delimitados y separados por paneles decorativos bien diferenciados y dos pilastras que sobresalen, una a cada lado. Las diferencias de medidas se observan, con claridad, en la acuarela y en las fotografías.

Respecto a su fecha Fernández-Galiano la lleva a la segunda mitad del siglo IV, sin más precisiones. En mi opinión, y teniendo en cuenta que después del 361/365, con seguridad, no se construyeron mosaicos en la arquitectura doméstica en Zaragoza ni en otros centros urbanos de *Hispania*, excepto en *Augusta Emerita* y probablemente en *Complutum*,[149] su cronología habría que encajarla antes de los años citados, *circa* del 350/360, como consideré en 1997.[150] Esta datación no concuerda con los hallazgos arqueológicos muebles (cerámicas y monedas) efectuados en la antigua Huerta de Santa Engracia, que no llegan a fines del siglo III, la única excepción es una moneda de Diocleciano (284-305) encontrada en el siglo XVII (ver nota 159). No obstante, estas cronologías coinciden con la opinión

146 La literatura de la época evidencia, entre otras funciones, la utilización como comedor, para recibir invitados y realizar transacciones de negocios: Carucci 2007, 80, por ejemplo, Plin., *Ep*. 2.17.10: *Ex alio latere cubiculum est politissimum; deinde vel cubiculum grande vel modica cenatio* … Tácito establece su *Dialogus de oratoribu*s en el *cubiculum* del poeta Materno: Tac. *Dial*. 3: *Igitur ut intravimus cubiculum Materni* ... También Riggsby 1997; Uribe Agudo 2007, 94-95 y 101; Uribe Agudo 2015, 123-124.

147 Plin., *NH* 3.52; Plin., *Ep*. 5.6.21 y 2.17.20-2; Sid., *Ep*. 2.2.10. Sobre los diferentes tipos de *cubicula* y sus funciones: Carucci 2007, 79-82, notas 52 y 53; Anguissola 2010, 37-67 y 115; Carucci 2012.

148 Carucci 2007, 73.

149 Paz Peralta 1997, 177, 188, 216-217; Paz Peralta 2002, 545. A partir del 361/365 los mosaicos, con un gran desarrollo artístico, decorados con temas mitológicos greco-romanos, se localizan, exclusivamente, en las grandes mansiones rurales construidas por la aristocracia pagana Hispano-Romana: Lancha 2003. Una atractiva cronología *post quem* la proporciona una moneda de Constantino I, de 324-325, encontrada en el *rudus* del mosaico del *oecus* de la villa de La Olmeda: Palol Sallelas, Cortes 1974, 204. En la Bética también se atestigua una gran concentración de grandes propietarios rurales en el siglo IV: Sánchez Velasco 2018, 40.

150 Paz Peralta 1997, 188.

de Antonio Beltrán, que propone fechar el mosaico en un momento bastante anterior al siglo IV.[151] Teniendo en cuenta la dilatada utilización de la composición decorativa del motivo geométrico central del panel 3, no se puede descartar una cronología de los siglos II-III.

Mostalac[152] compara la planta de este ambiente con el mausoleo subterráneo número 6 de la necrópolis paleocristiana de *Tarraco*, inicios del siglo V, que en mi opinión no se observa ninguna relación arquitectónica. Este mausoleo y el número 5 se emplazan al oeste de la basílica. Son plantas con tendencia a la cruz griega, con brazos muy cortos, M. del Amo ve paralelos en Oriente Próximo.[153] Además de la estructura general de la planta se manifiestan varias diferencias arquitectónicas con el *cubiculum* doble de Zaragoza:

1. Los paneles 5, 6, 8 y 9 tiene la misma anchura que el panel 3 y mayor que los paneles 7 y 10, destinados a los lechos. En los mausoleos de Tarragona el espacio central es de mayor anchura que los espacios destinados a los sarcófagos.
2. Las esquinas interiores, en doble ángulo recto, son remarcadas con salientes y entrantes.
3. Las plataformas para alojar sarcófagos se elevan sobre el suelo 4/5 pies, algo menos de 150 cm (mausoleo 5).
4. No hay pavimentos con mosaicos.
5. Son subterráneos, se accede por escaleras.
6. Están anexos a la basílica de San Fructuoso y con sepulturas asociadas.

Las peculiaridades arquitectónicas de estos mausoleos y su ubicación, próximo a una basílica y en el entorno una necrópolis, en nada concuerda con la construcción y ubicación del mosaico de la antigua Huerta de Santa Engracia, recordemos que los enterramientos más cercanos, los de la plaza de Santa Engracia y calle Hernando de Aragón, atribuidos al siglo IV y posteriores, se encontraban a una distancia de *circa* 200 m.

Es obligado citar el mausoleo del tercer cuarto del siglo IV conocido como «La Sinagoga», se ubica en la cercana localidad de Sádaba (a unos 100 km de Zaragoza capital). El monumento está ligado a una villa romana de las mismas fechas. Su planta es cruciforme, de brazos cortos, los laterales son semicirculares y sus características arquitectónicas en nada coinciden con la habitación de Zaragoza. Destacar sus muros, con aparejo de *opus mixtum* y núcleo formado por argamasa y piedras informes y un grosor de 150 cm, anchura que permite sujetar el peso de una bóveda, las esquinas del espacio central tienen un marcado ángulo recto entrante.[154]

151 Beltrán Martínez 1964, 31.
152 Mostalac Carrillo 2014, 32.
153 Amo 1979/1981, 208-214, 270, figs. 35-37. La escala está equivocada, comparando con los planos de Serra Vilaró se aprecia que los dibujos están reproducidos a escala 1:100.
154 García y Bellido 1963, 4-8, figs. 1-2; Paz Peralta 2006, 126-130 y 140.

Hay que descartar que el mosaico de Zaragoza estuviera pavimentando un *martyrium* de planta cruciforme o mausoleo paleocristiano por varios motivos (para este último edificio se propone que tuviera planta en cruz griega y destinado a alojar los dos sarcófagos paleocristianos conservados en la actual Basílica-parroquia de Santa Engracia):

1. La planta de la habitación, como se ve en la acuarela (fig. 9), no es cruciforme, los cuatro lados no son iguales (mide 650 x 350 cm, la dimensión máxima es, aproximadamente, la mitad que la menor), por lo que las propuestas de restitución del *martyrium* y del mausoleo carecen de validez.[155] Los *martyria* y mausoleos cruciformes tienen los cuatro brazos iguales en extensión y alargados, además, esta arquitectura se tiene que fechar a partir del primer cuarto del siglo VI, momento en el cual a Cristo se le añade, como rasgo distintivo, el nimbo crucífero,[156] que fue trasladado a las plantas de estos edificios. Como ejemplo geográfico más próximo remitimos al conjunto episcopal de la cercana Valencia, fechado a mitad del siglo VI, con baptisterio y mausoleo anexos al ábside de la iglesia y tumbas en su entorno.[157]
2. Las plataformas que supuestamente debían de alojar los sarcófagos[158] están escasamente elevadas, unos 20 cm, en el caso de que el ambiente hubiera pertenecido a los edificios citados las plataformas serían más elevadas, superior a un metro, para permitir visualizar la decoración de los sepulcros a una altura favorable.
3. Los espacios para alojar los lechos, lugar propuesto para la ubicación de los sarcófagos por Mostalac, miden 238 x 119 cm (8 x 4 pies), el sarcófago de la *Receptio animae* tiene 170 x 75 cm (6 x 2,5 pies) y el de la Trilogía petrina 208 x 72 cm (7 x 2,5 pies), las medidas demuestran que los espacios no fueron diseñados para colocar los citados sepulcros.
4. Los sarcófagos se fechan, respectivamente hacia 330 y 340/350, cronología anterior a la fecha propuesta para el mosaico.
5. En todos los movimientos de tierra y excavaciones efectuadas entre 1907/1908 hasta el presente año en los terrenos de la antiguas Huertas de Santa Engracia y Santa Catalina (fig. 6) no se han detectado enterramientos.[159] Los más cer-

155 Mostalac Carrillo 2014, 29-33, figs. 2-4.

156 Paz Peralta 2011, 219, fig. 123.

157 Ribera i Lacomba 2013, 680-681, 683-684, figs. 5, 6 y 9; Sánchez Velasco 2018, 273.

158 Ver un dibujo de ubicación en Mostalac Carrillo 2014, 33, fig. 4.

159 En Heraldo de Aragón de 9 de diciembre de 1907 se lee una noticia confusa: «Según manifestaciones de los obreros el sábado último fue encontrado al pie del muro un esqueleto de hombre perfectamente unido, quedando convertido en polvo al ser recogido para trasportarlo á otro sitio». El resumen por años es: 1907 (octubre-diciembre), cimentación del monumento a Los Sitios; 1907 (9 de diciembre), se descubre «… obra de mampostería de piedra y cal…», ubicada hacia la intersección de la plaza de Los Sitios con la calle Costa; entre 1907- abril 1908, edificios de la exposición Hispano-Francesa; 1907 (diciembre) / 1908 (enero-abril), mosaico romano a 100 metros del monumento a Los Sitios (solar de la calle Sanclemente, 24-26); hacia 1927, hallazgo durante la construcción del Gran Hotel, calle Costa 5 angular a calles Isaac Peral y Sanclemente, de tres monedas, una de Valeriano

canos se localizaron a más de 200 m en la plaza de Santa Engracia (entre 2,50 - 3 m de profundidad del pavimento actual) y en la cercana calle Hernando de Aragón (cota 205,80 m s. n. m., a 2-2,50 m de profundidad del pavimento actual, en función del desnivel natural del terreno), con una propuesta cronológica de entre los siglos IV-IX/X; a diferencia de la necrópolis occidental con indudable iconografía de filiación paleocristiana, en estos enterramientos no se ha localizado ningún resto que permita esta identificación, por otra parte, la escasa información publicada tiene datos muy escasos y a veces confusos, se precisaría de un estudio más completo y razonado.[160]

6. Las señales de fuego sobre una de las plataformas, en el panel 7 (figs. 10 y 13, 2), es una evidencia clara de una reocupación, probablemente en el siglo V avanzado.
7. Aunque los sarcófagos, con toda seguridad, se encontraron en Zaragoza, se desconoce el lugar preciso del hallazgo.[161]
8. Por lo que respecta a su localización los edificios funerarios se encuentran próximos a las iglesias, esto se constata tanto en los suburbios como en el mundo rural. Mausoleos y baptisterios comparten características comunes en su estructura y en la concepción de sus programas arquitectónicos.[162] Condiciones que no se corroboran en los hallazgos de Zaragoza atribuidos a un *martyrium* o mausoleo, iglesia y baptisterio.

Por las circunstancias de su descubrimiento y las noticias recogidas en su momento por los diarios locales, se observa que existió un sensible interés por el hallazgo del mosaico. Si realmente hubieran pertenecido a un *martyrium* o mausoleo, necesariamente se encontrarían anexos otros edificios (iglesia y baptisterio) y restos de enterramientos que no fueron constatados en 1908. También es cierto que tampoco se detectaron otros restos de la vivienda, no obstante, hay constancia

(253-259) y dos de Salonina († 268) (Beltrán Lloris *et alii* 1985, 95, nº 71); 1974, sótano del Museo de Zaragoza, 4 m de profundidad, negativo (seg. M. Beltrán); 1978, canalizaciones del Ayuntamiento (1 m de profundidad) frente a la antigua Escuela de Artes y Oficios, nivel natural a 0,30 m (Beltrán *et alii* 1985, 102, nº 89); 1979, patio del colegio Gascón y Marín, catas estériles (hasta 3 m) (seg. M. Beltrán y J.Á. Paz); 1982, solar de Sanclemente 15, angular a Isaac Peral y calle Zurita (2103 m²), niveles medievales y modernos con cerámicas romanas que no llegan al siglo IV (Beltrán *et alii* 1985: 101-102, nº 88); 1983, plaza de Los Sitios, zanjas municipales de canalización de 1 m de profundidad, suelo natural a 0,30 m (Beltrán Lloris *et alii* 1985, 102, nº 89); 1989, plaza de Los Sitios 1 angular a calle arquitecto Magdalena, catas estériles (Huerta de Santa Catalina); 2001, calle Segismundo Moret, catas estériles; 2008, calle Sanclemente 12, arenas fluviales a 2,70 m; 2013, plaza de Los Sitios (varios puntos), sondeos estériles; 2016-2017, calle Segismundo Moret en confluencia con plaza de Los Sitios, construcción parking público subterráneo «Los Sitios», nivel natural desde ± 0,30 m (203.5 m s. n. m.). Citar el hallazgo, en 1649, de una moneda de Diocleciano, y restos arquitectónicos, según relata L.B. Marton (Marton 1737, Cent. 4, cap. 8, f. 179). Información recopilada por M. Beltrán Lloris y el autor. Fuentes: archivo Gobierno de Aragón, Museo de Zaragoza y publicaciones citadas.

160 Mostalac Carrillo 1992-1993, 92-94, figs. 2 y 3; Galve Izquierdo, Mostalac Carrillo 2007, 92-93; Mostalac Carrillo 2014, 21-23.

161 Sotomayor Muro 1973, 50.

162 Sánchez Velasco 2018, 291.

de la existencia de construcciones por la noticia de Heraldo de Aragón, de 9 de diciembre de 1907 (ver nota 55), la referencia al llamado Palacio de la Galiana y la presencia de veintidós columnas, según el relato del padre Marton en 1737.[163] Estos restos, con absoluta certeza, pertenecieron al peristilo y otras dependencias de esta mansión. Hay que destacar que este número de columnas viene a corresponder, aproximadamente, con las de otros peristilos de villas romanas, por ejemplo, las de villa Fortunatus (Fraga, Huesca), también con veintidós.[164]

La noticia de este hallazgo de columnas respalda que este *cubiculum* doble estaría integrado en una mansión con peristilo ubicada en el suburbio sur.

Como conclusión se puede asegurar que el mosaico de la antigua Huerta de Santa Engracia no tiene iconografía paleocristiana y no pertenece a un *martyrium* cruciforme o a un mausoleo paleocristiano destinado a alojar sarcófagos. El espacio se tiene que identificar con un *cubiculum* doble para alojar *lecti* afrontados, la decoración del mosaico está inspirada, mayoritariamente, en motivos militares.

Para una mejor comprensión y acrecentar las razones para descifrar que este mosaico no pavimentaba un *martyrium*, mausoleo o monumento funerario paleocristiano, es ineludible investigar en los pretendidos restos paleocristianos exhumados en sus proximidades (necrópolis, suelo de una basílica y piscina de un baptisterio) detectados en las excavaciones realizadas en la actual cripta de la Basílica-parroquia de Santa Engracia, en la plaza del mismo nombre y en la contigua calle Hernando de Aragón.[165]

En toda el área de la antigua Huerta de Santa Engracia y durante los desmontes llevados a cabo entre noviembre de 1907 y abril de 1908, momento en el que los periódicos locales (*Diario de Avisos de Zaragoza, El Noticiero* y *Heraldo de Aragón*) se hacen eco de descubrimientos arqueológicos, así como en las investigaciones arqueológicas realizadas entre 1974 y 2017 (ver nota 159) no se detectaron, edificaciones, enterramientos y sarcófagos, restos que, de haber existido, no hubieran pasado desapercibidos.

---

163 Marton 1737, Cent. 4, cap. 8, fs. 178-179: «Tan olvidadas antiguedades fe evidencian, por las veynte y dos Columnas de viftofos Jafpes … […] Algunas Columnas de las veynte y dos, fe regiftran de manchado Marmol; pero con un pardo tan fino, y noble : que quien ha careado tan raras piedras , con las trahidas al Efcorial à toda coſta,me affegura, que aquel mármol no fe aventaja,al que vemos en nueftra Subterranea Bafilica. […] Nuevas luzes nos han de dar las mifmas Columnas,fi reparamos tienen las mas Pedeftralillos , y Capiteles , careciendo otras de ambas circunftancias , y que no fon todas de igual grueſſo,lo que arguye fueron defpojos de algún Palacio , ò Real Edificio. […] Aun podemos conjeturar,fi el tal Palacio fuè quizá,uno à las riberas del Rio Huerva , que avia no lejos de nueftras Catacumbas,del qual fubfiften algunos paredones ; porque alindando fus cercanías ò limites, las Efcrituras de nueftra huerta le nombran, *el Palacio de la Galiana* …». La presencia de paredones se constata en la noticia de Heraldo de Aragón de 9 de diciembre de 1907.

164 Fernández Castro 1982, 96, planimetría 29.

165 Sobre las construcciones cristianas de Zaragoza en la Antigüedad tardía: Sales Carbonell 2012, 101-109, hay que indicar que se observan importantes lagunas en la aplicación de bibliografía especializada, además contiene graves errores de interpretación histórica, por ejemplo, que los sarcófagos paleocristianos de la actual Basílica-parroquia de Santa Engracia se encontraron en este lugar asociados a una necrópolis (se desconoce el lugar exacto de su hallazgo, la primera información es de 1737, ver nuestras notas 136, 161 y 204), aunque cita el pretendido *martyrium*, ignora el hallazgo del supuesto baptisterio (ver p. 106-107).

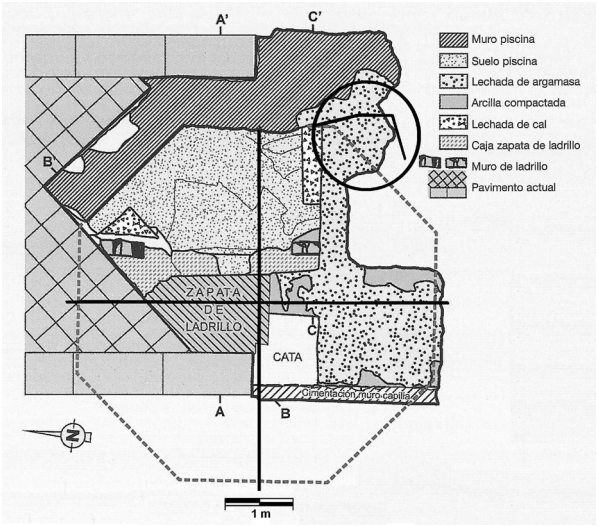


Fig. 20. Cripta de la actual Basílica-parroquia de Santa Engracia. Planta de la supuesta piscina del baptisterio excavado en 2008/2009. Según A. Mostalac, J.J. Domingo y N. del Real, en Mostalac Carrillo 2009, 92. Con modificaciones y añadidos. La cruz trazada, de brazos iguales, demuestra como en el centro el espacio para que el neófito recibiera el bautismo es mínimo, ver en la figura 21, las secciones A' - A y C' - C, donde se observa la rampa desmedida del suelo. En el círculo, zona superior derecha, se muestra un diseño de los restos no dibujados, demostración de que la planta no puede ser ni hexagonal ni octogonal.

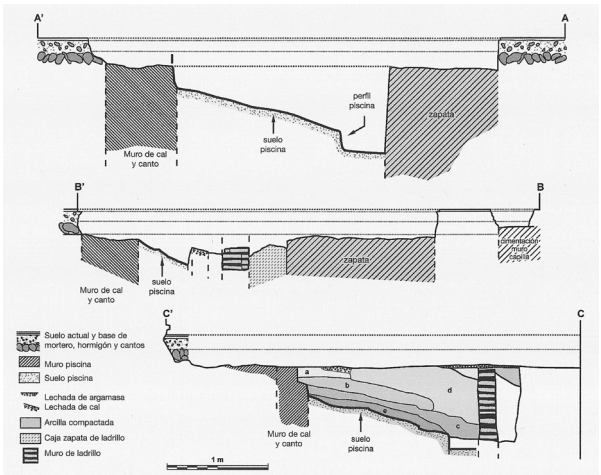


Fig. 21. Cripta de la actual Basílica-parroquia de Santa Engracia. Secciones estratigráficas de la supuesta piscina del baptisterio excavado en 2008/2009. En las secciones A' - A y C' - C, se observa el supuesto suelo de la piscina que es una considerable rampa. Según A. Mostalac, J.J. Domingo y N. del Real, en Mostalac Carrillo 2009, 92.

A este respecto, hay que destacar que no se mantiene la tesis de la ubicación del anfiteatro de *Caesar Augusta* en la plaza de Los Sitios, según propuesta de Diarte y otros.[166] Las evidencias arqueológicas, especialmente las constatadas en 1907 y 1908, los sondeos de 1989 en el solar de la plaza Los Sitios 1 angular a calle arquitecto Magdalena, que resultaron negativos, así como los recientes movimientos de tierra, efectuados en 2016-2017, para la construcción del parking público subterráneo «Los Sitios», también negativas,[167] revelan la entelequia de la existencia de restos de un anfiteatro en la actual plaza Los Sitios.

En Zaragoza capital los testimonios paleocristianos del siglo IV únicamente están representados por tres sarcófagos (los dos citados en el texto y el fragmento de la nota 168), y los del siglo V son escasos. En la zona occidental, en el barrio de san Pablo (calle Mosén Pedro Dosset angular a calle san Blas y adyacentes), es donde realmente se ha constatado, sin duda, restos identificados con enterramientos paleocristianos, en número superior a 50, con mosaicos, varios tipos de tumbas, restos de sarcófagos y una inscripción funeraria.[168] En esta zona es muy creíble la ubicación de una basílica, *martyrium*, mausoleo o monumento funerario de época paleocristiana,[169] con una cronología de inicios del V, mejor que de fines del IV, como se constata en el suburbio de la cercana *Tarraco* y con la cronología propuesta por Hershkowitz para la presencia de mártires en la vida de las ciudades de *Hispana* y *Gallia*.[170]

La actual cripta de la Basílica-parroquia de Santa Engracia se ubicaba en época romana en el suburbio sur. Las excavaciones arqueológicas efectuadas en el año 2008 exhumaron unos restos que el investigador propone identificar con una basílica paleocristiana con su baptisterio (piscina con dos fases en la publicación de 2014),[171] edificación religiosa que inexplicablemente la ubica «en un pequeño barranco descendente hacia el río Huerva…».[172]

La identificación de la supuesta basílica con su baptisterio[173] (suelo a cota 203,88 m s. n. m., 4,10 m bajo el suelo de la actual plaza de Santa Engracia), a una profundidad de unos 2 m (cota ±205,80 m s. n. m.) por debajo de los enterramientos exhumados,[174] invalida cualquier relación. No existe ninguna necrópolis exterior a una basílica o iglesia paleocristiana donde las tumbas se encuentren a un nivel superior del suelo del templo.[175]

166 Diarte Blasco *et alii* 2013.

167 Agradecemos los datos proporcionados por el director de la excavación D. José F. Casabona.

168 Galve Izquierdo, Blanco Morte, Cebolla Berlanga 2005; Paz Peralta, Ortiz Palomar 2015, 697, fig. 1, núms. 7-8, fragmento de sarcófago con el ciclo de Jonás.

169 Hershkowitz 2017, 115.

170 López Vilar 2006, 214; Hershkowitz 2017, 109.

171 Mostalac Carrillo 2009, 91-101; Mostalac Carrillo 2014, 52-56.

172 Mostalac Carrillo 2009, 96.

173 Estos restos no son citados por Godoy Fernández (2017) ni por Sánchez Velasco (2018, 275), a pesar de referenciar villa Fortunatus, El Bovalar, Tarragona, etcétera.

174 Mostalac Carrillo 1992-1993, 92-94; Galve Izquierdo, Mostalac Carrillo 2007, 92-93; Mostalac Carrillo 2014, 21-23.

175 Los ejemplos son muy numerosos, los más cercanos en Tarragona (López Vilar, 2006) y en la basílica y necrópolis occidental de Zaragoza (Galve Izquierdo, Blanco Morte, Cebolla Berlanga, 2005, 496, fig. 4).

Respecto a la supuesta piscina del baptisterio las publicaciones de 2009 y 2014 recogen un somero avance de las investigaciones, para una correcta evaluación de esta excavación es necesaria una publicación de la memoria. El hallazgo de cerámicas del siglo V no es una evidencia concluyente para datar la estructura en la Antigüedad tardía, no hay que insistir en que los sedimentos acumulados en una ciudad se encuentran en permanente movimiento. No obstante, la documentación gráfica publicada (planimetría y altimetría) permite realizar ciertas observaciones.[176]

En el año 2009 se propuso una datación de la segunda mitad del IV, y en el 2014, se diferencian dos fases, segunda mitad del IV y finales del siglo V. La propuesta de restitución en forma de octógono plantea dudas (cada lado de 210 cm), la planta publicada sólo tiene dos lados y están incompletos (solo una esquina es segura), también podría ser un hexágono. No obstante, hay que precisar que el dibujo de la planta publicada en 2009 (fig. 20) está indefinida y con errores, como se puede apreciar en los restos que se observan *in situ*.

Las estructuras conservadas en el lado sureste no han sido representadas,[177] aquí se localiza otra esquina de la construcción (ver fig. 20 donde ubicamos con un círculo la localización de los restos no dibujados y una restitución aproximada[178]), estos elementos arquitectónicos que se observan desmantelan la reconstrucción de una planta en forma de octógono. Es necesaria una revisión completa de toda la planimetría.

Un detalle arquitectónico muy extraño es que la supuesta piscina carece de escalones;[179] a lo que hay que añadir que la construcción de las paredes, están inclinadas hacia el interior, es decir, en realidad es una rampa,[180] con el suelo irregular, manifestando una edificación inaudita (fig. 21). Todas las piscinas de los baptisterios, sin excepción, tienen las paredes rectas y generalmente con un circuito para el descenso y ascenso por dos escaleras afrontadas de tres peldaños (el neófito accedería por el oeste y ascendería por el este[181]), una particularidad, por ejemplo, tiene la piscina hexagonal de Niza-Cimiez (Francia), con un solo acceso de cuatro escalones, se datada en 439.[182] No se conocen baptisterios con rampa.

176 Mostalac Carrillo 2009, 92 y 99; Mostalac Carrillo 2014, 51-53, en esta publicación la referencia a la lámina 16 se realiza dos veces, la primera en relación a un sarcófago y la segunda al citar la secuencia estratigráfica, en la citada lámina sólo aparece el sarcófago, está ausente la reproducción de la estratigrafía.

177 Se pueden observar en la fotografía (zona superior en el centro hacia la izquierda) publicada en Mostalac Carrillo 2014, 54, lám. 16.

178 Los restos están cubiertos por un suelo de cristal y su acceso es complicado.

179 Son muy raras las piscinas sin escalones: Godoy Fernández 2017, 191.

180 Mostalac Carrillo 2014, 53: «La estructura interior corresponde a un pavimento de argamasa de cal con ligera pendiente hacia el centro, y una parte de una pequeña oquedad de forma rectangular».

181 Godoy Fernández 2017, 191, los tres escalones se tienen que interpretar en sentido trinitario: triple renuncia a Satanás para descender y triple profesión de fe para salir.

182 Edificada sobre antiguos baños romanos. Khatchatrian 1962, 113, fig. 291; Ristow 1998, 144, nº 199, láms. 11c y 24 c.

Si en la planta trazamos una cruz de brazos iguales se observa que el suelo en pendiente, de unos 120 cm de longitud, llega hasta casi el centro de la piscina, sin existir apenas espacio para ser ocupado por el neófito (fig. 20).

No hay vestigios de la conducción de la entrada de agua y su evacuación, aunque estas estructuras no son determinantes.[183]

Las características arquitectónicas comentadas y la ausencia de paredes rectas y escalones, demuestran que esta estructura, con toda seguridad, no corresponde a una piscina bautismal paleocristiana.[184]

Los baptisterios fechados en el siglo IV son muy raros, en España, según Ristow no hay ninguno, los más tempranos, de inicios del V, son los de Sevilla y Tarragona.[185] En opinión de Ristow y Sánchez Velasco la cronología es muy compleja (salvo casos excepcionales), ya que es prácticamente imposible atribuir una fecha a la forma de la piscina bautismal.[186] Alguna excepción, con dataciones entre el siglo III y el IV, son los rectangulares de Dura Europos[187] e Hipona,[188] el de San Juan de Letrán (Roma), circular (después de 324), Aquileia y el de la basílica 3 de Sabratha, rectangular y del último cuarto del siglo IV. Las piscinas hexagonales y octogonales se concentran mayoritariamente en el norte de Italia y Francia, se datan, con dudas, desde los últimos años del siglo IV, y con certeza, desde el primer cuarto del V.[189] Otras se ubican en Portbail (Manche, Baja Normandía, Francia), grupos episcopales de Lyon/F, fase I[190] y Niza-Cimiez,[191] Zara (Dalmacia)[192] y en África Romana el de la basílica oeste de Timgad.[193] En el sudeste de Francia algunos baptisterios están edificados sobre construcciones anteriores que fueron baños públicos.[194]

183 Guyon 2000, 49-50. Para Barcelona: Beltrán de Heredia Bercero 2017, 106, fig. 9.

184 Una visión general sobre baptisterios en Khatchatrian 1962 y Ristow 1998; para las Galias ver Guyon 2000; *Hispania*: Godoy Fernández 1989; y la Bética: Sánchez Velasco 2018, 270-276. Destacaremos, todos posteriores al siglo IV, los cercanos de Tarragona (Amo 1979/1981, 234-236, 274-275, figs. 45-46, de forma rectangular y con dos escalones en dos de sus lados, por el tamaño se supone un bautismo por infusión) y Barcelona (Beltrán de Heredia Bercero 2017).

185 Ristow 1998, 224-232, números 562-599 (Sevilla nº 592 y Tarragona nº 595) y posibles baptisterios en página 299, números 896-900.

186 Guyon 2000, 61-62; Ristow 1998, 53-76; Sánchez Velasco 2018, 273-274; para la época de Constantino I: Brandt 2016.

187 Estaba instalado en el baño de una casa y es anterior al año 256, Ristow lo fecha en el 232: Khatchatrian 1962, 83-84, fig. 1; Ristow 1998, 236, nº 617; Galtier Martí 2005, 41-45, fig. 7.

188 Khatchatrian 1962, 94-95, fig. 262, de la primera mitad del siglo IV.

189 Khatchatrian 1962, 108, núms. 327-330 y 375; Ristow 1998, 27-52, gráfico 5 (tipología de baptisterios en el Imperio, las piscinas hexagonales son un 5% y las octogonales un 11%), 68-72 (datación de los tipos hexagonales y octogonales). En opinión de Brandt 2016, 595, los baptisterios de Francia no se pueden fechar antes del siglo V: Brandt 2017.

190 Ristow 1998, 68, nº 192.

191 Duval (dir.) 1995, vol. 3, 302-304; Guyon, 2000, 42, fig. 18, 63, fig. 3.

192 Khatchatrian 1962, 140, nº 354.

193 Khatchatrian 1962, 136, nº 213; Ristow 1998, 120, nº 94.

194 Duval (dir.) 1995, vol. 1, 100-102 y 109-117.

En los restos visibles al público, tanto del supuesto pavimento de la basílica como la pretendida piscina del baptisterio, se puede observar la construcción y el tipo de mortero.[195]

El estudio de las técnicas constructivas es un registro informativo que ofrece datos de gran importancia histórica y cronológica. La obra se realizó con mortero de cal, arena y grava de tamaño pequeño y medio, además de grandes cantos de río, algunos de gran tamaño, bien como preparación del suelo o como relleno, destaca el color blanco del mortero en contraste con el de la necrópolis occidental paleocristiana de Zaragoza, que es de color rosa.[196] Los restos de dos sarcófagos lisos de alabastro (con toda probabilidad de la Edad Media) utilizados en la construcción de la supuesta piscina, más que demostrar su construcción en el siglo V indican una amortización en el momento de las obras realizadas en 1814. Este tipo de argamasa, usada desde la Edad Media, corresponde a la remodelación de la cripta en el siglo XIX y en absoluto se puede identificar con una de época romana (*opus signinum* o *caementicium*). Analizando los pavimentos de las cercanas basílicas del suburbio de *Tarraco*, en la meridional el pavimento inferior se confeccionó con mortero y cerámica y el superior con mortero mezclado con cerámica en polvo, además de estar finamente enrasado (*opus signinum* con fragmentos cerámicos);[197] el pavimento de la septentrional también era de *opus signinum*, unos 10 cm de grosor, como preparación una capa de pequeños guijarros sobre la que se superpuso una mezcla de pequeñas piedras, cerámica y mortero de cal.[198]

La pared de la fábrica de la supuesta piscina del baptisterio carece de un recubrimiento de mortero hidráulico (*opus signinum*), uno de los signos de identidad en estas piscinas.[199] La de *Tarraco*, por ejemplo, está construida con mortero irregular, algunos sillares y terminado con un fino revestimiento de *opus signinum*.[200] En Barcelona, grupo episcopal de Sant Just i Pastor, con planta cruciforme, del siglo VI, el interior de la pila está totalmente revestido de una capa hidráulica confeccionada con *opus signinum,* sobre la que se aplicó una pintura de color rojo intenso.[201]

Los escritos de Vicente del Campo relatan que entre el día 13 y fines de junio de 1814 se realizaron excavaciones buscando la antigua cripta citada por P. Marton (1737), textualmente escribe: «… asi se hizo presenciando los Comisionados las excavaciones á bastante profundidad, con el doble ohgeto (*sic*) de hallar el santo pozo, y descubrir si era cierto, como sospechó el P. Marton, que había otras grutas debajo de las santas Catacumbas, donde se ocultaban los fieles en tiempo de per-

195 Mostalac Carrillo 2014, 52-53, lám. 17.
196 Galve Izquierdo, Blanco Morte, Cebolla Berlanga 2005, 496.
197 López Vilar 2006, 214.
198 López Vilar 2006, 119.
199 Godoy Fernández 2017, 173.
200 López Vilar 2006, 209, figs. 250-251.
201 Beltrán de Heredia Bercero 2017, 106; Beltrán de Heredia Bercero 2018, 98.

secución. Pero vistas las capas de arena, y tierra virgen de diferentes clases, y el no haber descubierto el menor vestigio de segundo subterráneo, nos acabamos de convencer, de que aquel escritor tomó equivocadamente la voz subterráneo, que hace relacion á la Iglesia inferior, suponiendo que había otra mas abajo, en lugar de la misma, que asi se llamaba respecto á la superior de Sta. Engracia. En estas excavaciones empleamos algunos días, bien que la mayor parte de los trabajadores reparaba las paredes y extraía escombros».[202] Es indudable que se excavó a «bastante profundidad» y que sólo se descubrieron «capas de arena, y tierra virgen de diferentes clases». El relato de V. del Campo demuestra que los restos encontrados en 2008, a 15 cm por debajo del actual pavimento de la cripta, no corresponden a época paleocristiana. En 1814 no se detectaron restos inmuebles de la antigua basílica a pesar de llevar a cabo numerosos movimientos de tierras, sin contar las destrucciones sufridas en la voladura del monasterio. No es creíble que el actual pavimento de la cripta se asiente sobre un pavimento paleocristiano, esta preparación corresponde, sin ninguna duda, a las obras de 1814.

Todo lo expuesto lleva a concluir que los restos exhumados en 2008, referidos a los pretendidos suelos de la basílica y la piscina del baptisterio, no pertenecen al siglo IV ni a los inmediatamente posteriores. En lo referente a la necrópolis habrá que esperar a la publicación de la memoria para una valoración definitiva.

De lo que no cabe ninguna duda es de la existencia de una necrópolis de los siglos IV-V en el paseo de la Independencia, entre las calles Cinco de Marzo y Cádiz, núms. 8 al 16, situada a una cota de unos 205 m s. n. m. Hallazgos de cerámicas y vidrios asociados a los enterramientos certifican la cronología citada, aunque sin evidencias paleocristianas.[203]

Respecto a los dos sarcófagos paleocristianos conservados en la cripta de la actual Basílica-parroquia de Santa Engracia, no se conoce su lugar de hallazgo, la primera información es del P. Marton en 1737. Sotomayor llega a las siguientes conclusiones, sin que hasta el momento se haya demostrado lo contrario:[204] «... nada sabemos sobre la época en que ambos sarcófagos fueron descubiertos, ni tampoco sobre el lugar exacto de su invención»; también afirma que no hay datos ciertos que confirmen que la actual Basílica-parroquia de Santa Engracia sea la heredera de la primitiva basílica cementerial a la que alude Prudencio, es evidente que ninguno de los dos sarcófagos fue destinado primitivamente para sepulcro de los mártires, afirmando, que es imposible por dos motivos, tienen una cronología de los años 330-340/350, bastante posterior a la fecha de los supuestos martirios, y porque tampoco pudieron hacerse o destinarse una vez hechos para trasladar a ellos las reliquias, en Occidente no se tocaban los sepulcros ni se trasladaron los

202 Campo 1819, 85-86.

203 Gutiérrez Gónzalez 2006, 288-291.

204 Sotomayor Muro 1973, 50. Hay un documento de 1319 donde se relata la invención de las reliquias: «… e Santa Engracia está poco más alta, dentro su altar, en un rico baso de piedra marmol», sin precisar si el mármol es liso o decorado: Mostalac Carrillo 1992-1993, 89, nota 11.

restos mortales en todo el siglo IV y aún en el V.[205]

Según Mostalac el sarcófago conocido como de la *Receptio animae,* hacia 330, no contuvo los restos mortales de Engracia, pero de él se obtuvieron *brandeae* por la abertura rectangular en su parte posterior, probablemente abierta en los siglos V-VII.[206] En mi opinión esta abertura rectangular se debió de realizar en el taller de origen, así lo indica las características de su talla (no se aprecian diferencias con las del resto del sarcófago), su ubicación, perfectamente centrada, y sus medidas 15 x 7,5 cm (medio pie y un cuarto de pie), todas estas peculiaridades responden a un trabajo de taller, mejor que a una abertura realizada posteriormente, por otra parte, los orificios para obtener *brandeae* se realizaban siempre en la zona superior.

¿Qué criterios serían válidos para diferenciar una representación paleocristiana de una pagana cuando existen dudas en la interpretación iconográfica? Iconografías y motivos decorativos que con seguridad son paleocristianos se pueden ver en los sarcófagos, lápidas funerarias, mosaicos, pinturas murales de las catacumbas, vidrios, cerámicas y en los primeros mosaicos parietales paleocristianos de las iglesias de Roma, a menudo contaminados y complementados con decoraciones del arte romano, como las volutas de hojas de acanto.[207] Raramente se reproducen motivos de origen militar, como algunos de los representados en el mosaico de la antigua Huerta de Santa Engracia, por ejemplo, la esvástica muy repetida en dos zonas, una de ellas en el pavimento del panel 10, espacio destinado a la ubicación de un lecho.

Por otra parte, si comparamos la iconografía de mosaicos paleocristianos, sin ninguna duda en su interpretación, los más cercanos son los de la calle Mosén Pedro Dosset, apreciaremos notables diferencias, como ya se ha comentado anteriormente.

El *Liber Peristephanon* (*Libro de las coronas*) de Aurelio Prudencio (348-*circa* 413), publicado hacia el 404 (más de cien años después de que, supuestamente, acontecieran los martirios), siguió los paradigmas de los escritos de Dámaso de Roma (†384) y Ambrosio de Milán (†396). Para Hershkowitz los estudios sobre esta obra literaria, principalmente, se han desarrollado en el «… Spanish historiography centre on issues of Spanish Catholicism and nationality».[208] Recientes trabajos revelan que el poeta calagurritano difundiría las novedades espirituales traídas de Italia, como el culto a los mártires y el uso de las artes plásticas como apoyo a la fe cristiana. Para A. Encuentra en *Caesar Augusta* se desplegaría un patrón de implantación del culto martirial semejante a los de Milán y Roma.[209] La

205 Sotomayor Muro 1973, 42-43; también Guardia Pons 1992, 67, nota 8.

206 Mostalac Carrillo 2014, 78, lám. 37.

207 Caneva 2010, 186, fig. 83, baptisterio Lateranense (Roma), siglo IV.

208 Hershkowitz 2017, 6-7.

209 O'Hogan 2016; Hershkowitz 2017, esp. 76-80 y 216, en p. 109 recalca que las evidencias materiales que constaten el culto martirial previo a los escritos de Prudencio son negativas; Encuentra Ortega 2018a; Encuentra Ortega 2018b; Encuentra Ortega prensa.

existencia de un culto a los mártires en *Caesar Augusta*, no se conservan las actas de los rememorados, hasta la publicación del *Peristephanon* está por demostrar, su devoción se instituyó, con seguridad, después de los escritos de Prudencio. A principios del siglo V se fecha el inicio del complejo paleocristiano del suburbio de *Tarraco*,[210] cambios en la topografía urbana de Barcelona[211] y los citados restos del suburbio occidental de Zaragoza, basílica, mosaicos y necrópolis paleocristiana.

Los sarcófagos paleocristianos no implican necesariamente la presencia de gentes cristianas. Los que fueron enterrados en estas tumbas obligatoriamente no tuvieron que profesar esta religión. Con Constantino I y sus hijos la iconografía de los sarcófagos fue casi exclusivamente paleocristiana, siendo los únicos disponibles en el mercado. Está constatado el uso de estos sepulcros por las élites (miembros de la aristocracia y de las altas jerarquías sociales y económicas de las ciudades), la gran mayoría de culto pagano, como expresión de lujo y distinción.[212] Hershkowitz, con las evidencias disponibles, expresa dudas respecto a la certeza de algunas opiniones muy extendidas entre los historiadores, por ejemplo, que el cristianismo estaba muy arraigado en España a fines del siglo IV y que el culto a los mártires, en esas fechas, era práctica habitual en santuarios y tumbas.

Es significativo destacar la ausencia de alusiones a los mártires cesaraugustanos, y de un edificio para su culto, en las actas del I Concilio de *Caesar Augusta* celebrado hacia 380,[213] independiente de que su propósito fuera la condena del priscilianismo. El inicio del texto indica que se reunieron en la «sacristía de *Caesar Augusta*», sin ninguna indicación sobre su emplazamiento.[214] Prudencio en su *Peristephanon* alude a la existencia de un sepulcro, sin precisar su ubicación, donde se guardaban las cenizas de los mártires: *Bis nouem noster populus sub uuo martyrum seruat cineres sepulcro, Caesaraugustam uocitamus urbem, res cui tanta est* (*Peristephanon* IV, 1-4). Con motivo del II Concilio de Zaragoza (592) las creídas reliquias se ubicarán en la basílica de Santa Engracia y se elegirá el día 3 de noviembre para conmemorar la fiesta de los Innumerables mártires.[215]

La documentación expuesta y las circunstancias históricas analizadas hacen improbable la existencia de un *martyrium* a principios de la segunda mitad del siglo

210 López Vilar 2006, 255-262.

211 Beltrán de Heredia Bercero 2018, 82-83, figs. 1 y 2.

212 En ese periodo histórico los paganos reconocían en Jesús un poderoso mago que practicaba la magia blanca, «milagros» relatados en los evangelios y en los sarcófagos y pinturas murales. Sobre la figura de Jesús el mago se han escrito numerosos trabajos, no exentos de polémica, destacaremos los de Smith 1978 y Solá Antequera 2016. A partir del primer tercio del siglo IV se da un descenso radical en la producción de sarcófagos paganos, sobre la preeminencia de sarcófagos paleocristianos ver García García 2012, 186, con bibliografía. También Paz Peralta 2006, 132-142; Hershkowitz 2017, 115, nota 209.

213 Las fechas propuestas son una hipótesis, oscilan entre los años 379 y 381, probablemente se convocó como consecuencia del Edicto de Tesalónica promulgado por Teodosio I en el año 380 (CTh. XVI, 1, 2).

214 *Caesaragusta in secretario residentibus episcopis*… (Reuniéndose en la sacristía de Zaragoza los obispos…)

215 Beltrán Torreira 1990, 46.

IV, que en el caso de existir se ubicaría en otro punto de la ciudad, probablemente en la zona de la necrópolis occidental, los enterramientos estarían vinculados a una basílica, con una cronología de hacia principios del siglo V. Se puede admitir la existencia de un baptisterio integrado en la arquitectura del conjunto episcopal (es probable que existiera en la celebración del I Concilio de *Caesar Augusta*), construido, como en todas las ciudades del Imperio, en el interior de la ciudad,[216] aquí, con casi absoluta seguridad, ocuparía las antiguas edificaciones del foro, donde se ubicó la catedral de San Vicente en época visigoda, posteriormente mezquita aljama (desde 714) y después de la conquista de la ciudad por el rey de Aragón y Pamplona Alfonso I el Batallador (1118), catedral de San Salvador, conocida como La Seo. Sólo dos fragmentos de lápidas con epígrafes cristianos, una con un crismón y otra con el nombre NICETIVS, y un fragmento de un cancel decorado, son las únicas evidencias arqueológicas que indican que en un sector del antiguo foro estuvo ubicada la catedral en la Antigüedad tardía.[217] La existencia de una basílica, en el siglo VII, también lo reafirma el hallazgo de un capitel, aunque sin contexto.[218]

Otro baptisterio pudo estar edificado en los antiguos baños públicos, como se documenta en otras partes del Imperio.[219] Aunque desconocemos su extensión sabemos que se ubicaban en la zona de las calles San Juan y San Pedro (antes San Juan el Viejo), Refugio y Hermanos Argensola, fueron edificados en época de Augusto y remodelados con Tiberio-Claudio.[220] En un momento indeterminado del siglo IV, con toda seguridad después de la dinastía constantiniana, debieron de perder su uso inicial.[221]

Sobre estos baños estaba edificada la iglesia de San Juan el Viejo (epíteto con claros indicios de antigüedad).[222] No es un caso único, por ejemplo, en Barcelona y Córdoba, a principios del siglo V, sobre antiguos baños romanos se edificaron iglesias.[223] Era costumbre generalizada que los baptisterios estuvieran dedicados,

216 Chavarría 2010, 447-448.

217 Los restos proceden de las excavaciones realizadas en la calle Sepulcro 1-15 (plaza de san Bruno, zona colindante al ábside de la actual catedral de San Salvador, conocida como La Seo): Casabona Sebastián 1991, 138; Beltrán Lloris, Paz Peralta 2006, 180-183, fig. 54.

218 Beltrán Lloris, Paz Peralta 2006, 176-181, fig. 53, el capitel se reutilizó como mortero.

219 En el sudeste de Francia hay baptisterios edificados en antiguos baños públicos de época romana, ver notas 182 y 194.

220 Beltrán Lloris 2007, 31 y 36-37, fig. 2 y fig. 8, nº 5.

221 En esta época se constatan abandonos generalizados en edificios de la ciudad y reformas en el suelo de la *orchestra* del teatro: Paz Peralta 1997, 177, 188 y 216-217; Paz Peralta 2002, 546-547.

222 Barrena Mateo 1968, 6-8 y 24-26. Según la tradición se fundó en época de San Valero, hacia el año 300. A mitad del siglo XII se le llamaba parroquia de san Juan el Viejo «…en escrituras arábigas, con fundada sospecha de que fue mozárabe». ¿Puede estar relacionado el enterramiento exhumado en el área de los baños públicos (Beltrán Lloris *et alii* 1985, 100-101 y 115) con las inhumaciones que se realizaban en las proximidades de los baptisterios? A esta parroquia se agregó la cercana de San Pedro Apóstol en 1809, derribada en 1857 (calle san Jorge 1 angular a Jaime I), pasando a llamarse de San Juan y San Pedro, esta iglesia y su torre mudéjar (del siglo XIV) se derribaron en 1966; se ubicaba en la actual calle Refugio nº 8 angular a San Juan y San Pedro, muy próxima a la *natatio* de grandes dimensiones ubicada en los baños públicos, parcialmente excavados, en los números 5-7 de esta última calle.

223 Beltrán de Heredia Bercero 2018, 83, fig. 2; Sánchez Velasco 2018, 29, 89 y 126, fig. 4.

por razones obvias, a la advocación de San Juan Bautista,[224] por ejemplo: San Juan de Letrán o *ad fontem* (Roma), *San Giovanni in fonte*, anejo a la iglesia de Santa Restituta (Nápoles), San Juan *ad fontes* o *fons sanctae Teclae* (Milán), etcétera. Si aceptamos que *Caesar Augusta* a fines del siglo IV, y con más probabilidad desde inicios del V, contaba con un baptisterio en su catedral y, probablemente, uno vinculado a la basílica suburbana de la necrópolis occidental y otro en el solar de la iglesia de San Juan el Viejo, los tres sin evidencia arqueológica, es muy improbable la existencia de otro en el suburbio sur. No se puede excluir que los bautismos se realizaran en baños y otras estructuras similares, cuando las basílicas ya estaban construidas para las celebraciones eucarísticas.[225]

No es imposible la coexistencia de una catedral arriana con su baptisterio, como se ha constatado en *Barcino* y otras ciudades del Imperio.[226] A este respecto, recordar la apostasía del obispo Vicente II de Zaragoza (hacia 580), caso único en un obispo católico del reino visigodo de Toledo, que aceptó el credo arriano por la presión de Leovigildo (572/586), entregando la basílica de Santa Engracia, con su monasterio, al culto de esta herejía.[227]

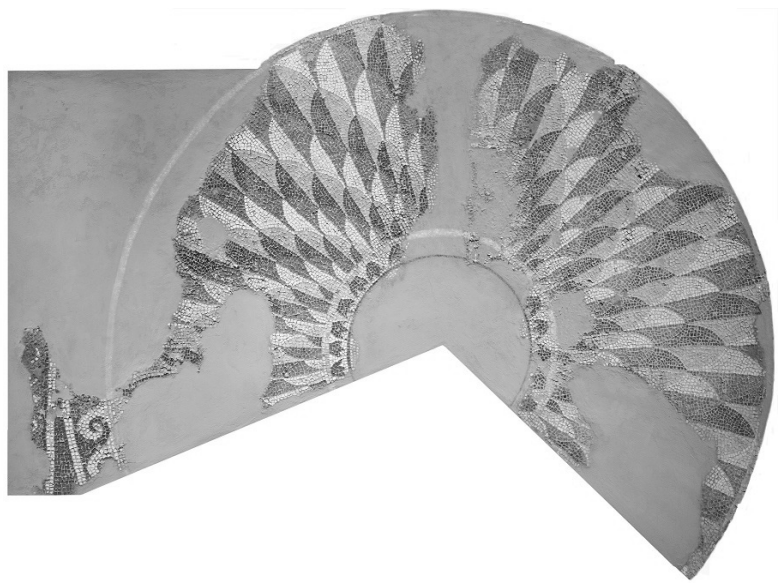


Fig. 22. *Opus tessellatum* polícromo. Calle Jaime I, 10-12 (Zaragoza, antigua *Caesar Augusta*). Teselas pétreas. NIG: 07591 (294 x 165 cm). Siglos II-III. Foto: G. Garrido. Museo de Zaragoza.

224 Hormaeche Basauri 1983, 106-107; Godoy Fernández 2017, 192.

225 Brandt 2016, 595.

226 Beltrán de Heredia Bercero 2017, 118-122, en el caso de *Barcino* se justifica la duplicidad de centros episcopales por su condición de *sedes regia*.

227 Beltrán Torreira 1990, se volvió a consagrar en el año 592 con motivo del II Concilio de Zaragoza.

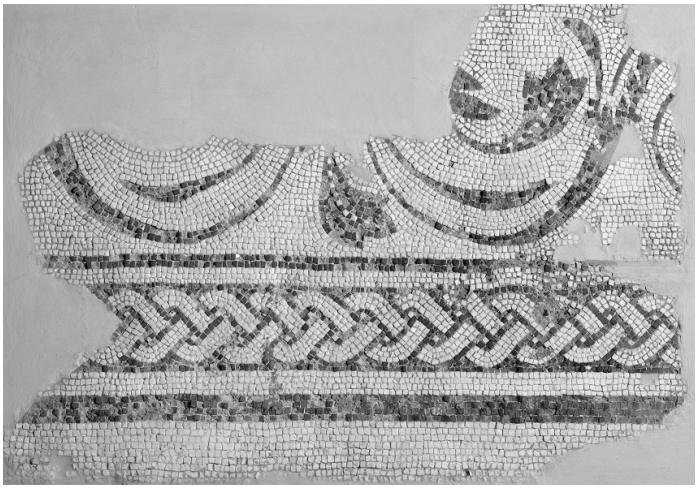


Fig. 23. *Opus tessellatum* blanco y negro del ex convento de Santo Domingo, hoy Casa de Amparo, en la calle Predicadores 96 (Zaragoza, antigua *Caesar Augusta*). 85 x 124 cm. NIG: 07587. Hacia 60-150 d.C. Foto: G. Garrido. Museo de Zaragoza.

2.4. Tres fragmentos de *opus tessellatum* del mismo pavimento encontrado en la calle Jaime I, 10-12, conocida como casa Auria (Zaragoza, antigua *Caesar Augusta*). Teselas pétreas polícromas. NIG: 07591 (294 x 165 cm) (fig. 22). Según actas de la Junta de Patronato ingresó el 21 de abril de 1918.

Es geométrico de forma circular, el emblema central está perdido, probablemente estaría representado un emblema militar o algún tema mitológico, por ejemplo, la figuración de una Gorgona. La decoración conservada tiene una composición romboidal de escamas fusiformes adyacentes, en oposición de colores (rojo, amarillo, gris claro, blanco y negro), en el contorno exterior una orla de postas con enrollado incompleto,[228] blancas sobre fondo negro, y en el círculo interior tiene una orla de pequeñas hojas de tres picos.[229] Las orlas de postas, además de su frecuente utilización en decoración de mosaicos, también ornamentaron los contornos circulares de escudos, destacaremos uno de parada encontrado en una tumba de Vergina (Macedonia), fechado *circa* 340-320 a.C.[230] Es probable que este emblema estuviera decorando la zona central de un *triclinium*. Siglos II-III. Esta referenciado en el catálogo de 1929.[231] Entre 1975 y 2008 estuvo expuesto en la sala 5.[232]

2.5. Dos fragmentos de *opus tessellatum* blanco y negro del mismo pavimento. Teselas de caliza. NIG: 07586 (95 x 72 cm) y 07587 (85 x 124 cm). Ex convento de Santo Domingo, hoy Casa de Amparo, en la calle Predicadores 96

228 Balmelle *et alii* 2002, 156, lám. 101, a.
229 Fernández-Galiano Ruiz, 1987, 48, núm. 77; Balmelle *et alii* 2002, tomo I, 339, láms. 218, c.
230 Lapatin 2015, 200, 264, lám. 154.
231 Anónimo 1929, 27, núms. 334-336; Galiay Sarañana 1946, 150.
232 Beltrán Lloris, Paz Peralta (coords.) 2003, 116, nº 10.4.3.

(Zaragoza, antigua *Caesar Augusta*). Ingresó en 1929.[233] El 07586 tiene en la parte superior una estrella de siete hojas inscrita en una circunferencia y debajo una franja horizontal de teselas blancas y otra de trenzado doble enmarcadas por dos franjas también blancas.

En el 07587 (fig. 23) la decoración principal está formada por un roleo serpenteante con tallos dispuestos alternativamente a sus lados y rematados en hojas o frutos que no se distinguen con claridad. La franja exterior tiene dos líneas negras de grosor desigual, la decoración interior se completa con un trenzado. La propuesta cronológica la situamos entre el 60-150 d.C.

Este hallazgo, alejado del centro urbano y junto a la vía romana, donde se ubicaba la necrópolis occidental, desde la segunda mitad del siglo I d.C., podría haber formado parte del suelo de un columbario o, más probablemente, de un mausoleo pavimentado con mosaico, por ejemplo, el mausoleo "C" en las Grutas Vaticanas y los de la necrópolis Vaticana de la vía Triunfale, con *opus tessellatum* en blanco y negro.[234]

Estuvieron expuestos en la sala 7 entre 1976 y 2000.

Recapitulación

En el texto se subraya que la Comisión de Monumentos históricos y artísticos de Zaragoza, la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza y la Junta de Patronato fueron responsables de la Custodia, Cuidado, Fomento y Administración del Museo desde los inicios hasta 1978, además de ser decisivas en la recuperación de obras artísticas.[235] La Comisión de Monumentos históricos y artísticos realizó algunas compras a pesar de los escasos fondos de que disponía, evitando pérdidas irreparables. También se interesó por la recuperación del mosaico de la Huerta de Santa Engracia, manteniendo correspondencia con la Real Academia de la Historia.

Respecto a las interpretaciones paleocristianas del citado mosaico se puede concluir que carece de símbolos cristianos, independientemente de la presencia de motivos procedentes del arte romano y que se integraron en el arte paleocristiano, como cráteras, corona de cable con bordes dentellados, etcétera. En el estudio realizado se detecta un claro predominio de una iconografía expresamente procedente e inspirada de ambientes militares, al igual que se constata en la transmisión decorativa desde la Antigüedad clásica a la Alta Edad Media.[236] Como se ha razonado, este espacio, decorado con *opus tessellatum* polícromo, estaba organizado en tres ambientes y pertenecía a un *cubiculum* doble con alcobas afrontadas, se tiene que rechazar su asignación a un *martyrium*, monumento funerario o mausoleo paleocristiano de planta cruciforme, así como que sirviera para alojar dos sarcófagos

233 Anónimo 1929, 26, nº 40; Fernández-Galiano Ruiz 1987, 49, nº 81

234 Liverani, Spinola 2006, por ejemplo, 40-41, fig. 35, columbario 2; 52-53, fig. 50, columbario 9; 54, fig. 51, columbario 13; Zander 2007, 54-55, fig. 80.

235 Una visión general en Garris Fernández 2017, 94-111.

236 Beltrán Lloris, Paz Peralta 2006.

paleocristianos, de los que se desconoce su procedencia, y cuya primera noticia de su existencia data de 1737. Sus medidas máximas, aproximadamente, 650 x 350 cm, indican claramente que su planta no es cruciforme, los lados no son iguales. Desconocemos el nombre del propietario que habitaría este edificio, muy probablemente debía de pertenecer a la élite militar o civil, él y su familia disfrutarían de este *cubiculum*, estancia de auténtico lujo.

La presencia de sarcófagos paleocristianos, datados entre 330/340-350, únicas evidencias materiales paleocristianas del periodo, no es una prueba fidedigna para asegurar que en esas fechas, ni en los tres siglos anteriores, estaba difundido el culto cristiano en Zaragoza.

Los razonamientos expuestos sobre los restos identificados con una supuesta basílica paleocristiana, baptisterio y necrópolis asociada, exhumados en la actual cripta de la Basílica-parroquia de Santa Engracia y en sus proximidades, demuestran que no corresponden con estas arquitecturas, como se sintetiza en los cinco puntos siguientes:

1. Los restos de la supuesta piscina del baptisterio no tienen una planta definida.
2. La pretendida piscina carece de escalera para el acceso del neófito al bautismo.
3. La argamasa de la construcción no se puede identificar con las utilizadas en época romana.
4. No existe ninguna necrópolis exterior a una basílica paleocristiana donde las tumbas se encuentren a una cota superior, en este caso a 2 metros, del suelo del templo.
5. La distancia, *circa* 200 m, entre el mosaico y los supuestos restos de la iglesia con su baptisterio, invalidan cualquier vinculación arquitectónica, máxime cuando no se ha constatado ninguna edificación o enterramientos entre ambas construcciones.

Como se ha comentado en el texto, no hay evidencias en las fuentes ni en los hallazgos arqueológicos, que en la actual Basílica-parroquia de Santa Engracia estuviera edificada una basílica en el siglo IV-inicios del V, aunque no existen dudas sobre su existencia, con dependencias monásticas, en época visigoda, como lo manifiestan las fuentes escritas, también sin demostración arqueológica.

Las evidencias arqueológicas y los escritos de Prudencio testifican que en Zaragoza la práctica usual del culto cristiano, y también el dedicado a los mártires, no es anterior al siglo V, con toda probabilidad se inició a principios del citado siglo, considerado por varios investigadores como la primera centuria plenamente cristiana.[237]

237 Galtier Martí 2005, 83.

Bibliografía

Allué Salvador, M. (1916): *Guía para visitar el Museo Provincial de Zaragoza*, Zaragoza.

Amo, M.D. del (1979/1981): *Estudio crítico de la necrópolis paleocristiana de Tarragona,* Tarragona.

Anguissola, A. (2010): *Intimità a Pompei: riservatezza, condivisione e prestigio negli ambienti ad alcova di Pompei*, Berlín-New York.

Anónimo
(1907): "Las excavaciones en la Huerta de Santa Engracia", *Heraldo de Aragón* (prensa diaria); Zaragoza, año XIII, nº. 3.994 (9 de diciembre), 1.
(1908a): "En la Huerta de Santa Engracia. Hallazgo arqueológico", *Diario de Avisos de Zaragoza* (prensa diaria); Zaragoza, año XXXIX, nº. 12.356 (16 de marzo, edición de la mañana), 1.
(1908b): "En la Huerta de Santa Engracia. Hallazgo arqueológico", *Diario de Avisos de Zaragoza* (prensa diaria), Zaragoza, año XXXIX, nº. 12.357 (16 de marzo, edición de la tarde), 1.
(1908c): "El mosaico romano", *Diario de Avisos de Zaragoza* (prensa diaria); Zaragoza, año XXXIX, nº. 12.358 (17 de marzo, edición de la mañana), 1.
(1908d): "El mosaico romano", *Diario de Avisos de Zaragoza* (prensa diaria); Zaragoza, año XXXIX, nº. 12.359 (17 de marzo, edición de la tarde), 1.
(1908e): "El mosaico romano", *Heraldo de Aragón* (prensa diaria); Zaragoza, año XIV, nº. 4.093 (18 de marzo), 1.
(1908f): "Ayuntamiento. Sesión ordinaria. El mosaico de la huerta", *El Noticiero* (prensa diaria); Zaragoza, año VIII, nº. 2.108 (19 de marzo), 1.
(1929): *Museo de Bellas Artes de Zaragoza. Catálogo Sección Arqueológica*, Zaragoza.
(1943): "Ingreso de D. José Pueyo Luesma en la Real Academia de Bellas Artes de San Luis", *Aragón* 182 (mayo-junio), 43.
(1948): "Letras de luto: D. José Pueyo Luesma", *Aragón* 206 (enero-febrero-marzo), 5.

Balil Illana, A. (1971): *Estudios sobre mosaicos romanos*, *Studia Archaeologica* 6 (1970), Santiago de Compostela.

Balmelle, C. (1996): "Quelque remarques à propos du décor en mosaïque de la villa de Rienda, prés d'Artieda de Aragón (prov. de Saragosse)", en *SPANIA. Estudies d'Antiquitat Tardana oferts en homenatge al profesor Pere de Palol i Salellas*, Barcelona, 51-58.

Balmelle, C. *et alii* (2002): *Le décor géométrique de la mosaïque romaine*, tomo I (segunda edición) y tomo II, Paris.

Barbet, A. *et alii* (1997): *Imitations d'*opus sectile *et décors à réseau. Essai de terminologie*, *Bulletin de liaison* 12, Centre d'etudes des peintures murales romaines, Paris.

Barrena Mateo, L. (1968): *Parroquias de los santos: Juan y Pedro de Zaragoza*, Memoria de licenciatura, inédita, Universidad de Zaragoza.

Beltrán de Heredia Bercero, J.
(2017): "Los nuevos hallazgos arqueológicos de la basílica dels sants Màrtirs Just i Pastor y la dualidad de baptisterios en Barcelona", en J. Beltrán de Heredia Bercero y C. Godoy Fernández (eds.), *La dualitat de baptisteris en les ciutats episcopals del cristianisme tardoantic*, Actes del I Simposi d'Arqueologia Cristiana (Barcelona, FHEAG-AUSP, 26-27 de maig de 2016), Barcelona, 99-126.
(2018): "Barcelona, la topografía de un centro de poder visigodo: católicos y arrianos a través de la arqueología", en I. Sánchez Ramos, P. Mateos Cruz (eds.), *Territorio,*

topografía y arquitectura de poder durante la Antigüedad Tardía (Madrid, 2015), Mérida, 79-125.

Beltrán Lloris, M.
(1976): *Museo de Zaragoza. Secciones de Arqueología y Bellas Artes*, Madrid.
(2000): "I. El pasado", en M. Beltrán Lloris (coord.), *Museo de Zaragoza: 150 años de historia (1848-1998)*, Zaragoza, 25-180.
(2007): "3. Topografía y evolución urbana", en F. Beltrán Lloris (ed.), *Ciudades romanas de* Hispania*. Las capitales provinciales. 4. Zaragoza - Colonia* Caesar Augusta, Roma, 29-42.

Beltrán Lloris, M., A. Mostalac Carrillo (2007): "6. Arquitectura doméstica", en F. Beltrán Lloris (ed.), *Ciudades romanas de* Hispania*. Las capitales provinciales. 4. Zaragoza - Colonia* Caesar Augusta, Roma, 71-83.

Beltrán Lloris, M., A. Mostalac Carrillo, J.A. Lasheras Corruchaga (1984): *Colonia Victrix Ivlia Lepida-Celsa (Velilla de Ebro, Zaragoza). I. La arquitectura de la "Casa de los Delfines"*, Zaragoza.

Beltrán Lloris, M., A. Mostalac Carrillo, J.Á. Paz Peralta y M.C. Aguarod Otal (1985): "La arqueología urbana en Zaragoza", en *Arqueología de las ciudades modernas superpuestas a las antiguas* (Zaragoza, 1983), Zaragoza, 55-116.

Beltrán Lloris, M., J.Á. Paz Peralta (coords.) (2003): *Museo de Zaragoza. Guía*, Zaragoza.

Beltrán Lloris, M., J.Á. Paz Peralta
(2006): "La transmisión decorativa a través de los emblemas militares, desde la Antigüedad Clásica a la Edad Media. La escultura decorativa en Aragón desde el siglo VII al año 1030", *Museo de Zaragoza, Boletín* 18 (2004), 79-238.
(2014): *Augustus. Annus Augusti MMXIV*, Zaragoza.

Beltrán Martínez, A. (1964): *Catálogo del Museo Provincial de Bellas Artes de Zaragoza*, Zaragoza.

Beltrán Torreira, F.M. (1990): "El II Concilio de Zaragoza (592) y las últimas repercusiones de la crisis arriana en la Hispania visigoda", *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie III, Historia Medieval, t. 3, Madrid, 41-48.

Ben Khader, A.B.A. (dir.) (2003): *Image de Pierre. La Tunisie en mosaïque*, [Paris].

Betrán Abadía, R. y L. Serrano Pardo (2014): *La Zaragoza de 1908 y el plano de Dionisio Casañal. La construcción de una ciudad burguesa*, Zaragoza.

Blázquez, J.M., T. Ortego (1983): *Mosaico romanos de Soria. Corpus de mosaicos de España*, Fascículo VI, Madrid.

Brandt, O.
(2016): "Constantinian Baptisteries", en O. Brandt, V. Fiocchi Nicolai (curs.), Acta XVI *Congressus Internationalis Archaeologiae Christianae. Costantino e i costantinidi. L'innovazione costantiniana, le sue radici e i suoi sviluppi*, Romae (22-28.9.2013), Città del Vaticano, 583-610.
(2017): "Battisteri paleocristiani in Italia: monumentalità per la città episcopale", en J. Beltrán de Heredia Bercero y C. Godoy Fernández (eds.), *La dualitat de baptisteris en les ciutats episcopals del cristianisme tardoantic*, Actes del I Simposi d'Arqueologia Cristiana (Barcelona, FHEAG-AUSP, 26-27 de maig de 2016), Barcelona, 9-30.

Bruneau, P. (1984): "Ares", *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, vol. 2, Zurich-Munich, 479-492.

Cadenas y Vicent, V. de (1976): *Diccionario heráldico: términos, piezas y figuras usadas en la ciencia del blasón* (segunda edición), Madrid.

Campo, V. del (1819): *Memoria sobre el santuario de los innumerables martires de Zaragoza: su destruccion, diligencias del Ilmo. Ayuntamiento para la conservacion de las principales reliquias, y sobre su restablecimiento*, Zaragoza.

Caneva, G. (2010): *Il Codice botanico di Augusto. Roma. Ara Pacis. Parlare al popolo attraverso le immagini della natura*, Roma.

Canto, A.M. (2000): "La *Porta Romana* y los *Lares* de *Caesaraugusta*", *Caesaraugusta* 74 (1998), 167-190.

Carucci, M.
(2007): *The Romano-African Domus: studies in space, decoration, and function*, BAR international series 1731, Oxford.
(2012): "Intimacy in the *Cubiculum*: From textual Sources to Material Evidence in Roman Africa and Iberia", en A. Anguissola (ed.), *Privata Luxuria. Towards an Archaeology of Intimacy: Pompeii and Beyond*, München, 165-185.

Casabona Sebastián, J.F. (1991): "Fragmento epigráfico con crismón", en *El espejo de nuestra historia. La diócesis de Zaragoza a través de los siglos*, Zaragoza, 138.

Chavarría, A. (2010): "Suburbio, iglesias y obispos. Sobre la errónea ubicación de algunos complejos episcopales en la *Hispania* tardoantigua", en D. Vaquerizo Gil (ed.), *Las áreas suburbanas en la ciudad histórica: topografía, usos, función*, Córdoba, 435-453.

Comisión de Monumentos históricos y artísticos de Zaragoza (1867): *Catálogo del Museo provincial de pintura y escultura de Zaragoza*, Zaragoza.

Del Hoyo, J., A.M. Vázquez Hoys (1996): "Clasificación funcional y formal de amuletos fálicos en España", *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Historia Antigua 9*, 441-466.

Diarte Blasco, P. *et alii* (2013): "Una nueva hipótesis sobre la localización del anfiteatro de *Caesaraugusta* (Zaragoza, España)", *Pyrenae* 44-1, 117-134.

Duval, N. (dir.) (1995): *Les premiers monuments chrétiens de la France*, 3 vols., Paris.

Echegoyen Grima, B. *et alii* (2003): "Historia del Museo de Zaragoza. La vida cotidiana del Museo a través de las actas de su Consejo de Patronato (1941-1962)", *Museo de Zaragoza. Boletín* 17, 175-368.

Elton, H. (2007): "Military forces", en P. Sabin, H. van Wees y M. Whitby, *The Cambridge History of Greek and Roman Warfare*m. *Rome from the late Republic to the late Empire*, vol. II, Cambridge, 270-309.

Encuentra Ortega, A.
(2018a): "Cillian O'Hogan, *Prudentius and the Landscapes of Late Antiquity*, Oxford; New York: Oxford University Press, 2016, viii+197 pp., $100.00, ISBN 978-0-19-874922-6", recensión en *Exemplaria Classica* 22 (2016), 353-355.
(2018b): "Paula Hershkwitz, *Prudentius, Spain and Late Antique Christianity. Poetry, Visual Culture and the Cult of the Martyrs*, Cambridge, Cambridge University Press, 2017, 254 pp. ISBN 978-1-107-14960-1", recension en *Revista de Estudios Latinos* 18, 288-291.
(prensa): "El origen del culto de las reliquias en la *Hispania* tardoantigua: Prudencio y *Caesaraugusta*", en F. Alfaro Pérez y C. Naya Franco (dirs.), *El culto a las reliquias. Interpretación, difusion y ritos* (Zaragoza, 18 y 19 de mayo de 2018), Universidad de Zaragoza.

Espá Lasaosa, V. (2000): *Juan Mora Insa (1880-1954)*. Tesis doctoral (inédita), Universidad de Zaragoza).

Fernández Castro, M.C. (1982): *Villas romanas en España*, Madrid.

Fernández-Galiano Ruíz, D. (1987): *Mosaicos romanos del convento cesaraugustano*, Zaragoza.

Galiay Sarañana, J. (1946): *La dominación romana en Aragón*, Zaragoza.

Galtier Martí, F. (2005): *Los orígenes de la iconografía de la Pasión. Desde el siglo III hasta el Concilio Quinisexto (691-692)*, Zaragoza.

Galbe, R. (1948): "Necrología. José Pueyo Luesma", *Pirineos: revista de la estación de estudios pirenaicos* 7 (enero-marzo), 135.

Galve Izquierdo, M.P., A. Blanco Morte, J.L. Cebolla Berlanga (2005): "Edificio de culto paleocristiano en Zaragoza", en J.M. Gurt y A. Ribera (eds.), VI *Reunió d'Arqueologia Cristiana Hispànica* (València, 8, 9 i 10 de maig de 2003), Barcelona, 483-498.

Galve Izquiero, M.P., A. Mostalac Carrillo (2007): "7. Las necrópolis", en F. Beltrán Lloris (ed.), *Ciudades romanas de* Hispania*. Las capitales provinciales. 4. Zaragoza – Colonia* Caesar Augusta, Roma, 85-96.

García y Bellido, A. (1963): *La Villa y el Mausoleo Romanos de Sádaba*, *Excavaciones Arqueológicas en España* 19, Madrid.

García García, M.A. (2012): "Sarcófagos romanos decorados del siglo IV en el territorio andaluz: enfoques y problemática vigente, *Spal* 21, 183-193.

García Guinea, M.Á. (dir.) (2000): *La villa romana de Quintanilla de la Cueza (Palencia): memoria de las excavaciones 1970-1981*, Salamanca.

García Merino, C., M. Sánchez Simón (2015): *La villa romana de Almenara de Adaja-Puras: a través de los archivos del tiempo*, Valladolid.

Garris Fernández, A. (2017): *La tutela del patrimonio aragonés. La Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Zaragoza (1835-1957)*, Zaragoza.

Gascón de Gotor, A., P. Gascón de Gotor (1890): *Zaragoza Artística, Monumental* é *Histórica*, Zaragoza.

Godoy Fernández, C.
(1989): "Baptisterios hispánicos (siglos IV al VIII): arqueología y liturgia", en N. Duval (ed.), *Actes du XIe congrès international d'archéologie chrétienne* (Lyon, Vienne, Grenoble, Genève, Aoste, 21-28 septembre 1986), Roma, 607-634.
(2017): "Los ritos bautismales en la Antigüedad tardía: una lectura arqueológica desde los textos escritos", en J. Beltrán de Heredia Bercero y C. Godoy Fernández (eds.), *La dualitat de baptisteris en les ciutats episcopals del cristianisme tardoantic*, Actes del I Simposi d'Arqueologia Cristiana (Barcelona, FHEAG-AUSP, 26-27 de maig de 2016), Barcelona, 173-198.

González Pena, M.L.
(2015): "Restauraciones históricas en el Museo de Zaragoza: mosaicos de la Huerta de Santa Engracia y Eros y Pan", en I. Aguilera Aragón *et alii* (eds.), *De las ánforas al Museo. Estudios dedicados a Miguel Beltrán Lloris*, Zaragoza, 459-473.
(2018): "Los mosaicos romanos de la exposición permanente del Museo de Zaragoza: historia de su conservación–restauración", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional* 37, 341-360.

Guardia Pons, M. (1992): *Los mosaicos de la Antigüedad tardía en Hispania. Estudios de iconografía*, Barcelona.

Gutiérrez González, F.J. (2006): *La excavación arqueológica del paseo de la Independencia de Zaragoza*, Madrid.

Guyon, J. (2000): *Les premiers baptistères des Gaules (IVe-VIIIe siècles)*, Roma.

Hershkowitz, P. (2017): *Prudentius, Spain and Late Antique Christianity. Poetry, Visual Culture and the Cult of the Martyrs*, Cambridge.

Hormaeche Basauri, J.M. (1983): *La pastoral de la iniciación cristiana en la España visigoda*, Toledo.

James, S. (2004): *The Excavations at Dura-Europos conducted by Yale University and the French Academy of Inscripctions and Letters 1928 to 1937. Final Report VII: The Arms amd Armour, and other Military Equipment*, London.

Khatchatrian, A. (1962): *Les Baptistères paléochrétiens: Plans, notices et bibliographie*, Paris.

Koppel, E.M., I. Rodà de Llanza (2007): "9. La escultura", en F. Beltrán Lloris (ed.), *Ciudades romanas de* Hispania*. Las capitales provinciales. 4. Zaragoza - Colonia* Caesar Augusta, Roma, 109-122.

Lancha, J. (2003): "Mythologie classique et mosaïques tardives d'Hispanie (IVe S.)", *Antiquité tardive* 11, 197-214.

Lapatin, K. (2015): *Luxus. The Sumptuous Arts of Greece and Rome*, Los Ángeles.

Liverani, P., G. Spinola (2006): *La necropolis Vaticana lungo la Via Trionfale*, Roma.

López Velasco, R. (2008): "Representaciones fálicas protectoras: a propósito de un hallazgo de época romana", *Trabajos de Arqueología Navarra* 20 (2007/2008), 165-195.

López Vilar, J. (2006): *Les basíliques paleocristianes del suburbi occidental de* Tarraco*. El temple septentrional i el complex martirial de Sant Fructuós*, 2 vols., Tarragona.

Mackensen, M. (2000): "Ein vergoldetes frühkaiserzeitliches Gladiusortband mit figürlich verziertem Scheidenblech aus Kleinasien oder Norsyrien", *Bayerische Vorgeschichtsblätter* 65, 125-142.

Maier, J., J. Álvarez Sanchís (1999): *Comisión de Antigüedades de la Real Academia de la Historia: Aragón: catálogo e índices*, Madrid.

Mañanes, T. (1992): *La villa romana de Almenara-Puras (Valladolid)*, Valladolid.

Martínez Verón, J. (1984): *Arquitectura de la exposición Hispano-Francesa de 1908*, Zaragoza.

Marton, Fr. L.B. (1737): *Origen y Antiguedades de el Subterráneo, y celeberrimo santuario de Santa Maria de las Santas Massas, oy Real Monasterio de Santa Engracia de Zaragoza de la Orden de nueftro Padre San Geronimo*, Zaragoza.

Moneva y Puyol, J.
(1908a): "Sobre el mosaico. Si el alcalde te pregunta contesta con buenos modos", *Diario de Avisos de Zaragoza*, año XXXIX, No. 12.361 (20 de marzo, edición de la tarde), 1.
(1908b): "Sobre el mosaico. Si el alcalde te pregunta contesta con buenos modos", *Diario de Avisos de Zaragoza*, año XXXIX, No. 12.362 (21 de marzo, edición de la mañana), 1.

Mostalac Carrillo, A.
(1992-1993): "Los Sarcófagos Romano-Cristianos de la Iglesia Basílica de Santa Engracia", *Aragonia Sacra* VII-VIII, 87-134.
(2009): "Los restos arqueológicos de los siglos IV y V", en A. Mostalac Carrillo y M.V. Escribano Paño, *El Cristianismo primitivo en Aragón*, Zaragoza, 75-143.

(2014): "Testimonios arqueológicos sobre el cristianismo en la diócesis de Zaragoza (siglos I al VII)", en *Diócesis de Zaragoza: ocho momentos de su historia*, Zaragoza, 9-91.

Neira Faleiro, C. (2006): *La* Notitia Dignitatum. *Nueva edición crítica y comentario histórico*, Madrid (2005).

O'Hogan, C. (2016): *Prudentius and the Landscapes of Late Antiquity*, Oxford - New York.

Ortiz Palomar, E., J.Á. Paz Peralta (2009): "Vidrios decorados inéditos de *Caesar Augusta* y *Asturica Augusta* (*Hispania*). Reveladora presencia de distintivos militares", *Salduie* 9, 179-216.

P. (1908): "Los mosaicos de la Huerta de Santa Engracia", *El Noticiero* (prensa diaria)*; Zaragoza*, año VIII, nº. 2.106 (17 de marzo), 1.

Palol Salellas, P. de y J. Cortés (1974): *La villa romana de la Olmeda, Pedrosa de la Vega (Palencia). Excavaciones de 1969 y 1970*, vol. I, *Acta Arqueológica Hispánica* 7, Madrid.

Pano y Ruata, M. de (1934): "El mosaico de Estada", *Boletín de la Academia Aragonesa de Nobles y Bellas Artes de San Luis y del Museo Provincial de Bellas Artes de Zaragoza,* Segunda época, núm. 1, 3-11.

Pascual de Quinto y de los Ríos, J.I. (2004): *Relación General de Señores Académicos de la Real de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza (1792-2004)*, Zaragoza.

Paz Peralta, J.Á.
(1997): "La Antigüedad tardía", en *Crónica del Aragón Antiguo. De la Prehistoria a la alta Edad Media (1987-1993)*, *Caesaraugusta* 72, 2 vol., vol. II, 171-274.
(2001): "1.1.5. Uilla Fortunatus", en M.V. Escribano Paño y G. Fatás Cabeza (dirs.), *La Antigüedad tardía en Aragón (284-714)*, Zaragoza, 65-79.
(2002): "La Antigüedad tardía", en *Crónica del Aragón Antiguo. De la Prehistoria a la alta Edad Media (1994-1998)*, *Caesaraugusta* 75 (2001), 2 vol., vol. II, 539-592.
(2006): "La Antigüedad tardía en las Cinco Villas", en J. Cabello García (com.) *ArquEJEAlogía. Ejea de los Caballeros y las Cinco Villas, de la Prehistoria a la Antigüedad tardía* (Ejea de los Caballleros 12 enero – 11 febrero, 2007), Zaragoza,117-143.
(2007): "2. Historia de la investigación", en F. Beltrán Lloris (ed.), *Ciudades romanas de* Hispania*. Las capitales provinciales. 4. Zaragoza - Colonia* Caesar Augusta, Roma, 15-27.
(2011): *Los escudos de armas del reino de Aragón. La bandera de Aragón*, Zaragoza.
(2015): "Los cubos de las murallas de Zaragoza y del palacio de la Aljafería (1065-1075): Paradigmas de la arquitectura militar en al-Andalus. Su emulación en las murallas urbanas del reino de León y Castilla y Francia", *Caesaraugusta* 84 [monográfico], Zaragoza.

Paz Peralta, J.Á., E. Ortiz Palomar (2015): "Sobre las figuras quiméricas en los bienes culturales del Museo de Zaragoza: Qimera - *ketos* - dragón del rey de Aragón y de san Jorge", en I. Aguilera Aragón *et alii* (eds.), *De las ánforas al Museo. Estudios dedicados a Miguel Beltrán Lloris*, Zaragoza, 693-712.

Pellegero, C. (1908): "Hallazgo artístico", *El Noticiero* (prensa diaria); *Zaragoza*, año VIII, nº. 2.105 (16 de marzo), 1.

Pueyo Luesma, J.
(1908a), "Y no va de cuento (hallazgo artístico)", *Esperanzas*; Zaragoza, año I, no. 4 (23 de enero), 2.
(1908b), "Cuento que no lo era", *Esperanzas*; Zaragoza, año I, no. 12 (19 de marzo), 3.

Quesada Sanz, F. (2007): *Estandartes militares en el mundo antiguo*, *Aquila Legionis* 8 [monográfico].

Ribera i Lacomba, A.V. (2013): "Obispo y arquitectura en la Valencia tardoantigua", en O. Brandt, S. Cresci, J. L. Quiroga y C. Pappalardo (eds.), *Episcopus, civitas, territorium*. *Acta XV Congressus internationalis archaeologiae christianae* (Toleti 8-12.9.2008), Città del Vaticano, 675-696.

Riggsby, A.M. (1997): "«Public» and «private» in Roman culture: the case of the *cubiculum*", *Journal of Roman Archaeology* 10, 36-65.

Rincón García, W. (2018): *La desamortización eclesiástica en Zaragoza a través de la documentación conservada en el archivo de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis (1835-1845)*, Zaragoza.

Ristow, S. (1998): *Frühchristliche Baptisterien*, Münster.

Sales Carbonell, J. (2012): *Las construcciones cristianas de la* Tarraconensis *durante la Antigüedad Tardía. Topografía, arqueología e historia*, Barcelona.

Sampaolo, V. (1999): "IX 8,3.7. Casa del Centenario", en G. Pugliese Carratelli (dir. redac.), *Pompei. Pitture e mosaici*, vol. IX, Regio IX, parte II, Roma, 903-1104.

Sánchez Velasco, J. (2018): *The Christianization of Western Baetica: Architecture, Power, and Religion in a Late Antique Landscape*, Amsterdam.

Sauron, G. (2000): *L'Histoire végétalisée. Ornement et politique à Rome*, Paris.

Scatozza Höricht, L.A. (2012): *L'Instrumentum vitreum di Pompei*, Roma.

Smith, M. (1978): *Jesus the Magician: Charlatan or Son of God?*, San Francisco.

Solá Antequera, D. (2016): "Jesús el mago. Curaciones milagrosas, magia y exorcismos. La imagen salvífica de Jesús en el arte cristiano primitivo", en A. Piñero Sáenz y E. Gómez Segura (eds.), *Taumaturgia en el Mundo Antiguo Pagano, Judío y Cristiano*, Madrid, 209-251.

Sotomayor Muro, M. (1973): *Datos históricos sobre los sarcófagos romano-cristianos de España*, Granada.

Southern, P. y K.R. Dixon (2000): *The Late Roman army*, London.

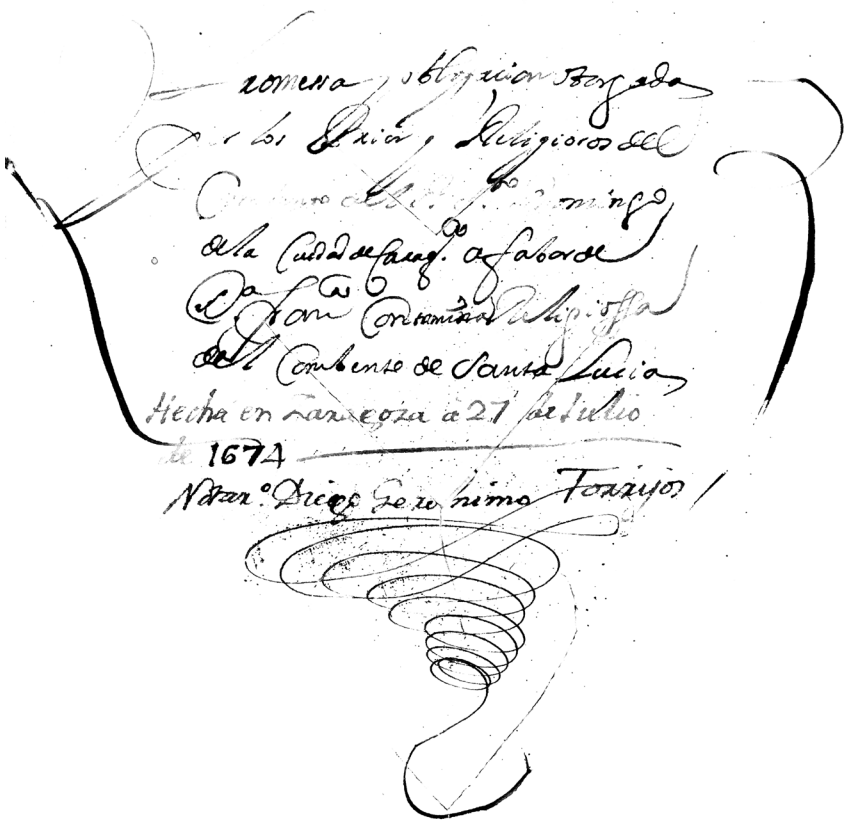
Uribe Agudo, P.
(2007): "Los espacios reservados (*cubicula*) en las viviendas romanas urbanas del cuadrante nordeste de la Península Ibérica", *Salduie* 7, 93-110.
(2015): *La arquitectura doméstica urbana romana en el valle medio del Ebro (siglos II a.C.-III p.C.)*, Bordeaux.

Zander, P. (2007): *La necropoli sotto la Basilica di San Pietro in Vaticano*, Roma.

La colección de documentos históricos del Museo de Zaragoza

The collections of historical documents of the Museo de Zaragoza

Juan José Morales Gómez
Dirección General de Cultura y Patrimonio, Gobierno de Aragón



Resumen

El Museo de Zaragoza comprende entre sus fondos una colección documental histórica cuyo ingreso en el centro apenas está documentado y cuya principal característica es la heterogeneidad. El presente trabajo la caracteriza brevemente y articula una posible vía de explicación de la forma en que se fue conformando y tuvo entrada en el centro.

Abstract

The Museo de Zaragoza owns, amongst other of its' belongings, a historical documentary collection of which there is hardly no record of admission in the centre. The mentioned collection is mainly heterogeneus, therefore the present work gives a brief characterisation of it, as well as it attempts to explain the way in which the collection was conformed and finally was admitted in the institution.

Palabras clave

Archivo Histórico Provincial de Zaragoza, colección documental, desamortización, siglos XIII-XIX.

Keywords

Archivo Histórico Provincial de Zaragoza, documentary collection, confiscation, ss. XIII-XIX.

Museo de Zaragoza
Boletín, 20
2019, pp. 315-326

Como es relativamente habitual en el contexto de los museos españoles, el Museo de Zaragoza alberga entre sus fondos una serie de documentos históricos.[1] Su volumen no es excesivo, sobre las 2000 piezas, entre las que el pergamino tiene una representación reseñable: 420 ejemplares; en términos descriptivos, un total de en torno a 900 entradas.[2] No obstante, al contrario que en otros casos, el conjunto conservado en el Museo de Zaragoza no guarda relación directa alguna con el resto de sus colecciones, es más, ni siquiera tiene una mínima coherencia interna.

En efecto, fuera de una procedencia geográfica fundamentalmente aragonesa y, dentro de ella, señaladamente del entorno zaragozano, si algo lo define es la heterogeneidad. Moviéndose en un entorno cronológico amplio, que va desde el siglo XIII hasta el XIX, aunque el grueso se concentra en las centurias del Cuatrocientos al Seiscientos, incluye desde un puñado de protocolos notariales de los siglos XV y XVI –a veces, simples fragmentos[3]- a unos cuantos procesos judiciales, desde testimonios del trabajo de un perito de la Hacienda Pública decimonónica[4] a un paquete de correspondencia, bastante abultado, de los titulares del condado de Robres de, esencialmente, la XIX centuria.[5]

En otras palabras, es una colección en sentido estricto, ajena al concepto de fondo de archivo. Dicho esto, a título general, si descendemos a lo particular, sí es

1 Parte de los mismos ha sido ya transferida al Archivo Histórico Provincial de Zaragoza (AHPZ) y la restante espera serlo en breve. Por simplificar y para no generar confusiones, las signaturas que vamos a manejar en el presente texto van a ser únicamente las asignadas por el Museo, que también se han vertido en los inventarios del Archivo, aunque, lógicamente, este último centro ha aplicado a la documentación recibida las suyas propias.

2 Casi siempre referidas a documentos individuales, en atención a la variedad y dispersión de estos, aunque, como es evidente, también se ha recurrido a las agrupaciones, por lo común de escasa relevancia cuantitativa. La única excepción reseñable es un conjunto de correspondencia de los condes de Robres, que suma varios centenares de ejemplares, Museo de Zaragoza, Fondo Documental, ref. 53504 y, adicionalmente, FD01642.

3 Hay cinco del Cuatrocientos de Villanueva de Sijena (id., refs. 53545, 53547, 53549, 53550 y 53562), otro de la misma ubicación del siglo XVI (id., ref. 53548), otro más de la zona de Monzón de 1514-15 (id., FD01550) y, finalmente, unos fragmentos de 1575 que atestiguan actos realizados, fundamentalmente, en las localidades de Bea y Moyuela, provincia de Teruel (id., FD01775).

4 Id., FD01554.

5 Véase nota 2.

posible rastrear bloques, más o menos nutridos, a los que resulta razonable suponer una misma filiación, eso sí, bastante variada. La pauta dominante la da la procedencia eclesiástica, con una generosa representación de monasterios e iglesias, zaragozanos sobre todo (la parroquia de San Pablo, la de Santa María la Mayor o del Pilar, los conventos de San José, del Carmen, de la Victoria…), pero también de otras partes (San Victorián de Sobrarbe, Santa María de Piedra, Santa Fe…), entre los que destaca, en particular, el monasterio de Santo Domingo de Zaragoza, con el que se pueden relacionar, de una forma u otra, más de 150 unidades. Pero también se constata documentación de ascendencia señorial o nobiliaria -de los condes de Robres, especialmente-, y proveniente de particulares,[6] sin agotar todas las posibilidades, pues, por ejemplo, también existen grupos de inequívoco origen concejil[7] y aun, si bien ya un nivel más testimonial, de la esfera de las cofradías y los colegios profesionales.[8]

Como es lógico con estos antecedentes, la tipología documental de la colección tiene, igualmente, un carácter misceláneo muy marcado. Hay un poco de todo: registros notariales, pleitos y correspondencia, como veíamos más arriba, pero también breves y bulas papales, bien originales,[9] bien copias impresas,[10] privilegios reales,[11] numerosos testamentos de personas de toda extracción, lo mismo que capitulaciones matrimoniales,[12] recibos, albaranes y cuentas, sentencias, tanto arbitrales como judiciales, sobre los más diversos asuntos, títulos y nombramientos,[13] ordenanzas,[14] una carta de población,[15] etc. etc.; hasta una letra de

6 De la familia Cristián, de Daroca, por ejemplo, se localizan una veintena de documentos –últimas voluntades, especialmente- de entre 1450 a 1550, aproximadamente; de los Moreno, también darocenses y emparentados con los anteriores, sobre una cuarentena adicional desde el Cuatrocientos a principios del Seiscientos; etc.

7 Como la veintena de pergaminos de los siglos XIII al XVI relativos a la localidad de Monroyo, que se ubica en la comarca turolense del Matarraña. Su contenido es el típico de los archivos municipales de la época: privilegios otorgados a la población por los monarcas o los señores feudales de la misma (la orden de Calatrava en el presente caso), confirmaciones de los anteriores, sentencias y pleitos, censales y violarios…

8 En este ámbito el caso más reseñable es la quincena de procedimientos de «informacion» de candidatos a la admisión al colegio de notarios causídicos de Zaragoza, todos del siglo XVII (id., FD01756-1768 y 1770-1771).

9 Sobre una veintena de cada tipo. La mayor parte se trata de concesiones bajomedievales de la Santa Sede a la orden de Predicadores (id., refs. 53183, 53197, 53198, 53199, 53208, 53209, 53214 etc.).

10 Suman sobre una treintena, todas relacionadas con los derechos de la orden del Hospital. Fueron tiradas en pliegos sueltos en la segunda mitad del siglo XVIII o en el XIX (id., FD01574-1605).

11 Véase nota 31.

12 Incluidas las solemnizadas en 1641 entre Mariana Ibáñez de Urrea, pariente de Francisco Ximénez de Urrea, cronista del reino de Aragón entre 1631 y 1647, y Juan Claver y Bergua, hijo de María de Bergua, señora de Lardiés, Espés y Trillo (id., FD01806).

13 De grados académicos (id., refs. 53299, 53499, 53127, 53439…), de reconocimiento de la ciudadanía de Zaragoza (id., ref. 53296), de designación como comendador (id., refs. 53162 y 53168), como baile general de Aragón (id., ref. 53453), como abogado fiscal y patrimonial (id., ref. 53453)…

14 Como las de las órdenes mendicantes, datadas en 1435 y autenticadas por el provincial de Aragón (id., ref. 53194). O las de la cofradía de caballeros e hidalgos de Zaragoza de 1675; se trata de un ejemplar impreso por los herederos de Pedro Lanaja ese mismo año (id., ref. 53520).

15 La de Castejón del Puente concedida por Alfonso I; es un trasunto del siglo XIII (id., ref. 53453).

excomunión.[16] Aunque lo que más abunda son los omnipresentes instrumentos de gestión patrimonial inmueble: donaciones, compraventas, permutas, tributaciones, treudos etc.

En términos informativos, el tono general es discreto. A pesar de que, como cabía esperar en un ámbito tan heteróclito, pueden encontrarse ejemplares curiosos. Como la licencia concedida en 1563 por Felipe II a Gil de Luna para buscar tesoros en los términos de la villa de Canfranc, el lugar de Aragüés y el valle de Aísa,[17] una tipología documental, aunque no desconocida, indudablemente poco corriente. O el cartel que colocó en 1772 el rector de la parroquial de Movera en la puerta del templo, comunicando ciertas disposiciones emanadas de la última visita pastoral, que conserva todavía los agujeros con que fue fijado a la madera.[18] O una carta de 1821 de Miguel de Álava, militar, diplomático y político español de la primera mitad del siglo XIX que, entre otras cosas, fue Presidente de las Cortes Generales durante el Trienio Liberal[19].

También, noticias interesantes. A guisa de ilustración, cabe mencionar, entre otras,[20] las cuentas del cobro de los derechos de la coronación de la emperatriz Isabel de Portugal y el maridaje de la infanta Catalina de Austria, mujer y hermana, respectivamente, de Carlos I, anexas a cierta sentencia arbitral dictada en 1529 entre Luis Sánchez, caballero domiciliado en Zaragoza, receptor de dichos tributos, y Juan Prat, notario y ciudadano de dicha ciudad, comisionado del anterior para el cobro de los mismos.[21] O la nota que describe en 1650 la ubicación de la capilla dedicada a San Lorenzo en el templo del Pilar de Zaragoza, confrontando con el altar de la Virgen de la Soledad, la capilla de la Magdalena y, por detrás, con el río Ebro, la sacristía de la capilla de Santa Ana y el claustro, unos detalles que nos trasladan a la fisonomía de la antigua parroquia de Santa María la Mayor al filo de que arrancaran las obras del edificio de la actual basílica.[22] O el testimonio, indirecto, pero no por ello menos elocuente, de la competencia entre los capítulos de La Seo y el Pilar por la primacía eclesiástica de la ciudad y el obispado que nos desvela una escritura anodina –un treudo de 1633-, en la que el cabildo de la segunda inserta el comentario de que la iglesia de Sta. María la Mayor y del Pilar es la «primera y mas antigua» catedral de Zaragoza.[23]

Hay también referencias aprovechables para la historia del arte: alusiones a Rolan de Mois, uno de los pintores de más éxito en la Zaragoza de la segunda mitad del siglo XVI,[24] y la noticia de la edificación y dotación de cierta capilla

16 Datada en 1568 (id., ref. 53152)
17 Id., ref. 53453.
18 Id., FD01562.
19 Id., FD01878.
20 Véanse adicionalmente las notas 12 y 27.
21 Id., FD01567.
22 La noticia se inserta en cierta escritura sobre la renuncia del cabildo del Pilar al cobro de un treudo, id., FD01849.
23 Id., FD01872.
24 Aunque son bastante banales: la constitución por el artista y su mujer, Ana Fonz, de un treudo de 90 sueldos jaqueses (ss. js.) anuales sobre una casa y horno de pan de su propiedad, sitos en la calle de las Armas de la parroquia de San Pablo de Zaragoza, a favor de la comunidad de Santo Domingo de

en el desaparecido convento del Carmen de Calatayud entre 1616-1618, en cumplimiento de la manda testamentaria de Francisco de Sesé, senador del estado de Milán.[25] Incluso algún eco americano, como el pago, realizado en 1698, de 1000 pesos (o doblones) por el prior del convento de Predicadores de Zaragoza a Manuel Antonio Inglés, infanzón, familiar de la Inquisición de Aragón y ciudadano de Tarazona, siguiendo las instrucciones remitidas, vía epistolar, por Andrés Ponzán y Roldan, maestre de campo residente en Zacatecas, del reino de Méjico, tío del citado Manuel Antonio.[26]

Pero nada especialmente espectacular. Aunque, evidentemente, todo depende de puntos de vista y temas de estudio, en términos generales, se trata del tipo de noticias que tienen más valor cuantitativo que cualitativo y que, sólo raramente, trascienden el listón de lo puramente local.[27]

El mayor problema que plantea la colección documental del Museo de Zaragoza son las circunstancias de su formación e ingreso en la institución, un extremo sobre el que nuestra información se reduce a dos únicos datos concretos. Uno de ellos es el acta de la junta ordinaria de su Patronato del 21 de junio de 1925, donde se hace constar que, según comunicación de su presidente, D. Mariano de Pano, desde la reunión inmediatamente anterior -5 de abril del corriente-, se han incrementado los fondos con, entre otras novedades, «una buena colección de pergaminos y cartas».[28] El segundo en el tiempo y que confirma implícitamente lo anterior, es la referencia en el Catálogo de la Sección de pintura del Museo de 1928[29] de que en una serie de vitrinas de dicha Sección se exponían «firmas de

la misma ciudad en 1589 (id., FD01629) y la incoación de un pleito por el impago de dicho treudo en 1651 (id., FD01769).

25 La información, muy detallada, procede del inventario de bienes y la rendición de cuentas de la testamentaría del dicho Francisco Sesé librados por Galacián de Sesé, administrador de dichos bienes, en 1625, en Maluenda, id., FD01657. Según lo vertido en este documento, «se concerto el sitio de la capilla» con los frailes el 14 de junio de 1616, conviniéndose ese mismo día su edificación con los obreros de villa Francisco de Aguirre y Diego de Mendoza por 3000 ss. js., que fueron cobrados en dos tandas, la última en 1617; ese mismo 14 de junio de 1616 también se contrató la factura de «el retablo en blanco para dicha capilla» con Domingo Agustín, «escultor, vecino de Calatayud», por precio de 3100 ss. js., si bien «salio estrecho», por lo que «se le añadieron por segundo concierto» 200 ss. más, lo que hizo ascender el coste total a 3300 ss. js. los cuales el interesado reconoció haber recibido, ápoca mediante, el 15 de junio de 1618; el dorado del retablo se cerró con los pintores Francisco de Ruiseco y Juan Ferrer, vecinos también de Calatayud, el 15 de noviembre de 1617 en 2700 ss. js., liquidados el 13 de junio del año siguiente. Más información sobre los maestros citados que, efectivamente, están documentados en activo en la capital de Jalón en las primeras décadas del siglo XVII, en Criado Mainar 2013. El convento del Carmen de Calatayud, muy maltratado durante la Guerra de Independencia, fue abandonado tras la Desamortización, acabando demolido totalmente con posterioridad.

26 Id., FD01791.

27 Tal vez la excepción más señalada sea un ejemplar del Privilegio de la Unión de 1283 (id., ref. 53482), relevante sin duda, aunque dista mucho de ser ninguna novedad: se trata de un texto del que hay numerosas copias y es conocido de antiguo.

28 Museo de Zaragoza, Libro de actas de las sesiones del Patronato del Museo de Bellas Artes de Zaragoza, 1914-1962, p. 84. Esta noticia me ha sido facilitada por Dª Mª Jesús Dueñas Jiménez, responsable del área de Biblioteca y Documentación del Museo, a quien deseo transmitir mi más expresivo agradecimiento por su colaboración.

29 Anónimo 1928, 117-118. Esta información se repite en la reedición de cinco años después, Anónimo

infanzonía», «documentos de la Guerra de la Independencia», «privilegios reales y otros documentos de importantes» y «documentos del notario Antón Serveto, alias Reves».[30] Hay que señalar que algunas de estas descripciones no tienen, aun con la mejor voluntad, correspondencia aparente con las piezas que hoy integran en la colección, lo que deja en el aire si todavía queda alguna parte por localizar[31]. Pero no nos dispersemos. Para lo que nos ocupa ahora, estos enunciados, como es patente, no aportan gran cosa. Testimonian que, para esas fechas, el Museo contaba ya con un cierto volumen de documentación pretérita, bastante variado si hay que juzgar por las apariencias –lo mismo que hoy-, al que se daba incluso un valor exponible –lo que, por aquellos años, no era nada extraño-, y que los responsables de la institución de la época veían en la recepción de este tipo de vestigios del pasado una materia de su competencia e interés, como no podía ser de otra manera.

Más sugerente resulta plantearse si cabe asimilar la integridad del conjunto documental de que estamos tratando con esa incorporación de 1925. La total ausencia de detalles hace difícil, por no decir imposible, hablar con certidumbre, pero, a priori, resulta dudoso. La cronología de la colección resulta demasiado amplia, la naturaleza de sus materiales demasiado variopinta y, tal vez lo más definitivo, para algunos de ellos, resulta difícil admitir que el agente que estuviese detrás de esa dación de 1925 –fuera quien fuese- los considerase, en primer lugar, ser dignos de acopio y, en segundo lugar y no menos importante, de depositarse en el Museo… y este, de aceptarlos. Hablando en general, toda la documentación de la colección de, como mínimo, la segunda mitad del siglo XIX entraría en esta categoría. No es una fracción muy voluminosa, pero el caso es que existe y comprende candidaturas tan inciertas para formar parte de esa cesión como, por ejemplo, un manojo de oficios intercambiados entre Pedro Miguel de Vicente, un agrimensor de la Hacienda Pública que trabajó en el partido de Pina de Ebro en el tercer cuarto del siglo XIX, con el personal de la Administración de Propiedades y Derechos del Estado de la Provincia de Zaragoza sobre mediciones y valoraciones fundiarias.[32] Es transparente que una documentación así, en el contexto, sería considerada como mero papeleo administrativo obsoleto, totalmente prescindible.

Lo más probable, por tanto, es que la colección no responda a una entrega, sino que fuese formándose mediante la sucesiva acumulación de lotes llegados en diversos momentos y circunstancias, de las que desconocemos prácticamente todo. Aunque cabe especular con el origen de alguno de estos episodios.

1933, 197-200.

30 Es decir, el padre del famoso teólogo y científico Miguel Servet, que fue notario del monasterio de Villanueva de Sijena.

31 En ella pueden encontrarse, efectivamente, firmas y privilegios de infanzonía (Museo de Zaragoza, Fondo Documental, refs. 53254, 53293, 53456), diversos privilegios reales (id., refs. 53171, 53455, 53479…), una copia del Privilegio de la Unión de 1283 –véase nota 27-, que, supongo, sería uno de esos «otros documentos de importantes», y hasta un protocolo notarial del monasterio de Sijena que, aunque no consta expresamente que se deba a Antón Serveto, por las fechas de su factura (1485-1494), entra dentro de lo posible que pueda serlo (id., ref. 53550), pero de lo que no hay ninguna traza es de documentos datados en la Guerra de la Independencia.

32 Id., FD01554. Otro caso por el estilo, entre otros, son ciertas misivas datadas en 1832 remitidas a Ventura Roch, empleado en la Contaduría General de Propios y Arbitrios de Aragón, id., FD01879.

Veíamos más arriba que dentro de la colección existe un grupo documental numéricamente relevante procedente del entorno clerical, en cuyo seno el bloque reconocible más importante se vincula con el convento de Predicadores de Zaragoza. Se trata, frecuentemente, de actos relacionados con la adquisición y gestión de los inmuebles y rentas de esas comunidades: testamentos con donaciones o mandas a favor del capítulo en cuestión, compraventas, traspasos, censos, arrendamientos etc. Como es casi de precepto en este tipo de instrumentos, la inmensa mayoría llevan anotaciones de distintas manos y épocas al exterior –bien en el reverso cuando se trata de pergaminos, bien en la carpetilla en el caso de papeles-, con el fin de facilitar su manejo y control: regestas de contenido, avisos acerca de las vicisitudes posteriores del bien o derecho de que se trate,[33] precisiones acerca de la ubicación del documento en cuestión en el «caxon», «ligamen» o «lio» procedente del archivo de origen, etc.

Pues bien, no de forma sistemática, pero sí a menudo –casi siempre en los ejemplares en papel- los más recientes de esos apuntes pueden identificarse con cierta certeza con el examen de esa documentación por los agentes del estado tras el arranque de la desamortización,[34] en particular con la investigación de los bienes del antedicho monasterio de Santo Domingo. Un ejemplo singularmente diáfano. En la portada de cierto treudo instituido en 1579 por un labrador de Zaragoza sobre una serie de inmuebles de su propiedad a favor del citado convento, luido posteriormente, se reseña lo siguiente:

«Censo o treudo gracioso de 120 sueldos de pension con 2400 de propiedad, que sobre ella tenia impuesto el convento[35] y paso a los agustinos descalzos del Portillo que la luyeron, como consta en la referida escritura, que es la cancelacion. Encontre estas escrituras en el registro a que nos convocaron en casa de N.N., donde recogieron varias escrituras y papeles de diferentes comunidades, menos de esta, que no encontramos ninguno,[36] porque fueron por otro rumbo a San Juan de los Panetes, donde pusieron el Archivo Nacional, y esta sin duda la tenian en dichos agustinos, de quienes salieron muchos».[37]

33 Luiciones –véanse los ejemplos de la nota 40-, permutas (id., FD01635, FD01721) o «perdidas» (id., FD01743, FD01792, FD01796, FD01797), propiedades que se han dejado de explotar (id., FD01719), inmuebles incluso que, situados a las orillas del Ebro, han sido devorados por el río (id., FD01608, FD01832)…

34 Entre cuyos integrantes, por cierto, no faltaban antiguos monjes. El 13 de agosto de 1839 José de la Cruz, responsable de la Contaduría de Arbitrios de la Desamortización de la Provincia de Zaragoza, escribía a su superior, el Intendente de Zaragoza, que de los «seis exclaustrados que se hallan para auxiliar los trabajos» de la oficina, sólo dos –uno de ellos procedente, precisamente, del cenobio de Predicadores, el sacerdote Ignacio Sola- «manifiestan la aplicacion y celo por el mejor servicio que es de desear», proponiendo el cese de los cuatro restantes, «quedando solo los expressados… al arreglo del archivo». Este personaje ya había dirigido una proposición similar al Intendente el 5 de febrero de ese mismo año. AHPZ, Hacienda, Intendencia Provincial de Zaragoza, A/2264/1.

35 Se está refiriendo al establecimiento dominico de Zaragoza.

36 Obviamente, las ocultaciones de documentación por parte de las comunidades suprimidas fueron frecuentes. En el caso concreto del convento de los agustinos zaragozanos, hay noticia de que los frailes tiraron parte del fondo de su archivo por encima de la tapia del convento, a la huerta lindante de las madres agustinas, que recogieron la documentación y la preservaron, Campo del Pozo 2007, 789.

37 Museo de Zaragoza, Fondo documental, FD01876.

Otros casos igualmente expresivos son aquellos en los que esas glosas hacen referencia a documentación perdida durante la «revolucion»,[38] alusión sin duda a los motines vividos en Zaragoza en 1835, que se saldaron con el asalto de los conventos de Santo Domingo, San Lázaro y San Agustín y la muerte de once religiosos.[39]

Ciertamente, estas menciones son excepcionales, lo que, en rigor, puede suscitar dudas a la hora de hacer extensiva al resto esa data post desamortización. Pero existen indicios indirectos adicionales: censos o treudos en los que se anota que han sido luidos en los primeros años del Ochocientos,[40] colindantes por tanto con las fechas que nos interesan, lo que resulta incriminatorio. O la frase final más corriente, de largo, de esas acotaciones, que es «en nada toca a este convento de Santo Domingo de Zaragoza», que se repite, con variantes, en no menos de 40 documentos de papel; no puede responder más que a unas indagaciones metódicas sobre el patrimonio del mismo, algo que, si lo unimos a lo anterior, lo más plausible es que se trate de un reflejo de los trabajos de los empleados de la Hacienda provincial durante la época de las desamortizaciones.

Parece pues legítimo suponer que una porción de la colección del Museo -esa documentación, en origen, conventual, cuando menos, en parte-, provenga de las oficinas de la administración de Bienes Nacionales. Es una conclusión interesante, que tiende puentes para poder entender la presencia de otros subconjuntos de la colección. Esas comunicaciones entre el perito de Pina y la Administración de Propiedades y Derechos del Estado de Zaragoza de que hablábamos más arriba, que podrían, perfectamente, haber venido traspapeladas entre los escritos anteriores. O una pequeña serie de manuscritos del colegio de procuradores causídicos de Zaragoza,[41] una corporación que, como se consigna en los propios textos[42], celebraba sus reuniones en el convento de Predicadores, donde sabemos positivamente que radicaba su sede y, lógicamente, su archivo. El resto es fácil de imaginar. En un ambiente tan crispado como el de los primeros momentos de la desamortización de los regulares, las incautaciones de documentación de las congregaciones abolidas debieron realizarse por los servidores del estado por la vía sumaria, comprendiendo todo tipo de papeles a la vista[43].

Lo que no está nada claro es el conducto a través del cual tuvo lugar el paso de esos documentos desde los despachos del erario provincial al Museo. Desde una óptica administrativa, lo más racional es que hubieran permanecido en esas dependencias, ligados a los procedimientos de inventario, liquidación y subasta

38 Como sucede en id., FD01862, donde se remite, para más información sobre el negocio, al «cabreo de 1676, f. 87, en abril, y fol. 158, en julio»; otra mano posterior aclara que «este cabreo se perdio en la revolucion». Otra mención similar en id., FD01797.

39 Estudia estos sucesos Franco de Espés Mantecón 1981 y Lafoz Rabaza 2016.

40 Uno de 22 ss., instituido en 1573, se apunta que «se ha luido hoy, 16 de julio de 1801, por Dª Barbara Garces que lo pagaba, porque hay cedula real de SM que concede se pueden quitar los treudos perpetuos» (id., FD01741). Otros en 1803 (FD01881), 1804 (FD01863)…

41 Véase nota 8.

42 Id., FD01764, FD01766, FD01770…

43 A pesar de todo, el archivo histórico del colegio sobrevivió, aunque, como se demuestra, con extravíos. Hoy en día puede consultarse en la sede actual de la entidad, sita en la calle Alfonso I de Zaragoza. Véase el detalle de su contenido en Sancho Domingo 2000.

que fueron sucesivamente instruyéndose, para ir a parar, con el tiempo, al Archivo Histórico Nacional, a donde por R.O. de 16 de octubre de 1898 se ordenó trasladar todos los legajos y libros de los conventos suprimidos. O bien, en defecto de lo anterior, al Archivo Histórico Provincial de Zaragoza (AHPZ), que alberga en la actualidad la producción documental que ha sobrevivido de la institución interesada –la denominada, hasta 1849, Intendencia Provincial- entre la cual, a despecho de la R.O. citada, todavía subsisten instrumentos originales de los establecimientos desamortizados.[44]

¿Cabe pensar en la intervención de alguna institución cultural local, como la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Zaragoza, creada en 1844 con el fin específico de la tutela y conservación del patrimonio artístico y cultural nacional y entre cuyas competencias se encontraba «la formación de los archivos y de las bibliotecas»? ¿O de su antecesora, la Comisión Científica y Artística de la Real Academia de San Luis? Más que difícil, se me hace imposible. Dejando al margen el que los trabajos de esas Comisiones, como las de sus homólogas en el resto de España, se centraron en el patrimonio monumental y artístico, con alguna incursión en el entorno librario, esos órganos no tenía jurisdicción alguna sobre los archivos de la Hacienda Pública.[45] Por otra parte, aun suponiendo algún tipo de insólita –y sorprendentemente afortunada- gestión al respecto ¿por qué un fruto tan magro como el pequeño grupo de documentos de que estamos hablando, cuando es palmario que los papeles vinculados a la desamortización en la delegación de Zaragoza, como en cualquier otra, debían de ser innumerables?

Excluida toda posibilidad reglada, aun la más descabellada, solamente quedan expeditas las menos convencionales. El fondo de la administración tributaria provincial llegó al AHPZ en los años 80 del siglo pasado, aparte de desorganizado y sin inventariar, muy mermado por diferentes expurgos de «papel inútil» y numerosos traslados poco cuidadosos[46]. Es fácil que en alguna de estas ocasiones un paquete de documentación, de forma casual o no casual, llegase a las manos de un particular con algún tipo de sensibilidad o interés, que lo salvase de la destrucción y que, posteriormente lo donase, bien directamente al Museo, bien, si fue antes de 1914 –fecha en que se constituyó formalmente su Patronato-, a alguna de las instituciones de las que este dependió con anterioridad, esto es, la Real Academia de San Luis o la Comisión Provincial de Monumentos, la cual, a su vez, lo transfirió al establecimiento.[47] Considerando el trasfondo, es probable que la operación se desarrollase de manera totalmente informal, si no anónima, a través de la mediación de alguno de los miembros de dichas entidades con el que el interfecto tuviera algún tipo de relación personal. No tendría nada de extrañar, pues si prescindimos de los ribetes más novelescos, se trataba de un ejercicio de lo más corriente. Como es de sobra sabido, los fondos del Museo de Zaragoza, en general, como los de

44 De hecho, conserva documentación de 1479 en adelante.

45 Véase sobre este tema Garris Fernández 2017.

46 Véase la caracterización general de este archivo en el buscador Documentos y Archivos de Aragón (DARA), https://dara.aragon.es/opac/app/home/.

47 Acerca de la historia del centro véase Beltrán Lloris (coord.) 2000.

cualquier otro centro de sus características, proceden, en buena medida, de depósitos y donaciones de individuos, familias e instituciones.

A nadie se le debe escapar que esta hipótesis tiene poca base positiva y mucho de imaginación. Pero no es menos cierto que, habida cuenta de los antecedentes, tampoco caben muchas otras opciones. En lo sustancial, no creo que lo que realmente sucedió distase mucho de lo que acabo de fabular.

Lo más importante, con todo, es que con esta pequeña escenificación ilustramos, a título de muestra, lo que, muy posiblemente, haya sido la dinámica de la formación de la colección: una miríada de cesiones de variado contenido e índole, realizadas por hijos de la ciudad o afines, que es lo único que puede justificar, tanto la prevalente procedencia aragonesa como, fuera de lo anterior, su carácter tan poco homogéneo. Esas transmisiones se debieron suceder a un ritmo pausado –recordemos que el volumen de la colección no es excesivo- en el marco, grosso modo, de un siglo, desde la apertura del Museo de Zaragoza al público, a mediados del siglo XIX, hasta, aproximadamente, la mitad del siglo XX, en que la fundación y paulatina consolidación en el ámbito provincial de un centro destinado específicamente a la conservación del patrimonio documental, el Archivo Histórico Provincial de Zaragoza, creado formalmente en 1948, pasó a absorber, poco a poco, este tipo de operaciones.

Bibliografía

Anónimo (1928): *Museo de Bellas Artes de Zaragoza. Catálogo. Sección Pictórica*, Zaragoza.

Anónimo (1933): *Museo de Bellas Artes de Zaragoza. Catálogo. Sección Pictórica*, Zaragoza.

Beltrán Lloris, M. (coord.) (2000): *Museo de Zaragoza: 150 años de historia (1848-1998)*, Diputación General de Aragón / Ibercaja, Zaragoza.

Campo del Pozo, F. (2007): "Convento San Agustín y colegio Santo Tomás de Villanueva en Zaragoza y la desamortización", en Campos y Fernández de Sevilla, F.J., *La desamortización. El expolio del patrimonio artístico y cultural de la Iglesia en España: actas del Simposium 6/9-IX-2007*, Ediciones Escurialenses, San Lorenzo del Escorial, 783-806.

Criado Mainar, J. (2013): *La escultura romanista en la Comarca de la Comunidad de Calatayud y su área de influencia. 1589-1639*, Centro de Estudios Bilbilitanos, Calatayud.

Garris Fernández, A. (2017): *La tutela del patrimonio aragonés. La Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Zaragoza (1835-1957)*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza.

Franco de Espés Mantecón, C. (1981): *Los motines y la formación de la Junta Revolucionaria de Zaragoza en 1835*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza.

Lafoz Rabaza, H. (2016): *Los años decisivos. Milicia y revolución burguesa en Zaragoza, 1834-1837*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza.

Sancho Domingo, C. (2000): "Descripción del fondo documental del Archivo Histórico de Procuradores de Zaragoza según la norma ISAD(G)", *Boletín de Anabad* 50, 45-74.

Dos arcos mudéjares de la sala capitular del monasterio de Santa Catalina de Zaragoza. La importancia de la documentación en los museos

Two mudejar arches of the capitular room of the monastery of Santa Catalina of Zaragoza. The importance of the documentation in the museums

Mª Jesús Dueñas Jiménez
Museo de Zaragoza



Resumen

En este artículo pretendemos subrayar la importancia del trabajo interno y el valor de las tareas de documentación en el proceso para reconstruir la historia de los fondos museográficos.

Como ejemplo de la formación de las colecciones del Museo de Zaragoza y de las sorpresas que aún nos depara el estudio de los materiales conservados en nuestra institución, queremos presentar dos arcos mudéjares de yeso procedentes del antiguo Convento de Santa Catalina (Zaragoza), en apariencia, desaparecidos durante muchos años por haber sido descritos erróneamente como bienes procedentes del Palacio de la Aljafería. En la identificación y estudio de estos fondos museográficos ha sido fundamental la existencia de unos dibujos realizados en el año 1930 por los hermanos Albareda, que han servido, a su vez, para documentar y confirmar la procedencia de estos restos arquitectónicos.

Palabras clave

Proceso documental. Colecciones. Arte mudéjar. Fondos museográficos. DOMUS. Dibujos de los hermanos Albareda.

Abstract

In this article we intend to emphasize the importance of internal work and the value of documentation tasks in the process to reconstruct the history of the museographic funds.

As an example of the formation of the collections of the Museo de Zaragoza and the surprises that still await us in the study of the materials preserved in our institution, we want to present two mudejar plaster arches from the old Convent of Santa Catalina (Zaragoza), in appearance, disappeared for many years because they were mistakenly described as goods from the Palace of the Aljafería. In the identification and study of these museographic funds it has been fundamental the existence of some drawings made in the year 1930 by the brothers Albareda, which have served, in turn, to document and confirm the provenance of these architectural remains.

Keywords

Documentary process. Collections. Mudejar art. Museographic funds. DOMUS. Drawings of the Albareda brothers.

Museo de Zaragoza
Boletín, 20
2019, pp. 327-348

El valor de la documentación en los museos

Los departamentos de registro y documentación juegan cada vez un papel más importante en los museos y así ha sido puesto de relieve por gran parte de los especialistas en estudios de museología, que han subrayado el papel primordial de la documentación[1], en cuanto "disciplina que se ocupa de la recopilación, organización y gestión de documentos o datos informativos".[2]

En su trabajo sobre normalización terminológica Soledad Barroso Ruiz destaca las teorías que consideran al objeto museístico como portador de datos y de información.[3] En este mismo sentido, J. Fabre y M. Lorente consideran que "la documentación en un museo abarca toda la información acumulada sobre las colecciones de objetos que posee y gestiona. De este modo la labor de documentación es fundamental y de extraordinaria relevancia a la hora de conocer, gestionar y divulgar las colecciones que vertebran las instituciones museísticas".[4]

El proyecto del nuevo Reglamento de Museos de Titularidad Estatal y del Sistema Español de Museos define el "sistema documental del museo como una estructura organizativa constituida por el conjunto de documentos y procesos técnicos aplicados al control y gestión de los bienes culturales del museo, de modo que se asegure la preservación de la información cultural y la gestión del conocimiento de las que el museo es responsable. Incluye normas descriptivas, secuencias de trabajo y fórmulas de ordenación física y conceptual de la información", y concreta también la misión de los departamentos de documentación: "Reunir, ordenar, clasificar, catalogar, implementar en un sistema de gestión y difundir toda la información que pueda ser de utilidad para la comprensión, estudio, contextualización, decodificación, análisis e investigación de los bienes culturales conser-

1 Ugalde Gómez 2006, http://discursovisual.net/dvweb06/agora/agougalde.htm.
2 Culubret Worms 2017, 388.
3 Barroso Ruiz 1994, 121.
4 Fabre Murillo y Lorente Algora 2009a, 55.

vados en el museo, de los contextos sociales y culturales que los produjeron, así como de la propia institución".[5]

La documentación de las colecciones nos permite gestionar y valorar los fondos custodiados por el museo, convirtiéndose en el instrumento "para la recuperación de información necesaria en las diversas actividades de protección, conservación, investigación y divulgación de este patrimonio. Por ello, como punto de partida para las actividades de los museos la documentación de colecciones debe facilitar la recuperación de información contenida en los diferentes soportes. Los museos resguardan objetos y conforman colecciones porque «contienen» o «transmiten» información, debido a su valor documental. Son bienes que se toman como testigos de su contexto histórico y cultural, que «nos informan» sobre la sociedad que los creó y utilizó".[6]

El conjunto documental del museo está formado por una gran variedad de escritos, fotografías, planos, dibujos y otros documentos, cuyo valor es de capital importancia, ya que permiten aumentar la historia y la comprensión de las obras que componen las colecciones de la institución. Así, hay que entender "la documentación en el museo en un doble sentido: *fondos* y *documentos* propiamente dichos. Los primeros son los bienes culturales muebles resguardados por el museo, mientras que los segundos informan sobre esos bienes".[7] Sin embargo, algunos fondos museográficos, como en el caso que nos ocupa, pueden convertirse a su vez en documentos que aporten información sobre los primeros.

A veces, el paso del tiempo, los errores humanos u otras circunstancias pueden ocasionar la descontextualización de los bienes culturales, lo que produce la pérdida de información fundamental y cambios en su significado. "Documentar un objeto, por el contrario, enriquece su valor documental, pues aporta elementos para su interpretación. La información documental da a los fondos contexto y significado, contribuye a la comprensión de su singularidad y su lugar en la colección".[8] En el "proceso documental sumar es enormemente positivo y, sin embargo, perder información es irreparable; cualquier pieza del museo pierde o no se reconoce la dimensión de su valor si se desconoce su procedencia, época o significado".[9]

Para el avance y mejora de las tareas en el campo de la documentación fue fundamental el trabajo de la *Comisión de Normalización Documental de Museos*, que entre 1993 y 1996 redactó una propuesta para la organización de un sistema documental de museos. Ese estudio sirvió como base para el desarrollo de una

5 Alquézar Yáñez 2018. En un curso impartido por el IAAP cita el Proyecto de nuevo Reglamento de Museos de Titularidad Estatal.
6 Siddharta y Carrillo 2014, 45.
7 Siddharta y Carrillo 2014, 47.
8 Siddharta y Carrillo 2014, 47.
9 Fabre Murillo y Lorente Algora 2009a, 55.

herramienta automatizada de gestión museográfica, a la vez que realizó un análisis funcional y planteó las prescripciones técnicas para el posterior desarrollo del *Sistema Integrado de Documentación y Gestión Museográfica Domus.*[10]

El programa DOMUS[11] ha permitido automatizar la gestión de los ingresos, la realización de inventarios y catálogos de los fondos, la asociación de imágenes, el registro de informes, análisis y tratamientos de conservación, permitiendo además interrelacionar los diferentes procesos.[12]

La implantación de DOMUS en los museos aragoneses,[13] y en concreto en el Museo de Zaragoza, ha supuesto un impulso en las tareas de documentación de colecciones y ha posibilitado relacionar objetos, documentos e imágenes de una manera más inmediata que con las anteriores herramientas informáticas y los antiguos elementos de descripción. La llegada de Domus a nuestro Museo ha significado un gran esfuerzo y una importante tarea de ordenación, catalogación y revisión de fondos y documentos para adaptarse al nuevo sistema y, en consecuencia, la actualización y rectificación, en determinadas ocasiones, de algunos errores relativos a la historia o procedencia de los fondos. Este es el caso de los dos arcos que mostramos a continuación.

Ingreso en el Museo de Zaragoza de dos ventanales procedentes del Convento de Santa Catalina

El Monasterio de Santa Catalina es el más antiguo convento de monjas de la ciudad de Zaragoza. Su fundación se remonta al siglo XIII (1234) cuando Doña Ermisenda de Cellas, tía de la esposa de Jaime I, doña Teresa Gil de Vidaure, lo estableció como monasterio de monjas de la Orden de San Damián bajo la advocación de Santa Catalina, por ubicarse en el lugar donde existía una ermita dedicada a esta Santa.[14]

El primitivo edificio debió de construirse en la primera mitad del siglo XIV en estilo mudéjar, viéndose sometido a múltiples transformaciones y derribos a lo largo del tiempo. Primero sufrió grandes daños durante los Sitios de Zaragoza[15], como atestiguan las estampas de *Las Ruinas de Zaragoza de Gálvez y Brambila* (fig. 1).[16] Posteriormente, a finales del siglo XIX, Ricardo Magdalena proyectó para el monasterio una serie de remodelaciones con motivo de la nueva alineación

10 Carretero Pérez 1996.
11 Carretero Pérez *et al.* 2005.
12 Alquézar Yáñez 2004, 38-39.
13 Fabre Murillo y Lorente Algora 2009b. Para la implantación de Domus en Aragón.
14 Tolosa, https://www.aragonmudejar.com/zaragoza/santacatalina/santacatalina1.html.
15 Rodríguez Arana (sor María del Carmen) 2008. Según su artículo en Heraldo de Aragón: el 4 de agosto de 1808, entre los múltiples daños ocasionados por las tropas francesas, se hundió la bóveda de la sala capitular.
16 Archivo del Museo de Zaragoza (AMZ). Cuatro ejemplares de estas estampas se conservan en el Museo en la actualidad (NIGs 15340, 15341, 29013 y 29014).

de la calle San Miguel y el ensanche de la Huerta de Santa Engracia[17] (fig. 2), que llevaría a cabo Regino Borobio hacia 1931, dotándolo de su aspecto actual. Fue durante esta reforma cuando se derribó la Sala Capitular, aunque algunos de sus restos arquitectónicos se conservaron: "El monasterio tuvo entre sus dependencias Sala Capitular, junto al claustro, obra mudéjar interesante, de decoración más rica que su similar del convento del Sepulcro, todavía en pie. La sala se reformó en cierta época, y recientemente desapareció. De los restos arquitectónicos de la misma se recogieron e instalaron en el jardín de la casa dos puertas: la de entrada a la sala y otra de comunicación entre ella y las estancias vecinas".[18] La puerta de acceso a la sala capitular fue fotografiada por Albareda[19] antes de desmontarla y trasladarla en los años cincuenta al Museo de Zaragoza.

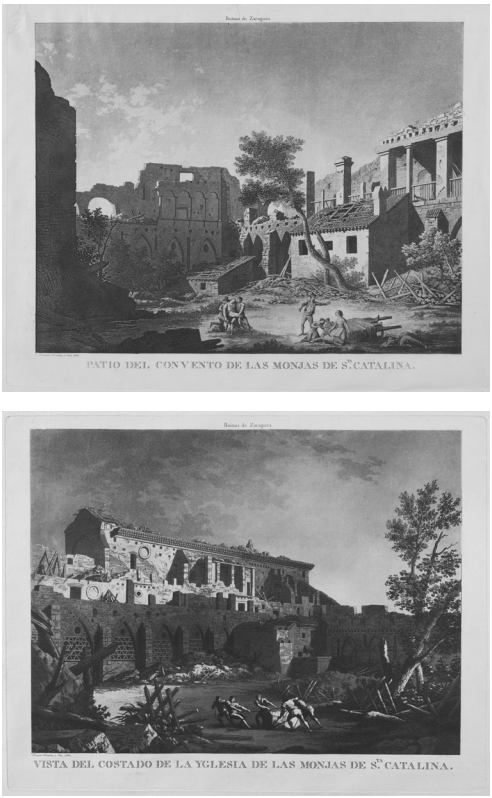


Fig. 1. Estampas de Fernando Brambila y Juan Gálvez
(Foto José Garrido, Museo de Zaragoza)

17 Betrán Abadía y Serrano Pardo 2014, 144-161. Sobre la urbanización de la Huerta de Santa Engracia. Yeste Navarro 2008, 707-709.
18 Galiay Sarañana 1950, 164 y 171.
19 Borrás Gualis 2004, 64. Publica una reproducción de la fotografía de Albareda.

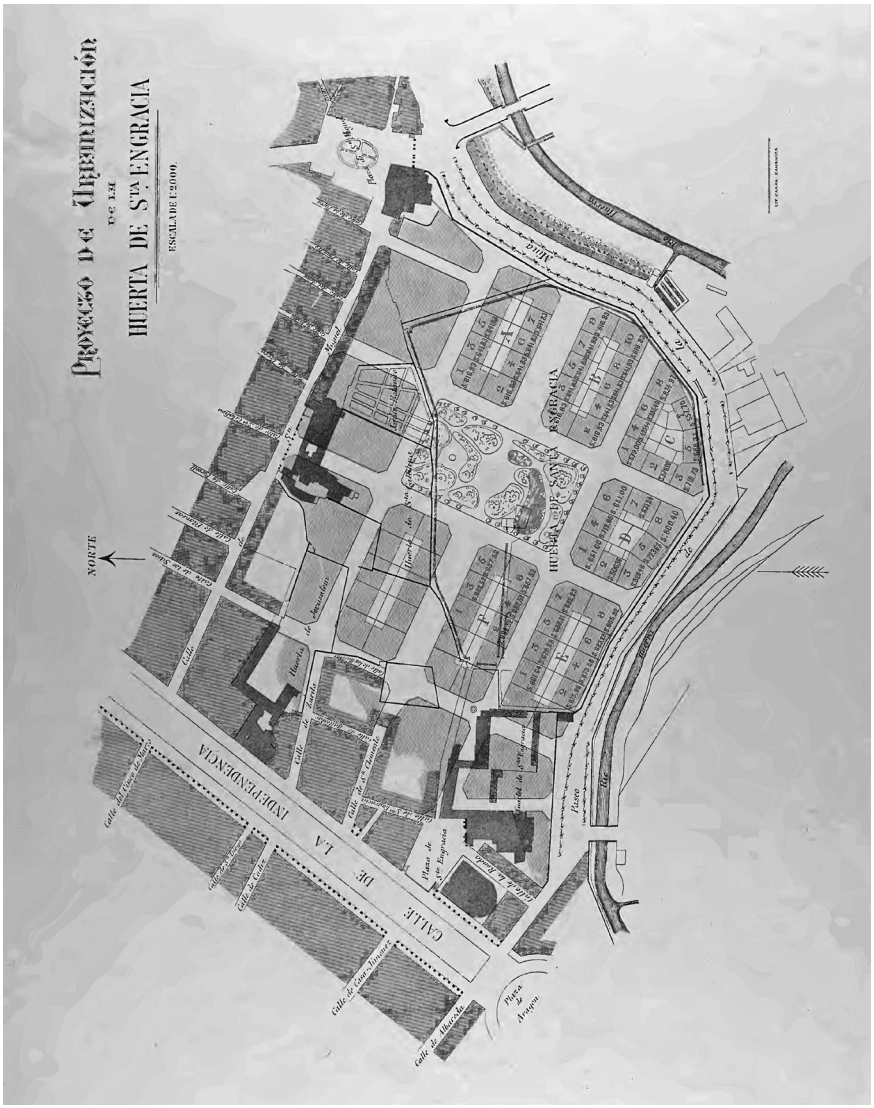
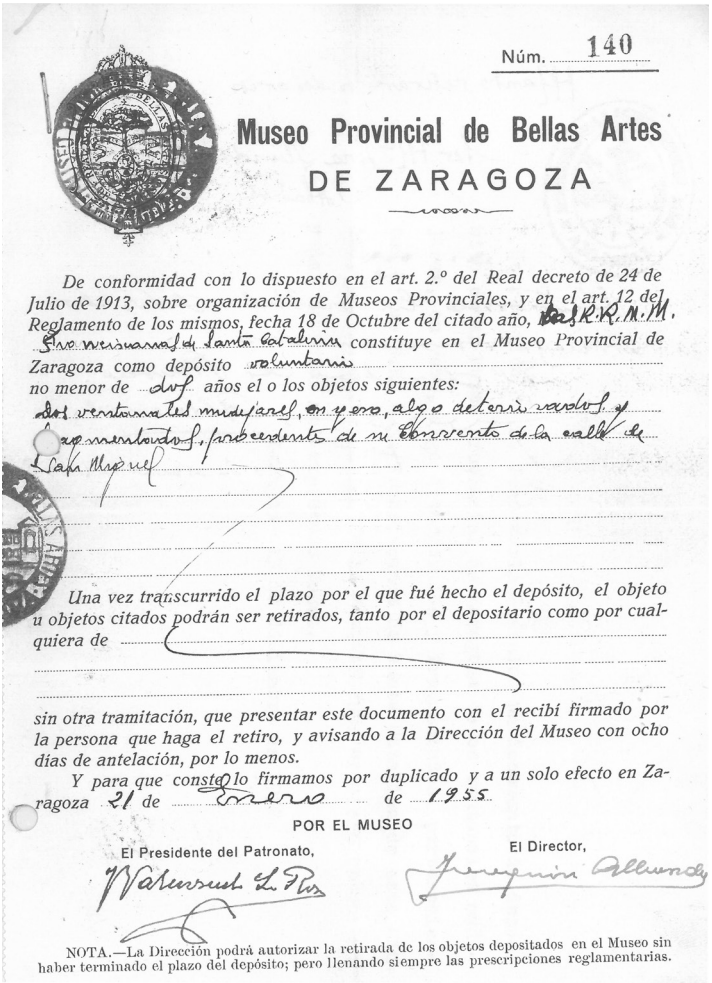


Fig. 2. Proyecto de Urbanización de la Huerta de Sta. Engracia, Ricardo Magdalena, 1906 (Proyecto GAZA)[20]

El ingreso de los arcos en el Museo tuvo lugar el día 21 de enero de 1955 en concepto de depósito, como queda documentado en el Libro de Depósitos de la institución:

20 <https://www.flickr.com/photos/zaragozaantigua/19583414801>

"…*Las R.R.M.M. Franciscanas de Santa Catalina* constituye en el Museo Provincial de Zaragoza como depósito *voluntario* no menor de *dos* años el o los objetos siguientes: *dos ventanales mudéjares, en yeso, algo deteriorados y fragmentados, procedentes de su Convento de la calle de San Miguel*…"[21] (fig. 3).



Núm. 140

Museo Provincial de Bellas Artes

DE ZARAGOZA

De conformidad con lo dispuesto en el art. 2.º del Real decreto de 24 de Julio de 1913, sobre organización de Museos Provinciales, y en el art. 12 del Reglamento de los mismos, fecha 18 de Octubre del citado año, las R.R.M.M. Franciscanas de Santa Catalina constituye en el Museo Provincial de Zaragoza como depósito voluntario no menor de dos años el o los objetos siguientes:

dos ventanales mudejares, en yeso, algo deteriorados y fragmentados, procedentes de su Convento de la calle de San Miguel

Una vez transcurrido el plazo por el que fué hecho el depósito, el objeto u objetos citados podrán ser retirados, tanto por el depositario como por cualquiera de

sin otra tramitación, que presentar este documento con el recibí firmado por la persona que haga el retiro, y avisando a la Dirección del Museo con ocho días de antelación, por lo menos.

Y para que conste lo firmamos por duplicado y a un solo efecto en Zaragoza 21 de Enero de 1955.

POR EL MUSEO

El Presidente del Patronato, El Director,

NOTA.—La Dirección podrá autorizar la retirada de los objetos depositados en el Museo sin haber terminado el plazo del depósito; pero llenando siempre las prescripciones reglamentarias.

Fig. 3. Resguardo del Depósito (Archivo Museo de Zaragoza)

Cuatro años más tarde las arquerías se convierten en propiedad de don Sebastián Canellas,[22] quien después de adquirirlas, las dona desinteresadamente al

21 AMZ 1955.

22 Rodríguez Espejo 2015. Seguramente se trata del constructor que en aquellos años participó en algunas obras y demoliciones realizadas en la ciudad de Zaragoza.

Museo, pasando desde entonces a formar parte de su colección permanente. Con bastante probabilidad, la devolución de los arcos y su entrega a Sebastián Canellas debieron de ser meramente testimoniales, ya que seguidamente vuelven a ingresar en el Mueso. No obstante, todo el proceso queda perfectamente documentado, tanto en el reverso del resguardo del depósito inicial, como en la copia de una carta conservada en el expediente:

> "Mando retirar los dos arcos. Sor Mª Ana Ilundain Abadesa.
> Autorizo la salida de los dos arcos mencionados. El director del Museo Joaquín Albareda,[23] 13 de diciembre de 1958"

> "He recibido de D. José María Grávalos un documento de depósito en el Museo Provincial de Zaragoza de dos ventanales mudéjares, en yeso, algo deteriorados y fragmentados, pertenecientes a las R.R. M.M. Franciscanas de Santa Catalina de esta Ciudad, previa autorización de la R.M. Abadesa de dicha Comunidad y del Director del expresado Museo. Zaragoza 13 de diciembre de 1958"[24]

El reingreso de las dos piezas en el Museo queda inscrito en el Libro de Registro de Donativos con fecha de 17 de enero de 1959.[25] Sin embargo, el acta de entrega se formalizó el 7 de enero 1959:

> "En el día de hoy, siete de enero de mil novecientos cincuenta y nueve, comparece ante esta Dirección del Museo provincial de Bellas Artes, de Zaragoza, el M.I. Sr. D. Antonio Beltrán Martínez[26] en representación de D. Sebastián Canellas y en dicho acto hace entrega y donación al Museo de dos arquerías en yeso que, procedentes del convento de religiosas de Santa Catalina, en la calle San Miguel, de esta ciudad, se hallaban depositadas en esta Institución, el cual las entrega afirmando que en el día de hoy son de su propiedad.
> Y para que conste se firma esta acta por cuadruplicado por los Sres. D. Joaquín Albareda Piazuelo, Director del Museo y el M.I. Sr. D. Antonio Beltrán Martínez, en representación de D. Sebastián Canellas".[27]

Desde entonces, siempre se tuvo conocimiento de que los dos arcos del convento de Santa Catalina habían pasado a formar parte de la colección del Museo. Se contaba con su expediente de ingreso, sus números de inventario (NIG 11361

23 Beltrán Lloris 2000, 152. Joaquín Albareda Piazuelo llevó la dirección del Museo de Zaragoza entre los años 1952 y 1964.
24 AMZ.
25 AMZ. Registro de Donativos 17 de enero de 1959: "dos arquerías de yeso labrado halladas en obras de reformación del convento de Santa Catalina, que ya se hallaban en el depositadas en el Museo."
26 Beltrán Lloris 2000, 156. Antonio Beltrán era entonces subdirector del Museo y jefe de la sección de Prehistoria y Arqueología.
27 AMZ.

y 11362) y toda la documentación relativa a su entrada. Sin embargo, en algún momento dejaron de ser relacionados con los restos procedentes del Monasterio y, a partir de entonces, en los diversos elementos de descripción pasaron a figurar como *pendientes de localizar.*

Los Arcos de la Sala Capitular

Antes de las reformas realizadas en el Museo entre los años 1974 y 1976,[28] el arco, identificado en la actualidad con el NIG 11361, se encontraba expuesto en la Sala de la Aljafería,[29] tal y como se atestigua en una fotografía publicada por C. Ewert (fig. 4).[30]

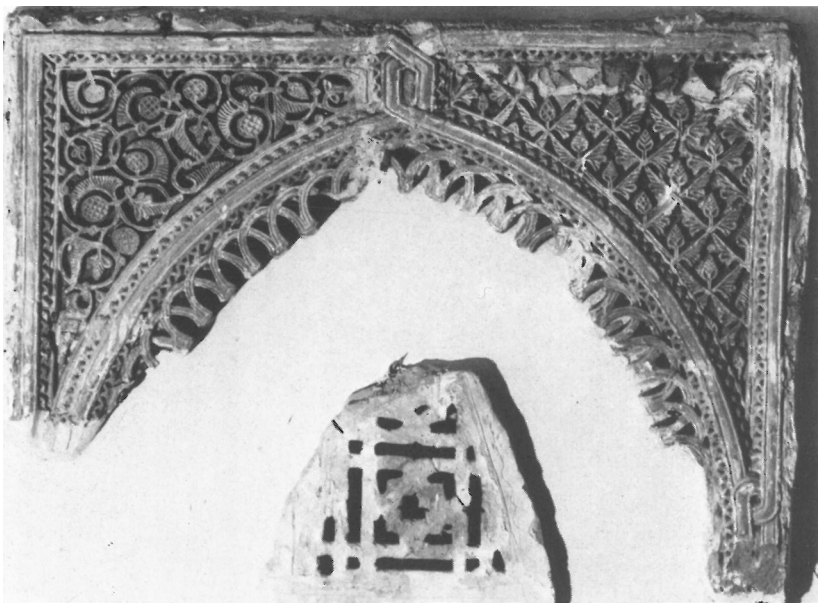


Fig. 4. Fotografía del libro de C. Evert

Unos años más tarde, cuando C. Lasa procede a la publicación de las piezas a las que nos referimos, ya se habían olvidado su lugar de origen y su número de

28 Beltrán Lloris 2000, 170-173.
Aguilera Aragón 2015, 36: "De inmediato se ejecuta la mayor y más profunda reforma que el edificio ha tenido a lo largo de su historia y que afectó también a la organización de sus colecciones que culminó con la reapertura del museo en 1976". Creemos que fue durante esa remodelación cuando se desmontó el arco y se almacenó con otros restos arquitectónicos provenientes de la Aljafería, de aquí la confusión posterior.
29 Lasa Gracia 1987, 271: "antes de las remodelaciones que sufrió el Museo de Zaragoza estuvo montado en la Sala de la Aljafería, hoy se encuentra fragmentado aunque se conservan todas las piezas"
30 Ewert 1980, 204, lam. 84, fig. 480. Fotografía del arco en el Museo de Zaragoza como se encontraba montado en las salas del Centro. Respecto a su procedencia lo atribuye a la Aljafería con interrogante.

inventario inicial. Sin embargo, a excepción de la procedencia, estudia y cataloga perfectamente los arcos en su artículo *Inscripciones de la Aljafería y fondos islámicos del Museo de Zaragoza*.[31] El primero de ellos, al igual que en la actualidad, se encontraba en varios fragmentos y se le habían reasignado los números del Inventario General 34591, 34592, 30338, 30339 y 30110:

> "Este arco daría acceso a alguna de las salas hoy desaparecidas del palacio, emparentado con el arco de acceso a la llamada alcoba gótica presenta un arco de medio punto apuntado y angelado y enmarcado por una moldura anudada en lo que podríamos considerar la clave, en un prisma de seis caras, a su vez la parte inferior se anuda circularmente (frag. 9) y su parte interior presenta una moldura formada por un entrelazo que dibuja en su resalte unas puntas de diamante. En el intradós presenta esta misma decoración y unos arquitos de medio punto, formando un sistema de arcos cruzados partiendo de dos series de arcos tangenciales.
>
> Las albanegas están ocupadas por dos decoraciones muy diferenciadas, una de ellas a base de roleos vegetales con flores y frutos, piñas y granadas, mucho más bastas que las provenientes del norte del palacio. Y la otra muy geométrica, con una decoración de cuadrados colocados en losange, con palmetas muy geométricas con unas piñas en los vértices. Se trata de un arco mudéjar (siglo XIV)."[32] (fig. 5)

De la segunda arcada se conservaban tres fragmentos (también con nuevos números de Inventario General: 30101, 30340 y 30341) que:

> "conforman un arco de acceso a una habitación; es muy simple en su decoración, las albanegas son lisas, tan sólo se conservan restos pictóricos de colores ocres, amarillos, azules y verdes. El perfil del intradós dibuja un arco mixtilíneo, por el anudamiento del mismo se producen unos mocárabes que originan otro arco mixtilíneo que en la clave se cruza, dando lugar a que la moldura del intradós de los arcos pase a ser el perfil superior de la mitad opuesta del arco. En las esquinas superiores se rematan por unos nudos de las molduras que forman una cadeneta. Estas tienen su origen en la decoración cordobesa de las contiguas a la Puerta del Perdón de la mezquita, que serán adoptadas por la decoración almohade y posteriormente pasarán al mudéjar andaluz, como San Dionisio de Jerez. Aparece esta cadeneta en Granada en la Puerta del Vino y también en Guadalajara en Santa María de la Fuente. Arco mudéjar siglo XIV."[33] (fig. 6)

Durante todo este tiempo, debido a la fragmentación de las piezas, su parecido con otras yeserías y el estudio de Carmelo Lasa, ya no se dudó en el Museo de

31 Lasa Gracia 1987, 248-287.
32 Lasa Gracia 1987, 271-272
33 Lasa Gracia 1987, 276.

que estos restos arquitectónicos formaran parte de la Aljafería. De hecho, la similitud con otros arcos del Palacio es evidente: K. Pieper atribuye al taller de la Aljafería la yesería de una de las puertas del convento de Santa Catalina.[34] Además, en algunos trabajos posteriores se publican relacionándolos de nuevo con otras puertas de la Aljafería, como la de la alcoba mudéjar sobre la mezquita, también llamada alcoba de Santa Isabel.[35]

El primer arco (únicamente tres de sus fragmentos) participó en la exposición temporal *El Paraíso en la tierra. Agua y jardines en el Palacio de Taifa de la Aljafería* y permaneció expuesto en la sala de la Galería hasta el año 2018, siempre desde la presunción de que pertenecía a alguna de las estancias del Castillo. Sin embargo, otras tres partes de este mismo arco y los tres fragmentos del segundo siempre continuaron almacenados en las áreas de reserva del Museo de Zaragoza.

Los Dibujos de los Hermanos Albareda

En ocasiones el trabajo de los departamentos científicos de un museo se asemeja mucho a una labor detectivesca. Y de vez en cuando, también la casualidad juega un papel importante en el éxito final de una investigación y este es el caso de las piezas que nos ocupan.

Quiso el azar, que cuando nos encontrábamos ordenando, actualizando y asociando la documentación gráfica en Domus a un conjunto de restos procedentes de la Aljafería, fuera solicitada por un investigador la consulta de unos bocetos realizados por los hermanos Albareda[36] en el año 1930. Se trata de cuatro dibujos conservados en las zonas de reserva del Museo de Zaragoza, en los que esbozan una serie de elementos arquitectónicos, plantas, alzados, arcos, capiteles y motivos heráldicos del antiguo Convento de Santa Catalina (fig. 8).

La observación de uno de los dibujos nos recordó inmediatamente al arco montado en la Aljafería y, en efecto, se trataba de un boceto del mismo elemento arquitectónico, que posteriormente también había sido fotografiado por Albareda[37] (fig. 7). Un estudio más detallado, nos confirmó que en el cartón, no sólo se reproducía uno, sino los dos arcos extraviados y adscritos por confusión a la colección de la Aljafería.

34 Pieper 2009, 241.

35 Borrás Gualis 1998, 197, foto 24.

36 Catálogo. Sección Pictórica, 1933, 168: "Detalles del decorado que apareció cuando el derribo del Convento de Santa Catalina".
Alonso García 2000, 125. José Albareda Piazuelo (1889 –1967) y Joaquín Albareda Piazuelo (1893 - 1968). Artistas aragoneses, continuadores de la tradición familiar de la imaginería religiosa, iniciada por su abuelo Don Manuel Albareda Cantavilla y seguida por su padre Jorge Albareda Cubeles. Joaquín dirigió la Escuela de Artes de Zaragoza desde 1947 y estuvo al frente de la dirección del Museo de Zaragoza entre 1952 y 1964.

37 Borrás Gualis 2004, 64.
Proyecto GAZA. <https://www.flickr.com/photos/zaragozaantigua/16360910582>



Fig. 5. Montaje del Arco de la Sala Capitular (NIG 11361)
(Foto José Garrido, Museo de Zaragoza)



Fig. 6. Montaje del Arco de la Puerta Este (NIG 11362)
(Foto José Garrido, Museo de Zaragoza)

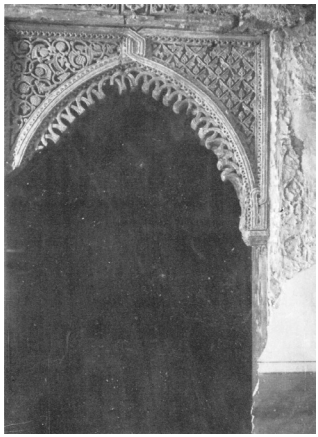


Fig. 7. Fotografía de Albareda (Proyecto GAZA)[38]

La identificación de los fondos nos llevó a profundizar en la investigación y localizar algunas publicaciones en las que aparecían estudios o imágenes de estos restos, aunque descritos ya como procedentes del Convento de Santa Catalina.[39] En los trabajos de Pieper y Cabañero se reproduce una fotografía de las salas del Museo en la que el arco aparece completo y no fragmentado, como se ha conservado en los últimos tiempos.

Los bocetos que nos interesan corresponden al NIG 10295. Se trata de un cartón de pasta mecánica (92 x 62,8 cm), al que se adhieren diez bosquejos realizados en grafito y lápices de color rojo y verde sobre papel continuo, que se corresponden con un arco, planta, muro norte, muro este y cuatro detalles heráldicos del antiguo monasterio de Santa Catalina.

En el primero de los bocetos aparece un dibujo del *Arco de ingreso en la Sala Capitular*[40] (9,2 x 18,4 cm) (fig. 9) por su lado externo y junto a él dos detalles de las decoraciones del mismo.

Los bosquejos de los Albareda (11,2 x 11,7 cm) son minuciosos y detallan cuidadosamente los singulares elementos decorativos de las albanegas. En un lado, roleos vegetales con flores, frutos, piñas y granadas, y en el otro lado, cua-

38 <https://www.flickr.com/photos/zaragozaantigua/16360910582>

39 Álvaro Zamora y Navarro Echeverría 1991, 305.
Cabañero Subiza y Sádaba Lizanzu 1996, 66, 71 y 73, fig. 38.
Pieper 2009, 95, 241 y 317, fig. 267. Publica también una fotografía de cuando el arco se encontraba entero expuesto en las paredes del museo y afirma que procede del Convento de Santa Catalina.

40 Galiay Sarañana 1950, 164. Así lo describe: "La primera es de arco ojivo, con cruce de la archivolta en la parte alta, para dar lugar a un hexágono alargado sobre la clave, con prolongación horizontal de dos de sus lados para formar un alfiz que, después de encuadrar el arco, se suma a éste mediante nudo. Las enjutas quedan separadas por el hexágono, estando la izquierda vestida con ataurique de palmas, y la derecha cortada en cuadros, en posición diagonal, rellenos de hojas y piñas."

drados colocados en losange, con palmetas geométricas con piñas en los vértices[41] (fig.10). No reflejan, sin embargo, la policromía aún visible en los fragmentos del arco NIG 11361, donde se aprecian tonos rojizos, amarillos y azulados.

Otro de los dibujos (45,2 x 27 cm) reproduce el *Muro Este* de la misma sala capitular, en el que aparece otro arco (fig. 11). La figura claramente se corresponde con la segunda de las arcadas descritas por Galiay[42] y estudiada también por C. Lasa[43]. En los trazos de los Albareda se apuntan perfectamente los rasgos de su perfil y el ataurique de los fondos; en las albanegas se representan además dos escudos (C y D, fig. 12), cuya impronta se percibe todavía en el arco conservado en la actualidad en el Museo (NIG 11362).

Atendiendo únicamente al dibujo de los hermanos Albareda, en apariencia, el segundo arco (11362) (fig. 11) parece corresponderse con la parte interna del arco de acceso a la sala, puesto que en la silueta aparecen claramente sombreados los arquillos de medio punto de la otra puerta (11361). No obstante, tanto en el plano de la sala como en los datos aportados por Galiay, la ubicación de los accesos parece que estuvo orientada en diferentes direcciones, por lo que quizás el boceto se correspondería probablemente con la instalación posterior de las puertas en el jardín del Monasterio.[44]

Tanto en el muro este como en la propia puerta se perfilan una serie de escudos de armas y cuatro de ellos aparecen con más detalle en el mismo cartón (fig. 12) (NIG 10295). Estos dibujos están realizados con grafito y lápiz rojo para el gules; sin embargo, los metales, oro y plata, no están representados, quizás por tratarse de un mero boceto.

Dos de los escudos de armas corresponden a emblemas relacionados con la casa de Luna. El primero de ellos, el «A», de sable, faja de gules cargada con creciente, bordadura de plata cargada con once escudetes en blanco, probablemente sin terminar de dibujar. Los originales, seguramente, llevarían una faja de azur (armas de los Vidaurre de Navarra),[45] como puede verse en el escudo del arzobispo don Lope Fernández de Luna (1321?-1382/1351-1380).[46] El «C», también vinculado a los Luna[47], cuartelado, 1 y 4 de sable, faja de gules, 2 y 3 de sable, faja de gules cargada con creciente.

41 Lasa Gracia 1987, p. 271 y 276

42 Galiay Sarañana 1950, 164: " La otra puerta, de menor vano, está formada por arco mixtilíneo, con entrantes y escotaduras un tanto extrañas, si bien graciosas. La parte alta del arco se cruza y expansiona en sentido horizontal para formar el alfiz, haciendo en los ángulos un nudo igual al que ostenta la puerta citada del convento del Sepulcro. Los fondos, de ataurique y un escudo a cada lado."

43 Lasa Gracia 1987, 276.

44 Galiay Sarañana 1950, 163. "…se recogieron e instalaron en el jardín de la casa dos puertas: la de entrada a la sala y otra de comunicación entre ella y las estancias vecinas".

45 Menéndez Pidal y Martinena Ruiz 2005, 116 (fol.1, 10). Apellido toponímico procedente del concejo homónimo perteneciente al municipio de Gesáláz, siglo XVI.

46 Álvaro Zamora 1984, 54: "… escudo apuntado o gótico, cortado en su zona inferior y con la media luna en la superior, que se rodea por los ocho escudetes de los Gil de Vidaurre".

47 Galiay Sarañana 1950, 171. Describe la decoración de la pintura de la sala capitular: "…dentro de cada arquito, un escudo ojival con blasones distintos, entre los cuales figura el de una de las ramas de los Lunas…".

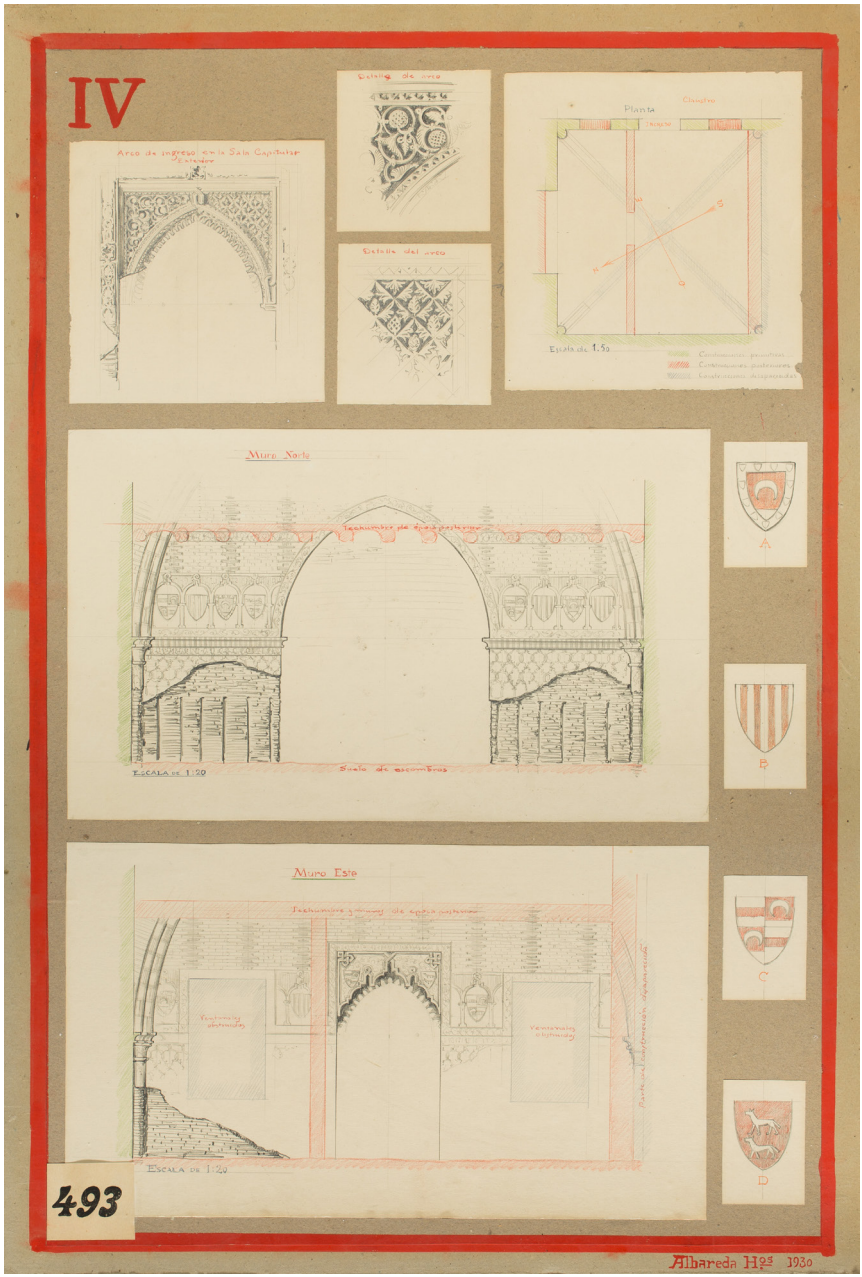


Fig. 8. Dibujo de los Hnos. Albareda (NIG 10295)
(Foto José Garrido, Museo de Zaragoza)

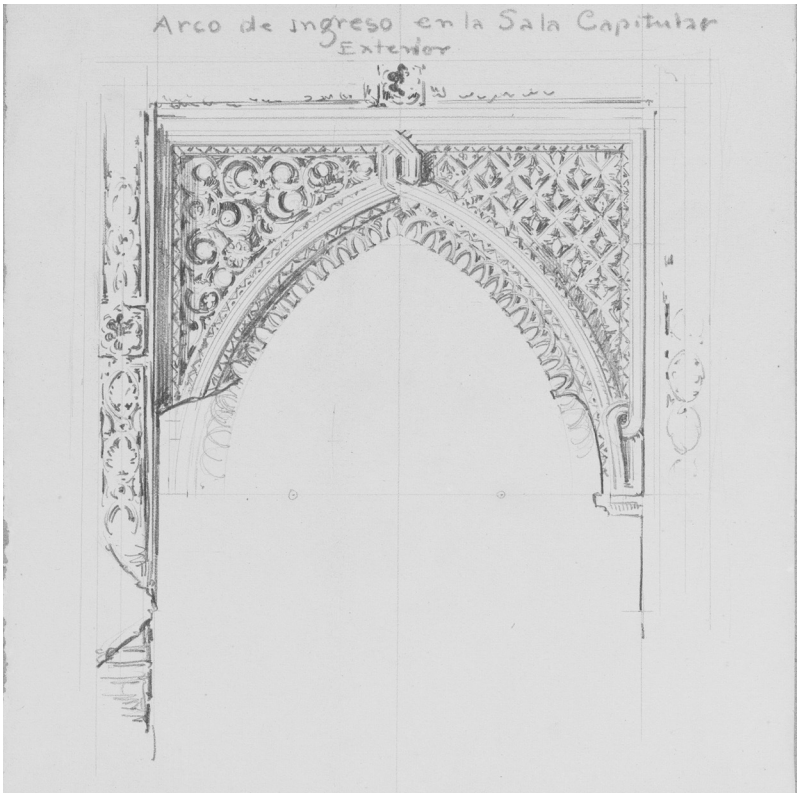


Fig. 9. Dibujo del arco de ingreso en la Sala Capitular
(Foto José Garrido, Museo de Zaragoza)

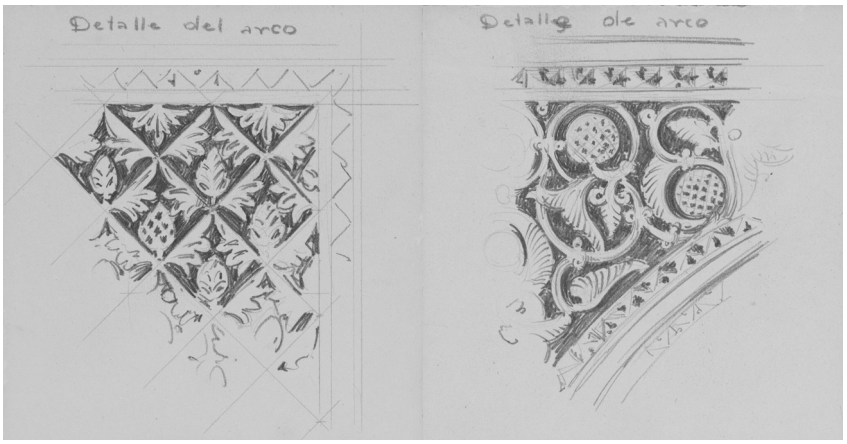


Fig. 10. Detalles de la decoración del arco (Foto José Garrido, Museo de Zaragoza)

Los otros dos escudos, «B» y «D», pertenecen, respectivamente, al Señal del Rey de Aragón, en campo de oro, cuatro palos de gules, y a un blasón de gules, dos lobos pasantes (presentes en algunas armas del Reino de Navarra[48]).

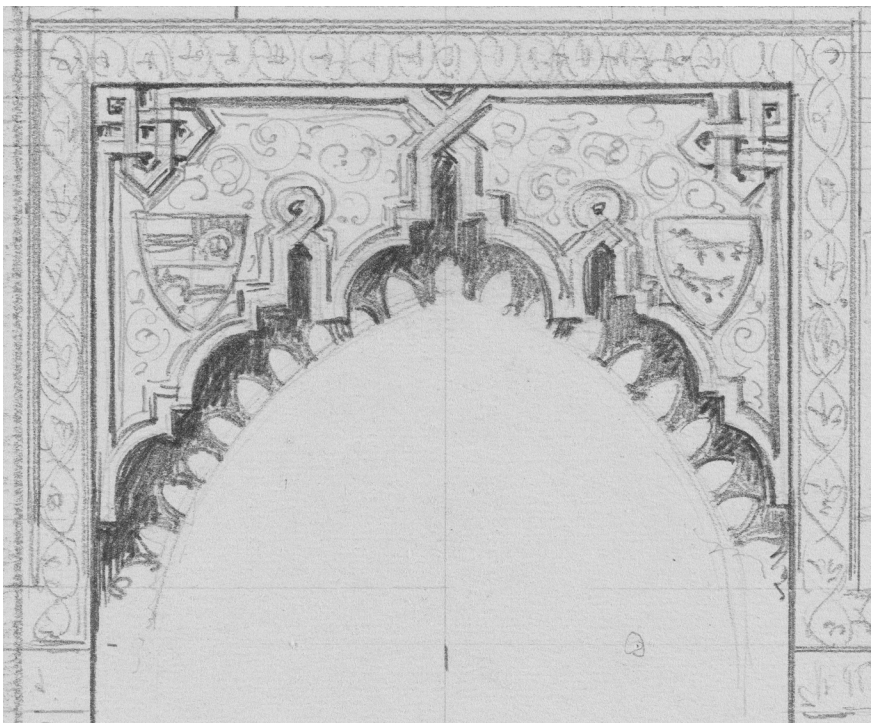


Fig. 11. Detalle del arco del Muro Este (Foto José Garrido, Museo de Zaragoza)

Conclusiones

Con todo lo expuesto, ya no cabe duda de que definitivamente los "arcos perdidos" son los pertenecientes al Monasterio de Santa Catalina y así han sido catalogados tras subsanar el error arrastrado durante años.

Una vez identificado el conjunto de restos, se procedió al levantamiento del depósito del arco que se encontraba ubicado en la Aljafería y a su posterior traslado al Museo, donde se continuó la tarea de investigación con la localización de tres nuevos fragmentos y su integración en el conjunto, a la espera de ser expuestos de nuevo en un futuro próximo.

En definitiva, las labores de investigación y documentación en los museos no terminan nunca; siempre pueden aparecer nuevos datos que nos hagan modificar

48 Menéndez Pidal y Martinena Ruiz 2005, 128 (fol. 6, 45), 141 (fol. 17, 40), 142 (fol. 18, 146).

los catálogos y enriquecer el conocimiento y el valor de los bienes custodiados. En los museos cualquier documento sirve como instrumento de trabajo y cualquier cosa que sirva para aclarar algo puede convertirse, a su vez, en documento. En el caso que presentamos, un dibujo de los hermanos Albareda ha servido para documentar y confirmar las sospechas sobre la procedencia de unos fondos museográficos que habían quedado descontextualizados.

Nunca debemos cerrar las puertas a la rectificación de errores para avanzar en el conocimiento y en la documentación de los bienes culturales conservados en nuestros museos.

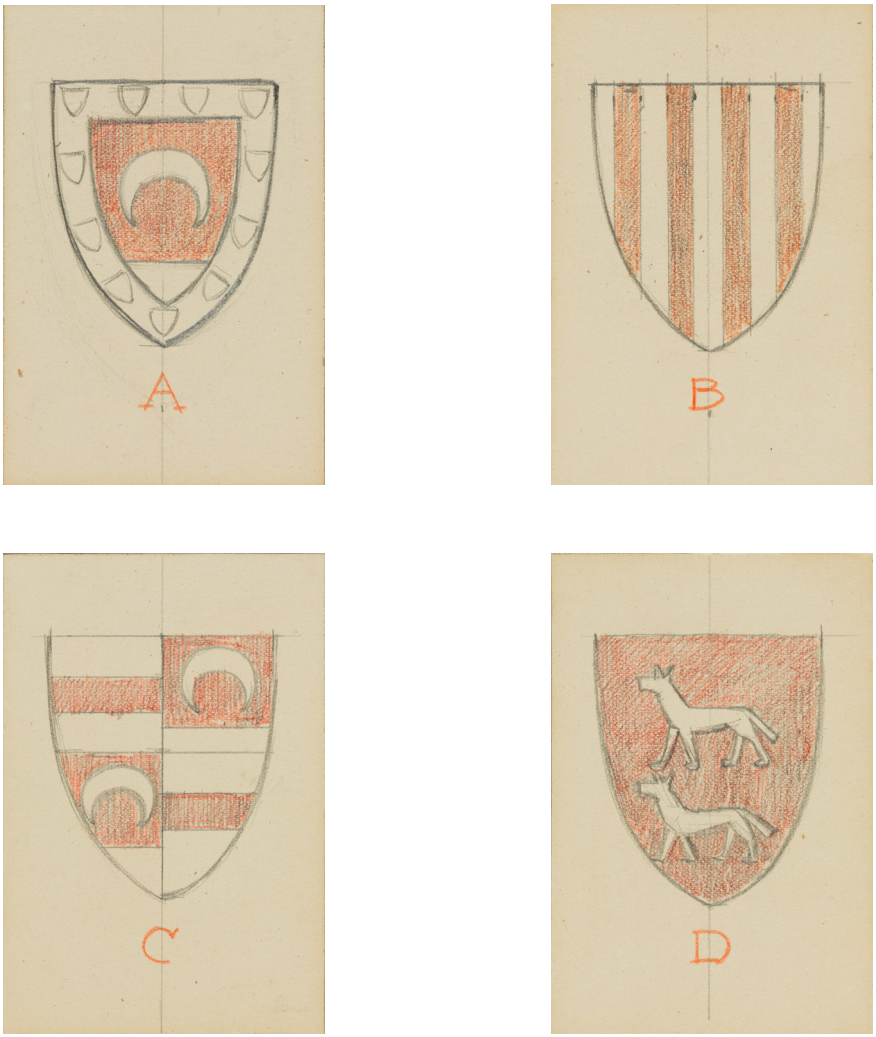


Fig. 12. Escudos de armas (Foto José Garrido, Museo de Zaragoza)

Bibliografía

Aguilera Aragón, I. (2015): "Érase una vez, hace mucho tiempo... la expografía de la Prehistoria en el Museo de Zaragoza", en I. Aguilera Aragón (eds.) *et al., De las ánforas al museo. Estudios dedicados a Miguel Beltrán Lloris*, Zaragoza, 95-113.

Alonso García, V. M. (coord.) (2000): *Gran enciclopedia aragonesa 2000*, [Zaragoza], 125.

Alquézar Yáñez, E. M.
(1997): "Introducción", *Museo: Revista de la Asociación Profesional de Museólogos de España.* Madrid, 2, 85-90.
(2004): "DOMUS, un sistema de documentación de Museos informatizado", *Museos.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales.* Madrid. 0, 28-41.
(2018): *La gestión de la información en los museos. El Sistema Documental*, en *El Museo como centro documental,* [Curso impartido por el IAAP en junio de 2018] (inédito).

Álvaro Zamora, Mª. I. (1984): "Lo aragonés y lo sevillano en la ornamentación mudéjar de la Parroquieta de La Seo de Zaragoza", *Artigrama,* 1, 47-66.

Álvaro Zamora, Mª. I. y Navarro Echeverría, P. (1991): "Las yeserías mudéjares en Aragón", en *Actas del V Simposio Internacional de Mudejarismo:Teruel, 13-15 de septiembre de 1990,* Teruel, 289-338.

Barroso Ruiz, M. S. (1994): "La normalización terminológica en los museos. El Tesauro", *Revista General de Información y Documentación*, 2-4, 121.

Beltrán Lloris, M. (coord.) (2000): *Museo de Zaragoza: 150 años de historia (1848-1998)*, Zaragoza.

Betrán Abadía, R. y Serrano Pardo, L. (2014): *La Zaragoza de 1908 y el plano de Dionisio Casañal: la construcción de una ciudad burguesa,* Zaragoza.

Borrás Gualis, G.
(1998): "El Palacio mudéjar. Descripción artística", en B. Cabañero Subiza *et al., La Aljafería*, Zaragoza, v. 1, 171-205.
(2004): "Zaragoza mudéjar", en A. Álvarez Gracia (coord.), *Zaragoza: visiones de una ciudad,* Zaragoza, 64.

Cabañero Subiza, B. y Sádaba Lizanzu, J.J. (1996): "Estudio de los sistemas de arcos entrecruzados del arte mudéjar aragonés. Análisis de su ubicación y su evolución formal", *Tvriaso,*13, 23-74.

Carretero Pérez, A. (2005): "Domus y la gestión de las colecciones museísticas", *MARQ, Arqueología y Museos*, 00, 17-30.

Carretero Pérez, A. *et al.* (1996): *Normalización Documental de Museos: elementos para una aplicación informática de gestión museográfica,* Madrid.

Culubret Worms, B., *et al.* (2017)*:* "Documentando la restauración… pasado, presente y futuro", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 36, 389-406.

Eweert, Ch. (1980): *Spanisch-Islamische systeme sich kreuzender bögen: III Die Aljafería in Zaragoza: 2. Teil*, Berlín.

Fabre Murillo, J. y Lorente Algora, M.
-(2009 a): "Los Instrumentos de Gestión Museística y el Archivo Administrativo" en J. Fabre Murillo y M. Lorente, *Gestión y planificación museística, DOMUS en Aragón: Actas de las I Jornadas de Museos Aragoneses, Zaragoza, 20-22 de mayo de 2009*, Zaragoza, 51-65.

-(2009 b): *Domus en los museos aragoneses. Normas y convenciones de uso del sistema. Versión 1.0 (2009)*, Zaragoza.

Galiay Sarañana, J. (1950): *Arte mudéjar aragonés,* Zaragoza.

Lasa Gracia, C. (1987): "Inscripciones de la Aljafería y fondos islámicos del Museo de Zaragoza", *Boletín del Museo de Zaragoza,* 6, 248-287.

Menéndez Pidal, F. y Martinena Ruiz, J. J. (edición y estudio) (2005): *Libro de Armería del Reino de Navarra*, [Pamplona].

Museo de Bellas Artes de Zaragoza (1933): *Catálogo. Sección Pictórica*, Zaragoza.

Pieper, K. (2009): *Der mudejare Bauschmuck im mittelalterlichen Aragón am Beispiel der Stuckfenster: eine Untersuchung der spanisch-islamischen und christlichen Elemente in Komposition und Einzelforme*, *Iberia Archaeologica* 11, Mainz am Rhein.

Proyecto GAZA (Gran Archivo Zaragoza Antigua), [en línea], <https://www.flickr.com/photos/zaragozaantigua/16360910582> [consulta 31/10/2018]. <https://www.flickr.com/photos/zaragozaantigua/19583414801> [consulta 22/11/2018].

Rodríguez Arana, Sor Ana María (O.S.C.) (2008): *Santa Catalina en 1808,* [en línea], <http://www.asociacionlossitios.com/santa_catalina_1808.htm> [consulta 29/09/2018].

Rodríguez Espejo*,* M. (2015)*, Apuntes Sobre El Primer Colegio Escolapio Español (1677-2014)*, [en línea], <https://books.google.es/books?id=BGAoCwAAQBAJ&pg=PT69&lpg=PT69&dq=Sebastian+canellas+constructor&source=bl&ots=FmGbr0ncDw&sig=A9yIkVDCxWgxDhkq8sOlWJUVBQo&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwjt8_OAwJvbAhXFcRQKHVVbDrkQ6AEIOTAE#v=onepage&q=Sebastian%20canellas%20constructor&f=false]> [consulta 15/10/2018].

Siddharta, J. y Carrillo M. (2014), "Documentación de colecciones o la importancia de llamarse 0-123456", *Gaceta de Museos,* 58, 44-49.

Tolosa, J. A., "Monasterio de Santa Catalina (Zaragoza)", *en Aragón mudéjar,* [en línea], <https://www.aragonmudejar.com/zaragoza/santacatalina/santacatalina1.html> [consulta 30/09/2018].

Ugalde Gómez, N. (2006), "Importancia de la documentación en los museos de arte", *Discurso visual*, 6 [en línea], <http://discursovisual.net/dvweb06/agora/agougalde.htm> [consulta 08/05/2018].

Yeste Navarro, I. (2008), "Arquitectura y urbanismo en Zaragoza. Transformaciones en la distribución espacial de la arquitectura doméstica (1900-1949)", *Artigrama,* 23, 701-725.

El valor del origen. Materiales prehistóricos y protohistóricos de la “Colección Tejerizo” en el Museo de Zaragoza

The value of origin.
Prehistoric and protohistoric materials in the Tejerizo Collection in the Museo de Zaragoza



Isidro Aguilera Aragón
Museo de Zaragoza

Resumen

De vez en cuando los museos adquieren colecciones formadas por sujetos privados compuestas por objetos selectos que vienen a completar los repertorios de referencia. En el caso de los bienes arqueológicos, en muchas ocasiones, se carece de datos sobre su origen, lo que disminuye su aprovechamiento histórico. Se presentan quince piezas de cronología pre y protohistórica seleccionadas de la "colección Tejerizo", depositada en el Museo de Zaragoza. Sus tipologías las hacen compatibles con la biografía de Enrique Tejerizo y apuntan al tercio inferior del valle del Ebro como el área más probable de procedencia de estos materiales. Destacan dos conjuntos de objetos que señalan al Bronce final y al Ibérico antiguo como los periodos mejor representados en la colección y que son también los de más dinamismo en el área del bajo Ebro.

Palabras clave

Coleccionismo privado, colección de referencia, bajo Ebro, Bronce final, Ibérico antiguo.

Abstract

Museums sometimes acquire collections of objects, amassed by private individuals, to help complete their reference collections. In the case of archaeological objects, they may lack information about their place of origin and this diminishes some of their academic use, but not their cultural and social value. Here we present fifteen prehistoric and protohistoric objects selected from the Tejerizo Collection in the Museo de Zaragoza. Their typologies make them of special interest with respect to the biography of Enrique Tejerizo and suggest the lower Ebro Valley as their most likely area of origin. Two groups of objects are remarkable: they date to the end of the Bronze Age and early Iberian period, the periods best represented in the collection and also the most dynamic in the lower Ebro Valley at this time.

Key words

Private collecting, reference collection, lower Ebro Valley, final Bronze Age, early Iberian period.

Museo de Zaragoza
Boletín, 20
2019, pp. 349-374

1. Introducción

Buena parte de la identidad de un museo radica en la idoneidad de sus colecciones en función de los fines que tenga establecidos. Por muy estático que pueda parecer el concepto de "colección permanente" el papel que representa respecto a los propósitos generales del centro y la política de enriquecimiento son cambiantes, de modo que la capacidad de adaptación a las vicisitudes que se van sucediendo a lo largo del tiempo es una prueba evaluadora de la vitalidad de la institución.

Una de las formas de acrecentamiento de fondos de los museos es la compra directa de bienes para la mejora de la colección, una responsabilidad que conlleva decisiones que deben basarse en la reflexión y en una planificación rigurosa, tendente a la excelencia y que evite caer en el capricho y la improvisación. Todas estas cuestiones deben quedar definidas con nitidez en el programa de incremento de fondos de cada centro, por lo que el componente oportunista debe de quedar descartado.

Los procedimientos para la compra directa variarán según sea la personalidad jurídica y titularidad de cada centro museístico. Como resulta más cierto, en aquellos centros privados o dependientes de fundaciones y patronatos los mecanismos suelen ser más escuetos y, lo que es más importante, la agilidad de decisión es mayor y es difícil que se tomen determinaciones alejadas de las necesidades reales de la institución. En los museos de titularidad pública el panorama es distinto, pues sobre la figura del responsable del centro se superponen otros niveles de autoridad política que pueden influir en la toma de decisiones con criterios distintos a los fijados en el plan museológico de la institución. Por otro lado, en el sector público la normativa relativa a estos menesteres es garantista, por lo que el procedimiento que autoriza el gasto está sometido a diversos niveles de fiscalización y, sobre todo, a la disponibilidad presupuestaria. Por añadidura, la participación de las administraciones públicas en el mercado del arte[1] supone un factor distorsionador ya que sus privilegios (derecho de tanteo y retracto, dación en pago de impuestos, declaración de inexportabilidad, dominio público, etc.) lo condicionan, por lo que podríamos calificarlo como un sector intervenido.

1 Barraca de Ramos 2008, 61-78.

En el caso del Museo de Zaragoza nos encontramos ante un centro de titularidad estatal que tiene transferida la competencia de gestión a la Comunidad Autónoma de Aragón desde 1987, mediante convenio. No goza de personalidad jurídica propia y no posee la capacidad de obrar y, por lo tanto, de adquirir directamente por compra bienes culturales que incrementen sus colecciones. De esta manera, el museo se convierte en lugar de recepción, investigación, conservación y exhibición de aquellos objetos de interés patrimonial que adquieren para él las dos administraciones referidas. En el plan museológico vigente queda fijada la política teórica en la materia.[2]

Esta modalidad de compra es una operación frecuente para los objetos decorativos y las obras de arte, pero lo es menos en lo que a materiales arqueológicos se refiere, dada su condición de bienes de dominio público y las prevenciones que hay en torno a la procedencia y legitimidad de su posesión por individuos del sector privado, sin duda un asunto espinoso. No obstante, de vez en cuando se producen compras a particulares que suponen la recuperación para el ámbito público de unos bienes y una información histórica que, la mayoría de las veces, habrían permanecido desconocidos, si no ocultos, mientras estuviesen en la esfera privada. Este es el caso del conjunto de materiales que conforma la colección Tejerizo, cuya parte concerniente a los objetos prehistóricos y protohistóricos vamos a dar a conocer en este artículo con el propósito de ponerlos a disposición de los investigadores y a la vez intentar una aproximación a su posible procedencia y contexto cronocultural.

2. La colección Tejerizo

La colección fue formada entre los años 20 y 50 del siglo pasado por Enrique Tejerizo Ayuso. Poco es lo que conocemos de esta persona, fue notario de profesión y ejerció sus funciones en varios destinos repartidos por España. Trazar su periplo profesional nos da una idea de lo complicado que puede resultar adscribir las piezas a territorios muy concretos. Partimos de la premisa de que es lícito pensar que este muestrario de objetos fuera acopiado en las zonas próximas a sus puestos profesionales. Enrique Tejerizo falleció en 1960.

De algunos destinos que hemos podido documentar a través del BOE sabemos que fue titular hasta 1923 de la notaría de Cherta (Tarragona) de donde se trasladó a Fraga (Huesca) y de ahí, en 1926, a Sant Celoni (Barcelona). A partir de ese momento hay un vacío de veinte años, tal vez ese tiempo estuviera entre Sant Celoni y La Bañeza (León), ya que sabemos que en 1946 Tejerizo dejó esta última notaría para servir la de Quintanar de la Orden (Toledo). Otras noticias indirectas, no comprobadas documentalmente, nos hablan de que pudo haber ejercido en Tortosa (tal vez se refieran a Cherta), en Alcorisa (Teruel) y en Boltaña (Huesca). Su conexión con Aragón debió ser fuerte, pues varios de sus descendientes han residido en esta región hasta nuestros días.

2 Paz Peralta y Beltrán Lloris 2009, 40-43.

Desconocemos en qué momento surge la afición del notario Tejerizo por la arqueología y cómo, dónde y cuándo empezó a formar su colección, sólo sabemos a ciencia cierta que durante su destino en Fraga se enfrascó en unas excavaciones, poco rigurosas, de villa Fortunatus,[3] lo que le valió ser nombrado académico correspondiente de la Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, en esa ciudad del Bajo Cinca (fig. 1).[4] Se ha publicado que en 1922 Tejerizo realizó excavaciones en el cabezo de La Guardia de Alcorisa,[5] por lo que se le supone notario en esa población por esas fechas, conjetura que se contradice con su oficio en Cherta hasta el año 1923.



Fig. 1. Enrique Tejerizo en el centro con gabardina blanca, en la villa Fortunatus (Archivo Museo de Zaragoza)

En el momento en que se despierta el interés público por adquirir la colección Tejerizo la parte principal se encontraba en Zaragoza, en poder de unas octogenarias cuñadas del notario, pues en su matrimonio no tuvo descendencia. Del repertorio, fundamentalmente compuesto por objetos de época imperial romana y algunos visigodos, destacan una extraordinaria estatua marmórea de bulto redondo representado a Attis funerario y también un delfín de mármol que formaba parte del surtidor de una fuente. Ambos bienes procedían de la villa Fortunatus (Fraga, Huesca) y eran fruto de las exploraciones que Tejerizo hizo en dicho yacimiento, autorizadas por la Junta Superior de Excavaciones, que tuvieron lugar entre 1926 y julio de 1936, pues quedaron interrumpidas por el estallido de la guerra civil.[6]

3 Sobre la villa Fortunatus consúltese: Galiay 1941, 91-96; Serra Ràfols 1943, 5-35 y PuertasTricas 1973, 71-81.

4 Pasqual de Quinto 2004, 435.

5 Martínez González 2007, 195-197.

6 Estas labores estaban amparadas por la Ley de 7 de julio de 1911 y la Ley de 13 de mayo de 1933,

El Gobierno de Aragón, conocedor de estas circunstancias y de que la oportunidad de adquirir conjuntos arqueológicos completos no es algo frecuente, realizó una oferta económica en enero de 1998. Aunque el propósito inicial de la compra fue conseguir las dos magníficas tallas referidas, se incluyó en la operación un lote de 234 objetos sin coste añadido,[7] el precio pagado fue de quince millones de pesetas. No obstante, la colección era más extensa y otras piezas fueron a parar a diferentes deudos de Enrique Tejerizo, como un miliario de Augusto hallado en Fraga y que se encontraba en La Iglesuela del Cid (Teruel), en poder de un sobrino nieto del notario.[8]

Ingresaron en el Museo de Zaragoza, el 16 de octubre del año 2000, 236 objetos procedentes de la colección Tejerizo.[9] De este lote, en 2002, fueron adscritos al Museo de Huesca la soberbia estatua de Attis funerario, más el surtidor de la fuente compuesto por un delfín cabalgado por un niño, pues pertenecían al mobiliario de la villa Fortunatus de Fraga, municipio perteneciente a la provincia altoaragonesa. Del conjunto depositado en el Museo de Zaragoza tan solo han sido publicados con detalle una cotícula con inscripción latina[10] y un aplique de *situla* broncínea,[11] a pesar de que contiene magníficas piezas, sobre todo bronces romanos y visigodos, de gran interés en sí mismos. En este contexto queda un tanto en segundo plano un pequeño lote de quince objetos de cronología más antigua que, de forma genérica, enmarcamos en el ámbito de lo prehistórico y protohistórico.

3. El objeto y el museo

Uno de los inconvenientes insalvables de muchas de las colecciones privadas y de bienes arqueológicos adquiridos en el comercio de antigüedades es la falta de información (o de verosimilitud) sobre la procedencia de las piezas y las circunstancias de los hallazgos, lo que merma considerablemente su aprovechamiento para la ciencia histórica.[12] La selección que nos ocupa no es una excepción pues si hubo, o aun existe, alguna documentación al respecto no ha llegado hasta nosotros. Sin embargo, esta carencia del origen no invalida del todo la explotación de los objetos arqueológicos que vuelven a encontrar un contexto dentro de la colección estable de un museo, al fin y al cabo la arqueología tiene su fundamento en el estudio de la cultura material y este conocimiento imprescindible requiere de mucha dedicación y paciencia. La-

cuyos respectivos artículos 8 y 40 legitiman que la propiedad de los objetos hallados en una excavación arqueológica pase a su promotor.

7 Disposición 1507 del Boletín Oficial de Aragón nº 76, de 29 de junio de 2000.

8 Velaza 2011, 203-206.

9 Expediente del Museo de Zaragoza, 511/2000.2.

10 Beltrán Lloris y Ortiz Palomar 2002, 295-325.

11 Erice Lacabe 2006, fig. 5.12.

12 Código de deontología del ICOM para los museos, 2006. *Sección 3.4. Acopio excepcional de testimonios esenciales.* En casos excepcionales, un objeto de procedencia no especificada puede tener un valor intrínseco excepcional para el conocimiento que justificaría su conservación por razones de interés público. La aceptación de un objeto de este tipo en la colección de un museo debe someterse a una decisión de especialistas de la disciplina interesada que debe estar exenta de toda parcialidad de índole nacional o internacional.

mentablemente, esta línea básica de trabajo se ha visto relegada a un segundo plano en los últimos treinta años, una situación disimulada por el auge de la arqueometría.

Reivindicamos el estudio del objeto, pues es la principal fuente de información y razón de ser de la arqueología y los museos son su lugar natural de documentación y conservación para la investigación y la contemplación. De estas instituciones debe de partir una herramienta tan rara en los museos arqueológicos como útil: el catálogo razonado, concebido como un instrumento que contenga tanto toda información formal (tipología) como histórica y cronológica, quedando al margen de las tensiones entre las diversas tendencias teóricas que se suceden periódicamente en arqueología. Por añadidura, los museos tienen como uno de sus objetivos prioritarios formar colecciones de referencia que sirvan de eje para el conocimiento de las sociedades pretéritas, sin importar los intereses de una u otra corriente académica, pues todas se sirven de esos repertorios por igual, aunque en muchas ocasiones no lo admitan. El reconocimiento de las piezas privadas de su contexto encuentra su acomodo como marcadores culturales y cronológicos en el catálogo razonado y en la colección de referencia, donde pierden peso datos como la procedencia geográfica o la posición estratigráfica concreta. En definitiva, lo importante son la sistemática, el método y el procedimiento que se empleen para acercarnos al objeto en cuestión, extrayendo de él cuanta información contenga (datos y metadatos). Con esas garantías el bien arqueológico vuelve a ingresar en el discurso histórico.

En estas coordenadas se alinea este trabajo con el que queremos dar a conocer una minúscula parte de las colecciones que se custodian del Museo de Zaragoza, un grupo de piezas arqueológicas que, de otra manera, pasarían años encerradas en sus áreas de reserva. No obstante, a pesar de la carencia de información sobre su procedencia, hay que hacer notar que todas tienen atributos formales que las hacen compatibles con una adscripción cronocultural concreta y un origen genérico, tal y como vamos a ver en las páginas que siguen.

4. Estudio de las piezas

Se trata de quince bienes que van desde un Neolítico genérico hasta los siglos previos al cambio de era. Comprenden herramientas, armas, elementos de aderezo personal, contenedores cerámicos casi completos más un fragmento de especial significado por su origen. Por las materias en que están hechos se dividen en tres conjuntos: rocas, metal (cobre o aleaciones de base cobre) y arcilla cocida.

4.1 Objetos líticos (figs. 2 y 3)

4.1.1 Útil pulimentado 1 (NIG.52433)

Utensilio clasificado como hacha siguiendo la convención que establece que el filo simétrico es propio de las hachas mientras que el asimétrico corresponde a las azuelas. Tiene los lados ligeramente divergentes desde el talón, que es redondeado, hasta el filo, que es recto. La sección transversal es ancha y ovalada, lo que

le proporciona un aspecto macizo. La superficie está completamente pulida. Se fabricó con una roca metamórfica oscura.

4.1.2 Útil pulimentado 2 (NIG.52459)

Se trata de un fragmento distal de un utensilio lítico indeterminable pues conserva únicamente el talón. La sección es ovalada y de tendencia plana. La superficie muestra señales de repiqueteado. La roca de origen es corneana, la litología más frecuente en los instrumentos de piedra pulida del noreste de la Península ibérica.

4.1.3. Útil pulimentado 3 (NIG. 52457)

Hacha de pequeñas dimensiones, completamente pulida, tiene filo recto y simétrico, talón curvo. Está realizada en sillimanita, una roca frecuente y ampliamente difundida desde el Neolítico final y cuya zona principal de origen es el Sistema central.

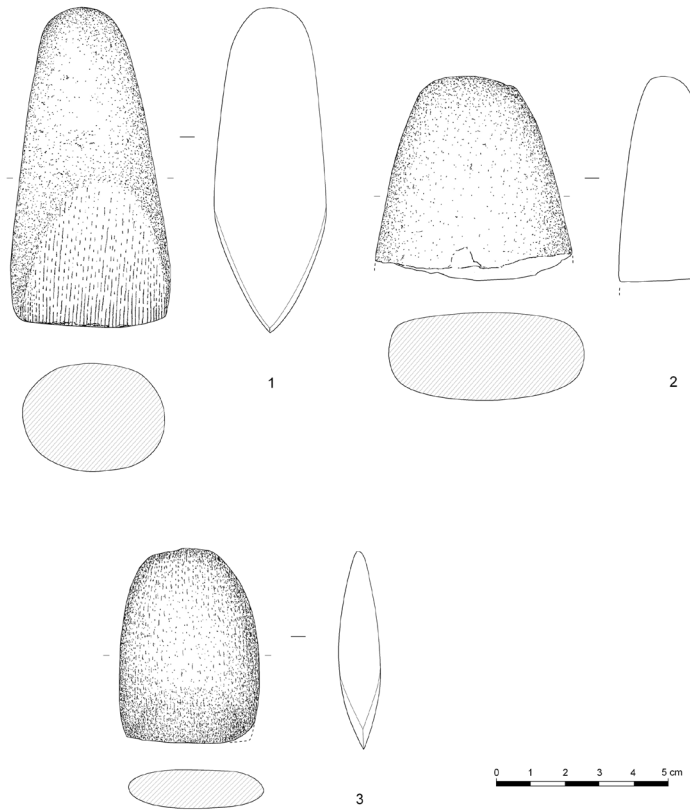


Fig. 2. Útiles pulimentados



Fig. 3. Útiles pulimentados

4.2. Objetos metálicos

4.2.1. Hacha de rebordes (NIG. 52336) (figs. 4.1 y 5)

Se trata de un hacha plana de cobre o bronce que presenta nítidos rebordes a lo largo de sus flancos que dibujan una silueta cóncava, al tener el filo extendido y convexo. El talón es recto y presenta alguna leve irregularidad, por lo que podría plantearse la posibilidad de que haya sido recortado. La sección es plana y el perfil de los laterales resulta ligeramente cóncavo. El estado de conservación es excelente.

Este modelo de hacha es un tipo ampliamente difundido, una evolución de las hachas planas calcolíticas que van desarrollando su filo en extensión y en curvatura, a la par que la hoja se hace más estrecha y gruesa y aparecen los característicos resaltes o rebordes que recorren los lados. Se admite que conforme avanza el tiempo los rebordes se hacen más prominentes y el filo más convexo, por lo que nuestra pieza habría que situarla en un momento avanzado dentro de esta propuesta evolucionista y encaja bien con el tipo III de Rodríguez de la Esperanza.[13]

13 Rodríguez de la Esperanza 2005, 95.

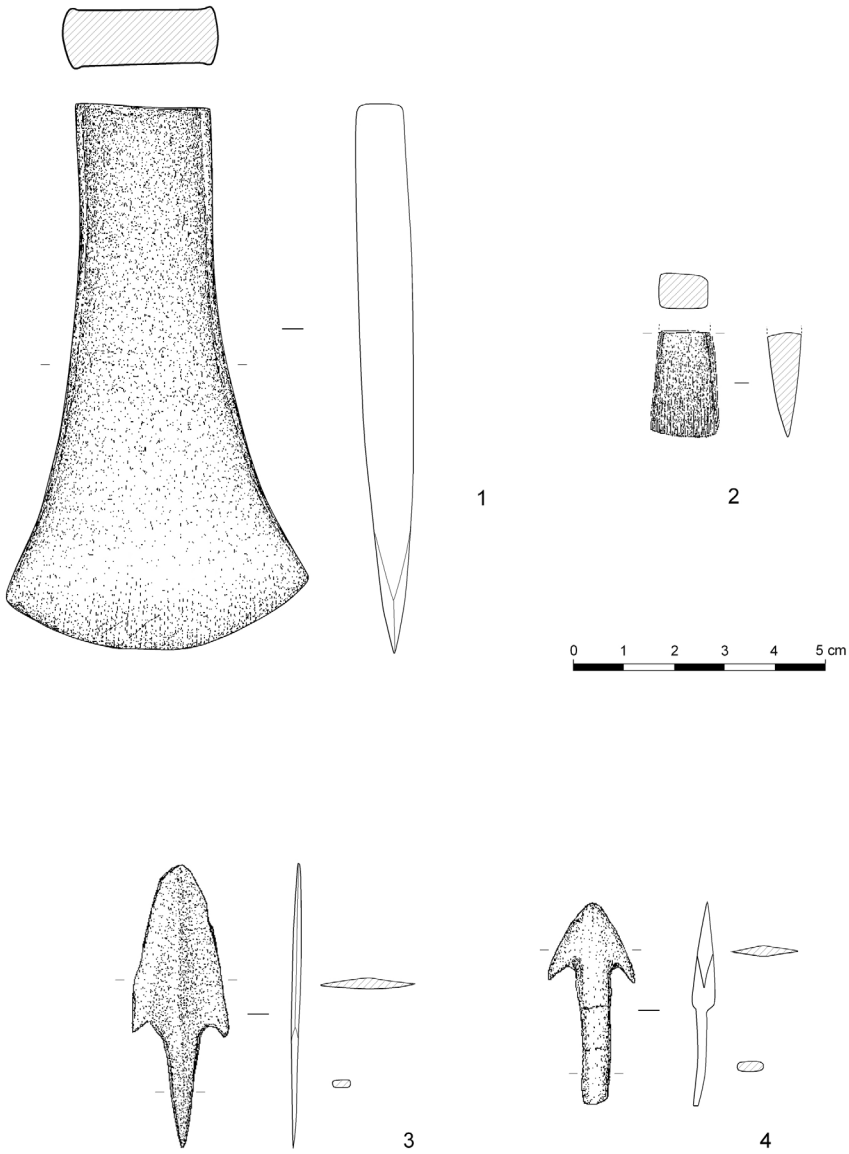


Fig. 4. 1. Hacha de rebordes; 2. Extremo de cincel; 3 y 4. Puntas de flecha A y B

Se trata de un modelo habitual en la Edad del Bronce peninsular y regional, cuyos paralelos más próximos los encontramos en un ejemplar aislado procedente de Zuera (Zaragoza)[14] y en otro recuperado en la cueva funeraria del Moro de Alins del Monte (Huesca),[15] por lo tanto cercana a Fraga, uno de los destinos profesionales de Tejerizo. Las hachas de esta morfología se encuadran en los últimos compases del Bronce antiguo y en el Bronce medio, es decir entre 1750-1550 a.C.

4.2.2. Fragmento de cincel (NIG. 52483) (figs. 4.2 y 5)

Extremo de una barra acabada en un filo transversal de perfil simétrico, el vástago tiene sección cuadrangular. El cincel está confeccionado en metal de base cobre. El fragmento pertenece a la parte activa de un cincel, un instrumento básico y habitual en los repertorios metalúrgicos desde el Bronce antiguo hasta la Primera Edad del Hierro.

4.2.3. Punta de flecha A (NIG.52531) (figs. 4.3 y 5)

Armadura de flecha fundida en metal de base cobre. Presenta una hoja ancha surcada por una arista central (que no nervadura) en una de sus caras, lo que hace que la sección sea levemente triangular, la punta es redondeada. Las aletas son cortas pero bien marcadas. El pedúnculo es ancho en su arranque y apuntado en su final, con sección rectangular. Aunque no encuentra un encaje perfecto en la sistematización de Kaiser,[16] este tipo de puntas de flecha (con diversos detalles variables) es característico del Bronce antiguo y primeros momentos del Bronce medio (1850-1600 a. C.) y su difusión es amplia a lo largo de la Península ibérica y, por lo tanto, también del valle del Ebro.

4.2.4. Punta de flecha B (NIG.52527) (figs. 4.4 y 5)

Se trata de una armadura de flecha fundida en metal de base cobre. La hoja es pequeña, dotada de aletas salientes, puntiagudas y algo curvadas, la sección es romboidal muy plana. El pedúnculo es largo y ancho, con sección rectangular y termina de forma ligeramente convexa.

Se trata de un tipo sencillo y atemporal que podría encontrase a lo largo de toda la Edad del Bronce y aparece, incluso, en la Primera Edad del Hierro. Un ejemplo casi idéntico, cercano al área de influencia de nuestro coleccionista es la punta recuperada en el Tozal de los Regallos (Candasnos, Huesca), en un contexto de Campos de Urnas del Bronce final.[17]

14 Gavín Rivero 1985, 220.
15 Rodanés 2017, 36.
16 Kaiser 2003, 73-106.
17 Ruiz Zapatero 1985, 932, fig. 264, 24.



Fig. 5. Hacha de rebordes, extremo de cincel y puntas de flecha

4.2.5. Lanza (NIG. 52331) (figs. 6.1 y 7)

Se trata de una punta de lanza de enmangue tubular. Fue fundida en un metal de base cobre y está en perfecto estado de conservación. El hueco del tubo es profundo y recorre el interior de la lanza casi hasta la punta, la boca del tubo es ancha y las aletas simétricas y amplias. Estos tres atributos se tienen como propios de los ejemplares arcaizantes dentro del Bronce final, por lo que se podría encuadrar este objeto en el Bronce final I (1200-1050 a. C.) o en el II (1050-900 a. C.).[18] El enmangue presenta en su parte inferior dos orificios circulares colocados de forma simétrica y cuya misión fue alojar un pasador que aumentara la firmeza de la fijación de la punta metálica al asta de madera.

El tipo general forma parte del repertorio de ese complejo que se ha dado en llamar Bronce atlántico, que encuentra similitudes en la cultura material metálica de la fachada atlántica desde las islas británicas hasta el estrecho de Gibraltar,[19] y

18 Milcent 2012, 68-69.
19 Coffyn 1985.

que en las regiones del interior o más orientales de la Península ibérica este tipo de metalistería aparece también en los ambientes de Cogotas I y de los Campos de Urnas antiguos, con prolongaciones hasta la Primera Edad del Hierro.

La compatibilidad de esta lanza con el territorio de probable procedencia viene avalada por el molde de fundición, hallado en el poblado de Campos de Urnas denominado Monte Gil (Selgua, Huesca), destinado a producir lanzas muy similares a la nuestra. [20]

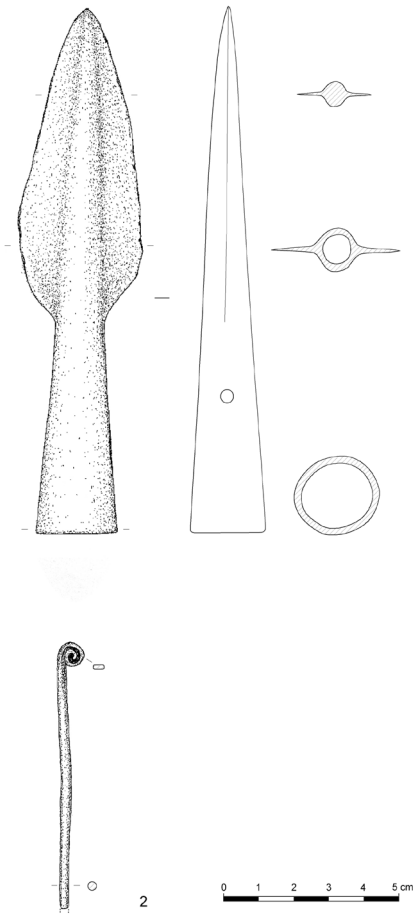


Fig. 6. 1. Punta de lanza; 2. Alfiler



Fig. 7. Hacha de cubo, punta de lanza y alfiler

20 Maya 1992-1993, 7-50, fig. 14.1.

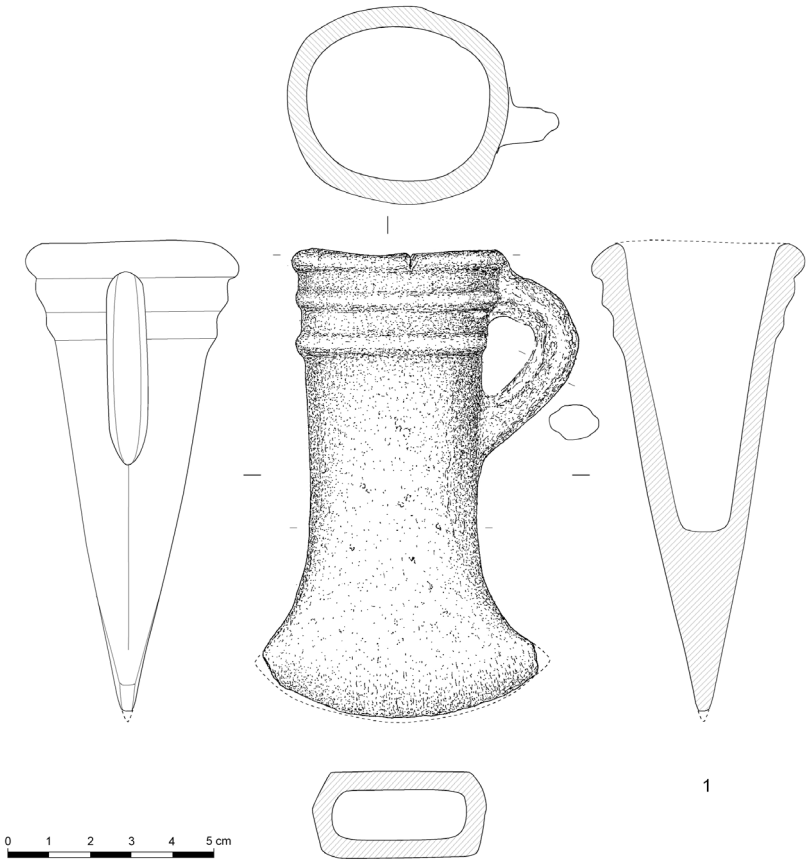


Fig. 8. Hacha de cubo

4.2.6. Hacha de cubo (NIG.52327) (figs. 7 y 8)

Herramienta fundida con metal de base cobre en un molde bivalvo, como manifiesta la rebaba que recorre sus flancos. La boca del cubo es de tendencia circular y ancha. La sección en la parte de la hoja es cuadrangular. La boca está decorada mediante tres molduras paralelas, posee una única asa que parte bajo la primera moldura y se une al cuerpo por debajo de la última. El filo es notablemente distendido. La proporción entre la anchura máxima y la longitud total del objeto le confiere un perfil marcadamente triangular y refuerza su aspecto de hacha corta. Su estado de conservación es perfecto.

Estas hachas tienen una amplia difusión por todo el occidente europeo, desde los momentos terminales de la Edad del Bronce (BFIII) hasta los inicios de la

Edad del Hierro.[21] Los ejemplares, ya sean herramientas o moldes, encontrados en contextos fiables son escasos y tampoco resulta consistente intentar establecer una secuencia precisa a partir de sus variaciones formales que, principalmente, residen en el número de anillas (ninguna, una o dos) y en la presencia o ausencia de decoración.

Hardaker detectó en la Península ibérica dos focos diferentes y desconectados en la distribución de estas herramientas.[22] Uno se extiende desde Galicia al centro de Portugal y el otro se circunscribe al noreste peninsular que incluye el tramo inferior del valle del Ebro. En esta segunda demarcación los moldes y hachas con contexto siempre están relacionados con los Campos de Urnas del Bronce final y llegan hasta la Primera Edad del Hierro, un panorama que no ha cambiado en lo substancial desde los años 70 del siglo XX.[23]

Por su posición geográfica, hay que llamar la atención sobre la similitud de nuestra hacha y las que hubo de producir el molde de La Pedrera (Vallfogona de Balaguer, Lérida) que Monteagudo clasifica dentro de su tipo 43C [24] y que fue encontrado junto a un alfiler de cabeza enrollada y cerámica con decoración acanalada que se fechó en el siglo VIII a. C.[25]

4.2.7. Alfiler de cabeza enrollada (NIG. 52495) (figs. 6.2 y 7)

Se trata de un objeto hecho a partir de una fina varilla de metal de base cobre. La barrita es recta, uno de cuyos extremos ha sido vuelto sobre sí mismo para formar una espiral que constituye la cabeza de alfiler. La sección es circular en el vástago y se vuelve rectangular en la zona enrollada. Le falta, por rotura, el extremo puntiagudo.

Este tipo de alfileres es uno de los más sencillos y más abundantes en todo el centro y occidente de Europa. Aparecieron en la zona alpina durante el Bronce medio, se difundieron hacia el occidente durante el Bronce final II y fueron el tipo general en el Bronce final III, perviviendo hasta el primer Hierro.

Los alfileres con cabeza de sección aplanada, como el que aquí mostramos, son considerados los más antiguos. Su función fue la de sujetar diversas partes de la vestimenta o servir de aderezo para el cabello.

En la Península ibérica son frecuentes, se encuentran tanto en sitios de habitación como en necrópolis. Es un objeto que aparece durante el Bronce final con Campos de Urnas y perdura hasta la Edad del Hierro. En el Museo de Zaragoza se conserva uno de estos alfileres procedente de Las Valletas (Sena, Huesca) que corrobora lo dicho.[26]

21 Milcent 2012, 145.
22 Hardaker 1976, 164.
23 Rauret 1976, 88-90. En el poblado de El Morrudo (Fuentes de Ebro, Zaragoza) se ha recuperado un ejemplar con una anilla en nivel de habitación que puede fecharse en el siglo VII. Permanece inédito.
24 Monteagudo 1977, tafel 121, n. 1765.
25 Maluquer de Motes, Muñoz y Blasco 1959, 5-79.
26 Bardavíu Ponz 1921-22.

4.2.8. Broche de cinturón (NIG. 52328) (figs. 9 y 10)

Placa macho de seis garfios y con cuatro escotaduras arriñonadas cerradas. De los garfios se conservan sólo tres. Las escotaduras se cierran mediante segmentos de metal que se empalman al cuerpo principal con discos. El área central está conformada a modo de dos placas planas unidas por un disco, una morfología consecuencia del diseño de este broche a partir de la idea de la unión de dos broches de tres garfios. El talón es recto y presenta cuatro perforaciones cuadrangulares que albergaban otros tantos remaches para sujetar la pieza a la tira de cuero del cinturón, de estos remaches se conserva uno que tiene forma de casquete esférico. La pieza está fundida en una lámina metálica de base cobre.

La cara destinada a ser vista presenta una cuidada ornamentación hecha por medio de tres líneas de puntos incisos que bordean el contorno del broche. El talón está decorado con una cenefa recta de meandros angulosos formada por dos líneas paralelas de puntos. En la parte central de una de las placas hay un motivo ovalado aislado, trazado con una única fila de puntos grabados.

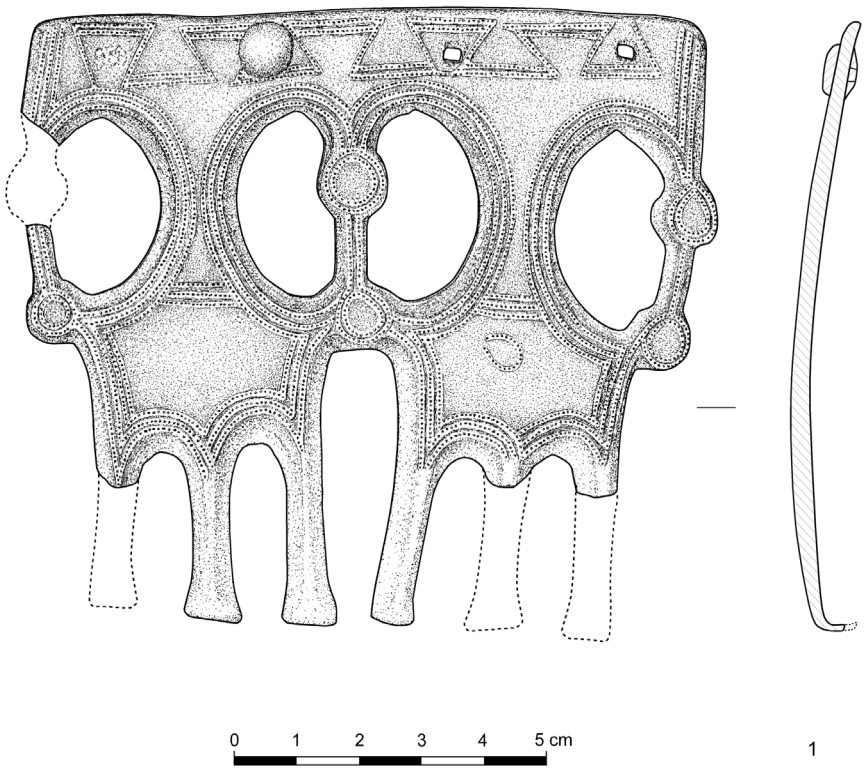


Fig. 9. Broche de cinturón



Fig. 10. Broche de cinturón

Los broches de cinturón de la Edad del Hierro han sido objeto de numerosos ensayos de clasificación tipocronológica. El que presentamos aquí pertenece al grupo DIII de Cerdeño,[27] tipo B4B6 de Lorrio,[28]o tipo "Griegos" de la sistematización de Parzinger y Sanz.[29] Respectivamente, estos autores les asignan una cronología de 475-450 a. C.; siglos V y IV a.C. y entre finales del siglo VI mediados del V a. C. Las investigaciones recientes llevadas a cabo en la necrópolis de El Castillo, en Castejón de Navarra, incluyen a los broches de seis garfios en su Fase III que afecta a la segunda mitad del siglo IV y a todo el III a. C.[30]

A causa del gran tamaño de estos objetos (denominados también broches geminados o dobles) y de su cuidada decoración, se les considera como elementos distintivos de ostentación y, por lo tanto, pertenecientes a individuos de cierta relevancia social.

27 Cerdeño Serrano1978, 286.
28 Lorrio 1997, fig. 91.
29 Parzinger y Sanz 1986, 169-194.
30 Faro Carballa 2015, 942.

La distribución geográfica de estos broches se corresponde, aproximadamente, con el territorio que puede considerarse protoceltibérico y que incluye a la meseta oriental y el Sistema ibérico hasta la sierra de Albarracín. Son escasos en el valle del Ebro.

4.3. Cerámica

4.3.1 Taza (NIG.52534) (figs. 11.1 y 12)

Vasija modelada a mano, de cocción oxidante, cuyo exterior está alisado con sumo cuidado y recubierto por un engobe marrón claro. Se trata de una taza de cuerpo globular y cuello exvasado y bien marcado, el borde es saliente, y posee un asa de puente con sección circular desde la boca a la panza. La base es plana. Se conserva completa, aunque fragmentada.

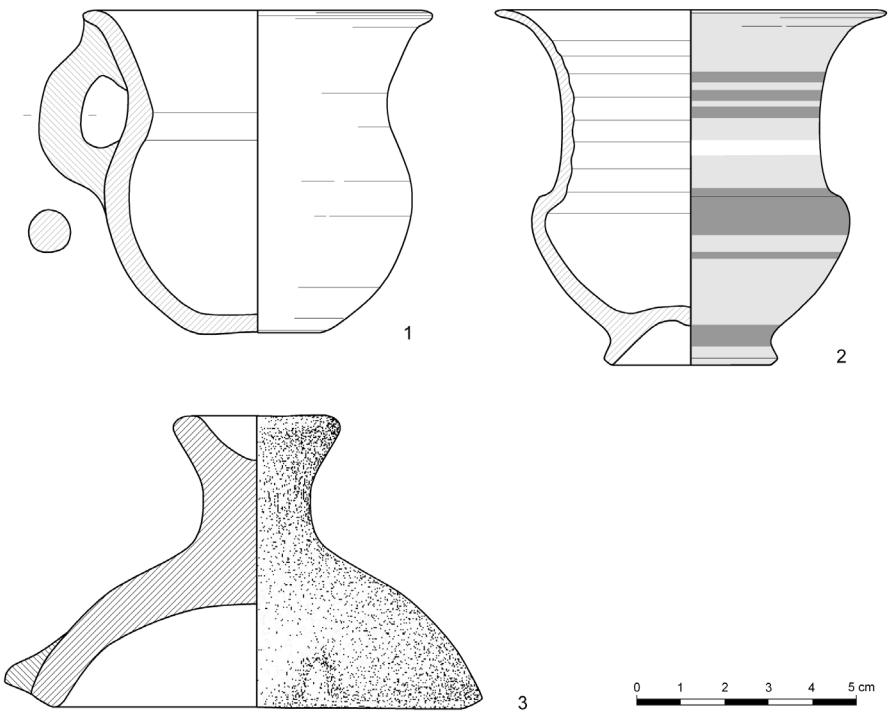


Fig. 11. Cerámica. 1. Taza; 2. Vaso pintado; 3. Tapadera

Nos encontramos ante una pieza que representa a las últimas producciones a mano que ya debieron convivir con las primeras manufacturas torneadas, de hecho el engobe marrón que lo recubre está imitando las tonalidades oxidantes de la cerámica a torno. Sin embargo, esta taza recuerda todavía a los perfiles típicos

de la Primera Edad del Hierro, baste citar como un ejemplo de esa fase la pieza de Pompeya (Samper de Calanda, Teruel)[31] y, para el momento más acorde al que proponemos para nuestro ejemplar, es un buen espécimen la taza procedente de El Vilallonc (Calaceite, Teruel)[32] que puede datarse en el siglo V a. C.



Fig. 12. Taza

4.3.2. Vaso pintado (NIG. 52464) (figs. 11.2 y 13)

Vasija realizada a torno, pasta muy depurada con cocción oxidante. La forma está compuesta por un cuerpo globular que se une al cuello mediante una marcada ruptura del perfil, con un hombro del que parte el cuello cilíndrico en su arranque y que va abriéndose hasta un punto en el que la boca es de mayor diámetro que la panza, formando un ala casi plana. El borde es apuntado. La base posee pie anular.

La superficie exterior está tratada con un cuidadoso bruñido que le proporciona un aspecto satinado. Tiene decoración pintada a base de bandas horizontales y paralelas, seis de tonos vinosos y una de color blanco que se sitúa aproximadamente en el centro. El efecto cromático queda acentuado por la propia superficie del vaso, con su pasta anaranjada y brillante.

31 Blasco Bosqued y Moreno López 1971-1972, 125-147.
32 Fatás Fernández 2016, 434, n. 275.



Fig. 13. Vaso pintado de tipo caliciforme

La característica forma de este recipiente lo asimila a los llamados vasos caliciformes ibéricos, unos recipientes con múltiples variantes y una amplia y discutida cronología. En concreto nuestro ejemplar se puede equiparar a la forma III-4 de Mata-Bonet.[33] Son recipientes propios, pero no exclusivos, de la cultura material ibérica, por lo tanto son comunes en su ámbito geográfico, tanto en hábitats como en lugares tenidos como santuarios, en especial cuevas.[34] Vasos caliciformes se han documentado también en cavidades de nuestro territorio, como en la sierra de Rodanas (Épila, Zaragoza)[35] y en el abrigo con pinturas parietales de la Cañada de Marco (Alcaine, Teruel).[36] La cronología en la que se puede encuadrar a estas formas cerámicas es amplia y varía según las zonas geográficas, pues pueden encontrarse desde el siglo V al I a. C.

33 Mata y Bonet 1992, 117-173; Martínez-Perona 1992, 261-281.
34 González Alcalde 2009, 83-107.
35 Pérez Casas y De Sus 1984, 35-52.
36 Picazo Millán; Perales García y Calvo Ciria 1993-1995, 37-47.

4.3.3. Tapadera (NIG. 52533) (figs.11.3 y 14)

Tapadera de cerámica hecha a mano, pasta reductora de color gris uniforme y desgrasante micáceo. El perfil es semiesférico y posee en su parte superior un pomo destacado, circular y cóncavo. El borde está biselado, evidencia de haber sido cortado y separado del cuerpo principal cuando la pasta estaba plástica. La pieza presenta una protuberancia prismática sobre el borde que recuerda a las orejetas de los tapes de las urnas ibéricas de cierre hermético, pero en nuestro caso la orejeta no está perforada ni tampoco tiene su correspondiente compañera en el punto opuesto. Estas anomalías hay que interpretarlas como consecuencia de una desacertada imitación del prototipo original.

Aunque heterodoxa, por carecer de la perforación en su única orejeta y por la falta de un segundo apéndice, su morfología y su técnica de fabricación indican que esta pieza hay que ponerla en relación con el ámbito de las urnas de orejetas perforadas ibéricas. Los hallazgos de esta especie cerámica forman una compacta área con abundantes ejemplos en la desembocadura del Ebro y su curso medio-bajo, hasta llegar a El Castelillo (Alloza, Teruel) por el occidente.[37]



Fig. 14. Tapadera de una urna de orejetas

37 López Bravo 2002, 97-116.

4.3.4. Cerámica de importación (NIG. 52329) (figs. 15 y 16)

Por último, presentamos un fragmento de pared y fondo perteneciente a un kylix ático de figuras rojas que probablemente tuvo pie elevado. Por el interior conserva la cenefa de grecas de meandros y ajedrezados que rodeaba el motivo central perdido. El exterior ostenta dos palmetas con volutas, por lo que estaríamos ante la zona de la copa sobre la que se colocó una de las asas. Puede fecharse entre 425 y 375 a. C.

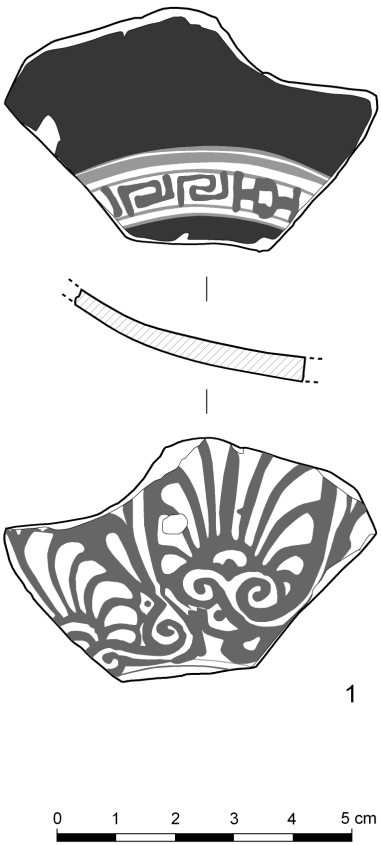


Figura 15. Fragmento de kylix ático de figuras rojas

En la costa mediterránea, en torno a la desembocadura del Ebro y su *hinterland*, la presencia de productos griegos de los siglos VII-VI a. C. es muy limitada[38] y empieza a hacerse más frecuente a partir de mediados del siglo V a. C. pero los hallazgos van escaseando cada vez más conforme nos adentramos río arriba,

38 Fatás, Graells y Sardá 2012, 78.

donde estos productos llegaron de forma esporádica. En el Bajo Aragón hay un pequeño núcleo de fragmentos en el valle del Matarraña[39] que se prolonga hacia el interior con escalas en El Tarratrato (Alcañiz, Teruel), El Cabo (Andorra, Teruel), San Jorge (Lécera, Zaragoza)[40] y, por ahora, el descubrimiento más occidental es el fragmento de una copa ática *delicate class* de El Castillo (Cuarte, Zaragoza).[41] Por lo tanto, nuestra copa no discrepa de las hipotéticas áreas de probable abastecimiento de piezas para la colección Tejerizo.



Figura 16. Fragmento de kylix ático de figuras rojas

39 Sanmartí-Gregó 1975, 87-127.
40 Fatás Fernández 2016, 250.
41 Burillo Mozota y Royo Guillén 1994-1996, 387-397.

5. Comentario final

Hemos dado a conocer en este trabajo el conjunto de los materiales prehistóricos y protohistóricos seleccionados de entre el amplio repertorio de la colección Tejerizo. El objetivo principal es que no queden en el olvido, por el solo hecho de no disponer de datos concretos sobre su lugar de origen, pues, uno a uno, son parte de la colección de referencia del Museo de Zaragoza que completa así alguna de sus lagunas.

Los objetos que se presentan en estas páginas, a pesar de su heterogeneidad y amplia horquilla cronológica, mantienen una coherencia en cuanto a su probable área de origen que señala como tal al tercio inferior del valle del Ebro. Precisamente, los materiales más significativos son los que mejor se compatibilizan con esta hipótesis. Desde un punto de vista temporal y cultural hay que subrayar dos lotes de piezas que apuntan a sendos periodos, el primero se refiere al Bronce final (ss. X-IX a. C.) y el segundo al ibérico antiguo (ss. VI-V a. C.). Ambas son etapas históricas en las que los efectos de los cambios se detectan con especial nitidez, unos estímulos que imprimieron un notable dinamismo a los pobladores del bajo Ebro y zonas limítrofes.

Agradecimientos

Este trabajo está inserto en el proyecto HAR2015-65620-P “Paisaje y sociedad. El valle medio del Ebro entre el 6000 y el 500 cal ANE”, MINECO-FEDER. Grupo de investigación H14_17R Primeros Pobladores del Valle del Ebro.

Agradezco a Paloma Cabrera, del Museo Arqueológico Nacional, su ayuda para clasificar el fragmento de cerámica griega.

Los dibujos son de M.ª Cruz Sopena Vicién. Las fotografías son obra de José Garrido Lapeña (Museo de Zaragoza).

Bibliografía

Bardavíu Ponz, V. (1921-1922): "Excavaciones en Sena (Huesca)", *Memorias de la Junta Superior de Excavaciones Arqueológicas* 47, 5-15.

Barraca de Ramos, P. (2008): "El mercado del arte y la política de adquisición de colecciones públicas", en C. Pardo y A. Vico (coords.), *La inversión en bienes de colección*. Madrid, 61-78.

Beltrán Lloris, F. y Ortiz Palomar, E. (2002): "*Burdo Medugeno munus dedit*. Sobre una cotícula inscrita del Museo de Zaragoza", *Palaeohispanica* 2, (AE 2002, 807; HEp 12, nº 552), 295-325.

Blasco Bosqued, M.ª C. y Moreno López, G. (1971-1972): "El yacimiento hallstáttico de Pompeya, Samper de Calanda (Teruel)", *Caesaraugusta* 35-36, 125-147.

Burillo Mozota, F. y Royo Guillén, J.I. (1994-1996): "El yacimiento del Castillo de Cuarte (Zaragoza) y su contribución al conocimiento del inicio del ibérico pleno en el valle medio del Ebro", *Gala* 3-5, 387-397.

Cerdeño Serrano, M.ª L. (1978): "Los broches de cinturón peninsulares de tipo céltico", *Trabajos de Prehistoria* 35, 1, 279-307.

Coffyn, A. (1985): *Le Bronce Final atlantique dans la Péninsule Ibérique*, Paris.

Faro Carballa, J. A. (2015): *Ritos funerarios en el valle medio del Ebro (s.VI-III a. C). Necrópolis de El Castillo (Castejón, Navarra)*. Tesis doctoral.

Erice Lacabe, R. (2006): "La *situla* de Caesaraugusta-Zaragoza y los apliques III de Delgado", *Archivo Español de Arqueología 79*, 271-280.

Fatás Fernández, L. (2016): *La Edad del Hierro en el valle del Matarraña (Teruel). Las investigaciones del Institut d'Estudis Catalans en el Bajo Aragón, Caesaraugusta* 85.

Fatás, L.; Graells, R. y Sardá, S. (2012): "Los intercambios y el inicio de la complejidad socioeconómica (Siglos VI-VII a.C.). Estado de la cuestión", en M.ª Belarte; J. A. Benavente; L. Fatás; J. Dilodi; P. Moret; y J. Noguera (eds.): *Iberos del Ebro. Actas del II Congreso Internacional. Documenta* 25, Tarragona, 71-86.

Galiay Sarañana, J. (1941): "Una casa de Gallica Flavia", *Corona de estudios que la Sociedad de Estudios de Antropología, Etnografía y Prehistoria dedica a sus mártires*, Madrid, 91-96.

Gavín Rivero, C. (1985): "Un hallazgo arqueológico en los Montes de Zuera", *Bajo Aragón Prehistoria* VI, 219-220.

González Alcalde, J. (2009): "Una aproximación cultural a los vasos caliciformes ibéricos en cuevas-santuario y yacimientos de superficie", *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonenses* 27, 83-107.

Hardaker, R. (1976): "Las hachas de cubo en la Península Ibérica", *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonenses* 3, 151-171.

Kaiser, J. M.ª (2033): "Puntas de flecha de la Edad del Bronce en la Península Ibérica. Producción, circulación y cronología", *Complutum* 14, 73-106.

López Bravo, F. (2002): "La urna ibérica de orejetas perforadas", *Complutum* 13, 97-116.

Lorrio, A. J. (1997): *Los celtíberos*. Murcia.

Maluquer de Motes, J.; Muñoz, A. M.ª y Blasco, F. (1959): "Cata estratigráfica en el

poblado de La Pedrera en Valfogona de Balaguer (Lérida)", *Zephyrus* 10, 5-79.

Martínez González, M. (2007): "El cabezo de La Guardia (Alcorisa, Teruel)", *Fragmentos de Historia. 100 años de Arqueología en Teruel*. Teruel, 195-197.

Martínez-Perona, J. V. (1992): "El santuario ibérico de Cova Merinel (Bugarra). En torno a la función del vaso caliciforme", *Estudios de Arqueología ibérica y romana. Homenaje a E. Pla Ballester. Serie de Trabajos Varios del SIP* 89, 261-281.

Mata, C. y Bonet, H. (1992): "La cerámica ibérica. Ensayo de tipología", *Estudios de Arqueología ibérica y romana. Homenaje a E. Pla Ballester. Serie de Trabajos Varios del SIP* 89, 117-173.

Maya, J. L. (1992-1993): "El Bronce Final-Hierro en la zona norte del valle del Ebro", *Bajo Aragón Prehistoria* IX-X. *Segundos encuentros de Prehistoria aragonesa*, 7-50.

Milcent, P. Y. (2012): *Les temps de élites en Gaule atlántique. Chronologie des mobiliers et rythmes de constitution des dépôts métaliques dans le contexte européen (XII-VII s. a. J.C.)*. Rennes.

Monteagudo, L. (1977): *Die Beile auf der Iberischen Halbinsel. Prähistorische Bronzefunde, Abteilung* IX, 6. *Band*. München.

Parzinger, H. y Sanz Serrano, R. M.ª (1986): "Ostmediteranem usprung einer gürtelhakenform der Iberischen Halbinsel", *Madrider Mitiellungen* 27, 169-194.

Pasqual de Quinto, J. (2004): *Relación general de señores académicos de la Real de Nobles y Bellas Artes de san Luis de Zaragoza (1792-2004)*. Zaragoza.

Paz Peralta, J. Á. y Beltrán Lloris, M. (2009): "Las colecciones", en M. Beltrán (coord.), *Museo de Zaragoza. Plan Museológico*, *Museo de Zaragoza Boletín* 18-19, 40-43.

Pérez Casas, J. A. y De Sus Jiménez, M.ª L. (1984): "Un conjunto de cuevas en el Sistema Ibérico. Estudio preliminar", *Arqueología Espacial* 2, 35-52.

Picazo Millán, J. V.; Perales García M.ª P. y Calvo Ciria, M.ª J. (1993-1995): "Materiales arqueológicos en el abrigo con pinturas rupestres de la Cañada de Marco (Alcaine, Teruel)", *Kalathos* 13-14, 37-47.

Puertas Tricas, R. (1973): "Trabajos de planimetría y excavación en la Villa Fortunatus, Fraga (Huesca)", *Noticiario Arqueológico Hispánico* 1, pp. 69-80.

Rauret, A. M.ª (1976): *La metalurgia del bronce en la Península Ibérica durante la Edad del Hierro*. *Publicaciones eventuales de la Universidad de Barcelona* 25. Barcelona.

Rodanés Vicente, J. M.ª (2017): *La cueva sepulcral el Moro de Alins del Monte. Prehistoria de La Litera (Huesca)*. *Monografías Arqueológicas. Prehistoria* 51. Zaragoza.

Rodríguez de la Esperanza, M.ª J. (2005): *Metalurgia y metalúrgicos en el valle del Ebro*. Madrid.

Ruiz Zapatero, G. (1985): *Los Campos de Urnas del NE de la depresión del Ebro*. Madrid.

Sanmartí-Gregó, E. (1975): "Las cerámicas finas de importación de los poblados prerromanos del Bajo Aragón. Comarca del Matarranya", *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonenses* 2, 87-127.

Serra Ràfols, J. (1943): "La villa Fortunatus de Fraga", *Ampurias* 5, 5-35.

Velaza, J. (2011): "Un miliario procedente de Fraga (HU)", *Studia Philologica Valentina* 13, ns. 10, 203-206.



NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ORIGINALES A

MUSEO DE ZARAGOZA. BOLETÍN

1 OBJETIVO, TEMÁTICA, PÚBLICO, PERIODICIDAD. El *Museo de Zaragoza. Boletín* es una revista, dedicada a la Museología, el Mundo Antiguo, las Bellas Artes y la Etnología. Sirve de instrumento de promoción y difusión del Museo de Zaragoza en el ámbito profesional. Su periodicidad será anual.

2 INTERCAMBIOS. El *Museo de Zaragoza. Boletín* se intercambia con publicaciones especializadas en los contenidos comunes expresados en el punto 1.

3 ACEPTACIÓN DE ORIGINALES. Los artículos podrán ser encargados por la revista o propuestos por los autores. La Secretaría de la revista comunicará la recepción de los originales y su admisión por el Consejo de Redacción.

- Para su aceptación los autores deberán enviar los originales del texto (en formato Word) como adjunto al correo museoza@aragon.es.

4. IDIOMA. Se aceptan los textos en español, inglés o francés.

5. EXTENSIÓN. Se recomienda un máximo de 20 páginas (2200 caracteres por página, interlineado sencillo, incluidas las notas a pie de página). En algún caso, los trabajos propuestos podrán rebasar dicha extensión a juicio del Consejo de Redacción.

6. FORMATO. Los autores deberán redactar el texto en un archivo de formato Word (Times New Roman 12 para el texto y Times New Roman 10 para las notas).

- Los artículos deberán ir precedidos de una página con el título del trabajo, nombre completo del autor, institución a la que pertenece, dirección postal y correo electrónico.
- El artículo deberá llevar el título en español y en inglés, a continuación los nombres del autor/es y su filiación institucional.
- Antes del texto deberá incluirse un resumen de hasta 150 palabras (español e inglés) y hasta 6 palabras clave (español e inglés). Las palabras clave no deberán repetir las palabras que ya figuran en el título.
- Si se desea manifestar agradecimientos o mencionar fuentes de financiación se incluirán en un apartado de “agradecimientos” antes de la bibliografía.

7. ILUSTRACIONES. Toda la documentación gráfica se considerará como *Figura*, ya sea una fotografía, dibujo, mapa o plano. Las figuras se ordenarán de forma correlativa, empezando por el número 1 y así sucesivamente.

- Las *Tablas* llevarán numeración propia correlativa.
- Se insertarán en el texto todas las figuras, en el lugar donde se desee que aparezcan, con el pie de la figura correspondiente (Fig. 1. Pie de la figura) y números y pies de figuras sucesivos.
- La documentación gráfica debe ser de calidad, de modo que su reducción no impida identificar correctamente las leyendas o desdibuje los contornos de la figura. Los dibujos, planos y cualquier tipo de registro (como cerámicas, monedas, bronces...) irán acompañados de una escala gráfica.
- Las figuras deben enviarse, junto al texto, en soporte digital, en fichero de imagen TIFF o JPG con una resolución mínima de 300/600 - 300 DPI.
- Para preservar los derechos que puedan derivarse del uso de las imágenes, tablas, gráficos o cualquier figura, los autores deberán indicar si son ellos los autores o, en caso contrario, deberán indicar con precisión la procedencia y si tienen o no derechos de reproducción.

8. CITAS DENTRO DE LOS TEXTOS.

- Las citas en latín irán siempre en cursiva.
- Las citas en griego se harán en fuente Unicode o, en su defecto, fuente Greek.
- Las citas en lenguas modernas en redonda con comillas (“ “).
- Las comillas angulares se usarán sólo cuando haya que colocar comillas dentro de un párrafo previamente entrecomillado y cuando haya que entrecomillar alguna palabra o locución en el título o subtítulos (« »).

9. CITAS.

- Las citas serán siempre a pie de página. No se admitirán en el texto.
- Los números volados deberán ir detrás del signo de puntuación correspondiente:

… cerámica campaniense.[1]

[1] Arce Martínez 1982, 23, fig. 24, más los comentarios que se consideren oportunos.

10. NORMAS DE PUNTUACIÓN.

- Para los signos de puntuación, paréntesis, espacios, guiones, barras y rayas se seguirán las orientaciones de la RAE.
- Las abreviaturas de magnitudes no llevan punto final, ejemplos: metro (m), centímetro (cm), milímetros (mm), gramo (g), etc.
- Las demás abreviaturas siempre llevan puntuación, por ejemplo: metros sobre el nivel del mar (m s. n. m.).

- Los años no llevan puntuación: 1934.
- Se emplearán tildes en mayúsculas y abreviaturas.
- Para los decimales se utilizará coma: 3,57.
- El porcentaje no llevará separación de la cifra: 17%.

11. LISTA BIBLIOGRÁFICA AL FINAL DEL TRABAJO. Se citarán los dos apellidos siempre que estén referenciados y se organizará siguiendo el orden alfabético por apellidos. Los lugares de edición deben citarse tal y como aparecen en el trabajo original.

Ejemplos:

• Monografías:

- Arce Martínez, J. (1982): *El último siglo de la España romana,* Madrid.

• Artículos de revista:

- Trías de Arribas, G. (1966): "Cerámicas griegas de figuras rojas procedentes de El Castell (Almenara, Castellón)", *Archivo de Prehistoria Levantina* 11, 91-97.

• Contribuciones a congresos y obras conjuntas:

- Trías de Arribas, G. (1989): "El Sec: la cerámica ática de figuras rojas", en *Grecs et ibères au IVe siècle avant Jésus-Christ. Commerce et iconographie, Table Ronde Bordeaux 16-18 decembre 1986, Revue des Études Anciennes* LXXXIX 3-4, 21-49.

En el caso de artículos contenidos en obras colectivas que tengan coordinador, editor, etc., se actuará como en los artículos de revista, pero teniendo en cuenta que los coordinadores, editores, etc. llevarán la inicial del nombre de pila delante del apellido y detrás del último de ellos su condición abreviada entre paréntesis:

- Chavarría Arnau, A. (2010): "Suburbio, iglesias y obispos. Sobre la errónea ubicación de algunos complejos episcopales en la *Hispania* tardoantigua", en D. Vaquerizo Gil y G. Trías de Arribas (eds.), *Las áreas suburbanas en la ciudad histórica: topografía, usos, función*, Córdoba, 435-453.

•Trabajos dentro de una serie monográfica:

- Alföldy, G. (1973): *Flamines Provinciae Hispaniae Citerioris*, *Anejos Archivo Español de Arqueología* VI, Madrid.

• En el caso de un autor con varios artículos:

- Beltrán Lloris, M.

(1976): *Museo de Zaragoza. Secciones de Arqueología y Bellas Artes*, Madrid.

(2000): "I. El pasado", en M. Beltrán Lloris (coord.), *Museo de Zaragoza: 150 años de historia*, Zaragoza, 25-180.

12. REFERENCIAS CRONOLÓGICAS. Para expresar cronologías absolutas con respecto a un punto determinado en el tiempo se utilizarán las siguientes abreviaturas:

- Antes de Cristo: a. C./B. C.; después de Cristo: d. C./A. D.; antes de nuestra Era: ANE/Before Present: BP; Mil años: Ky/Ka; Millón de años: My/Ma.
- Para fechas calibradas se usará la abreviatura: cal.
- Las fechas de C14 irán acompañadas de la referencia del laboratorio, el número de muestra, la clase de material y la desviación estadística. Las fechas calibradas citarán la tabla o programa informático usado.

13. REFERENCIAS A FUENTES ANTIGUAS. Se debe citar siempre con cifras arábigas (Liv. 7, 32, 15. Symm. *Ep*. 4, 28, 1., por ejemplo), siguiendo los diccionarios Liddell-Scott-Jones, *Greek-English Lexicon* (*www.tlg.uci.edu/lsj/*), *Diccionario Griego-Español,* del CSIC (dge.cchs.csic.es), Lewis-Short, *A Latin-English Dictionary* (on line a través de *Perseus*) o P.G.W. Glare, *Oxford Latin Dictionary*.

14. CORRECCIÓN DE PRUEBAS. Las únicas pruebas serán corregidas por los autores, limitándose a la subsanación de erratas y correcciones mínimas. La corrección se hará en el plazo máximo de 15 días.

15. Las opiniones expresadas por los autores no corresponden necesariamente a las de *Museo de Zaragoza. Boletín*.

16. © de la edición: Museo de Zaragoza. De las fotografías y textos: los autores correspondientes.



MUSEO DE ZARAGOZA

El número 20 de
Museo de Zaragoza, Boletín.
Se terminó de imprimir el día 3 de julio,
80º aniversario de la muerte del pintor
Juan José Gárate y Clavero,
conservador del Museo de Zaragoza.