

7 y 8
de mayo
2013

III Jornadas de los
Museos Aragoneses

LOS MUSEOS
ARQUEOLÓGICOS



7 y 8
de mayo
2013

LOS MUSEOS ARQUEOLÓGICOS

III Jornadas de los Museos Aragoneses

Museo de Zaragoza
Plaza de los Sitios, 6



**GOBIERNO
DE ARAGON**

Departamento de Educación,
Cultura y Deporte

EDITA:

Departamento de Educación, Cultura y Deporte
Dirección General de Cultura y Patrimonio
Servicio de Difusión del Patrimonio Cultural, Archivos, Museos y Bibliotecas

COORDINACIÓN DE LAS JORNADAS:

José Fabre Murillo

COORDINACIÓN DE LAS ACTAS:

José Fabre Murillo
Sergio Castillo

DISEÑO DE CUBIERTA:

Estudio interrogante

DISEÑO DEL INTERIOR, TEXTOS Y FOTOGRAFÍAS:

Los Fueros. Artes gráficas

IMPRESIÓN DEL CD:

Los Fueros. Artes gráficas

DEPÓSITO LEGAL:

Z-1591-2015

Índice

INTRODUCCIÓN	07
<hr/>	
DE ARQUEOLOGÍA Y MUSEOGRAFÍA ARAGONESA	09
Eva M ^a Alquézar Yáñez	
<hr/>	
EXPERIENCIAS DE GESTIÓN COORDINADA EN EL ÁMBITO DE LOS MUSEOS ARQUEOLÓGICOS ARAGONESES	17
José Fabre Murillo	
<hr/>	
PRESENTACIÓN DEL TESAURO DE TIPOLOGÍAS ARQUEOLÓGICAS	25
José Fabre Murillo	
<hr/>	
LOS TIPOS PREHISTÓRICOS	31
Vicente Baldellou (†) y José Fabre Murillo	
<hr/>	
LA CERÁMICA ANTIGUA. PRINCIPIOS DE ESTUDIO	37
Miguel Beltrán, Carmen Aguarod, Beatriz Ezquerro y Juan Á. Paz	
<hr/>	
OBJETOS DE NATURALEZA VÍTREA	43
Juan Á. Paz Peralta	
<hr/>	
OBJETOS DE NATURALEZA METÁLICA	47
Romana Erice	
<hr/>	
DE LA TIPOLOGÍA DE LA ARQUEOLOGÍA MEDIEVAL A LA NORMALIZACIÓN DEL MUSEO	51
Carmen Escriche Jaime	
<hr/>	
MUSEO DE HUESCA	59
Vicente Baldellou (†)	
<hr/>	
MUSEO DE CALATAYUD	63
Manuel Martín Bueno	
<hr/>	

MUSEO JUAN CABRÉ DE CALACEITE	69
Carmen Portolés y Lola Pintado	
<hr/>	
MUSEO DE LA HISTORIA Y DE LAS ARTES DE DAROCA	73
Asunción Sancho y Javier Seco	
<hr/>	
EL MUSEO DE ALBARRACÍN	77
Antonio Jiménez Martínez	
<hr/>	
LOS MUSEOS ARQUEOLÓGICOS MUNICIPALES DE ZARAGOZA	93
Carmen Aguarod Otal y Rafael Ordóñez Fernández	
<hr/>	
EL PROYECTO DE RENOVACIÓN MUSEOGRÁFICA DEL MUSEO DE TERUEL	107
Jaime D. Vicente Redón	
<hr/>	
LOS “MUSEOS DE ARQUEOLOGÍA”. NUEVE PROPUESTAS PARA UN DEBATE DESDE EL MUSEO DE ZARAGOZA	149
Miguel Beltrán LLoris	
<hr/>	
EL MUSEO AL AIRE LIBRE. EXPERIENCIAS DE MUSEALIZACIÓN DE YACIMIENTOS ARQUEOLÓGICOS POR PARTE DEL GOBIERNO DE ARAGÓN	161
Juan Ulibarri	
<hr/>	
LA RENOVACIÓN DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL DE MADRID. 2008-2014	167
Andrés Carretero Pérez	

Introducción

In Memoriam Vicente Baldellou

Las **III JORNADAS DE LOS MUSEOS ARAGONESES**, celebradas durante los días **7 y 8 de mayo de 2013** y centradas en los museos arqueológicos de la Comunidad Autónoma, se convirtieron en un foro especializado de comunicación e intercambio de experiencias, entre los profesionales de la arqueología y la museología.

Si la primera edición se dedicó a la *Gestión y planificación museística; Domus en Aragón*, en el Museo del Teatro de Caesaraugusta en mayo de 2009, y la segunda a *Los nuevos museos de Aragón. Una mirada plural*, en mayo de 2011 en el IAACC Pablo Serrano, estas Jornadas contaron con la aportación de todos los museos arqueológicos de Aragón, que plantearon un estado de la cuestión de sus centros y las perspectivas de futuro, invitando con ello a los asistentes a participar en un interesante y constructivo intercambio de experiencias profesionales. El Gobierno de Aragón presentó, además, la edición del *Tesoro Tipológico de los Museos Aragoneses*, ideado como herramienta que facilita la identificación y catalogación de los abundantes objetos de naturaleza arqueológica que forman parte de las colecciones de los museos.

Sirvan estas líneas para agradecer la labor y el trabajo, muchas veces en silencio, de los profesionales al frente de la Arqueología y de la Museografía aragonesa.

De Arqueología y Museografía Aragonesa

Eva M^a Alquézar Yáñez

*Jefa de Servicio de Difusión del Patrimonio Cultural,
Archivos, Museos y Bibliotecas*

Puntuales a su cita bianual, celebramos hoy el comienzo de las ya III Jornadas de los Museos Aragoneses. Tras las dos anteriores ediciones, la primera dedicada a la *Gestión y planificación museística; Domus en Aragón*, en la que el Museo del Teatro de Caesaraugusta nos acogió en mayo de 2009, y la segunda con el título *Los nuevos museos de Aragón. Una mirada plural*, celebrada en mayo de 2011 en el entonces recién inaugurado IAACC Pablo Serrano, en esta ocasión son los museos arqueológicos de Aragón los que nos reúnen en uno de ellos, el Museo de Zaragoza, a cuyo equipo con su director a la cabeza quiero agradecer su acogida y todas las facilidades que nos han brindado para que nos encontremos a gusto, en casa, condición imprescindible para fomentar el intercambio de ideas y experiencias, objetivo principal de esta reunión.

¿Por qué hemos elegido en esta ocasión a los museos arqueológicos como protagonistas?

Las primeras Jornadas no se centraron en un tema asociado a una tipología concreta de museos, sino que se trazó una mirada transversal a todos ellos, como es la de la gestión y planificación, vinculada por igual a todo tipo de instituciones museísticas y patrimoniales. Las segundas Jornadas tampoco lo pretendieron en su definición inicial, pues se trataba de revisar las principales actuaciones de renovación museográfica que se habían llevado a cabo en los últimos años, si bien fue abrumadoramente mayoritaria la presentación de proyectos de renovación de museos de bellas artes y arte contemporáneo. Quedó por lo tanto al margen una tipología de museos con gran peso en la museografía aragonesa, los museos arqueológicos, algunos de ellos renovados con anterioridad a los que nos ocuparon en las II Jornadas, sobre todo en los años 90 y primera década de los 2000, y algún otro que se está renovando en la actualidad, como veremos en las presentaciones de la sesión de mañana.

Además de esta deuda con los museos arqueológicos aragoneses, otra circunstancia ha hecho oportuna la celebración de las Jornadas en este ámbito. El pasado año culminó un importante trabajo cooperativo de varios profesionales de los museos aragoneses, arqueólogos todos ellos, que asumieron el difícil reto de dejar a un lado sus diferencias “científicas” para llegar a un consenso y elaborar una herramienta común para los museos y los profesionales de la Arqueología en Aragón y fuera de Aragón. Se trata del *Tesoro Tipológico de los Museos Aragoneses: Colecciones Arqueológicas*, un minucioso y reflexivo trabajo cuyo objetivo es hacer más fácil la, a menudo, complicada técnica de catalogar materiales arqueológicos. Este trabajo, el primero y esperemos que no último de la red de museos arqueológicos aragoneses, será presentado en detalle en la sesión de esta tarde, dedicada monográficamente a conocer la historia del proyecto y su contenido.

Pero esta reunión no pretende ser un foro para la autocomplacencia. Seguramente los museos aragoneses han vivido mejores momentos que los actuales, y no me cabe la menor duda de que atravesarán mejores circunstancias en momentos futuros. El contexto actual no permite poner en marcha grandes proyectos, aunque las necesidades de los museos así lo demanden, pues ni siquiera en época de bonanzas han visto hechas realidad sus expectativas (infraestructuras y equipamientos más o menos anticuados, exposiciones no todo lo actualizadas que sería deseable, carencia de servicios para los usuarios, escasez de personal...); pero la crisis sí que permite que los buenos profesionales con los que contamos, mientras “mantienen el barco a flote”, reflexionen sobre su trabajo, sobre la sostenibilidad del museo y el patrimonio que forma parte de sus colecciones, sobre otras formas de obtener rendimiento de unos recursos escasos, y pongan en marcha iniciativas no tan mediáticas como las grandes exposiciones o los gruesos catálogos, pero sí muy importantes desde el punto de vista de la responsabilidad patrimonial de los museos. Y es que si los profesionales de los museos no lo hacemos, nadie lo va a hacer. Hay otras prioridades a las que atender.

En este sentido, nos parece fundamental el trabajo en red, los proyectos cooperativos. De este tema trataremos en las sesiones de esta primera jornada. En la jornada de mañana, además de que cada uno de los museos invitados nos exponga cuál es su estado de la cuestión, nos gustaría que nos contara en qué está trabajando en estos momentos, cuáles son sus estrategias para sobrevivir y, por qué no, crecer cuando todo parece estar en contra.

Las Jornadas las concluiremos con un museo que no es aragonés, aunque sí depositario de una gran cantidad de bienes culturales de procedencia aragonesa. Se trata de un museo que está viviendo y terminando un gran proceso de renovación, no exento de problemas, pues inició los trabajos cuando todavía no oíamos hablar de la crisis, y ésta le alcanzó con la exposición desmontada, las colecciones almacenadas en distintos espacios dentro y fuera del museo, las obras a medias, las restauración de los bienes apenas iniciada...Con la presentación del director del Museo Arqueológico Nacional, sin duda de interés para todos los museos arqueológicos aragoneses, finalizaremos las Jornadas, en las que esperamos que se susciten temas de debate y nos motiven a trabajar más que nunca para la supervivencia y mejora de nuestros museos.

Según la *Estadística de museos y colecciones museográficas 2010*, publicada por el Ministerio de Cultura (todavía no se ha publicado la correspondiente a 2012, cuyos datos se están recopilando en el momento de escribir este texto), en Aragón hay reconocidos 69 museos y colecciones museográficas (1.531 en todo el territorio nacional), de los cuales solamente uno se clasifica como “museo arqueológico”. Representa, por tanto, el 1,45% del total, frente al 11,23 % que es el porcentaje del total de museos arqueológicos reconocidos en España (172) en relación con el total de museos y colecciones museográficas del país. El mismo resultado aporta la consulta del *Directorio de Museos y Colecciones de España* (<http://directoriomuseos.mcu.es/dirmuseos>). Hay que señalar que este único museo arqueológico así clasificado en nuestra comunidad autónoma, se trata además de un museo filial de otro museo matriz que no está clasificado como museo arqueológico, el Museo de Zaragoza. Nos estamos refiriendo al Centro Monográfico de la Colonia Celsa, en Velilla de Ebro.

Si esta información que se desprende de la Estadística y el Directorio de Museos y Colecciones de España fuese estrictamente cierta, y no resultado de un sistema de clasificación de los museos en categorías excluyentes, parece que no tendría sentido estar hoy aquí reunidos para revisar el estado de los museos arqueológicos aragoneses y debatir sobre su organización, gestión, planificación, exposición y relación con los ciudadanos.

Efectivamente, en Aragón podemos reconocer una docena de museos arqueológicos, además de algunas colecciones arqueológicas abiertas al público que no están recogidos en las fuentes citadas. Entre los primeros, la mayoría se clasifican como “museo general”, ya que cuentan también con colecciones de otras características diferentes a las arqueológicas. Nos referimos a los Museos Provinciales de Zaragoza, Huesca y Teruel, a los Museos de Albarracín, Calatayud, Daroca, Juan Cabré de Calaceite, y la colección museográfica de Mas de las Matas. Otro grupo de estos museos se clasifican

como "Museos de sitio", en concreto, los cuatro museos arqueológicos ubicados en la Caesaraugusta romana (Foro, Termas, Puerto Fluvial y Teatro).

Y es que, más allá de su clasificación en una u otra categoría, es necesario destacar un dato que puede dar idea de la potencia de estos museos en Aragón, en relación con otras Comunidades Autónomas. Si la media nacional de fondos museísticos arqueológicos, siempre utilizando como fuente la citada *Estadística de Museos y Colecciones 2010*, es de un 29,8 % respecto al total de fondos museísticos, en el caso de Aragón este porcentaje asciende hasta el 84,3 %, sólo por debajo de Cantabria y Castilla-La Mancha.

Además de señalar la paradoja de contar con un sólo museo reconocido como "arqueológico" y este elevadísimo porcentaje de fondos de esta naturaleza, sin duda entre las "trampas" de la estadística se ocultan muy diversos modos de llevar a cabo la identificación de lo que entendemos como fondo museístico en cada institución, de los que se derivan cuantificaciones absolutamente dispares en relación con realidades no tan diferentes en otras CCAA.

En cualquier caso, debemos reconocer que los museos y las colecciones arqueológicas tienen un importante papel en la museografía aragonesa, y por ello hemos creído oportuno convocar estas Jornadas de revisión y puesta al día.

Entre los museos y colecciones que podemos reconocer como arqueológicos los hay en las capitales de provincia y algunas de las principales localidades aragonesas, pero también en pequeñas poblaciones del medio rural. Algunos se pueden calificar como históricos por su antigüedad (como el decano de los museos aragoneses, el Museo de Zaragoza, que supera los 100 años en su sede actual, o el Museo de Huesca, también centenario aunque no en su actual ubicación, o el Museo de Teruel, que supera el medio siglo de existencia) pero la mayoría de ellos surgen en los años 80 y 90, y primera década de este siglo, al menos tal y como los conocemos hoy. Algunos de estos museos custodian algunas de las colecciones arqueológicas más antiguas de Aragón, como la colección Bardaviu o la del Conde de Samitier en el Museo de Zaragoza, o la del arqueólogo Juan Cabré Aguiló en el museo que lleva su nombre.

La mayor parte de los doce museos arqueológicos aragoneses pertenecen a la administración local (8 de ellos, aunque uno, el Museo Municipal de Albaracín, es gestionado por la Fundación Santa María), uno es privado (Museo de Mas de las Matas, gestionado por el Grupo de Estudios Masinos), uno es de titularidad autonómica (Museo Juan Cabré) y dos son de titularidad estatal y gestión autonómica (Museos de Zaragoza y Huesca), de acuerdo con el convenio sobre gestión de archivos y museos de titularidad estatal que suscribieron el Ministerio de Cultura y la Comunidad Autónoma de Aragón, en virtud de la resolución de 11 de julio de 1986. Se daba cumplimiento así a lo establecido en el Real Decreto 3065/1983 de 5 de octubre, sobre traspaso de funciones y servicios del Estado a la Comunidad Autónoma de Aragón en materia de Cultura.

La titularidad de los museos arqueológicos aragoneses nos permite plantear otra problemática que, resultado de cierta incoherencia administrativa, aun siendo común a la de otras comunidades autónomas, es por lo menos "chocante". La Administración competente en materia de Arqueología, la autonómica, sólo es titular de un museo arqueológico, en el que no deposita materiales procedentes de actividades arqueológicas llevadas a cabo en la Comunidad Autónoma, sino que lo hace en museos de titularidad estatal (Museos de Zaragoza y Huesca) y de la administración local (como el Museo de Teruel). Esta situación genera cierta complejidad a la hora de gestionar los museos, en los que conviven una colección estable más o menos importante (estatal, o de la Diputación Provincial de Teruel, según el caso), con una colección en depósito de la Comunidad Autónoma sobre la que deben ejercer su tutela los titulares, autorizar sus movimientos, etc. En el caso del Museo de Teruel, existe además otra gran colección en depósito, de titularidad estatal.

Según la citada fuente publicada por el Ministerio de Cultura, los doce museos arqueológicos citados, fueron visitados en 2010 por casi 350.000 usuarios, un 27,7 % del total de visitantes de los museos aragoneses, que ascendieron a 1.263.790 (destacan por número de visitantes los museos de

bellas artes, que recibieron en 2010 500.000 usuarios, casi la mitad en el Museo de Tapices de la Seo, y 113.000 el Museo del Monasterio Viejo de San Juan de la Peña). Entre los museos arqueológicos el museo más visitado fue en 2010 el Museo de Zaragoza, con más de 71.000 visitantes.

Además de los museos recogidos en este estudio estadístico, la realidad es que diversas colecciones arqueológicas pueden visitarse en Aragón, con diferentes condiciones de acceso y exposición, si bien la carencia de los recursos humanos, instalaciones y servicios básicos de un museo, impiden su consideración como tales. Sin embargo, custodian materiales arqueológicos de diversa importancia, planteándose también problemáticas de control técnico de dichos fondos, de estatus de la propia colección, de sostenibilidad de su apertura al público y mantenimiento... Sin ánimo de exhaustividad, podemos citar los casos del Museo Arqueológico de Borja (gestionado por el Centro de Estudios Borjanos, de la IFC, y el Ayuntamiento de Borja), la Exposición Permanente de Arqueología del Moncayo (impulsado por el Centro de Estudios Turiasonenses, también de la IFC), la Exposición Permanente de Arqueología Ibérica del Bajo Aragón (Taller de Arqueología y Ayuntamiento de Alcañiz), la Exposición Arqueológica Permanente de Monzón (Centro de Estudios de Monzón y Cinca Medio), el Centro de Interpretación del Monasterio de San Juan de la Peña (Turismo Aragón), el Espacio Pirineos de Graus (Ayuntamiento de Graus y comarca Ribagorza), o la exposición de cerámica de la torre del castillo de Monzón.

Y un tercer nivel lo representan los numerosos centros de interpretación o centros de visitantes abiertos en los últimos años con información sobre patrimonio arqueológico, como los que conforman la ruta de los íberos del Bajo Aragón o los Parques Culturales, que por carecer en general de bienes culturales en su exposición, si bien su temática gira en torno al Patrimonio Cultural, no calificamos como museos ni como colecciones arqueológicas.

Se trata de una realidad compleja, que existe y que hay que gestionar, más allá de concepciones excluyentes de los museos. Evidentemente, la mayor o menor disponibilidad de recursos y la posesión o carencia de un plan museológico establecen cierta jerarquización de los centros museísticos (denominación en la que englobaríamos a los museos, colecciones permanentes y centros de interpretación del patrimonio), pero todos ellos son un recurso para el territorio, que lo revaloriza cultural y socialmente, además de ser un generador de riqueza en potencia para los lugares en los que se asientan.

Una categoría aparte la representan los numerosos yacimientos arqueológicos y otros elementos patrimoniales que han sido objeto de intervenciones de mayor o menor envergadura para hacerlos accesibles al público, lo que solemos denominar como musealización, aunque como veremos mañana en la última sesión, al igual que los museos, responden a realidades y soluciones muy diferentes, desde los llamados "museos de sitio" hasta intervenciones reducidas a una sencilla señalización y/o protección.

Más allá de las fortalezas y carencias de cada centro museístico, hay una serie de problemáticas que se plantean de modo general y que pueden ser objeto de debate estos días. Algunas serán tratadas con más detalle después por José Fabre, y otras espero que por el resto de ponentes y/o por los asistentes:

- La gestión técnica de los fondos, desde el registro de su ingreso, pasando por su inventario y catalogación, su estudio, conservación y exposición. Se trata de una gestión compleja, entre otras, por algunas de las causas que apuntamos a continuación.
- La no adecuada entrega de los materiales procedentes de intervenciones arqueológicas en los museos (en tiempo –plazos– y forma –inventario, siglado...–)
- La relación entre los museos depositarios de materiales procedentes de intervenciones arqueológicas, en principio los tres museos provinciales, y otros museos "subdepositarios" de los mismos. Esta situación se está produciendo frecuentemente con museos y colecciones locales, como es el caso del Museo de Albaracín, los Museos del Ayuntamiento de Zaragoza, o la Exposición Arqueológica Permanente de Monzón.

- La dispersión de los materiales procedentes de un mismo yacimiento arqueológico en distintos museos, fruto de la evolución en las competencias arqueológicas, de las distintas entidades y personas que ha intervenido en cada uno de ellos, o de las distintas perspectivas administrativas desde las que dichos yacimientos son tutelados y estudiados.
- La acuciante necesidad de espacios de almacenamiento adecuadamente equipados en los grandes museos receptores, necesidad que ha desbordado hace tiempo la infraestructura disponible en sus sedes principales.
- Las dificultades para la investigación en los museos arqueológicos, tanto de sus colecciones como en los yacimientos de su ámbito.
- La transmisión de esa investigación al público, en el museo y en los yacimientos (musealización de yacimientos)
- Carencias básicas (instalaciones, personal y servicios técnicos adecuados) que la Ley de Museos de Aragón reconoce como imprescindibles para el reconocimiento de un museo, además de otras carencias, especialmente de servicios a los usuarios, carencias que no deberían tener los museos del siglo XXI.

¿Tenemos soluciones? Aunque este panorama es bastante negativo, no debemos caer en el derrotismo. Algunas soluciones se han buscado, y otras están en proceso, con avances y retrocesos, pero en camino.

Como veremos en la siguiente ponencia, mediante la implantación del Sistema Integrado de Documentación y Gestión Museográfica DOMUS, se están alcanzando soluciones prácticas a algunos de los problemas que surgen en el día a día de la gestión de los fondos arqueológicos en los museos, desde su ingreso en la colección procedentes de una intervención arqueológica autorizada, pasando por su registro, inventario, documentación gráfica, catalogación, conservación, restauración, movimientos internos y externos, incluso hasta su eventual baja en el museo. Estas soluciones, más allá de responder a un modelo normalizado ideado para cualquier tipo de institución museística, tienen mucho que ver también con el análisis detallado de las problemáticas específicas y la búsqueda de una solución consensuada entre los centros y la coordinación de proyecto, que está llevando a cabo un importante programa en la red de museos aragoneses. Este programa en red ha alcanzado además como uno de sus principales logros, el ya citado consenso para la creación de una herramienta de catalogación común, el tesoro de tipologías arqueológicas que presentaremos esta tarde.

Además, hemos obtenido la colaboración desinteresada de museos arqueológicos de otras comunidades autónomas para otro proyecto que forma parte de este programa: el proyecto de inventario del llamado “patrimonio emigrado” o más exactamente “repertorio de bienes culturales aragoneses en el exterior”, al que han prestado todo tipo de facilidades e información museos como el Museo de la Rioja, el Museo Arqueológico de Cataluña, el Museo de Prehistoria de Valencia, el Museo Provincial de Castellón o el Museo Arqueológico Nacional.

En el caso de los “subdepósitos” de bienes arqueológicos en museos locales por parte de los museos depositarios principales, por resolución de la Dirección General competente, en algunos casos de museos adscritos a través de convenio con el Gobierno de Aragón al Sistema DOMUS, se están adoptando soluciones que permiten el uso de los bienes arqueológicos para ilustrar el discurso museográfico de los museos locales, manteniendo el principal museo depositario la tutela técnica sobre dichos bienes, circunstancia que aligera de algún modo la carga de la gestión a museos no siempre dotados adecuadamente de personal y recursos.

Las condiciones de entrega de los materiales arqueológicos por parte de los arqueólogos a los museos depositarios también se han intentado mejorar mediante acuerdos en aspectos como los plazos de entrega de material y memorias, formato de dichas memorias o el tipo de siglado de los materiales.

También se han buscado soluciones para las necesidades de almacenamiento de los museos depositarios de la mayor parte de estos materiales arqueológicos. En el caso de los dos museos arqueológicos provinciales gestionados por el Gobierno de Aragón, los Museos de Huesca y Zaragoza, los dos han sido dotados de espacios y equipamientos para áreas de reserva externas; en el caso del Museo de Huesca, en el polígono La Magantina, con una capacidad de almacenamiento de 320 metros lineales de estanterías; en el caso del Museo de Zaragoza, con una nave en el Polígono El Portazgo, que próximamente va a ser sustituida por otra del GA en PLAZA, y con el acondicionamiento de 1.730 metros lineales de estanterías para materiales arqueológicos en la antigua Universidad Laboral de Zaragoza.

A pesar de las dificultades, los museos arqueológicos aragoneses han sabido mantener líneas abiertas de investigación en relación con sus colecciones y con su ámbito territorial; por citar algunos ejemplos, podemos recordar los casos del Museo de Calatayud y Bilbilis, del Museo de Teruel y la Loma del Regadío o Caminreal, o del Museo de Huesca y la pintura rupestre, los yacimientos neolíticos oscenses o el recientemente descubierto yacimiento de Marcuello. Esperamos que en un futuro próximo el Plan General de Investigación del Gobierno de Aragón pueda volver a contar con presupuesto para poder apoyar esta actividad investigadora.

La investigación que llevan a cabo los museos genera un conocimiento que debe ser transmitido a la sociedad por diferentes medios, especialmente a través de la exposición. En este sentido, la mayor parte de las exposiciones permanentes de los museos arqueológicos aragoneses han nacido o se han renovado en los últimos 15 años, al menos parcialmente; el caso más reciente es el del Museo de Teruel, que como veremos mañana está culminando actualmente la actualización de su exposición permanente.

También se ha avanzado en la notoriedad de los museos, en la puesta en marcha de nuevas vías para ser conocidos por los ciudadanos y de este modo, poder transmitir su actividad, poder difundir el conocimiento del que son depositarios y generadores, poder influir en la sociedad. Estas nuevas vías de accesibilidad al museo están fundamentalmente en internet (los catálogos en línea, las páginas web y la reciente incorporación a las redes sociales). Así, siete de los museos arqueológicos de Aragón ya disponen de catálogos en línea en CERES Aragón (Museos de Zaragoza, Huesca, Teruel, Calatayud, Daroca, Juan Cabré y Albarracín).

Los Museos de Zaragoza, Teruel y Calatayud disponen de página web propia, y todos los museos arqueológicos aragoneses disponen de información publicada en los portales de sus entidades titulares, así como en el Portal de Patrimonio Cultural Aragonés, que recientemente ha renovado la Dirección General de Patrimonio Cultural. Además de información sobre los museos (incluidos todos los museos arqueológicos aragoneses), en el campo de la arqueología, este portal publica datos sobre 288 bienes culturales arqueológicos, 6 rutas y temas monográficos arqueológicos, 20 proyectos de investigación arqueológica en Aragón, y 32 recursos didácticos asociados a yacimientos, entre otras informaciones de interés.

Algunos museos, como el Museo de Zaragoza y el Museo de Calatayud, ya se han adentrado en las redes sociales, logrando un importantísimo avance en su notoriedad y difusión de sus actividades.

Son muchos los problemas con los que se enfrentan los museos arqueológicos aragoneses, como todos los museos arqueológicos, y como la mayor parte de los museos; la crisis actual no nos permite ser excesivamente optimistas sobre una rápida mejora o solución de esta situación, pero conviene echar la mirada atrás para poder apreciar que hemos avanzado. Basta con recordar lo que escribía Miguel Beltrán hace 23 años en su publicación *Los museos de Aragón*: “Desde una visión objetiva el camino a recorrer es ciertamente largo y penoso, desde la adecuación de las propias instalaciones, la puesta al día de los sistemas de registro, inventario y monografías, la adecuación de las instalaciones desde un punto de vista técnico, la presentación didáctica de las colecciones, las relaciones con el público, la política racional de adquisición de fondos de acuerdo con las necesidades de los centros y en definitiva la definición del programa museográfico válido para todos nuestros centros.” (Beltrán, 1990).

Queda mucho por hacer, sin duda, pero todos tenemos que poner de nuestra parte para progresar en la dirección adecuada.

No quiero acabar mi intervención si expreso mi agradecimiento y el de la Dirección General de Patrimonio Cultural al Museo de Zaragoza y a su director, Miguel Beltrán, por acoger estas Jornadas, a nuestros compañeros Sergio Castillo, Juan Ulibarri y Miguel Angel Pardillos, que han colaborado activamente en la organización, a todos los ponentes por su aportación desinteresada, y como no, a José Fabre como coordinador y principal responsable de que estemos aquí reunidos en unas Jornadas que esperamos sean provechosas para todos.

Gracias a todos.

BIBLIOGRAFÍA

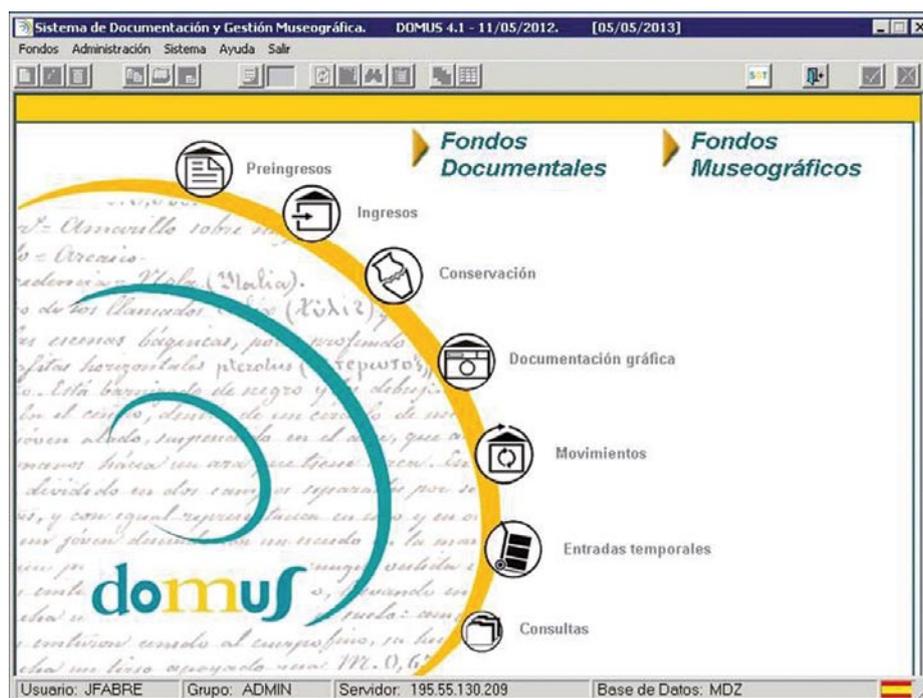
- AGUAROD OTAL, Carmen y ERICE LACAVE, Romana: "Museos arqueológicos aragoneses", en *her&mus* 8 [volumen iii, número 3], septiembre-octubre 2011, pp. 38-48.
- BELTRÁN LLORIS, Miguel (1990): *Los museos en Aragón*, Boletín Museo de Zaragoza, nº9.
- *Guía de Museos de Aragón* (2004), Prensa Diaria Aragonesa S.A.
- MINISTERIO DE CULTURA: *Estadística de museos y colecciones museográficas 2010* (<http://www.mcu.es/estadisticas/MC/EM/2010/Index2010.html>)
- MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE: *Directorio de Museos y Colecciones de España* (<http://directoriomuseos.mcu.es/dir museos>)

Experiencias de gestión coordinada en el ámbito de los museos arqueológicos aragoneses

José Fabre Murillo

*Técnico de Museos del Gobierno de Aragón
Coordinador del Sistema DOMUS en Aragón*

La experiencia sobre la redacción del tesoro de tipologías será objeto en las presentes jornadas de una comunicación específica, sin embargo, hemos considerado oportuno aprovechar esta ocasión para acercar la gestión que desde el Servicio de Investigación y Difusión del Patrimonio Cultural se viene haciendo en los últimos años en relación al patrimonio arqueológico museográfico. Una parcela concreta, aunque ramificada en ocasiones, que tiene su origen en la implantación del Sistema Domus en los museos aragoneses y que coordinamos desde los Servicios Centrales Referidos.



Muchos de los asistentes conocen el proyecto de implantación de DOMUS en Aragón. Si tuviéramos que realizar una definición rápida para que aquellos que no lo conocen habríamos de decir que se trata de una aplicación informática de implantación en los museos aragoneses gracias a un convenio con el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte por el cual se somete a un estricto control toda la actividad documental del Museo.

Dicho control afecta tanto a la documentación que se genera en las áreas técnicas de los centros como puedan ser los conservadores, bibliotecarios, fotógrafos, restauradores así como en las áreas de corte administrativo.

Fruto de dicho estricto control nacen dos derivadas: un instrumento de garantías en cuanto al cumplimiento de las leyes y reglamentos referentes a museos y patrimonio cultural. Y por otro lado, un instrumento de difusión en el horizonte virtual de gran llegada a través de los macrobuscadores culturales de nivel autonómico, nacional y europeo.



Teniendo en cuenta que este proyecto, promovido desde el Ministerio, se potencia y se articula desde la Dirección General de Patrimonio Cultural del Gobierno de Aragón hemos considerado oportuno pasar revista a esta labor de coordinación aplicada, en este caso, a los museos arqueológicos aragoneses.

Son tres las vertientes en las que se ha venido trabajando desde la Coordinación:

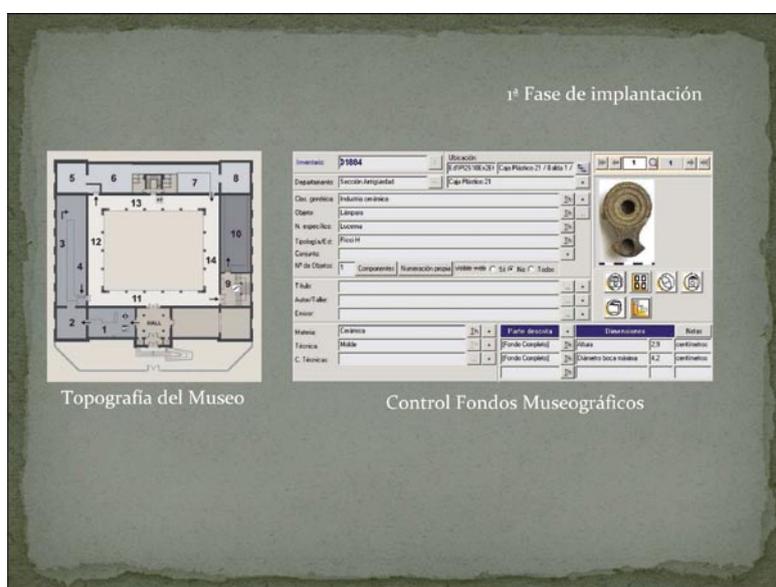
LOS MUSEOS

Leimotiv... sin el cual no estaríamos aquí hoy, la coordinación Domus nace para ser un apoyo técnico que facilite la incorporación de los centros museísticos a ese nuevo sistema que desde 2004 y que de forma paulatina ha ido creciendo hasta 40 museos y colecciones de los cuales **13 tienen raigambre arqueológica**.

Y ¿en qué consiste ese apoyo técnico? Pues hay que interpretarlo, a mi modo de ver, en **dos líneas de actuación**:

La propia de la implantación de Domus como en el resto de museos:

- I. **Formación.** Impartición de cursos específicos para la comprensión y manejo de la aplicación informática.
- II. **Publicación** de manuales que refuercen los materiales ministeriales, ciertamente más destinados al usuario de una base de datos que al técnico de museos.
- III. **Planificación** para sumarse a Domus y no perecer en el intento que suele pasar por los siguientes estadios:
 - 1. Inclusión del **topográfico** de detalle en el sistema como paso previo a,
 - Inclusión de los datos e imágenes referentes a **registro, inventario y catálogo** de la colección en exposición permanente



- 2. **Acceso a la plataforma de difusión** autonómica en conjunción al resto de museos para una selección de fondos museográficos: CERES ARAGÓN



3. Digitalización a través de DOMUS de los **datos referentes a las parcelas técnicas de Conservación-Restauración, Movimiento de Piezas, Entradas temporales, Fotografía en general, etc.**

Digitalización a través de DOMUS de los datos referentes al resto de parcelas administrativas.

Y una segunda línea de trabajo. La naturaleza de colecciones como la del Juan Cabré, colección procedente de una cesión no entraría en el caso que voy a tratar a continuación, pero hay una característica que **diferencia** a gran parte de las colecciones arqueológicas y es que tras la asunción de competencias por las comunidades autónomas en materia de patrimonio cultural, las materializaciones muebles fruto de la Arqueología se declaraban *per se*, de **dominio público** siendo la Comunidad Autónoma la titular de las mismas y su órgano gestor competente para su asignación o depósito en museos.

Las inercias de los agentes arqueológicos, véanse investigadores, Universidad, administraciones en general, entes de dinamización cultural o los propios museos incluso, han planteado en las últimas décadas un abanico de situaciones que nos han hecho encontrar a la hora de registrar las colecciones en DOMUS situaciones, llamémoslas, por usar un término poco agresivo, de **incompatibilidad administrativa**:



En atención a la referencia de custodia, conservación, investigación y exposición del patrimonio arqueológico han sido y siguen siendo los museos de Zaragoza, Huesca y Teruel depositarios predeterminados de los posibles frutos materiales de dicha intervención.

Eso llevó a dos problemas: uno, que los **museos designados** como depositarios de esas actuaciones, informados de ello, quedaban en un **eterno compás de espera técnico** y administrativo de la entrada, o no, de esos materiales. Sirva como muestra el siguiente botón: el museo de Zaragoza presenta a día de hoy [2013] y desde 1985 un total de 2750 expedientes abiertos en esta situación. Buena parte en relación a este problema, otra porque jamás se notificó por ninguna instancia lo que previsiblemente fueron excavaciones o prospecciones no realizadas o sencillamente que no obtuvieron materiales.



Y dos, que los **museos que custodiaban las piezas** (siempre territorialmente cercanos al yacimiento o yacimientos de procedencia) **demandaban**, en atención al principio de territorialidad, dinamización de entorno, etc. una regularización de lo que consideraban sus colecciones, para un mantenimiento de la situación actual, pero con **carta de posesión**.

En contra de los intereses de estos últimos, a ojos del titular corría la casi generalizada enfermedad de los museos locales: la **ausencia de plantillas completas y estables** que aseguraran todos los requerimientos de un museo. Insisto: Custodia, conservación, exposición, investigación, difusión...

Soluciones... se daban **varias** vías, por un lado promover el depósito en los centros de cabecera tradicionales (Zaragoza, Huesca y Teruel) con el consecuente perjuicio a las instituciones descentralizadas.

Por otro lado, la anulación de depósito en los antiguos museos provinciales para depositar directamente en los museos que actualmente los custodian, con el consecuente riesgo para las colecciones que no tienen asegurado un plantel técnico que cubra las necesidades básicas de los museos.

La solución planteada, como casi siempre que hay pros y contras ha ido por el camino de en medio, pero un camino de en medio con garantías. En aquellos casos que el museo local (podemos llamarlos así, ya que todos son de titularidad municipal) presentara un respaldo técnico considerado como adecuado se establecería un procedimiento de depósito directo (caso en desarrollo de los museos municipales de Zaragoza con los bienes procedentes del Puerto, las Termas, el Teatro y el Foro Romanos, o el Museo de Calatayud).

En aquellos casos que se considerara alguna carencia que pudiera suponer un riesgo para las colecciones, bien por ausencia bien por modelo de gestión vulnerable, se mantenía la custodia pero bajo la tutela técnica de un centro de cabecera que de forma pactada visitara puntualmente el centro. Es decir, el depositario seguía siendo el centro de cabecera que aseguraba con informe puntual el buen estado de las colecciones y se mantenía el respeto al discurso museográfico local.

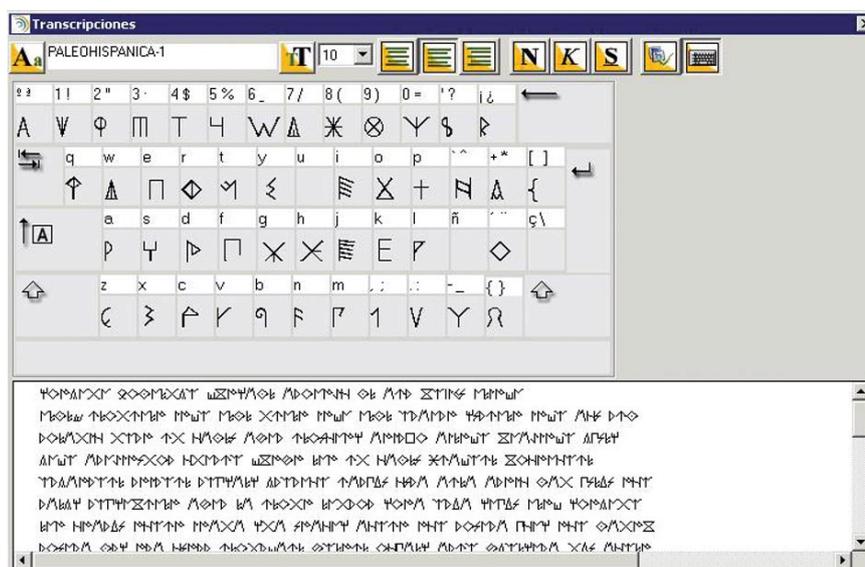
El caso paradigmático y en marcha desde 2010 es el del Museo de Albarracín que cuenta con un préstamo por parte del Museo de Teruel que con garantías permite ambos propósitos: descentralización de patrimonio y control técnico.

MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE

La colaboración y aporte con el promotor del proyecto DOMUS es constante por parte de la Coordinación DOMUS aragonesa. Solamente decir que los buscadores del Ministerio CERES e HISPANA se nutren de forma muy significativa de los fondos aragoneses, además de la participación activa que tenemos en las exposiciones virtuales que año tras año presentan con alguna pieza de Aragón.

Pero desde el punto de vista del aporte por y para los museos arqueológicos hay tres puntos de obligada referencia:

- La inclusión de la fuente **PALEOHISPÁNICA**, desarrollada por el Departamento de Ciencias de la Antigüedad de la Universidad de Zaragoza y facilitada a través de esta Coordinación al Ministerio para que todos los museos nacionales pudieran reflejar en DOMUS las grafías en caracteres paleohispánicos las inscripciones de sus piezas,



- **Normalización de Reglas de transcripción epigráfica y paleográfica.** Normalización en el reflejo de los signos diacríticos en los módulos de transcripción de la ficha catalográfica remitida por nuestra parte y que contó con la asesoría técnica del director del Museo de Zaragoza y la inestimable ayuda del colega, entonces investigador de la Universidad de Zaragoza, y hoy investigador en la alemana Universidad de Mainz, Alejandro Díaz Fernández.
- Tercero, y considero, aporte de mayor calado de la coordinación del **Tesaurus de Tipologías** en estas jornadas se verá con detenimiento, pero que ha despertado un gran interés por parte de la Subdirección General de Museos Estatales para su puesta a disposición en el ámbito estatal.

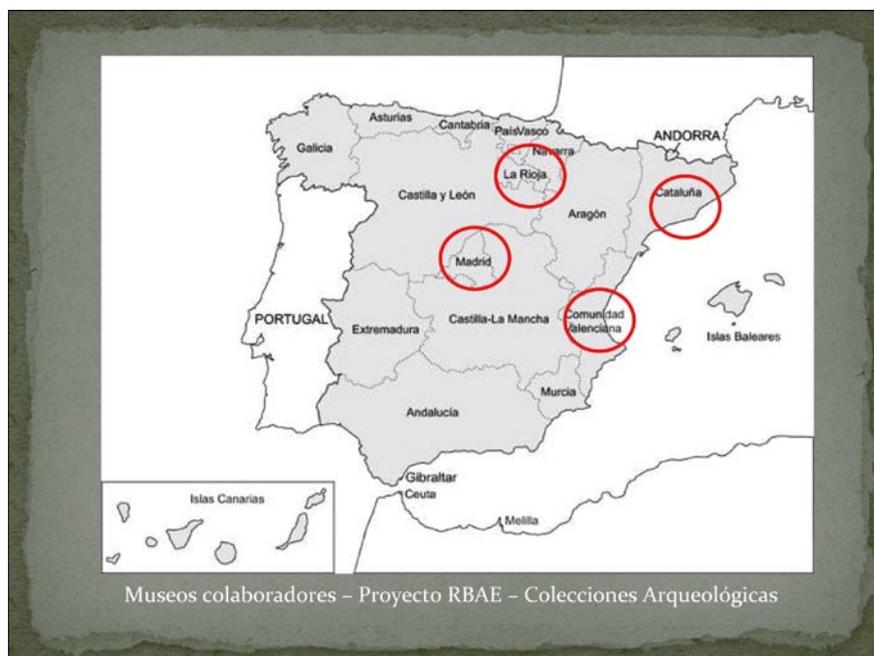
DIRECCIÓN GENERAL DE PATRIMONIO CULTURAL

La **tercera** y última vía de actuación de la Coordinación sería la que se lleva a cabo a través de imbricación en proyectos de gestión directa de la **Dirección General de Patrimonio Cultural**:

Significar tres puntos en esta línea:

- **La custodia, adecuación de espacios y documentación en DOMUS de la denominada Colección de Antropología Física del Gobierno de Aragón.** Los restos humanos procedentes básicamente del levantamiento de depósito del Museo Paleontológico Universitario de Zaragoza que ha día de hoy presenta debidamente digitalizadas las referencias de más de 200 intervenciones arqueológicas.

- **Repertorio de Bienes Aragoneses en el Exterior. Proyecto de puesta en contacto con museos fuera del ámbito territorial de Aragón que custodian colecciones que en algún momento, por lo general acordes a la legalidad, salieron de Aragón.** En el caso de la Arqueología, estaríamos hablando del fruto de prospecciones, excavaciones o hallazgos que esos museos atestiguan como procedentes de la actual Comunidad Autónoma.



- Informe continuo entre servicios centrales y los museos con el afán de mejorar la comunicación entre órgano autorizador, investigador autorizado y centro depositario, transmitiendo:
 - a. Necesidad del cierre de expedientes pendientes de entrega en los museos,
 - b. Recomendación de la **prescripción de la sigla de materiales de oficio** por parte del museo, con el objetivo de normalizar un código –físicamente plasmable- con carácter definitivo en la pieza.
 - c. Conveniencia de que el depósito en museos vaya acompañado de los ya necesarios **inventarios de excavación, pero también copia de los informes preliminares y memorias de excavación**. Entendiendo el **museo, como centro de referencia documental de un yacimiento arqueológico** concreto para los investigadores.

Presentación del *Tesaurus de tipologías arqueológicas*

José Fabre Murillo

*Técnico de Museos del Gobierno de Aragón
Coordinador del Sistema DOMUS en Aragón*

Tras casi cuatro años de intenso trabajo se presenta el *Tesaurus de tipologías arqueológicas*. En el foro que tuvo lugar con motivo de las I Jornadas de Museos Aragoneses en las que se exponían los avances realizados en la implantación en Aragón del Sistema Domus se planteó la posibilidad de reforzar aquellas líneas que el Ministerio de Cultura estaba desarrollando para dotar de un lenguaje normalizado al sistema (Asín y Fabre, 2009). En 2009, les enumeramos ya varios grupos de trabajo que en Aragón estaban intentando abordar determinadas parcelas. Uno de ellos, que ya lo presentamos entonces, era el denominado Grupo de Tipologías o Comisión de Tipologías. Es, efectivamente, la Comisión redactora de este *Tesaurus*.

Un par de años antes, en 2007 y desarrollando las labores de implantación del sistema para el Museo de Teruel desde la coordinación general se me encarga estudiar como sería posible el abordar la creación individualmente de un *Tesaurus de tipologías*, que recogiera toda la terminología. No hacía falta ser Colin Renfrew para darse cuenta de que era un proyecto ingente. ¿Por qué? Porque la nomenclatura de las series o variaciones tipológicas de objetos de todas las épocas es un océano terminológico enorme.

La llegada de DOMUS como sistema de gestión y documentación de colecciones que modificaba el modo, no el fondo, pero sí en gran medida la forma de documentar de los museos. Incluso de los que ya estaban informatizando sus fondos, pero, además, que en el aspecto concreto de la catalogación de las colecciones arqueológicas no brindaba ningún modelo, ningún listado, de nomenclaturas. La clasificación genérica, el nombre del objeto, sus nombres específicos, la tipología..., que el sistema nos exige tener muy claros en sus rangos y su interrelación, no venían disponibles.

A ello se sumaban los términos denominados términos de migración ¿Qué significa esto? En la mayoría de los casos, los museos con colección arqueológica contaban en aquel momento con un cajón de sastre en el que se alojaban todos los términos que procedían de sus antiguas bases de datos, es decir, aquellos datos que tradicionalmente, y atendiendo al criterio variable del cumplimentador, estaban recogidos de forma discrecional, arbitraria, aleatoria, y redundante en un nuevo *Tesaurus*, ordenado alfabéticamente y sin interrupción.

Por poner un ejemplo un mismo objeto podía estar reflejado en el apartado de tipología de formas tan variadas como: Campaniense calés, Barniz negro, Lamboglia 3 o Pixis campaniense; cual-

quiera de ellos son aplicables. Podemos ir a cualquiera de los campos de las colecciones arqueológicas.

La envergadura del asunto es transmitida y tanto la coordinación del proyecto, como el Servicio de Investigación y Difusión del Patrimonio Cultural, haciendo una indudable apuesta, consideran oportuno implicar a varios de sus técnicos en un ejercicio de trabajo que era bastante abultado, destinado a ordenar, alfabetizar, indexar, interrelacionar todos los objetos referidos a la arqueología de las colecciones aragonesas.

Cuatro años de trabajo, lógicamente, adaptado a los ritmos de sus componentes, pero que sí que es cierto que a lo largo de trece fructuosas reuniones en pleno, más las reuniones que hemos desarrollado particularmente, se ha conseguido un resultado, cuando menos, útil.

Para la composición del grupo de trabajo se hizo ver a las jefaturas que el capital humano del que disponíamos en los museos aragoneses era importante, desde el punto de vista de que a través de sus conservadores o de los directores de los museos, en definitiva de los arqueólogos que trabajaban en nuestros museos, contábamos con un abanico capaz de abordar todo el espectro cultural. Es decir, podíamos contar, afortunadamente, pues con la presencia de Vicente Baldellou, para abordar la ordenación de los objetos, de las variantes tipológicas referentes a prehistoria. Ahí, yo mismo por mi formación también me sumé a intentar darle un empujón a determinados campos de los tipos prehistóricos.

En segundo lugar, podíamos contar con ese aval científico que acredita al Museo de Teruel personificado en sus técnicos, la tarea de recopilar toda la tradición terminológica referente a la cerámica ibérica recaía de esta manera en Beatriz Ezquerro Lebrón.

A continuación se presentaba el abanico más amplio, el que más tradición terminológica tiene, el que más variedad tipológica puede aportar, el derivado de la Arqueología Clásica. Se distribuyó tan magna tarea en grandes áreas de conocimiento para intentar ordenar toda esa terminología. En este caso, abordaron, concretamente, Miguel Beltrán y Juan Paz, por parte del Museo de Zaragoza, todo lo referente a la cerámica de mesa; así también Miguel Beltrán abordó la ordenación de toda la nomenclatura referente a cerámica de transporte, así como los útiles de farmacopea, y los útiles de esta época de utilidad diversa. También Juan Paz, conservador del mismo museo, asumía el encargo de recopilar todas las variantes de objetos de vidrio romano. Y volviendo a la cerámica de época romana, la denominada como "cerámica común", que recayó en Carmen Aguarod, investigadora experta, como saben, en esta parcela, y que a la par provenía de la Unidad de Museos y Exposiciones del Ayuntamiento de Zaragoza¹. Cerrando el mundo clásico, Romana Erice, procedente también del Ayuntamiento de Zaragoza, prestigiosa investigadora, y que dada su contrastada trayectoria, se encargó de recopilar lo concerniente a la industria metálica de época romana, con especial hincapié en la riquísima variedad de fibulas cuyo repertorio recabará variantes de fases incluso previas a la romanización de la Península Ibérica.



Figura 1. Pixis CBNca Lamboglia 3. Museo de Teruel NIG 16636

¹ El acuerdo de colaboración entre el Gobierno de Aragón con la Diputación Provincial de Teruel, e igualmente, con el Ayuntamiento de Zaragoza no se traduce solamente en el uso de la aplicación por los museos usuarios sino que nos permite contar con una red de técnicos al servicio de la implementación del sistema que lo enriquece de forma destacada.

Y, finalmente, y cerrando el grupo, esgrimiendo el mismo aval que hacía la colega Ezquerra, Carmen Escriche, arqueóloga y directora por aquel entonces del Museo de Teruel, hoy retornada a su puesto de Conservadora de Documentación, que con su conocimiento concreto, maestría y rigor, se nos hacía persona idónea para recopilar toda la terminología referente a la industria cerámica de época islámica y bajomedieval.

Se ha normalizado, por lo tanto, un amplio repertorio de todas las grandes tradiciones nominativas para los objetos hallados y/o fabricados por las distintas sociedades desde la Prehistoria hasta el siglo XV en una laxa circunscripción al actual territorio de Aragón.

El objetivo de la Comisión ha sido desarrollar lenguajes de descripción homogéneos, y establecer claramente el orden en la jerarquía a la hora de nombrar esos objetos. Por lo tanto, no solamente hemos asumido un *tesouro de tipologías*, es decir, no hemos ordenado los términos que definen la variante de este objeto, sino que para ello hemos tenido que hacer un ejercicio previo como a continuación referiré.

Con ese espíritu, el objetivo ha sido sentar una serie de convenciones que permitan presentar en este momento un corpus de cuatro mil términos, con ocho mil relaciones entre sí, y que además presenten una estructura, un árbol, capaz de seguir creciendo. Es decir, la obra que se presenta hoy, al igual que un diccionario, es una obra abierta. Eso sí, hemos creado los cimientos, la estructura, para poder albergar cualquier término que se pueda incorporar o modificar en un futuro.

En esos cuatro años de redacción ha habido que renunciar a posiciones inamovibles, sobre todo en un aspecto: en el de conjugar bajo el mismo árbol a todos esos profesionales, a todas esas áreas de conocimiento que han ido creciendo, lógicamente, orgánicamente, pero por separado y paralelamente.

El primer reto al que se enfrentó la llamada Comisión fue crear el *tesouro de nombres comunes*, lo he adelantado anteriormente. No simplemente hemos tenido que ordenar las variantes tipológicas, sino que haciendo un ejercicio previo: teníamos que definir el objeto.



Figura 2. Cuenco THSA Dragendorff 37. Museo de Huesca NIG08877

Si haciendo un breve experimento presentáramos la figura adjunta a un conjunto de arqueólogos cualquiera, sería muy probable que la nomenclatura adjudicada a ese objeto fuera múltiple. Muchos de nosotros seguro que hemos pensado en una *terra sigillata*. *Terra sigillata* en este caso sería el término que nos definiría una técnica, un momento concreto, una tradición cerámica histórica, pero en ningún caso nos define el objeto. Otros habrán pensado, probablemente, en que están ante una *Dragendorff 37*, porque conocen los estudios de este investigador, pero no están hablando del objeto que tienen delante. Y otros podrían hablar, por ejemplo, de que se trata de una cerámica de mesa romana...

probablemente. En ninguno de los casos de los que yo he formulado he dicho que estoy ante un cuenco. Y esto, por muy obvio que pueda parecer a priori, fue uno de los primeros pasos atrás que tuvimos que dar para poder continuar en nuestro trabajo.

Dado nuestro conocimiento, dado el conocimiento de los autores de la materia, hacía que identificaran aspectos definitorios de los objetos, cuando de lo que teníamos que partir era de una unidad que nos permitiera ordenar generalmente o genéricamente por encima, y específicamente por debajo estos objetos que son las realidades físicas que tenemos en nuestros museos.

Lógicamente, nació así el *tesauro de nombres comunes* de objetos arqueológicos de los museos de Aragón. Es por ello por lo que hemos decidido incorporar a la publicación un pequeño diccionario definitorio de morfotipos, definitorio de objetos. Se han identificado todas las formas tipo, todos los objetos que tenemos desde la prehistoria hasta la actualidad con una definición recogida, en los casos en los que ha sido posible, en el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, para, a continuación, recoger aquellas definiciones técnicas, consensuadas, que en cada una de las disciplinas se han podido desarrollar. Es decir, que hemos intentado tener una definición clara por objeto.

Una vez alcanzada esa convención lo que teníamos que hacer era crear una serie de clasificadores generales que pudieran albergar a las varias decenas de morfotipos arqueológicos identificados, insisto, desde la prehistoria hasta época medieval.

Se podrían haber clasificado genéricamente estos objetos en atención a muchos criterios, pero dado que estamos hablando de artefactos, de objetos, que nacen por su utilidad, hemos considerado oportuno utilizar una serie de indicadores que atienden, precisamente, al uso que tuvieron en su creación. Se han consensuado los diecinueve indicadores:

1. Armamento
2. Indumentaria y complementos
3. Menaje de Cocina
 - 3.1. Cocina. Cocción
 - 3.2. Cocina Preparación
4. Menaje de mesa
5. Útil de aseo e higiene
6. Útil de caza, pesca o recolección
7. Útil de escritura y elaboración de documentos
8. Útil de farmacopea y perfumería
9. Útil de filtrado
10. Útil de función diversa
11. Útil de iluminación
12. Útil de lavado
13. Útil de perforación, corte o abrasión
14. Útil de trabajo doméstico
15. Útil de transporte y almacenaje
16. Útil de unión, sujeción, enganche o cierre
17. Útil lúdico
18. Útil ornamental
19. Útil ritual

Figura 3. Indicadores clasificadores de morfotipos por función

Lógicamente podrían haber sido otros, podrán ser más, pero creemos que en estos diecinueve grandes cajones se pueden introducir a todas estas decenas de objetos en cuestión

Podrá pensarse, por ejemplo, un vaso, objeto definido en nuestro diccionario, puede estar inserto en varios de estos epígrafes, es cierto el tesouro permite la relación en distintos grandes cajones.

Una vez definido el objeto, una vez clasificado en una de esas diecinueve grandes familias funcionales, tocaba trabajar los nombres de objeto específico. Es decir, los nombres específicos, asociados a los nombres de los objetos en voz castellana. A saber, lámpara, lucerna, candil...

El cuarto paso sería en el que ya estamos en disposición de ordenar las variantes tipológicas de cada uno de esos objetos referidos o relacionados con su nombre específico a lo largo de la Historia. Es decir, hemos definido, sabemos que estamos ante una caja, le hemos dicho al catalogador qué es una caja, cómo va a identificar una caja de forma indudable, y, además, le hemos dicho que tiene un gran cajón clasificador, en este caso, que es un *útil de transporte y almacenaje*. Específicamente, le hemos advertido que puede tener asociado a él, el término *pixis*, que hará referencia a la nomenclatura de ese objeto en un momento muy concreto de la Historia. Y dentro de ellos ya encontramos la tipología; las variantes de barniz negro, ibérica, *terra sigillata*, etcétera. Los términos titulares, y aspecto muy importante, sus sinónimos para que ningún término se perdiera en el camino.

El tesouro se presenta en formato índice, es decir, cualquiera de las voces bien sean nombres de objetos, nombres específicos, clasificadores genéricos o, propiamente, las variantes tipológicas, van a estar referidas en orden alfabético con sus relaciones jerárquicamente superiores y jerárquicamente inferiores. Por lo tanto, el catalogador que va a usar este tesouro ha de tener conocimiento *a priori* de en qué escalón se mueve el objeto o la variante que está buscando. Si simplemente conoce esa nomenclatura, irá al *tesouro* y se le indicará en qué escalón se encuentra para poder acomodarlo dentro del dentro del sistema, de forma adecuada.

Una vez cerrado el tesouro y pensando en su utilización real se consideró importante incluir una serie de anexos. Un anexo que se consideró fundamental, desde el punto de vista del catalogador poco ducho, fue el que recogiera unas breves pautas de catalogación en atención a los distintos tipos de industria —la industria lítica, la industria ósea, la industria cerámica, la industria metálica—. De esta forma se proporciona un decálogo, de mínimos si se me permite, para que el catalogador que no domina esa rama cognitiva, pueda tener un apoyo en el que ver cuáles son los elementos definitorios, cuáles son los puntos que no puede dejar al libre albedrío a la hora de describir una pieza arqueológica con rigor.

Como no podía ser de otra forma en un trabajo de estas características se tenía que contar con todas las fuentes de las que se han nutrido los autores, en la mayoría de los casos, no hemos creado nuevas tipologías, lo que hemos hecho es decidir cuáles eran las fuentes tipológicas que considerábamos preferentes a la hora de ordenar nuestros objetos.

A estos anexos, a caballo entre la aclaración metodológica y la referencia de fuentes bibliográficas se suman dos importantes anexos gráficos. En primer lugar un compendio de las piezas arqueológicas más significativas de las colecciones aragonesas, del orden de cuatrocientas imágenes de formas concretas. Y en segundo lugar, se ha considerado oportuno acompañar a esta publicación de un apéndice gráfico que reflejara todos y cada uno de esos términos que hemos referido. Es decir, los cuatro mil términos están ilustrados en el CD anexo que acompaña a la publicación.

Se apreció como muy práctico; no solamente ver las relaciones que tienen las variantes terminológicas, sino saber ver de qué estás hablando. Lógicamente, acompañar la publicación de los cuatro mil dibujos era, desde el punto de vista del formato, bastante complicado. Por lo tanto, lo que se propuso es incorporar un CD que reproduce una aplicación informática que viene a ser un navegador de tipos, hace las veces de una tipoteca en la que, a través de los mismos indicadores con los que está construido el tesouro, se va a poder recuperar hasta la última variante tipológica que aparece reflejada con la referencia bibliográfica, lógicamente, de donde procede la ilustración, pero, además, de una cro-

nología que ayude al catalogador a identificar de un primer vistazo la pieza a la que se está enfrentando en su catalogación. Cada uno de estos dibujos, son imprimibles tanto en formato pdf como en impresión directa. Se ha pretendido que no solamente sea una herramienta para el catalogador de museos —que lo es—, sino que también pudiera tener un aprovechamiento de toda persona interesada que quiera hacer un acercamiento de forma global a las colecciones.

La puesta en práctica del mismo, de hecho, no ha de ser solo en los museos representados en la comisión redactora. La idea de la Coordinación y del Servicio es que sea de aplicación, como parece lógico en todos los museos arqueológicos de la comunidad autónoma que se hayan inscritos en el Sistema DOMUS. Es decir, se intentará que de forma automática se incorpore a las bases de datos tanto del Museo de Albarracín, como del Museo de Daroca, Museo de Calatayud y el Museo Juan Cabré, al margen de los ya referidos, para que puedan disfrutar de este instrumento.

Todos estos museos van a verse beneficiados de la inclusión de este tesoro, pero en contrapartida, va a tener que hacer un ejercicio de reacomodo de sus fichas catalográficas a este tesoro.

En segundo lugar, estamos estudiando la posibilidad, técnicamente posible, de la inclusión en el sitio Web de Ceres Aragón, al igual que hace el Ministerio, con Ceres, que sube todos sus *tesoros* al propio sitio Web, como herramienta del visitante virtual de nuestros museos arqueológicos; es decir, enriquecer la visita a Ceres, en el que ya se cuentan más de 14.000 fondos museográficos, con la posibilidad de acceder al navegador de tipos para poder ver exactamente de qué estamos hablando cuando utilizamos alguna terminología tan concreta.

Para terminar y cerrar el capítulo de consecuencias de su presentación se manifiesta la necesidad de un protocolo de alta y modificación de términos del tesoro, centralizado como no puede ser de otra manera en la coordinación, pero que mantenga un retén de los autores vigilantes de que sigan vigentes las normas, los convenios, que nos han llevado a esta redacción. La necesidad de dar de alta nuevos términos o modificar los preexistentes es, desde el primer momento, clara y manifiesta por todos y cada uno de los museos que utilizan la herramienta y ha de estar previsto.

A continuación se da paso a los coautores de la obra para que por parcelas expliquen en detalle el desarrollo del trabajo.

BIBLIOGRAFÍA

- ASÍN MARTÍNEZ, Laura, José FABRE MURILLO. 2009. “Tesoros y lenguajes documentales: su elaboración, razón de uso y operatividad en el Sistema de Documentación DOMUS” en Actas de las I Jornadas de Museos de Aragón. Gobierno de Aragón. Zaragoza.
- FABRE MURILLO, José [Coord.]. 2011. Tesoro tipológico de los Museos Aragoneses. Colecciones arqueológicas. Volumen I. Gobierno de Aragón. Zaragoza.
- PADILLA MONTOYA, C. et alii. 2002. Diccionario de materiales cerámicos. Ministerio de Cultura. Madrid.

Los tipos prehistóricos

Vicente Baldellou (†) y José Fabre Murillo

La industria lítica es el apartado arqueológico que ha sido sometido a más revisiones, a más intentos de clasificación y a más ensayos denominativos y léxicos. El objetivo ha sido que eso no se reflejase en el *Tesouro* y que el lío anduviera un poco separado en lo posible de él.

Estudiando la bibliografía específica, vemos que los distintos autores han trabajado de dos formas distintas. Los que parten de la nada, prácticamente, porque están trabajando directamente sobre los materiales y directamente sobre los materiales elaboran una clasificación; y los que usan bibliografía existente y que, claro, si hacen una clasificación nueva tienen que poner su granito de arena o sus novedades al respecto, con lo cual modifican esas clasificaciones, se proponen nuevos modelos mediante reflexiones más o menos críticas, y elaboran un cuadro nuevo.

Curiosamente, los primeros siguen manteniendo su vigencia pese a los años pasados, son los más antiguos, los que empezaron de la nada; y, en cambio, algunos de los segundos, la verdad es que son un auténtico galimatías manejar sus publicaciones, porque su manejo y su consulta es de gran complejidad y confusión. Precisamente esa confusión es la que se ha querido evitar.

En este *Tesouro* no se ha pretendido elaborar una tipología más al uso, sino que se intentó buscar unos términos de uso común, es decir, que facilitasen la catalogación del objeto y que sirviesen para que ese objeto encontrase su acomodo, aunque para ello fuera necesario utilizar diversos criterios. Por poner un ejemplo, ante dos puntas de flecha; un prehistoriador avezado diría una punta de aletas y pedúnculo, una punta en forma de hoja de laurel. Sin embargo, también se podría clasificar por su soporte de fabricación: *Punta de flecha sobre lasca*, *Punta de flecha sobre lámina*.



Figura 1. Punta de flecha con aletas y pedúnculo.
Museo de Huesca NIG 07659

No se ha pretendido hacer una lista exhaustiva, sino más bien una lista abierta. Nos hemos basado en los materiales arqueológicos presentes en los museos de Aragón. En nuestra tipología lítica no existen las puntas Folsom o Tipo Clovis, porque no existen en Aragón, posiblemente no saldrán nunca a menos que sea una exportación. Por lo tanto, si aparece un tipo que hasta ahora no ha aparecido habrá que añadirlo, porque como es una lista abierta está previsto.

En lo que respecta a los dibujos y fotografías no hemos hecho distinción gráfica entre lámina y laminita, porque la tipología es exactamente la misma, y lo único que varía son los tamaños, y esto en unas ilustraciones sometidas a reducción no tiene ningún tipo de diferencia.

Y luego para seguir con las malas costumbres del gremio en publicaciones, congresos, *simposia*, reuniones de este tipo, pues tenemos una amalgama de fechas antes de Cristo, B. P. y B. C. Pero esto, ya digo, es una cosa que tú vas a un congreso y utilizan un tipo de datación si calibradas o si no calibradas, si B. C, si B. P., entonces de acuerdo que hubiéramos podido reunificarlas todas, pero esto significaba un trabajo ingente, y preferimos respetar las dataciones que los santones manejaban en sus publicaciones. Luego, también existen cronologías genéricas. Hay clasificaciones genéricas, de objetos genéricos, como cronologías genéricas. Y esto no va mal porque hay que tener en cuenta que algunos de esos útiles líticos tienen una pervivencia muy dilatada a lo largo de las distintas épocas prehistóricas, y mediante la cronología genérica, que se usa solo en el caso de que no exista una datación específica para este objeto que sería lo conveniente y lo que nosotros pretendíamos, ya se indica la pervivencia que tiene ese tipo de útil.

Y a la hora de la clasificación hablamos de tipos de talla, de lo que es una lasca, una lámina, una esquirla...Y unos criterios muy básicos de clasificación del retoque según la inclinación, según la posición, delineación, amplitud, localización, entre otros.

En cuanto a las industrias ósea y ornamental, la industria ósea es la que se fabrica con cualquier materia dura animal. Es decir, no solo con los huesos del endoesqueleto de los vertebrados, sino también con el exoesqueleto de los vertebrados, es decir, pezuñas, astas, garras, cualquier material duro; y también con el exoesqueleto de los invertebrados, es decir, de los moluscos, de los cuales se puede utilizar la valva o los caparazones de los crustáceos.

Ahora bien, muchos objetos de adorno están hechos en hueso, asta o concha, es decir, en material animal duro, por lo tanto, entran con pleno derecho en lo que sería la industria ósea. Por eso, decimos que la clasificación por industrias se limita con líneas difusas. Y tampoco estamos seguros, en muchas ocasiones, del uso funcional u ornamental de ciertos objetos como, por ejemplo, las arandelas, los discos, las agujas y los alfileres. Para las agujas hemos adoptado una forma de clasificación diferente. Hemos considerado, lo cual no deja de ser una conjetura ideal, evidentemente, como objeto ornamental las agujas que tienen la cabeza decorada, y como uso funcional la cabeza perforada. La clasificación es distinta porque en las que podíamos llamar agujas adorno u ornamentales la pauta clasificatoria reside en la cabeza, si está decorada o no, y dejamos como término secundario si es recta, si es curva, y, en cambio, que sea recta o sea curva es el elemento clasificatorio esencial en las agujas de tipo funcional, porque las cabezas son todas iguales.

De nuevo nos encontramos con lo mismo que en la industria lítica: amalgama de fechas y cronologías genéricas.

Y en la industria de objetos de adorno podríamos decir que es lo de las cronologías genéricas más acentuado que en la industria lítica. Courtin, que hizo un estudio general sobre los objetos óseos prehistóricos franceses, ya dice que las conchas y los huesos naturales no proporcionan ningún tipo de información ni cronológica ni cultural, porque existen exactamente iguales a lo largo de todas las etapas prehistóricas.

A la hora de hacer ya la tipología, es decir, el *Tesaurus* hubiera sido una tipología de tipo funcional, pero como hay muchísimos elementos óseos de los cuales desconocemos por completo la funcionalidad y la utilidad, tuvimos que recurrir a lo típico de los prehistoriadores: un catálogo morfológico abierto

según los caracteres formales, es decir, muy parecido a la industria lítica. Distinguimos, en primer lugar, el grupo de los apuntados, que son los más numerosos: azagayas, puntas de flecha; objetos apuntados sin otro trabajo; anzuelos; punzones; astas apuntadas. En otro orden, los biselados, que serían los cinceles, los bruñidores, las cuñas.

Los redondeados romos, que serían las espátulas, bastante frecuentes, las cucharas, no tan frecuentes. Los denticulados, que serían las sierras, las gradinas, los peines, además de los perforados bien en forma de disco, o bien en forma de tubo, que, por cierto hay quien los considera como instrumentos musicales, como flautas.

Se ha dicho durante mucho tiempo que el objeto de adorno es algo superfluo en una sociedad prehistórica, como si fuera una baratija que, prácticamente, no puede compararse con el resto de objetos del registro arqueológico, que hablan mucho más de las formas de vida y de la economía de sus autores. Últimamente se tiene la tendencia, creemos que acertada, de que realmente es tan importante como lo otro, porque nos habla de aspectos menos utilitarios que van más allá de lo funcional, que existe una significación simbólica, un sentido superestructural profundo que atañe, sobre todo, a cuestiones ideológicas. Es decir, que el hecho de que nosotros sepamos descifrar esas cuestiones ideológicas no le resta importancia al objeto, es un poco como el arte rupestre. Lo que significa no nos dice nada, prácticamente, de las formas de vida de la gente, pero nadie niega su importancia.

Por otro lado, hay que señalar que dentro de los objetos de adorno, el que sea una cosa de carácter estético no significa que con ello se abra la puerta a la imaginación y a la creatividad individuales, todo lo contrario. En cada época, hay una gran regularidad, una gran homogeneidad, dentro de los tipos de objetos de adorno, tanto en las formas como en los materiales a utilizar. Las piezas que se salen de esta norma son excepciones a la regla. Haremos referencia a una pieza absolutamente excepcional de la Cueva de Chaves, a la que llamamos brazalete, porque tiene por aquí unas perforaciones, que parece que esto encajaría con otra pieza de tipo distinto.



Figura 2. Brazalete decorado procedente de la Cueva de Chaves. Museo de Huesca NIG 03855

Esto en el Neolítico antiguo de la cerámica cardial es algo absolutamente único y desconocido. Pero el resto de material de adorno es absolutamente indistinguible de cualquier yacimiento de esta época de todo el Occidente mediterráneo.

Esta regularidad incluso en los materiales es porque, y está comprobado, adonde no podían llegar los habitantes de determinado asentamiento las relaciones comerciales les resolvían el problema. Por ejemplo, las conchas marinas no existen naturalmente en Aragón, si no fuera por las relaciones

comerciales no estarían presentes en nuestro registro arqueológico. Volviendo al hueso del que ya hemos hablado antes para fabricar objetos de adorno; algunos son dientes simplemente perforados. Y en cuanto a la piedra, se utilizaron muchos tipos de piedra, prácticamente todas las que tenían a su alcance. Destacar, por su peculiaridad, objetos fabricados sobre piedra que nos hablan de estas relaciones comerciales. El ejemplo más claro son las cuentas de collar halladas en yacimientos oscenses y que tras su análisis se revelan como variscita. Es más, un tipo de variscita muy específico, el que se extraía en época neolítica en las minas de Gavá, en la provincia de Barcelona, y en la costa.

Las cerámicas prehistóricas y protohistóricas descienden de la intersección tipológica y funcional de las cerámicas históricas. Tenemos que recurrir a lo mismo que para la industria lítica y la industria ósea: una tipología de las vasijas y las formas de decoración. Se buscaron aquellos morfotipos que el registro arqueológico nos ha brindado y partiendo de ellos se han sistematizado clasificándolos en atención a un solo criterio: la decoración o ausencia de ella en sus múltiples variantes documentadas.

En cuanto a la industria metálica se han sistematizado los morfotipos: alabarda, espada, hacha, puñal, que entrarían dentro de la clasificación genérica de Armamento; la fíbula, sistematizada por Romana Erice se encuadra, al igual que lo harán las de épocas históricas, en el clasificador genérico Indumentaria y complementos. También hacha y punzón como Útiles de perforación, corte y abrasión. En algunos casos están asociados a varios clasificadores genéricos dado que el sistema lo permite, pero sobre todo debido a que no tenemos certeza si un objeto podía estar vinculado al ámbito del armamento, del rito, a ambos... Lo desconocemos, por lo tanto, el morfotipo, no sus variantes, sino el morfotipo estaría asignado a varios clasificadores genéricos dentro de las posibilidades lógicas.

Las variantes de tipos metálicos recogen dos tradiciones que no son exclusivas de ellos, dos tradiciones de clasificación. El tipo A, que sería el tipo equivalente al yacimiento por módulo de identificación, espada tipo Atance, o de significación morfológica, hacha de talón con doble anilla.

FUENTES BIBLIOGRÁFICAS DE REFERENCIA

- AGUAROD OTAL, C. (1991). Cerámica romana importada de cocina en la Tarraconense. I.F.C. Zaragoza.
- BALDELLOU, V. (1983) “La cueva del Forcón”. Bolskan, 1. Huesca, 149-176.
- BALDELLOU, V. (1987) “Avance al estudio de la Espluga de la Puyascada”. Bolskan, 4. Huesca, 3-42.
- BALDELLOU, V.; M. BARRIL (1981-82) “Los materiales arqueológicos de la Cueva de la Miranda (Palo, Huesca) en el Museo de Huesca”. Pyrenae, 17-18. Barcelona, 55-82.
- BALDELLOU, V.; J.M. RODANÉS (1989) “Un objeto óseo decorado de la Cueva de Chaves (Bastarás-Huesca)”. Bolskan, 6. Huesca, 15-32.
- BALDELLOU, V.; J. MESTRES; B. MARTÍ; J. JUAN-CAVANILLES (1989) El Neolítico Antiguo. Los primeros agricultores y ganaderos en Aragón, Cataluña y Valencia. Diputación de Huesca, Huesca.
- BARGE, H. (1982) Les parures du Neolithique Ancien au debut de l’Age des metaux en Languedoc. CNRS.
- BORDES, F. (1979) Typologie du Paléolithique ancien et moyen. Cahiers du Quaternaire, 1. Editions du C.N.R.S., París.
- BORDES, F. (1984) Leçons sur le Paléolithique. Tome II. Le Paléolithique en Europe . Editions du C.N.R.S., Bordeaux, París.
- BRÉZILLON, M. (1969) Dictionnaire de la Préhistoire. Librairie Larousse. Paris.
- BURNEZ, C. (1976) Le Néolithique et le Chalcolithique dans le Centre-ouest de la France. Mémoires de la Société Préhistorique Française. Tome 12. C.N.R.S. Paris.

- BRANDHERM, D. (2007) Las espadas del Bronce Final en la Península Ibérica y Baleares. *Prähistorische Bronzefunde*. F. Steiner Verlag. Stuttgart.
- BRULÉ, A. (1963) "Pic-plane "en crochet" du Campignien meusien. *Bulletin de la Société préhistorique française*, vol. 60, nº 1-2, Paris, 92-93.
- CABRÉ, E. (1990) "Espadas y puñales de las necrópolis celtibéricas". Simposio sobre los celtíberos: *Necrópolis celtibéricas*. Daroca, 1988. Zaragoza, 205 - 224.
- CASTILLO YURRITA, A. (1928). La cultura del Vaso Campaniforme. Su origen y extensión en Europa. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Barcelona. Barcelona.
- CASTILLO YURRITA, A. (1954). El vaso campaniforme. IV Congreso Internacional de Ciencias Prehistóricas y Protohistóricas.
- COLLIS, J. (1989) La Edad de Hierro en Europa. Ed. Labor. Madrid.
- COURTIN (1974) *Le Néolithique de la Provence*. *Memoires de la S.P.F.*, 11. Editions Klincksieck, Paris, 203.
- FABRE MURILLO, J. (2011). *Tesoro tipológico de los museos aragoneses*. Colecciones arqueológicas. Volumen I. Gobierno de Aragón. Zaragoza.
- FARNÍE LOBENSTEINER, C. Y QUESADA SANZ, F. (2005) *Espadas de hierro, grebas de bronce*. Símbolos de poder e instrumentos de guerra a comienzos de la Edad del Hierro en la Península Ibérica. Comunidad Autónoma de la Región de Murcia. Murcia.
- FATÁS CABEZA G. y G. BORRÁS (1980) *Diccionario de términos de Arte y elementos de Arqueología y Numismática*. Guara Editorial. Zaragoza.
- FORTEA, J. (1973) *Los complejos microlaminares y geométricos del Epipaleolítico mediterráneo español*. *Memorias del Seminario de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Salamanca*, Salamanca.
- GARCÍA-PELAYO, R. y J. Testas (1988) *Dictionnaire Moderne Français Espagnol*. Ed. Larousse. Paris.
- GUILAINE, J. (1972). *L'Age du Bronze en Languedoc Occidental, Roussillon, Ariège*. *Mémoires de la Société Préhistorique Française*. Tome 9. C.N.R.S. Paris.
- GUILAINE, J. (1980) *La France d'avant la France*. Du néolithique à l'âge du fer. Ed. Hachette.
- GUILAINE, J. (Coord.) (1976) *La Préhistoire française*. CNRS. Paris (Tomos I y II).
- HARRISON, R. J., G. C. MORENO LÓPEZ y A. J. LEGGE (1994). *Moncín: un poblado de la Edad del Bronce* (Borja, Zaragoza). Departamento de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de Aragón. Zaragoza.
- JUAN CABANILLES, J. (2008) *El utillaje de piedra tallada en la Prehistoria reciente valenciana*. Aspectos tipológicos, estilísticos y evolutivos. Servicio de Investigación Prehistórica del Museo de Prehistoria de Valencia, Serie Trabajos varios, 109. Diputación de Valencia, Valencia.
- LEROI-GOURHAN, A. et alii (1972) *La Prehistoria*. Ed. Labor. Madrid.
- LEROI-GOURHAN, A. et alii (1988) *Dictionnaire de la Préhistoire*. Presses universitaires de France. Paris.
- LÓPEZ, P. (Coord.) (1988). *El Neolítico en España*. Ed. Cátedra. Madrid.
- LORRIO, A. J. Y SÁNCHEZ DE PRADO, M.D. (2009) *La Necrópolis celtibérica de Arcóbriga* (Monreal de Ariza, Zaragoza). *Caesarugusta* 80. Zaragoza.

- MENÉNDEZ, M., JIMENO, A. Y FERNÁNDEZ, V.M. (1997) Diccionario de Prehistoria. Alianza Editorial. Madrid.
- MERINO, J. M. (1980): Tipología lítica. Munibe, suplemento n.º 4, Aranzadi, San Sebastián.
- MIR, A.; R. SALAS (2000) “La cueva de la Fuente del Trucho y su industria lítica arcaizante del Pleistoceno superior (Colungo, Huesca)”. *Bolskan*, 17. Huesca, 9-32.
- MOHEN, J.P. y G. BAILLOUD (1987). *La Vie Quotidienne. Les Fouilles du Fort-Harrouard. L'âge du bronze en France-4*. CNRS. Paris.
- MOLINER, M. (1988). Diccionario de uso del español. Ed. Gredos. Madrid.
- MUÑOZ, A.M. (1965) La cultura neolítica catalana de los “sepulcros de fosa”. Publicaciones eventuales nº 9. Instituto de Arqueología y Prehistoria. Universidad de Barcelona, Barcelona.
- NAVARRETE ENCISO, S. (1976) La cultura de las cuevas con cerámica decorada en Andalucía Oriental II. Departamento de Prehistoria. Universidad de Granada. Granada.
- PADILLA MONTOYA, C., R. MAICAS RAMOS y P. CABRERA BONET (2002). Diccionario de materiales cerámicos. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- PÉREZ ARRONDO, C. (1977) “Punzones metálicos en la Edad del Bronce en el valle medio del Ebro”. Cuadernos de investigación: Geografía e Historia, Tomo 3, Fasc. 1-2. Logroño. 47 - 68.
- PÉREZ ARRONDO, C. L., J. CENICEROS HERREROS y P. DUARTE GARASA (1987). Aportaciones al estudio de las Culturas Eneolíticas en el valle del Ebro III: La cerámica. Instituto de Estudios Riojanos. Logroño.
- PIEL-DESRUISSEAUX, J.L. (1989) Instrumental prehistórico. Forma, fabricación, utilización. Masson, Barcelona.
- RAMÓN FERNÁNDEZ, N. (2006) La cerámica del Neolítico Antiguo en Aragón. *Caesaraugusta* 77. IFC. Zaragoza.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA DE LA LENGUA (1984) Diccionario de la Lengua Española. Madrid.
- RODANÉS VICENTE, J. M. ; C. Mazo Pérez (1985) “Hallazgos metálicos en la Edad del Bronce en la provincia de Huesca”. *Bajo Aragón Prehistoria*, VI. Caspe, 229-236.
- RODANÉS, J.M. (1987) La industria ósea prehistórica en el Valle del Ebro. Diputación General de Aragón. Dpto. de Cultura y Educación. Zaragoza.
- RODRÍGUEZ DE LA ESPERANZA, M.J. (2005) Metalurgia y metalúrgicos en el Valle del Ebro. Institución Fernando “el Católico”. Zaragoza.
- ROJO GUERRA, M. A., R. GARRIDO-PENA e I. García-Martínez de Lagrán (Coord.) (2005). *El Campaniforme en la Península Ibérica y su contexto europeo*. Universidad de Valladolid. Junta de Castilla y León.
- ROUDIL, J. L. (1972). *L'Age du Bronze en Languedoc Oriental*. Mémoires de la Société Préhistorique Française. Tome 10. C.N.R.S. Paris.
- VAQUER J. (1975) La ceramique chasséenne du Languedoc. Laboratoire de Préhistoire et de Paléontologie. Carcassonne.

La cerámica antigua. Principios de estudio

Miguel Beltrán*, Carmen Aguarod, Beatriz Ezquerro y Juan Á. Paz

* *Director del Museo de Zaragoza*

Tendrían que sentarse a mi lado Juan Ángel Paz Peralta¹, M.^a Carmen Aguarod², Beatriz Ezquerro³ y Carmen Escriche⁴, pues esta exposición abarca fundamentalmente la “cerámica antigua”, más que la cerámica clásica. Por cuestiones de tiempo tenemos que condensar las exposiciones en torno a las principales líneas de pensamiento. La cerámica clásica, en sentido amplio, y contrastando con el ámbito prehistórico, donde las relaciones comerciales, son más o menos limitadas, plantea tanto en su difusión como en las relaciones derivadas de dicho fenómeno, unos resultados tipológicos ciertamente complejos y a las formulaciones iniciales, se suma una serie constante de incorporaciones morfológicas continuas que alargan de forma importante los repertorios formales y sus derivaciones por copia.

ÁMBITO TERRITORIAL, OBJETIVOS Y MÉTODO

Al ámbito específico aragonés, o del valle del Ebro medio, llegan las producciones más importantes del ámbito clásico y el escueto panorama inicial se enriquece conforme la investigación se va haciendo más ajustada y se definen mejor los parámetros de las especies cerámicas. Se entenderá que sea éste el marco geográfico de aplicación de nuestro trabajo, limitado por otra parte a las especies presentes de forma generalizada en dicho territorio, lo que nos ahorra más largas disquisiciones⁵.

¹ Responsable de los apartados sobre la *terra sigillata* hispánica, Cerámica vidriada, *terra sigillata* gálica tardía, *terra sigillata* africana, *terra sigillata* focense.

² Responsable del apartado Cerámica común romana.

³ Responsable del apartado Cerámica de técnica ibérica.

⁴ Responsable de los apartados cerámica andalusí y Bajomedieval.

⁵ No hay un trabajo global sobre las cerámicas romanas en el valle del Ebro, fuera de las alusiones en las obras generales, especialmente BELTRÁN LLORIS, M., *Guía de la Cerámica Romana*, Ed. Pórtico, Zaragoza, *passim*. Además de las síntesis regionales de determinadas especies, como AGUAROD, M. C., *Cerámica romana importada de cocina en la Tarraconense*, Zaragoza, 1991; PAZ, J. Á., *Cerámica de mesa romana de los siglos III al VI d. C. en la provincia de Zaragoza. (Terra sigillata hispánica tardía, african red slip ware, sigillata gálica tardía y phocaeen red slip ware)*, Zaragoza, 1991; MINGUEZ MORALES, J. A., “Las producciones de paredes finas del valle Medio del Ebro (España)”, RCRF, Acta 41, 429-436.; MINGUEZ, J. A., “Las producciones de terra sigillata sudgálica en el valle medio del Ebro”, *La difusió de la Terra Sigillata Sud.gàl.lica al nord d’Hispania*, Monografies 6, Museu d’Arqueologia de Catalunya, Barcelona, 2005, pp. 111-139; BELTRÁN LLORIS, M., “Las ánforas tarraconenses en el valle del Ebro y en la parte occidental de la provincia Tarraconense”, *La producció i el comerç de les àmfores de la Província Hispania Tarraconensis*, Homenatge A Ricard Pascual i Guasch, Monografies 8, Museu d’Arqueologia de Catalunya, Barcelona, pp. 271- 318; BELTRÁN LLORIS, M., “La cerámica romana en la Tarraconense: el inicio de las producciones propias”, *SFECAG, Actes du Congrès de l’Escala-Empúries*, 2008, pp. 15-31, etc.

Estas líneas sirven exclusivamente de introducción y de reflexión general al trabajo de referencia, cuyo espíritu se pretende glosar, anunciando desde el principio las intenciones que lo han presidido. Se trata de la elaboración de un instrumento útil, que debe renovarse y actualizarse continuamente y sobre todo de un trabajo que permita normalizar la taxonomía de nuestras cerámicas antiguas y dotarnos de un lenguaje común y de unos principios compartidos, para que podamos llegar a conclusiones de trabajo válidas y enriquecedoras históricamente, al menos en el marco de los museos usuarios del sistema⁶. Desde un punto de vista sintético, hemos concluido en once especies cerámicas más sus correspondientes acrónimos⁷: la cerámica de barniz negro⁸, la *terra sigillata*⁹, la cerámica de paredes finas¹⁰, la cerámica pintada hispanorromana (CPHT), la cerámica engobada del valle del Ebro¹¹, la cerámica vidriada (CVR), la cerámica común romana (Co)¹², las ánforas¹³, las lucernas, los balsamarios y la cerámica de técnica ibérica (CTI), que tenía que haber estado desde un punto de vista cronológico iniciando todas las categorías, pero que viene aquí al final añadida también como parte importante y con una significativa eclosión en la época del *Ibérico Tardío*, en la que tan estrechas relaciones mantiene con las especies específicas del mundo romano. Finalmente se ha incorporado además la cerámica andalusí y bajomedieval, a partir esencialmente de los materiales turoleses y con el ánimo de abrir una tipología que pueda explayarse en el futuro de forma más amplia.

Ya se ve en la propia enumeración de estas especies la enorme complejidad que encierran. Se constata una enorme tradición histórica, historiográfica, y tipológica, de modo que los puntos de partida se sitúan en muchas ocasiones en el siglo XIX, como las conocidas tablas de Dressel¹⁴. La existencia previa de unas tipologías estandarizadas y de uso habitual, nos ha llevado a su incorporación natural en los elencos formales que hemos redactado. Seguimos en consecuencia las tipologías “consagradas” por el uso cotidiano. Así los criterios adoptados podrán parecer subjetivos en alguna ocasión, pero se han adoptado los estándares formales más popularizados, independientemente de otros criterios. Por otra parte, hay unas especies cerámicas, sobre las cuales han proliferado las tipologías de una forma abrumadora, como ha sucedido con las lucernas, objeto clásico de colección, que ha facilitado la atomización tipológica, llevada al extremo de la creación de tipologías distintas formuladas por el mismo autor para yacimientos diversos. De ahí, nuestra decantación solo por unos cuantos autores “clásicos”, para definir el complejo mundo de estas cerámicas, a partir de los trabajos de Dressel, Ricci y su eco en Bussière¹⁵. Sobre otras cerámicas han gravitado graves problemas de atribución funcional por una aplicación desmedida de términos actuales a producciones cuyo uso desconocemos en muchos casos, como en determinadas especies andalusíes.

Los acrónimos que se han empleado son los difundidos en el trabajo editado cuyas denominaciones siguen los criterios subjetivos ya conocidos en aras de una mayor efectividad y con ánimo de no incorporar nomenclaturas diferentes a las usuales. De momento, en la versión presente nos hemos limitado a las especies presentes en nuestro territorio como se ha dicho, a la espera de la incorporación de nuevos grupos conforme se vaya ampliando el espectro.

⁶ No entraremos deliberadamente en repeticiones innecesarias cuyo detalle puede verse en AA. VV., *Tesaurus Tipológico de los Museos Aragoneses. Colecciones Arqueológicas. Volumen I*, Zaragoza, 2011.

⁷ en AA. VV., *Tesaurus Tipológico de los Museos Aragoneses. Colecciones Arqueológicas. Volumen I*, Zaragoza, 2011, pp. 15-25.

⁸ CBNA, CBNB, CBNC, CBNCa(lena), CBNP(equeñas) E(stampillas).

⁹ TSI(tálica), TSG(álica), TSH(ispánica), TSHA(ltoimperial), TSHI(ntermedia), TSHT(ardía), TSA(fricana), TSF(ocense).

¹⁰ CPF, CP(igmentada)PF.

¹¹ CEE + [Co], imitación forma cerámica Común Romana Itálica; + [CoT], imitación forma cerámica comun Tarraconense; + [CPF], imitación forma cerámica de Paredes Finas; + [TSA], imitación forma *Terra Sigillata* Africana; + [Co], imitación forma *Terra Sigillata* Hispánica; + [TSG], imitación forma *Terra Sigillata* Gálica; + [TSI], imitación forma *Terra Sigillata* Itálica.

¹² CoA(frica), CoB(etica), CoG(alia), CoG(recia), CoGrI(greco-itálica), CoIn(cierta), LoL(usitania), CoMO(Mediterraneo Oriental), CoT(arraconense), CoTAq(Tarraconense Aquitana).

¹³ CoA(frica), CoB(etica), CoG(alia), CoG(recia), CoGrI(greco-itálica), CoIn(cierta), LoL(usitania), CoMO(Mediterraneo Oriental), CoT(arraconense), CoTAq(Tarraconense Aquitana).

¹⁴ DRESSEL, H., *Lucernae Formae*, CIL XV, II, lám. III.

¹⁵ RICCI, A., “Per una cronologia delle lucerne tardo-republicane”, *RSL*, XXXIX, 2-4, pp. 168-233; BUSSIÈRE, J., *Lampes antiques d’Algérie*, Monographies Instrumentum, 16, Montagnac, 2000.

En algunas familias cerámicas se han consolidado determinadas divisiones en función de los criterios evolutivos, como puede comprobarse en la TSH clasificada en *Altoimperial*, *Intermedia* y *Tardía*, dada la personalidad de las citadas producciones, bien conocidas en nuestro ámbito.

Particularmente compleja se presenta la cerámica “engobada del valle del Ebro”, producción variada que obedece a muy diferentes estímulos provocados por otras especies cerámicas, lo que ha dado paso a una tipología combinada en función de las inspiraciones formales asumidas, que se expresan entre corchetes¹⁶. En el resto de las especies se ha obrado siguiendo los mismos criterios, especialmente geográficos en los modelos de la cerámica común y ánforas: África, Bética, Galia, Grecia, Greco-Italia, incierta Lusitania, Mediterráneo, etc., lo que significa incorporar el criterio de procedencia por encima de otros como medio importante de diferenciación.

En cuanto a la codificación de categorías con los acrónimos y las denominaciones tipológicas, se ha partido de un desarrollo de los criterios normalizados en el mundo cerámico, a partir de los primeros niveles de atributos (forma, función, origen y cronología), imprescindibles para pasar a segundos niveles de desarrollo histórico y cultural, que son en los que toman sentido las conclusiones extraídas de las cerámicas. Por otra parte en la tipología desarrollada, se han dibujado todas las formas, acompañadas de sus metadatos, que ayudan a situar con más concreción cada uno de los tipos y formas individualizadas a lo largo de su desarrollo formal en el tiempo y la geografía. Así las referencias a la forma de ánfora Dr. 1B, vendrían expresadas como, Col Dressel 1B/UP Lamboglia 1955 1B¹⁷/100 – 1 a.e./Peacock Williams, 1986, fig. 28¹⁸, en las que se encuentran condensados los criterios básicos de primer nivel: especie/función (ánfora), clase dentro de la especie (común), origen (Italia), más las referencias de su denominación formal (Dressel 1B/UP Lamboglia 1955 1B) y la cronología (100-1 a.e.).

En la codificación de las categorías y en los acrónimos, se han mantenido criterios que abarcan desde el punto de vista tecnológico o descriptivo (de barniz negro, de técnica ibérica, vidriada, de paredes finas, pintada hispanorromana o común), al tecnológico más la geografía (ánfora lusitana, campaniense, *sigillata* hispánica, engobada del valle del Ebro), el tecnológico más la cronología (*sigillata* hispánica altoimperial, *sigillata* gálica tardía), y el funcional (lucerna, ánfora, balsamario). Todo ello aparenta una cierta dispersión conceptual, pero son denominaciones que están admitidas en el momento presente por el uso habitual.

La misma complejidad se deriva de la propia denominación de las formas, atendiendo a nombres de personas (Dressel 20); los nombres de lugares se han acotado en función de los yacimientos epónimos (Halterm 70), identificación de figlinas (Oliva 1), o bien las referencias iniciales (Albarracín 00077) o la provincia productora (Lusitania 1); también se usan denominaciones morfológicas, como el término “ovoide”¹⁹. Mayor variación observamos en el uso de los sistemas numéricos, con el empleo de cifras árabes (Isings 130), ordinales romanos (Keay XVI), tipologías numéricas (Morel 2765), o numéricas + alfabéticas (Dressel 1 A). Los sistemas alfabéticos también manifiestan alguna complejidad, siendo sistemas simples (Bussiere A) o derivados (Mata y Bonet A.II.4.2). Finalmente las abreviaturas bibliográficas, tienen los desarrollos habituales, como *Conspectus* R3.3²⁰.

¹⁶ Sobre esta se ha hecho un esfuerzo especial, atendiendo a la personalidad de esta especie en el valle del Ebro y a la necesidad estricta de su sistematización, no abordada hasta ahora y a las que se habían aplicado denominaciones “geográficas”, que dan idea de la complejidad de estas especies (“cerámica oxidante con engobe rojo del área ilerdense”, o “cerámica engobada del valle medio del Ebro”, etc.), cuyos alfares comienzan a definirse (Tarazona: AGUAROD OTAL, M. C., “Avance al estudio de un posible alfar romano en Tarazona. II. Las cerámicas engobadas no decoradas”, *Turiso* V, Tarazona, 1984, pp. 27-106; *Calagurris*: CINCA MARTÍNEZ, J. L., *et alii*, “El alfar romano de *Calagurris* (Calahorra, La Rioja) nuevos datos”, *Kalakorikos*, 14, 2009, pp. 173-212; Zaragoza: AGUAROD OTAL, M. C., *et alii*, “Primeros resultados del estudio arqueométrico de un alfar de época romana en Zaragoza”, *Caesaraugusta*, 73, Zaragoza, 1999, pp. 77-87) y permiten una mayor estabilidad de este complejo mundo.

¹⁷ LAMBOGLIA, N., “Sulla cronologia delle anfore romane di età repubblicana (II-I secolo a. C.)”, *R.St.Lig.* 3-4, 1955, pp. 241-270.

¹⁸ PEACOCK, D. P. S., WILLIAMS, D. F., *Amphoras and the Roman economy. An Introductory guide*, Southamton, 1986.

¹⁹ Por ejemplo las diversas especies del Guadalquivir conocidas como ovoides, aunque algunas tienen referencias formales más estrictas: GONZÁLEZ CESTEROS, H., ALMEIDA, R. R., GARCÍA VARGAS, E., “Ovoide 1 (Valle del Guadalquivir)”, *Amphorae ex Hispania. Paisajes de producción y de consumo* (<http://amphorae.icac.cat/tipol/view/21>), junio 17, 2013.

²⁰ ETTLINGER, E., HEDINGER, B., *et alii*, *Conspectus Formarum Terra Sigillatae italico modo confectae*, Römisch-Germanische Kommission des Deutschen Archäologischen Instituts zu Frankfurt A.M., Bonn, 1990.

Se han consignado además unas pautas de clasificación²¹ para todos aquellos catalogadores que no estén habituados a la clasificación de materiales cerámicos. Son unos criterios que deberán observarse para una mayor eficacia en la clasificación, partiendo de los cuatro atributos básicos y conociendo que la caracterización arqueométrica a veces es imprescindible, acompañada de los correspondientes análisis químicos que rebasan y mejoran la simple observación física de los materiales. Si que conviene insistir en los puntos imprescindibles de la caracterización física, que suele ser una de las bases primordiales en la distinción de talleres y diferencias locales. Ésta contemplará inevitablemente la composición de las arcillas (color, dureza, tacto, fractura, macroporosidad) la observación ocular de las inclusiones (muy escasas, escasas, medias, abundantes, muy abundantes), el tipo de torneado, las huellas de trabajo y uso y todas aquellas variables que puedan manifestarse²². Especialmente significativas son las huellas de uso, a veces definitorias, funcionalmente hablando, como ocurre con las señales de cortes en los grandes platos y sobre todo las trazas de fuego en las bases de los recipientes culinarios, rasgos que permiten su inclusión en el menaje de la cocina al fuego, o como simples conservadores de alimentos, para su consumo o traslado.

Deberán tenerse presentes además los modos de cocción estandarizados: A (reductora/oxidante), B (reductora/reductora), C (oxidante/oxidante), D (oxidante/reductora), que producirán pastas cuya sección tendrá alma gris y color rojo interno y externo (A), o pastas grises (B), rojas (C), o de núcleo rojo y gris interno y externo (D), en función del ambiente de cocción y los procesos de enfriamiento de las cerámicas.

También se ha incluido un glosario técnico formal. Es muy importante que unifiquemos el lenguaje y que utilicemos siempre los mismos términos, preferiblemente en castellano frente a las corrientes que aplican indiscriminadamente términos latinos (como en las lucernas, *infundibulum*, *ansa*, *margo*, etc.), que pueden llegar a distintos grados de complejidad en función de las formas cerámicas, como sucede con las lucernas, en la que se describen catorce formalidades (depósito, pico o mechero, agujero de luz, borde, moldura, disco, agujero de alimentación, orificio de aireación, base, asa, aletas, apéndices, volutas y canal). Más simplicidad mantiene el resto de las cerámicas, con designaciones antropomórficas, como boca, cuello, cuerpo, hombro y otras meramente formales (borde, asa, carena, pivote o base, vertedor).

Otro tanto ocurre en las formas que adoptan las estampillas: rectangulares, circulares, cruciformes, luniformes, *in planta pedis*, *tabula ansata*...

LA FUNCIÓN COMO EJE DIRECTOR

La función es muy importante, si ignoramos para qué se utilizan las cerámicas, el esfuerzo catalogador resulta baldío²³. La función debe ser el elemento primordial en la taxonomía cerámica. Produce una enorme sensación de impotencia observar en las exposiciones de nuestros museos un sinfín de cerámicas en las que no se indica la función para la que sirvieron. El simple camino de la tipología por la tipología resulta esterilizante al no poder valorarse las cerámicas a partir de su función y reconocimiento particular en los usos culinarios o del consumo cotidiano en la mesa, entre otros. Se entenderá así el esfuerzo común que se ha hecho en la redacción de los morfotipos en lo relativo a los aspectos funcionales de las cerámicas tratadas²⁴.

²¹ AA. VV., *Tesaurus Tipológico de los Museos Aragoneses. Colecciones Arqueológicas. Volumen I*, Zaragoza, 2011, pp. 228-235.

²² Para todos estos aspectos puede verse, CUOMO DI CAPRIO, N., *La ceramica in Archeologia 2. Antiche tecniche di lavorazione e moderni metodi d'indagine*, Roma, 2007, pp. 55 ss.

²³ Pueden verse, desde el tipo de vista funcional, las conclusiones en torno a la Casa de los Delfines de la Colonia Celsa, en: BELTRÁN LLORIS, M., AGUAROD OTAL, M. C., *et alii*, *Colonia Victrix Iulia Lepida-Celsa (Velilla de Ebro, Zaragoza)*, III, 2. *El instrumentum domesticum de la Casa de los Delfines*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, pp. 757 ss.

²⁴ AA. VV., *Tesaurus Tipológico de los Museos Aragoneses. Colecciones Arqueológicas. Volumen I*, Zaragoza, 2011, pp. 31 ss.

Los principios metrológicos y la metrología tienen que ver con la función, con la forma, y, por lo tanto, es muy útil especificar siempre la medida y la capacidad de los recipientes. Es extraordinario observar como las pautas metrológicas ayudan de forma muy importante a sistematizar las cerámicas, comprobándose como hay estándares que viajan en el tiempo, manteniéndose las mismas capacidades en vasos de mesa²⁵. Que la capacidad del recipiente caracteriza funcionalmente la forma a la que sirve, se deduce fácilmente de los nombres de medidas con los que fueron designados muchos de los envases cerámicos. Desde el ánfora (la unidad para el tonelaje de las naves), hasta las referencias al *acetabulum* (6,7 cl) asociados a las copitas de vinagre, o el vaso para beber (*triens* 0,18 l.). No deja de sorprender la identificación de volúmenes estandarizados en determinadas formas que se reducen por ejemplo al *congus* (3,25 l.), el sextario (0,54 l) o submúltiplos del mismo (1/2 sextario o 1/3 de sextario, 0,27 y 0,18 l). Las ánforas conforme van evolucionando formalmente, disminuyen su espesor para envasar más volumen en recipientes menos pesados. Aquí hay una evidente mejora técnica, puesto que se consigue una disminución del peso del contenedor y un aumento sustantivo del volumen a transportar. La relación v/p, mejora, por ejemplo, desde las formas Dr. 1B 22/25 (0,88) a la Dres. 2-4, cuyo coeficiente se sitúa en 2,04, derivado de recipientes de 12 kg de peso por 24 l. de capacidad media.

La función, entonces, resulta el aspecto primordial y más importante en el mundo cerámico y la correcta caracterización de las formas permitirá acercarnos a dicho conocimiento con mayor solvencia²⁶. En dicho ámbito, una serie de criterios permite diferenciaciones que deben ser tenidas en cuenta, como el diámetro de la boca, proporcional a la viscosidad o tipo de contenido, así como la morfología de determinadas ollas trípodes, en función de los labios con el borde hacia el exterior (*caccabus*, *tripes*) o bien al interior (*lopas tripes*), que se han identificado como recipientes específicos para preparar la carne o el pescado. Estos criterios son imprescindible para entrar en las consideraciones funcionales, a la par que la presencia de huellas de fuego nos permitirá entrar en la distinción de las ollas y otros recipientes en los distintos procesos de preparación de alimentos para el consumo, a partir de los recipientes para el calor húmedo (olla, *caccabus*), o el calor seco (*patina*, *patella*, cazuelas, etc.). Estas especificidades, unidas al aspecto formal de las cerámicas, facilitan en gran medida la clasificación funcional, especialmente satisfactoria en los recipientes culinarios (ollas, cazuelas, morteros...), pero resulta más enigmática en las vajillas de mesa.

En este terreno, las huellas de uso ofrecen menos informaciones y la tipología formal predomina en las adscripciones a partir de platos, fuentes, copas, escudillas, cuencos, o vasos, fundamentalmente, con tres conceptos importantes: presentar los alimentos, comer y beber. Es habitual distribuir la vajilla en dichos ámbitos, para organizar a partir de ellos las categorías necesarias que mantienen, según la metrología, funciones distintas, habida cuenta de que determinadas dimensiones aconsejan hablar, ya de platos, ya de fuentes o piezas para servir o presentar alimentos. Así, se adoptan una serie de convencionalismos, con base en los diámetros de determinados platos, que entrarán en la clasificación de tales (*catillus*) según sus medidas (hasta 15/18 cm), siendo fuentes (*catinus*) o platos colectivos desde dicho diámetro hasta formas más amplias, según se ajusten a un pie (29,6 cm, pedal) o varios (44 cm, sesquipedal).

También hemos adoptado otros convencionalismos en las dimensiones para acotar las especies referidas a los cuencos, escudillas o vasos, en función de la distinta relación entre la abertura o diámetro de la boca y la profundidad del vaso o su altura interna. Así se habla de cuencos cuando las proporcio-

²⁵ Veáanse sobre este supuesto las muy ajustadas observaciones funcionales de DUFAY, B., BARAT, Y., et alii, *Fabriquer de la vaiselle à l'époque romaine*, Archéologie d'un centre de production céramique en Gaule. La Boissière-École (Yvelines – France) (I³^e et II^e siècles après J.- C.), Service archéologique departamental des Yvelines, 1997, pp. 119-134.

²⁶ Según el ya clásico modelo ensayado en Olbia (BATS, M., *Vaiselle et alimentation à Olbia de Provence (v. 350 – v. 50 av. J. C.)*. Modèles culturels et catégories céramiques, Revue Archéologique Narbonnaise, sup. 18, Paris 1993), pueden verse, desde el tipo de vista funcional, las conclusiones en torno a la Casa de los Delfines de la Colonia Celsa, en: BELTRÁN LLORIS, M., AGUAROD OTAL, M. C., et alii, *Colonia Victrix Iulia Lepida-Celsa (Velilla de Ebro, Zaragoza)*, III, 2. *El instrumentum domesticum de la Casa de los Delfines*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1998, pp. 807 ss.

nes están entre 1,5/2,5 – 2,7 cm, o de escudillas, entre 2,5/2,7 – 4 cm y vasos cuando la proporción de esta relación es < de 1,5 cm²⁷. Con estos convencionalismos se intentan eliminar las clasificaciones de la misma “imagen” definida como “cuenco”, “tacita”, “vasito”, “cuenquecito”, “escudilla amplia”, “escudilla baja”, “escudilla alta”, etcétera, imprecisiones que no hacen sino abonar nuestra ignorancia funcional.

Pero sobre los usos principales, es decir aquellos para los que fueron elaboradas las cerámicas, están los usos secundarios. Y este término se presenta realmente con una gran complejidad que en ningún caso debe anular la función original para la que fue concebida la cerámica, independientemente de que las reutilizaciones puedan ser tan interesantes o más significativas, que los usos originales, como ocurre con las ánforas utilizadas desde el punto de vista del saneamiento urbano y la recuperación de terrenos inestables en la *Caesar Augusta* de Augusto²⁸.

²⁷ Siguen vigentes las apreciaciones en este sentido enunciadas por BATS, M., *Vaisselle et alimentation à Olbia de Provence (V-350-v 50 av. J.C.)*. *Modèles culturels et catégories céramiques*, RAN, supp. 18, Paris, 1988, 23 ss.

²⁸ ANTICO GALLINA, M., “Strutture ad anfore: un sistema de bonifica dei suoli”, *Archivo Español de Arqueología*, 84, 2011, pp. 179-205.

Objetos de naturaleza vítrea

Juan Á. Paz Peralta¹

Conservador de Antigüedad en el Museo de Zaragoza

Las cuestiones generales para la vajilla de vidrio, funcionalidad y criterio tipológico, esencialmente, son las mismas, que las planteadas por Miguel Beltrán para la cerámica, por ello no entraré en esos detalles. Sí que me gustaría, sobre todo, destacar en la producción del vidrio, por encima de la tipología, sus características diferenciales: el color, grosor, fractura y tacto.

Un aspecto importante a considerar es que suele ser frecuente que los investigadores suelen equivocar el término vidrio con el de cristal.

El punto de partida tipológico seleccionada para este *Thesaurus* ha sido la propuesta por Isings en 1957, que, por otra parte, es la más utilizada por los investigadores. Posteriormente se han publicado otras muchas, como sucede con las ánforas y lucernas. Es frecuente que la publicación de las vajillas de vidrio de grandes yacimientos, como Herculano y Trier, generen nuevas tipologías, como la elaborada por Paz Peralta y Ortiz Palomar para los hallazgos aragoneses datados entre el Alto Imperio y la Antigüedad tardía (Paz Peralta - Ortiz Palomar 2004).

A. COMPOSICIÓN

Requiere observar los siguientes factores: 1) color; 2) grosor; 3) fractura y 4) tacto.

El vidrio, según lo define la American Society for Testing Materials, es «el producto inorgánico de la fusión que se ha enfriado hasta una condición rígida sin cristalización». En época antigua los vidrios fueron el resultado de la fusión combinada de tres ingredientes primarios: arena (dióxido de silicio) que constituye la estructura básica; un óxido de álcali, tal como cenizas de sosa o trona, que provoca el baño fusión a bajas temperaturas; y cal (corrientemente dolomíticas u otras piedras calizas), que actúan como un estabilizador y hace un vidrio menos soluble en el agua. El proceso de manufactura requiere que las materias primas se calienten a una temperatura suficiente para provocar una colada completamente fluida.

Vidrio y cristal son expresiones que con frecuencia son confundidas y utilizadas incorrectamente. El término cristal no debe de ser utilizado como sinónimo de vidrio. La diferencia radica en que la composición del cristal lleva una cantidad significativa e intencionada de óxido de plomo, este tipo de fabricación se inició en 1675 por el químico inglés G. Ravenscroft, llamado vidrio «flint», pronto se acreditó como cristal inglés (Ortiz Palomar 2003).

¹ Miembro del grupo consolidado Observatorio Aragonés de Arte en la Esfera Pública, financiado por el Gobierno de Aragón con fondos del FSE. E-mail: japaz@aragon.es.

Las alusiones que hacen las fuentes antiguas al cristal se refieren al mineral conocido como cristal de roca. Plinio (N. H., XXXVI, 192) hacia el año 60 escribió: «El vidrio más altamente estimado es el incoloro y transparente, lo más fielmente parecido al cristal de roca que sea posible».

Debemos referirnos a vidrio para los productos anteriores a 1675 y a partir de dicha fecha se podrán usar ambas palabras dependiendo de la composición del objeto o recipiente a designar. También es frecuente confundir los términos vidrio y vidriado, en especial cuando se describen teselas de vidrio de los mosaicos de pavimento o parietales. El vidriado, como hemos visto, se aplica a recipientes cerámicos y es obtenido mediante la fusión en el horno de materiales metálicos como el cobre y el plomo.

1) Color

El color es uno de los elementos más importantes en la clasificación del vidrio, mientras que para la cerámica es el tipo de pasta y su recubrimiento. El más frecuente es el color natural, que se nombra como azul verdoso transparente. El añadido de óxidos metálicos permite obtener objetos de gran belleza cromática: azul (óxido cúprico o de cobalto), verde (óxido ferroso), amarillo (óxido férrico), rojo opaco (óxido de cobre), etcétera. El vidrio incoloro transparente (imitando al cristal de roca) se obtiene mediante la adición de antimonio y bióxido de manganeso, esta mezcla permite eliminar el color verdoso producido por los óxidos de hierro que se encuentran en las tierras empleadas para la obtención de vidrio.

En la cerámica, al ser un material que no se puede reciclar, los análisis petrológicos o químicos permiten identificar sin dudas su procedencia. Con el vidrio, un elemento altamente reciclable, como los metales, es más complicado, un recipiente procedente de Oriente se ha podido reciclar en Occidente, por ello la analítica puede aportar datos que al interpretarlos pueden conducir a errores.

Para la clasificación de colores la tabla más difundida, por su carácter científico, es la Munsell. Su aplicación al mundo del vidrio puede provocar cierto desconcierto e indecisión al tener que barajar un amplio espectro de variantes de un mismo color, innecesario en el caso de los vidrios.

El sistema de clasificación de colores de la firma Caran d'Ache, dispone de una cantidad y calidad muy afines con las modalidades vítreas antiguas, además su amplia difusión lingüística evita desviaciones semánticas, recoge denominaciones traducidas a seis idiomas.

El espectro que abarca se compone de doscientos treinta y siete colores. Entre otras alternativas, destacaremos la tabla de pinturas al óleo de la casa Rembrandt, con un total de ciento dieciséis. Hay investigadores que optan por presentar una equivalencia entre los colores Rembrandt y Caran d'Ache.

2) Grosor

En general los vidrios confeccionados mediante la técnica del soplado libre tienen las paredes más finas (entre 1 y 3 mm) que los manufacturados a molde.

3) Fractura

Frecuentemente es plana, uniforme y, a veces, cortante.

4) Tacto

En origen todas las piezas tuvieron una superficie lisa y brillante, la acción de los agentes atmosféricos, principalmente el haber estado sometido a la humedad de la tierra, provocan una corrosión, experimentando variaciones (según Ortiz Palomar 2001):

- Entelamiento de la superficie
- Superficie picada
- Corrosión en forma estelada
- Corrosión en forma de anillos
- Corrosión en láminas
- Grietas superficiales
- Exudación
- Desvitrificación
- Opalescencia

B. TIPO DE PRODUCCIÓN

El vidrio puede ser transparente, translúcido y opaco, este último se denomina con frecuencia, erróneamente, pasta de vidrio.

Entre los diferentes tipos de fabricación en época antigua destacaremos los más frecuentes:

- Núcleo de arena
- Moldeado presionado
- Soplado libre
- Soplado en molde univalvo o bivalvo

Las decoraciones habituales son las obtenidas en caliente (decoración en el interior de la pared o «mosaic glass», aplicando hilos y gotas de vidrio, modelando depresiones en la pared y decoración en relieve obtenida en un molde) y en frío mediante las técnicas del tallado o grabado-esmerilado (vidrio camafeo, estrías, líneas grabadas, facetas, temas figurativos aislados o acompañados de motivos vegetales, geométricos e inscripciones, etcétera), en menor proporción hay motivos pintados y recubrimiento de pan de oro.

BIBLIOGRAFÍA

- Ortiz Palomar 2001: E. Ortiz Palomar, *Vidrios procedentes de la provincia de Zaragoza: El Bajo Imperio Romano (Catálogo: Fondos del Museo de Zaragoza)*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2001.
- Ortiz Palomar 2003: E. Ortiz Palomar, «Los matices intermedios entre lo verdadero y lo falso. Conceptos para una diferenciación cualitativa en recipientes y objetos de vidrio y cristal», *Museo de Zaragoza, Boletín 17*, 2003, pp. 369-446.
- Paz Peralta 1998: J. Á. Paz Peralta, «8.11. El vidrio», en: M. Beltrán Lloris et al., *Colonia Victrix Iulia Lépida-Celsa (Velilla de Ebro, Zaragoza). III, 1. El instrumentum domesticum de la "Casa de los Del-fines"*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1998, pp. 493-561.
- Paz Peralta 2001: J. Á. Paz Peralta, «Vidrio soplado en Hispania: Inicio, difusión y primeros testimonios», en: Á. Fuentes Domínguez - E. Ortiz Palomar - J. Á. Paz Peralta (coms.), *Vidrio romano en España. La revolución del vidrio soplado*, catálogo de la exposición, Real fábrica de cristales de la Granja, octubre 2001 - marzo 2002 (Cuenca - La Granja 2001), pp. 121-135.
- Paz Peralta - Ortiz Palomar 2004: J. Á. Paz Peralta - E. Ortiz Palomar, «El vidrio romano en el valle medio del Ebro (provincia de Zaragoza)», *Jornadas sobre el vidrio romano en la España romana. La Granja 1 y 2 de noviembre de 2001 (Cuenca - La Granja 2004)*, 2004, pp. 127-175.

Objetos de naturaleza metálica

Romana Erice

A este primer Tesoro Tipológico se han incorporado un reducido grupo de piezas catalogables en el ámbito conocido como de los “Bronces Antiguos”, una esfera a la que pertenecen tanto los llamados Grandes Bronces, como aquellos que, debido a su tamaño, son conocidos como Pequeños Bronces. Todos ellos incluyen piezas fabricadas en alguna de las aleaciones del cobre, que, a su vez, forman parte del más amplio mundo de las “Piezas Metálicas”. Este apartado deberá crecer e ir completándose con el tiempo para abarcar todas las piezas metálicas que, habiendo aparecido en las excavaciones o tienen otros orígenes, se encuentran custodiadas en los museos aragoneses.

Sin embargo, este Tesoro incluye una variada selección de Pequeños Bronces, compuesta por diversos tipos de elementos de adorno y sujeción del vestido (fíbulas), es decir, un **complemento de la indumentaria**; una serie de piezas del **Menaje de Cocina y de la Mesa**, que a veces son complicadas de diferenciar de los enseres utilizados en el **aseo e higiene** y de los de **farmacopea y perfumería**, además de un útil perteneciente al ajuar de la **escritura**, un elemento utilizado para asegurar la correspondencia privada (cápsula-sello).

LAS FÍBULAS, como es bien sabido, son un elemento metálico de sujeción de dos partes diferentes de la vestimenta y, en algunos casos, un adorno de la misma, que han sido abordadas, para este tesoro, en dos momentos históricos diferentes:

1. LAS FÍBULAS PROTO-HISTÓRICAS

Al no haber existido ninguna monografía aragonesa que recogiera específicamente las fíbulas de esta época fue ardua la labor de recopilación de las mismas. El conjunto incluido procede fundamentalmente de los fondos de los museos de Teruel y Zaragoza, de la bibliografía editada y de estudios tipológicos llevados a cabo en áreas cercanas a Aragón, que han incluido piezas procedentes de esta región, como por ejemplo los de J.L Argente (1994), C. González Zamora (1999), M. Almagro-Gorbea y M. Torres Ortiz (1999) y Salette da Ponte (2006).

Una vez recopilado el material se llevó a cabo una búsqueda de las tipologías que incluyeran ya en concreto tipos procedentes de Aragón (Fig. 1), o que abarcaran un amplio espectro para poder incluir las formas aragonesas y sus variantes. De esta manera, toda la clasificación propuesta, que deberá ir ampliándose conforme vayan aumentando los fondos custodiados por los museos, está fundamentada en las clasificaciones de Argente; González Zamora y Almagro-Gorbea/Torres Ortiz. Por tanto, la denominación tipológica alude a los nombres de estos investigadores, salvo una nueva variante de las fíbulas tipo La Tène identificada entre el conjunto proporcionado por el yacimiento de La Caridad, que ha sido denominada según ese yacimiento, es decir, clasificada según el nombre de lugar. A dicho nombre acompaña el número de inventario de la fíbula.



Figura 1. Fíbula zoomorfa de caballito, Almagro-Torres D.2a_MCDZ00289

2. LAS FÍBULAS ROMANAS

Un amplio grupo de las fíbulas romanas aragonesas se encontraba clasificado en la tipología del libro de R. Erice, *Las Fíbulas del Nordeste de la Península Ibérica: siglos I a.e. al IV d.e.*, publicada en 1995. Sin embargo, para este Tesouro se han completado datos a través de otras dos obras de referencia hispanas, una publicada en 2001 por M. Mariné y la segunda, más reciente, editada por S. Da Ponte en 2006.

Por supuesto, para los tipos del ámbito mediterráneo la obra de M. Feugère de 1985 constituye todavía una base y principio fundamental de toda clasificación. Por ello, tanto las fíbulas editadas, como las nuevas formas inventariadas en Aragón (Museo de Tarazona, colecciones particulares, etc.) y las contenidas en los museos de Teruel, Huesca, Daroca, Calatayud, Velilla de Ebro y Zaragoza han seguido los criterios de denominación de los investigadores mencionados. Es decir, Feugère, Erice, Mariné, da Ponte, pero también Keller y Grabherr. Estos nombres aparecen en la obra seguidos de numerales romanos o cifras arábigas y letras (vocales y consonantes).

VAJILLA METÁLICA

Si ha habido sendos trabajos monográficos sobre las fíbulas en Hispania, no ha ocurrido lo mismo con la Vajilla Metálica, sobre la que los estudios de conjunto son realmente escasos. El artículo publicado por R. Erice en 2008 "La vajilla de bronce en Hispania" ha constituido la base para realizar el repertorio tipológico de la vajilla metálica en Aragón. Para la parte dedicada a la vajilla de época tardo-republicana, del mencionado artículo y del Tesouro, ha sido de gran utilidad la publicación del coloquio internacional sobre la *Vaiselle tardo-républicaine en bronze*, coordinada en 1991 por M. Feugère y Cl. Rolley, junto, entre otros, a los artículos de la investigadora germana K. Mansel de 2000 y 2004 referidos a la vajilla metálica hallada en Morro de Mezquitilla (Málaga).

La vajilla de época imperial, por su parte, ha contado con el apoyo de diferentes obras especializadas, de las que, para este Tesouro, se han utilizado principalmente las publicaciones de S. Tassinari de 1993, sobre la vajilla de bronce de Pompeya, y los trabajos monográficos anteriores de H.J. Eggers, publicado en 1951, sobre los materiales hallados en la llamada Germania Libera, y M.H.P. Boesterd de 1956 sobre piezas de la colección del Rijksmuseum, Nijmegen. Estos tres trabajos presentan un amplio panorama de tipos y formas distintas de vajilla metálica.

Por tanto, para la clasificación tipológica se ha hecho referencia a nombres de persona, de los que ya se han mencionado algunos de ellos: Boesterd, Castoldi y Feugère, Delgado, Eggers, Guillau-

met, Nuber, Riha y Stern, y Tassinari. Los nombres van seguidos de numerales romanos o cifras arábigas y letras. Pero también se han utilizado nombres de lugares referidos a emplazamientos donde se ha localizado y reconocido el tipo, como Aislingen, Beaucaire, Piatra Neamt, etc.

Es necesario reseñar la escasez de piezas de vajilla metálica recuperadas en las excavaciones aragonesas y, en los casos en los que se han encontrado, se trata fundamentalmente de pequeñas partes de los mismos, que, a veces, suelen impedir la identificación de las formas originales y se almacenan como piezas sin identificar o se identifican erróneamente. La escasez esta seguramente también motivada por la capacidad de la aleación del cobre de ser reutilizada, de volver a ser fundida. Son bien conocidos los acopios de piezas, recortes y fragmentos metálicos hallados *in situ* en los talleres de bronceístas antiguos, que han sido excavados. Además de mencionar el daño, que los detectores de metales llevan a cabo con este material arqueológico.

ÚTIL DE ESCRITURA

Existen dos objetos que aparecen frecuentemente en las excavaciones referidos al ámbito de la escritura, como son los punzones o *stili* para escribir sobre una superficie de cera y las CÁPSULAS-SELLO. Éstas últimas se componen de un cuenco o caja, de diversas formas, cuya base está provista de unos orificios circulares y presenta en el borde dos escotaduras equidistantes. La tapa o cubierta puede estar decorada y se une a la caja a través de una charnela en un extremo y un pivote en el opuesto, que encaja en el borde. Las cápsulas-sello se utilizaron para sellar documentos (tablillas, pergaminos), rellenando la caja de cera, cruzando dos cordones por las ranuras y encajando la tapa con la cera todavía líquida.

No son numerosos los hallazgos aragoneses, pero sí ha sido frecuente la recuperación de alguna de las partes de estas cápsulas (Fig. 2). Para su clasificación se han utilizado los nombres de los investigadores que han llevado a cabo dos de las tipologías propuestas, una realizada en 2009 por A. Furger, M. Wartmann y E. Riha, que constituyó la primera monografía y que clasifica los hallazgos realizados en la ciudad romana de *Augusta Raurica*-Augst, en Suiza, y la segunda, publicada el mismo año, realizada por Th. Boucher y M. Feugère sobre la base de las piezas pertenecientes al museo de Montagnac (Hérault) en Francia. La primera de ellas, a la que siguen las demás, establece como primer criterio la forma de las cápsulas (circulares, forma de pera, forma de bolsa de cuero, cuadradas) y la subdivisión viene establecida por la decoración (formas en relieve, esmalte, niel), la materia (bronce, hueso) y los aspectos tecnológicos relacionados con los tipos de cierres. Estos criterios son los que han sido aplicados en la clasificación, que muestra este Tesauro.



Figura 2. Cápsula-sello Furger-Wartmann-Riha de forma circular MCZ00091

Finalmente, haciendo referencia a algunos elementos relacionados con la Clasificación Genérica de ÚTIL DE ILUMINACIÓN recogidos en el Tesauro, específicamente aquellos Nombres de Objetos como Candelabro; Farol; Lampadario o Portalucernas. Son piezas de metal que no han sido objeto de un desarrollo de clasificación en este primer Tesauro, pero que forman parte de lo que José Fabre ha denominado el esqueleto al que habrá que ir incorporando las piezas que faltan.

De la tipología de la Arqueología Medieval a la normalización del Museo

Carmen Escriche Jaime

Museo de Teruel

En las anteriores intervenciones ya se han explicado los criterios generales establecidos para la redacción de este primer volumen del Tesauro Tipológico de los museos aragoneses, centrado en las colecciones arqueológicas. Antes de entrar en materia quiero resaltar el acierto de esta iniciativa que permitirá unificar términos en la descripción y catalogación de los fondos museográficos, iniciativa llevada a cabo mediante una estrecha colaboración entre los profesionales de las más importantes instituciones museísticas de Aragón, que espero tenga continuación con volúmenes sucesivos en el futuro.

En la dinámica de trabajo que se estableció dentro del equipo de redacción del tesauro, se consideró conveniente la formación de grupos en función de las características de las colecciones, asumiendo la responsabilidad de analizar las peculiaridades específicas de cada conjunto y de preparar los documentos de trabajo que luego serían debatidos por parte de todos los miembros de la comisión de redacción. En mi caso, asumí el encargo de llevar a cabo la catalogación normalizada de los materiales cerámicos de los siglos XI al XV, correspondiente a los periodos Andalusi y Bajomedieval. Al no existir para estas etapas una tipología claramente establecida y aceptada por gran parte de los especialistas, como sucede en la cerámica romana, consideramos que podría ser un buen punto de partida la normalización de los fondos existentes en los museos aragoneses y básicamente en el Museo de Teruel, siendo conscientes del necesario perfeccionamiento y ampliación futura de los términos y las descripciones que se incluyen en este tesauro.

CERÁMICA ANDALUSÍ

Para la recopilación y normalización del repertorio tipológico de este periodo he consultado varias obras de referencia como el *Ensayo de sistematización de la cerámica árabe en Mallorca*, de G. Roselló- Bordoy, publicada en 1978 y del mismo autor *El nombre de las cosas en al-Andalus: una propuesta de terminología cerámica*, de 1991, y el trabajo de A. Bazzana "Ensayo de tipología de la cerámica musulmana del antiguo Sharq al-Andalus", 1991. Estas obras han servido como punto de partida para adaptar sus clasificaciones formales a los distintos materiales presentes en los yacimientos aragoneses.

En cuanto al conjunto de materiales analizados y sistematizados, hay que resaltar que se limita a formas cerámicas que proceden de yacimientos y de las colecciones de los museos aragoneses, sin pretender en ningún momento, extender el ámbito de análisis a toda la producción cerámica andalusí. Teniendo en cuenta la, todavía, limitada extensión de las investigaciones arqueológicas sobre yacimientos andalusíes en Aragón (una de las más graves carencias en la arqueología de nuestro territorio), el repertorio básico para el presente tesoro es el formado por las piezas aparecidas en dos yacimientos arqueológicos excavados en los últimos años, fundamentales para el conocimiento del periodo islámico en Aragón: el “Paseo Independencia” de Zaragoza, (Gutierrez, F.J., 2006) y “El Castillo” de Albarracín, (Ortega, J. 2007), este último con una gran cantidad de materiales que ha permitido elaborar una tipología que incluye prácticamente todas las formas que en él han aparecido. Como he comentado antes, en esta clasificación tipológica no se incluyen las formas que, de momento, no están presentes en yacimientos ni en museos aragoneses.

Con respecto a la nomenclatura empleada en la denominación de las formas cerámicas hay que tener en cuenta que es muy difícil conocer con el suficiente rigor las denominaciones originales que recibirían en su contexto de producción y uso, por lo que la mayor parte de los investigadores que trabajan en cerámicas medievales tienden a emplear la misma gama de denominaciones utilizadas en la actualidad en un medio extracientífico, salvo en aquellos casos en que existe una correspondencia altamente consensuada entre la denominación antigua y la denominación de la forma cerámica de sus clasificaciones, en cuyo caso lo hemos asignado al término específico.

La metodología aplicada para la realización de la tipología ha sido la misma que en el resto de grupos cerámicos. Creando en primer lugar el Tesoro de Nombres Comunes y de Específicos en su caso, con su definición, incluidos en un Diccionario de Morfotipos así como una Clasificación Genérica de los distintos objetos atendiendo a su utilidad. El término empleado, en nuestro caso, para cada una de las formas ha sido adoptar, aparte del morfotipo, el nombre geográfico del lugar del hallazgo y el número de Inventario General del Museo correspondiente.

Menaje de mesa		
		
Ataifor_Albarracín 00178 _MMAATE00183	Escudilla_Albarracín 00139 _MMAATE00139	Taza_Albarracín 00210 _MMAATE00210
		
Jarra_Albarracín 00216 _MMAATE00216	Taza_Albarracín 00206 _MMAATE00206	Jarrita_Albarracín 00214 _MMAATE00214

Menaje de cocina		
		
Jarrita_Albaracín 00138 _MMAATE00138	Cazuela_Albaracín 00098 _MMAATE00098	Cazuela_Albaracín 00103 _MMAATE00103
		
Olla_Cella 17711 _MTE17711	Olla_Albaracín 00079 _MMAATE00079	Tapadera_Albaracín00087 _MMAATE00088
Útil de iluminación		Útiles de transporte y almacenaje
		
Candil_Albaracín 00233 _MMAATE00233	Candil_Caudé 14348 _MTE14348	Cántaro_Albaracín 00077 _MMAATE00077
Útil de aseo e higiene		
		
Orza_Albaracín 00121 _MMAATE00121	Aguamanil_Albaracín00111 _MMAATE00209	Aguamanil_Albaracín00111 _MMAATE00111
Útil ritual	Útil de escritura	Útil de usos lúdicos
		
Kernos_Albaracín 00125 _MMAATE00125	Tintero_Calanda 20361 _MTE20361	Derbuka_Zaragoza 00140 _MTCZ00140

BIBLIOGRAFÍA

- BAZZANA, A. (1991) “Ensayo de tipología de la cerámica musulmana del antiguo Sharq al-Andalus”, *La cerámica islámica en la ciudad de Valencia*. Valencia, 143-162.
- GUTIÉRREZ GONZÁLEZ, F. J. (2006) *La excavación arqueológica del paseo de la Independencia de Zaragoza*. Madrid.
- GUTIÉRREZ GONZÁLEZ, F.J. ; C. DE MIGUEL (2010) “La cerámica del Arrabal Meridional de Zaragoza durante la Edad Media”, *I Jornadas de Arqueología Medieval en Aragón, Balances y Novedades*. Teruel, 427-459.
- ORTEGA ORTEGA, J.M. (2002) *OPERIS terre turolii. La cerámica bajomedieval en Teruel*, Teruel.
- ORTEGA ORTEGA, J.M. (2007) *Anatomía del Esplendor: Fondos de la sala de Historia Medieval Museo de Albarracín*, Albarracín.
- ROSELLÓ-BORDOY, G. (1978) *Ensayo de sistematización de la cerámica árabe en Mallorca*, Palma.
- ROSELLÓ-BORDOY, G. (1991) *El nombre de las cosas en al- Andalus: una propuesta de terminología cerámica*, Palma.

CERÁMICA BAJOMEDIEVAL

La cerámica bajomedieval producida en los alfares aragoneses está escasamente estudiada, con una total ausencia de tipologías cronológicamente contrastadas, tanto de sus formas como de los patrones decorativos más frecuentes. Solo en el caso de las producciones turolenses encontramos una importante obra de referencia, me refiero al catálogo realizado por Julián Ortega, en 2002, *OPERIS terre turolii. La cerámica bajomedieval en Teruel*. Con motivo de la exposición se efectuó una exhaustiva investigación, tanto arqueológica como documental, de todos los materiales existentes en la colección del Museo de Teruel, así como de los principales repertorios de cerámica de Teruel de otros museos. Este trabajo ha servido para elaborar el repertorio formal de las producciones bajomedievales de la ciudad de Teruel, que intenta realizar una aproximación que supere una taxonomía morfológica, incorporando el análisis de las funciones específicas de las distintas piezas. También he analizado los intentos de tipologías existentes en el área valenciana realizadas por distintos autores como Mercedes Mesquida y Vicent Lerma, pero difieren de nuestro criterio por lo que no las hemos tenido en cuenta. El resultado aunque se haya limitado a una parte de las producciones bajomedievales de la cerámica, la depositada en nuestros museos, creo que es un primer paso para poder catalogar estas producciones de una manera clara, precisa y homogénea.

La tipología realizada está basada fundamentalmente en los ejemplares existentes en el Museo de Teruel, procedentes de hallazgos casuales del casco urbano de la ciudad de Teruel y de las excavaciones realizadas durante los últimos años, primando las piezas que conservan toda su forma y sólo recurriendo de forma excepcional a formas definidas por la interpretación de fragmentos. La denominación tipológica utilizada está formada, como en la cerámica andalusí, por el nombre común o morfotipo, junto al nombre geográfico del lugar del hallazgo, acompañado del número de Inventario General del Museo. Los nombres específicos que se utilizan en algún caso, están respaldados por su registro en la documentación histórica.

Las formas más significativas son las siguientes:

Cerámica de cocina		
		
Aceitera_Teruel 18276_MTE18276	Barreño_Teruel 07307_MTE07307	Cazuela_Teruel 05138_MTE05138
		
Grasera_Teruel 05134_MTE05134	Mortero_Teruel 05252_MTE05252	Mortero_Teruel 18466_MTE18466
		
Olla_Teruel 05278_MTE05278	Olla_Teruel 18275_MTE18275	Tapadera_Teruel 18281_MTE18281
Cerámica de mesa		
		
Aceitera_Teruel 07969_MTE07969	Enfriador_Teruel 07904_MTE07904	Cazo_Teruel 07559_MTE07559
		
Jarra_Teruel 03450_MTE03450	Jarra_Teruel 05125_MTE05125	Jarra_Teruel 05306_MTE05306

		
Jarra_Teruel 07317_MTE07317	Jarra_Teruel 07328_MTE07328	Jarra_Teruel 08295_MTE08295
		
Jarrita_Teruel 05270_MTE05270	Jarrita_Teruel 07977_MTE07977	Copa_Teruel 07965_MTE07965
		
Copa_Teruel 08273_MTE08273	Cuenco_Teruel 18280_MTE18280	Escudilla_Teruel 05340_MTE05340
		
Escudilla_Teruel 05291_MTE05291	Plato_Teruel 07910_MTE07910	Salsera_Teruel 07158_MTE07158
		
Tajador_Teruel 07152_MTE07152	Tajador_Teruel 18273_MTE18273	Tapadera_Teruel 07859_MTE07859

Cerámica de almacenamiento y transporte		
		
Cantarilla_Teruel 02406_MTE02406	Cántaro_Teruel 07893_MTE07893	Tinaja_Teruel 18691_MTE18691
		
Orza_Teruel 05054_MTE05054	Orza_Teruel 07316_MTE07316	Orza_Teruel 23143_MTE23143
Iluminación		
		
Candil_Teruel 07898_MTE07898	Candil_Teruel 18476_MTE18476	Candil_Teruel 23062_MTE23062

BIBLIOGRAFÍA:

- ORTEGA ORTEGA, J.M. (2002) *OPERIS terre turolii. La cerámica bajomedieval en Teruel*. Teruel.

Como conclusión, quiero reiterar, tal como han hecho los otros miembros de la comisión que me han precedido, que el objetivo de este tesoro es facilitar el trabajo de catalogación uniforme de las colecciones de los museos, basándome en la experiencia adquirida en años de trabajo museográfico intenso, enfrentada a la carencia de sistemas de descripción y denominación homogéneos. No se trata de elaborar tipologías que recojan todos los detalles del modelado de las piezas o de su decoración, sino una base común que permita intercambiar información y unificar las referencias. Es evidente que el trabajo deberá continuarse a lo largo de los próximos años, ampliando el marco cronológico (desde el siglo XVI hasta el siglo XX), incorporando los repertorios producidos en otros centros alfareros aragoneses, y, lógicamente, coordinándolos con los que se elaboren en otros museos del resto de comunidades autónomas, de modo que en el futuro podamos disponer de una herramienta completa que facilite el análisis, estudio y, sobre todo, difusión de las colecciones de nuestros museos.

Museo de Huesca

Vicente Baldellou (†)

En el planteamiento sobre esta breve comunicación sobre el Museo de Huesca me encontraba entre la disyuntiva de exponer las carencias, sobre todo en materia de personal, de las que hace gala el centro desde hace décadas o presentar aquellos proyectos que estamos sacando adelante con mucho esfuerzo. Me decidí por la última opción, para evitar lágrimas e inundaciones.

Un problema al que nos estamos enfrentando desde hace tiempo y que atañe a cuestiones museográficas en la sección de Arqueología es que el proyecto museográfico que, pese a la redacción por nuestra parte, sufrió una, digamos libre interpretación por parte del arquitecto, que nos dio como resultado unas salas de exposición destinadas a albergar la colección arqueológica sin posibilidades de crecimiento. Frente a esto el Museo de Huesca sigue adquiriendo, sigue soportando la entrada de materiales arqueológicos de forma continuada, con lo que nos planteamos la necesidad de reformas en las propias salas para ampliar espacios.

En los últimos años nos han llegado conjuntos arqueológicos de importancia fruto de depósitos como la colección José Santisteve de Binéfar o de donaciones de particulares, así como de excavaciones arqueológicas. Algunos elementos realmente excepcionales como una vasija campaniforme de unas dimensiones absolutamente extraordinarias, anómalas; o por poner otro ejemplo de elemento de gran formato, un ánfora acanalada de época visigoda, también muy rara, con origen en el Mediterráneo oriental. Dentro del apartado de las excavaciones destacar, la incorporación a exposición de materiales procedentes de las campañas que se han estado haciendo en la Cueva de Chaves y que todavía no estaban expuestos.

Más ejemplos en este línea sería el arte mueble neolítico, un hueso grabado y pintado, y otro gran conjunto que es el del yacimiento de Vincamet, ya de época protohistórica con unos materiales que estaban pidiendo a gritos que fueran expuestos, ya están expuestos.

Soluciones. Teníamos en dos salas de Arqueología una sección dedicada a arte rupestre, una serie de fotografías en Duratrans, y que se decidió eliminarlas. Las fotografías fueron sustituidas por un monitor de proyección continua donde aparecen las pinturas rupestres que estaban en las fotografías y, aprovechando estos espacios, se procedió a la fabricación y montaje de tres nuevas vitrinas en la Sala 1. En la Sala 2 se han ganado, eliminando los Duratrans de temática dolménica, nueve vitrinas nuevas; dos de ellas de pie, entre las que se cuenta la que contiene el gran vaso campaniforme de Cueva Dróllica, otra con elementos cerámicos decorados de Vincamet, y un elemento expositivo, que me parece importante, porque es una tinaja pero con asas de apéndice de botón, lo cual no es excesivamente normal.

El problema de la sala 3, que es la dedicada al mundo ibérico y romano, no tenía Duratrans, porque no tenía sección de arte rupestre, y aquí, claro, nos vimos limitados por ese hecho, difícilmente

podíamos ganar espacio, aunque algo se ha hecho. Se han colocado tres vitrinas de pie, dos de ellas con elementos escultóricos romanos, y una de ellas con un vaso firmado por C. Verdulo, y luego se recuperó una vitrina nueva, es decir, en total cuatro vitrinas, tres de pie y una de pared.

Otro apartado destacable serían las cuestiones de investigación arqueológica que se están desarrollando en el Museo de Huesca. En estos momentos hay cinco proyectos en marcha, un poco al ralentí, dadas las condiciones económicas en las que estamos sumidos, pero que se sigue trabajando en ellos, y se siguen dando resultados. Serían:

- Las pinturas rupestres paleolíticas, las únicas que hay en Aragón, de la bóveda de la Fuente del Trucho.
- La Cueva de Chaves, que ha sido vaciada criminalmente en todo lo que toca al depósito de tierras con los estratos de habitación neolíticos.
- Los análisis de pigmentos de pinturas rupestres.
- El arte rupestre, en general.
- Y un nuevo proyecto de investigación que comparto con José Fabre y Julio Ramón. Este último en cuestiones de logística; José Fabre en la vertiente científica. Julio, conservador del museo, no es arqueólogo es historiador del arte. Y que este año vamos a realizar la segunda campaña de excavaciones.

La Cueva de la Fuente del Trucho es el único yacimiento aragonés con pintura rupestre esquemática, no solo en pintura, sino también grabado: cabeza de caballo, un oso no cavernario; manos en negativo; caballos pintados, etc.

Se han realizado unos calcos de especial calidad, por eso cuesta tanto hacerlos; no están hechos a tinta como hacemos los calcos normalmente, están hechos con acuarela. Respetando lo que se pueda los matices, las veladuras. Y a lo que se está procediendo ahora es al montaje cuyo resultado es espectacular ya que abarca todo el techo de la cueva de dimensiones considerables.

La Cueva de Chaves está, estaba, entre los dos yacimientos neolíticos más importantes de la península ibérica. Proporciona un montón de materiales y con una ventaja: a esta gente se les desprendió el techo de la cueva, literalmente, encima. Al parecer les dio tiempo a salir, porque no hemos encontrado muertos más que en enterramientos, pero lo demás lo dejaron tal cual. En excavación nos aparecían los hogares *in situ*, nos salían los molinos *in situ*. Estas gentes neolíticas excavaban en una capa estalagmítica unas cubetas y unas veces las utilizaban como hogar y otras veces para contener elementos de almacenaje.

Era la única cueva de donde se podía llegar a distinguir zonas de habitación según las funciones. Habíamos estado excavando parte de lo que he llamado salón-cocina-comedor, porque lo hacían todo ahí, cocinaban, comían y estaban, zona de hogares. Y en la parte posterior trasera, la zona que estábamos empezando a excavar en estos momentos que interpretamos como la zona de almacén: en la que cubeta equivalía a vasija dentro. Ahora ya no quedan posibilidades. Ahora bien, se ha excavado a ras de la capa estalagmítica con lo cual las cubetas pueden estar intactas, y las cubetas de la zona de almacén pueden contener vasijas de almacenaje.

Otro proyecto es el de análisis de pigmentos de pinturas rupestres. Hemos hecho análisis de pigmentos con toma de muestras y sin toma de muestras. Sin tomar muestras con equipos de análisis *in situ*, portátiles, pero por esta vía no llegamos a conocer exactamente la huella dactilar del pigmento. En cambio, con muestras, son muestras muy pequeñas procedentes de lugares donde la pintura está perdida o prácticamente perdida; como por ejemplo de los ciervos de Arpán y de Chimiachas. Han sido sometidas a análisis no destructivos, es decir, la muestra puede someterse a varios tipos de análisis, y gracias a ese análisis, nos permite descubrir el "ADN" del pigmento, y eso es importantísimo, porque en cuanto a cronología relativa resulta crucial.

El proyecto dedicado al arte rupestre en general. Considero que mis últimas líneas de investigación tienen cierto interés. Siempre se ha dicho que el arte rupestre levantino es posterior al arte macroesquemático por las superposiciones de la Cueva de la Sarga, en Alicante.

La escena levantina, que tradicionalmente se ha interpretado por encima de lo macroesquemático; con análisis de fotografía normal ya lo pondría en duda. Pero por análisis de tomas de detalle se comienza a ver que el pigmento macroesquemático cubre el diseño levantino, el verde que sería el gris cubre el diseño levantino.

Es decir, tendríamos que replantearnos por completo la cronología atribuida hasta ahora al arte levantino. Otra cosa es la reinterpretación de la Cueva de la Higuera, de la escena famosísima, que a mí siempre me ha llamado la atención en la que se mezclan en el mismo sitio figuras de tipo esquemático y figuras de tipo levantino. Se consideraba que la figura con un tocado trilobulado era esquemática, digamos, que había pequeñas figuras humanas esquemáticas en esta zona, pero don Antonio Beltrán y Pepe Royo publicaron el nuevo calco y, entonces, según mi lectura no existe ninguna figura esquemática. Simplemente había una confusión de interpretación de trazos que bajo mi lectura pasa de ser una escena anómala a una escena naturalista de recolección de miel.

Por último el proyecto del yacimiento de Marcuello. Situado cerca de Huesca, en el término de Loarre; se conoció a través de una cata arqueológica preventiva que hizo una máquina excavadora con motivo de construir una pista agrícola; se ha realizado por nuestra parte una campaña este pasado año y los resultados han sido fenomenales. En primer lugar, porque es un estrato de destrucción donde aparecen las vigas de madera quemadas perfectamente identificables, por tanto ha habido incendio, y por debajo del nivel de las vigas quemadas aparecen los fragmentos de cerámica, y más elementos, *in situ*.

Los materiales son absolutamente extraordinarios con elementos cerámicos que no conocíamos en Aragón, aunque en la fecha se nos ha ido un poco demasiado hacia acá, o sea, siglo IV a C. como más antiguo. Pero hay formas como estos vasos con decoraciones caladas, que no sabemos todavía si son meros soportes, podrían ser thymiateria, no lo sabemos, si lo son deberemos darlos de alta en el tesoro de tipos arqueológicos.

Museo de Calatayud

Manuel Martín Bueno

Como era lógico había que empezar, después de haber tocado en las anteriores sesiones temas de tipo general o sectorial, ya en estos momentos buscar una secuencia cronológica está bien, aunque, como se dijo en este mismo foro, si comprobamos las estadísticas oficiales, museos arqueológicos exclusivamente en Aragón solo hay uno. Nada es lo que parece y las cosas no son siempre como pretenden ser. Los museos son por regla general museos. El Museo de Calatayud, cuando se creó, lo fue como museo municipal, luego se transformó el nombre y alguien dijo “el museo arqueológico” equivocadamente, ya que se trata del Museo de Calatayud.

Las ciudades, las localidades, tienen que identificarse por tener museos si tienen la suerte de tenerlos, y ese museo debe llevar, salvo que sea un museo de colección, un museo monográfico, etcétera, el nombre de la ciudad, porque es el que, desde el punto de vista de promoción de la ciudad, desde el punto de vista publicitario, de turismo cultural, de educación, etcétera, yo creo que nos representa mucho más y con mayor eficacia. Luego consideraremos el contenido, las colecciones, etcétera.

El Museo de Calatayud que tienen ustedes ahí en imagen es su cuarta sede. No nació en los años noventa, sino que nació mucho antes ya que este último diciembre hizo cuarenta años, desde el punto de vista oficial y legal el día 25 de diciembre pasado se cumplieron cuarenta años de la publicación en el *Boletín Oficial del Estado* de la norma legal por la que se constituía el Museo de Calatayud, por lo tanto tiene una antigüedad mucho mayor que la mencionada antes, que conviene que en las publicaciones quede siempre recogido, ya que tenemos el dato oficial, y porque, si mal no recuerdo, a parte de los grandes museos de referencia aragoneses, Huesca, Zaragoza y Teruel, por ir de norte a sur, es el más antiguo, y el más antiguo constituido con todas las bendiciones administrativas y jurídicas de la época y de la actualidad. Es decir, no contamos con un montón de cosas y luego conseguimos un museo o hacemos que se le llame un museo. En nuestro caso fuimos por la vía administrativa correcta, constituimos un museo, conseguimos que se crease, se fundó. Entonces empezamos a rodar. Más aún, en los años cincuenta el Museo de Calatayud ya había tenido un precedente que también había sido reconocido por la Administración central, que fue una figura muy atípica ya que no existe demasiadas veces esa figura. Fue el reconocimiento a la existencia de la “Colección Arqueológica Reconocida”, que tal rezaba en el documento de creación, del Centro de Estudios Bilbilitanos dependiente de la Institución “Fernando el Católico” de la Diputación Provincial de Zaragoza. Centro de Estudios Bilbilitanos, que fue el primero de la provincia de Zaragoza, a parte de la propia Diputación. Por lo tanto, tenemos desde los años cincuenta del pasado siglo XX, un museo.

El edificio actual es éste, del que ahí tienen ustedes la entrada, que consta de una parte antigua de un convento de clausura, que en los años setenta recibió una ayuda importante de una entidad de ahorro para que las religiosas no estuvieran en situación tan deplorable, pero las monjicas, una vez que resolvieron temporalmente el problema de humedades, etcétera, decidieron que era mucho mejor irse de allí, con lo cual la entidad de ahorros se quedó con una inversión que ya había realizado y que

tenía muy poco provecho. Pero no todo fueron perjuicios ya que con aquello, religiosas, Ayuntamiento, etcétera, hicieron su particular operación especulativa urbanística, en la que se salvó lo que era el elemento central, el jardín del convento, que es el núcleo central del actual Museo de Calatayud más cuatro o cinco árboles de la plaza delantera del museo que estaba dentro del conjunto del huerto de las claustrales y un par de árboles que la gente dice que molestan mucho y algunos conductores dicen que podríamos eliminarlos y tener dos aparcamientos más. Obviamente pero para nosotros dos árboles del viejo convento tienen tanta o más importancia que la opinión de algún ciudadano poco respetuoso con el medioambiente, que pretende embutir un coche más en la calle de las Musas, que así se llama la calle lateral del Museo de Calatayud.

El Museo de Calatayud está, por lo tanto, ocupando una parte, la parte que se salvó del viejo convento de clausura que se caía por los cuatro costados, del que se conservó capilla, sala capitular, patio, claustro y poco más, y también la iglesia. La iglesia es también municipal, pero en estos momentos sirve para guardar los pasos de Semana Santa y algún efecto más. En alguna ocasión se nos ha ofrecido al Museo de Calatayud, pero no es nuestra voluntad compartir propiedad con otras personas o entidades, y creo que ellos están muy bien donde están, y nosotros muy bien donde estamos. Con lo cual nosotros tenemos un museo que comparte una parte estructural antigua y una parte estructural moderna, suficiente para Calatayud. No sobra ya que un museo requiere siempre de espacio, básicamente de almacenamiento, pero es suficiente para Calatayud, y en uno de los planes de empleo del Gobierno anterior, del plan Zapatero-1, conseguimos realizar la fase 2 del museo que era el edificio de almacenes. Con ello se invirtieron 600.000 euros en un bloque, ya previsto en proyecto, de almacenes que es un complemento necesario, aunque absolutamente insuficiente, porque la arqueología genera mucho material y dentro de ese material muchos elementos tal vez prescindibles en otros contextos pero no en el de un museo local, que tenemos que conservar hasta que no se decida otra cosa conjuntamente con el mundo científico y administrativo. Los científicos y museólogos alemanes no tienen ningún empacho en fabricar *opus signinum*, para restaurar yacimientos arqueológicos, con restos de cerámica inclasificables, una vez que ya se han evaluado, estudiado, pesado y hecho el cálculo volumétrico, y a mí no me parece nada mal en absoluto, pero, naturalmente, todo tiene sus riesgos y sus interpretaciones.

El Museo de Calatayud, repito, se genera, primero, con aquella colección del Centro de Estudios Bilbilitanos de los años cincuenta, que ya había acumulado algunos materiales de la vieja colección Samitier. La Colección Samitier fue muy importante, ya que se constituyó como una de tantas colecciones de nobles que fueron recogiendo restos en el pasado en sus propiedades y cuya procedencia suele ser del entorno, de yacimientos de la zona. En este caso a través de fotografías y de los propios materiales hemos podido ir adscribiéndolos a dos yacimientos principales, uno de ellos es Bilibilis, y otros son los yacimientos de Belmonte. Los varios yacimientos de Belmonte y alguna cosa aislada más. En imágenes presentamos el viejo gabinete del conde y también algunas piezas de aquellas salas en las que los conservaba, más las fotografías que yo todavía pude recuperar, que se exponían en el viejo instituto, hoy Leonardo de Chabacier, antiguamente Miguel Primo de Rivera, al que le cambiaron el nombre por esas mutaciones de las modas y porque el común sabe muy poca historia, entre otras cosas. Esas fotografías estaban allí expuestas en los pasillos. Por esas fotografías tenemos, por ejemplo, la única imagen de la cabeza de Druso, que estaba en el *sacellum* del teatro de Bilibilis, y que desapareció.

El Museo de Calatayud pasó por una sede que es actualmente el edificio de la Comarca y que fue originariamente, el Palacio de la Comunidad de Calatayud. Allí tuvimos nuestra primera sede que compartíamos con el conservatorio, la escuela de jota, una radio, la asociación taurina, los bomberos, etcétera, y que, además, se caía porque el terreno en que se asienta la ciudad de Calatayud, nunca ha sido muy estable. En las grietas de una de las alas, no la que ocupaba el museo, que era tal y como aparece en las imágenes de aquellos años, las había en las que cabían perfectamente la mano y el puño. Debajo habitaba la conserje, que vivía siempre con bastante inseguridad, pero que pese a ello era una mujer de extraordinaria afabilidad.

Ese edificio en un momento determinado se decide, cuando se crea la división administrativa que se denominan comarcas, que hay que convertirlo en Palacio de la Comarca y compartirlo con el museo. Entonces en el proyecto, al museo lo trasladaban a la segunda planta y la Comarca se quedaba

con la parte inferior. Desde la dirección nos opusimos por razones técnicas y prácticas. El museo, que además tenía materiales pesados, no podía ir a la planta superior. En el proyecto según nuestra opinión era lógico cerrar el patio posterior y habilitar un edificio con más capacidad, pero que en cualquier caso, la dirección puso todas las objeciones posibles para que al final, tras duras conversaciones los poderes públicos decidiesen que el museo era prescindible momentáneamente y la totalidad del edificio de la Comunidad quedase para la nueva Comarca. Por parte del museo se reclamó una nueva ubicación y la respuesta inmediata fue la de ofrecer que se empaquetase todo en espera de mejores tiempos, que sabíamos no iban a llegar si se cedía en aquella coyuntura.

En estas circunstancias, claramente desfavorables, conseguimos el uso parcial de un edificio, que es el antiguo colegio de los claretianos, donación de un particular al municipio, en el que el consistorio de Calatayud ha cifrado muchísimos de sus afanes de expansión, casi siempre frustrados por irrealizables. Allí querían instalar una universidad, proyecto nada realista, y querían instalar miles de cosas más. Finalmente nos concedieron la de la iglesia, la sacristía, más unas cuantas salas y unas cuantas habitaciones de los antiguos religiosos, que fueron profesores en aquel centro educativo. Por lo tanto esa fue nuestra segunda ubicación como Museo de Calatayud, tras dos instalaciones previas en el mismo edificio de la Comunidad ya mencionado y un periodo intermedio de cierre por falta de recursos, problema endémico desde su creación.

Pero el museo ahora se trasladó y el museo nunca se cerró. Desde la dirección nos opusimos rotundamente al cierre, siquiera fuese temporal del museo porque muchos ejemplos a lo largo y ancho de nuestro país han supuesto ejemplos negativos para la cultura con el cierre temporal primero y definitivo luego de este tipo de instalaciones, incluso en museos nacionales. La postura de fuerza no nos granjeó muchos amigos en las instancias políticas y administrativas locales y regionales, pero los principios, defendiendo la Cultura hay que mantenerlos, según nuestra opinión, por encima de cualquier otra consideración. Conseguimos la complicidad de algún director general en el Gobierno de Aragón, que apoyó nuestra concepción de la importancia para una ciudad de la existencia de un museo en pleno funcionamiento para elevar el tono cultural de la misma y ello allanó muchas dificultades. No terminaron las dificultades, incluso con situaciones bastante complejas, pero se mantuvo.

Volviendo al inicio, el primer museo estaba en lo que hoy es la Casa de la Comunidad y se pasaba un frío atroz porque carecía de calefacción. Se instaló con “cuatro perras”, se hizo con moqueta de feria, para colocar sobre el pavimento de baldosa hidráulica, que era la más barata que podía encontrarse, de color gris y anodina por lo tanto. Tenía unas vitrinas de obra con perfil de aluminio industrial poco agraciado y cristales sencillos, no de seguridad; confeccionando desde la dirección (tan solo el director como cargo honorífico y gratuito y algún allegado) toda la cuestión de cartelería y grafismo, pasando el aspirador el día anterior a la inauguración, pues la que hoy es directora del Instituto Aragonés de Arte y Cultura Contemporáneos Pablo Serrano y otra mujer de excepcional voluntariedad e hija del entonces alcalde, fueron las encargadas de ello mientras la conserje nos subía unos cafés con leche para mitigar el frío gélido de aquel edificio. Estos son detalles menudos de circunstancias por las que han atravesado muchos intentos culturales que habitualmente no aparecen en letra impresa, tal vez por pudor.

Este fue el primer museo como tal, porque previamente había habido durante unos poquitos años un museo con unas vitrinas absolutamente rocambolescas, unas de aquí y otras de allá, que cumplieron vagamente con su función, pero éste fue verdaderamente el primer museo con que contó Calatayud y del que estuvimos muy orgullosos algunos, desde el primer al último ciudadano, que se percataron de la importancia para la vida cultural de la ciudad. Lástima que no fuesen muchos los que experimentaron esa sensación.

Y de aquí pasamos a claretianos, y de claretianos pasamos a la instalación actual, pero no vamos a detenernos mucho en ello. Esta es la imagen del nuevo Museo de Calatayud, el primero que a nuestro juicio se puede considerar con todas las bendiciones como tal. Es un edificio bastante singular, un edificio significativo, con buena presencia, una entrada que consideramos bonita y agradable.

Es un edificio con volúmenes que permite una gran iluminación cenital o lateral aprovechando la luz solar al máximo para ahorrar electricidad, que dispone de unos ventanales estratégicamente abiertos para que se puedan ver las mejores postales de Calatayud desde el interior del museo. Es decir, uno dice *y este ventanal ¿por qué está aquí?* Vea usted qué es lo que se contempla. Desde su interior se ve la Virgen de la Peña, la torre de San Andrés, o se ve tal o cual cosa; con lo cual el museo cumple la función de conservar, pero también la de ser una ventana al exterior.

En la entrada tenemos el mostrador actual, porque en estos momentos por aquello de los recortes y las economías el museo estuvo a punto de ser cerrado una vez más, pero se buscó una solución de compromiso, que fue la de compartir la recepción con la oficina de información turística, con lo cual los turistas que van a Calatayud, los visitantes, han perdido su punto de privilegio informativo que era la Plaza del Fuerte, para pasar al museo. Por el contrario nosotros hemos ganado, ya que todo el mundo tiene que llegar allí, al museo y visibilizar un monumento que es importante. Por su parte la Oficina de Turismo también se beneficia indirectamente ya que todos los que vienen al museo pueden informarse de la ciudad y sus posibilidades, con lo cual la ventaja es doble. Inconvenientes también los hay sin duda, como la desventaja de depender de algún modo de dos concejalías diferentes y no siempre trabajando al unísono, personal de adscripción diferente, etc.

El Museo de Calatayud, evidentemente, es un museo que nace de un proyecto científico, de un proyecto de investigación y ese proyecto de investigación son las excavaciones de Bilibilis, es decir, gracias a las excavaciones de Bilibilis y al profesor Martín Almagro Basch que fue quien nos apoyó en su día decididamente para sacar ese museo adelante. El hecho de que Bilibilis fuese ya BIC (Monumento Nacional entonces) Bien de Interés Cultural, entonces Monumento Nacional, coadyubó en su apoyo.

Pero el Museo de Calatayud es un museo de una ciudad y su comarca. Desde la dirección y el equipo de investigación, fuimos conscientes desde el primer momento de que era y es un museo de una ciudad, por lo tanto, no podía estar dedicado exclusivamente a “nuestras piedras”, a nuestros capiteles, a nuestras cerámicas, sino que debía ser un museo con finalidad fundamentalmente educativa, formativa, etc., y, por lo tanto, tener un contenido amplio, exposiciones temporales y todo lo que ustedes quieran que se puede llevar a cabo desde un museo moderno como lo es éste. Ahí tienen ustedes el Augusto “capite velato” que apareció en el teatro de Bilibilis, que es naturalmente nuestra pieza estrella. Una de las piezas más importantes del Museo de Calatayud.

Aquí, en las salas del nuevo museo, amplias, luminosas y funcionales, se disponen montajes y vitrinas. Las vitrinas son vitrinas recicladas, gran parte de ellas de exposiciones antiguas, pero como no hay recursos económicos para adaptar otras, o construir nuevas, pues de momento cumplen su función y nos tenemos que conformar, pero ya están al límite. Es un museo muy luminoso, espectacularmente diáfano. Un museo muy fácil para la visita, es un museo limpio desde el punto de vista de información sencilla, clara y accesible a todos los públicos, incluso los invidentes, con señalización y explicaciones adaptadas. La gente pasea muy gratamente por el interior del museo. Tiene una importancia notable la pintura, porque la pintura bilibilitana sabemos que es una de las piezas fundamentales de sus colecciones, y ahí hay muestras varias de todo ello.

El claustro es la plataforma ideal para la apertura del museo hacia otras actividades. A nosotros nos parece fundamental que el museo no sea solamente el lugar al que la gente va, si quiere ir, etcétera, hay que llevarla, y si tenemos que montar como hemos montado todo tipo de actividades, pues se montarán, porque desde hace muchos años creemos en ese tipo de cosas, y ahí están como realidades, año tras año. Ciclos de conferencias, para las que siempre se buscan amigos para que cuesten lo menos posible o nada, tenemos cursos, las Jornadas de Didáctica del Museo Local, que ya vamos por las quintas jornadas, este año serán las sextas, cursos de verano con la Universidad de Zaragoza, exposiciones, temporales. Exposiciones cada uno o dos años con adquisiciones y donaciones para que el público, especialmente local y comarcal, pero no sólo, vea que sus cosas llegan al Museo de Calatayud y se exponen. Hay que darles visibilidad inmediata, y eso es importante y trasciende.

Cada exposición tiene su cartel de elaboración propia muchas veces para abaratar costes, porque así tenemos la imagen y la publicitamos. Cartel del Día Internacional de los Museos, que se elabora cada año específicamente relacionado con el museo. Tenemos ya una colección bonita desde que el museo está en la nueva sede, y eso también da visibilidad como es lógico y natural.

Talleres, que están fundamentados muchos en las propias colecciones del museo y otros adaptados, pero todos son de creación propia del equipo de investigación del museo o equipos colaboradores. Estos equipos son el equipo de investigación de la Universidad, grupo de I+D+i, consolidado de investigación o de excelencia en las distintas nomenclaturas que hemos tenido. Un grupo que tiene y ha tenido, proyectos de investigación siempre en convocatorias públicas y competitivas desde hace muchos años, que es lo que hace que este museo no teniendo personal, porque el director y el subdirector son cargos honoríficos y gratuitos, el director tiene consignado en presupuestos “un euro al año para desplazamientos y otro para gastos de representación”, con lo cual si ustedes, cualquier investigador o visitante que lo desee viene a nosotros, les invitaremos al café, nosotros, no el museo ni el Ayuntamiento de Calatayud, pero será un placer hacerlo en espera de mejores tiempos que siempre esperamos y nunca llegan.

Los talleres, ¿cómo se financian? Son talleres gratuitos, pues se financian, en primer lugar, porque conseguimos pequeños fondos de aquí y de allá; fondos de los planes LEADER a final de año, porque muchos Ayuntamientos no son capaces de poner su parte proporcional y la Asociación de Amigos del Museo sí, y, por lo tanto, nos conceden algunos fondos con los que vamos tirando. Así hemos ido consiguiendo sobrevivir. Se han elaborado incluso, cuentos para niños como el que está colgado en la red y que se puede bajar, *El conejo a la bilbilitana*. Los talleres naturalmente tienen mucha presencia, talleres para niños, para niños y padres, exposiciones de todo tipo, de carácter muy variado, la de *Roma vive*, fue hace tiempo ya sobre cine, las películas de griegos y de romanos. La realizada sobre material restaurado de cartelería, del Archivo de Calatayud, que había restaurado la Diputación, tuvo gran éxito y se editó por la institución provincial un lujoso catálogo, cosa que el museo no puede abordar. Exposiciones de fotografía, con la excelente escuela bilbilitana, de asociaciones de discapacitados, AMIBIL u organizaciones de Naciones Unidas como UNICEF que cada año tienen presencia, entre otras.

Con el Instituto Arqueológico Alemán instauramos los días de Schulten que celebramos periódicamente con un ciclo de conferencias en un día, el DAI financia su parte y nosotros la nuestra, con lo cual todos contentos. Conferencias que aprovechamos para que sean impartidas por investigadores de paso y relevancia o el propio equipo de investigación sobre las novedades arqueológicas que constituyen una fuente inagotable.

Trabajamos con la Asociación de Disminuidos Físicos de Calatayud, con Amibil, y el resultado es extraordinario. Ya se han hecho más de una exposición, de esos *Mundos paralelos*, sobre pinturas de la colección, de una colección del Museo de Calatayud, de la colección Torcal, y esto tuvo mucha importancia, porque dió visibilidad a todas esas familias que antes mantenían una presencia de perfil bajo, que sin embargo ahora están encantadas, porque los niños y las niñas son reconocidos, las familias también, y es una forma de potenciar su extraordinaria labor organizativa y de superación personal y social. Se ha conseguido que esas exposiciones hayan sido trasladadas a otros lugares, multiplicando así su presencia en la sociedad regional.

La Academia de Logística del Ministerio de Defensa, radicada en Calatayud, creó su propio museo y naturalmente la propia exposición para promocionar el Museo de la Academia de Logística del Ministerio de Defensa se hizo en el Museo de Calatayud, para promocionarles a ellos, y naturalmente fue un gesto muy agradecido.

DOMUS, ya lo saben, tenemos lo que hemos podido hacer, mientras teníamos la ayuda económica de la Dirección General, el Ayuntamiento no aporta ninguna cantidad como debía hacer por compromiso pero no ha sido posible. Por lo tanto ahora estamos bajo mínimos y estancados ahí. Esa es la situación, poco agradable pero real. Una iniciativa excelente, un compromiso regional, nacional e internacional, interrumpido en nuestro caso, no por culpa del museo, en absoluto.

El *blog* del museo: 23.354 visitas hace tiempo; youtube, 38.800; canal Vimeo, dos mil y más; en la cuenta de twitter teníamos 1.073. En fin, tenemos ahí toda una serie de estadísticas. En facebook teníamos casi cuatrocientos seguidores con 160.000 visualizaciones. En fin, como se aprecia tenemos una importante presencia en la red.

Las estadísticas de visitantes, individuales, grupos, actividades, talleres, total 2011-2012, ahí lo tienen, aumentando año a año, en periodo de crisis galopante. En resumen, desde que lleva abierto el museo en la sede actual, 52.000 visitantes, lo cual para un museo de una localidad pequeña en términos absolutos y con apertura en horas reducidas, no tenemos jornada completa abierta, en los momentos en que se redactaban estas líneas es bastante satisfactorio. En 2014 el museo ha completado su jornada y las estadísticas se han multiplicado así como talleres, etc.

Talleres escolares, talleres con familiares que también funcionan muy bien. De momento todos gratuitos, ya veremos cuánto podemos aguantar en esa situación. Y ahí tienen ustedes nuestro cartel de este año del Día Internacional de los Museos, que procuraremos que les llegue por correo electrónico en PDF a los museos aragoneses, a la base de datos que tiene la Dirección General, porque naturalmente ahora ya estamos muy lejos de poder imprimir carteles; hacemos dos o tres para la colección, y luego los otros se imprimen en fotocopia en color y los distribuimos por donde hay mayor visibilidad y presencia. El resto los recibirán, se lo imprimirán, si quieren, si tiene impresora en color y así todos satisfechos. Lo que hemos querido hacer este año, siempre lo hacemos, es seguir la indicación de ICO: Museo + memoria + creatividad = Progreso. Como resultado gráfico tenemos es el camino de la cultura, un poco, para que lo entienda todo el mundo, infantil preferentemente, en el que hay un dolmen, las Cuevas de Altamira, una venus paleolítica. Se va recorriendo y avanzando de mano de la evolución cultural con distintos monumentos para terminar. Naturalmente tenemos un elemento central que es la torre de Santa María de Calatayud, la Puerta de Terror, un togado que puede ser el Tiberio de Calatayud o cualquier otro, y, al final, arriba, en ese camino de la cultura el Museo de Calatayud.

Esta es la radiografía en pocas palabras del nacimiento y recorrido vital del Museo de Calatayud, una institución cargada de entusiasmo, buenos deseos, muchas actividades y muy pocos recursos económicos, pero bien valorada por la sociedad, no podemos pedir más. ¿O tal vez sí?.

Museo Juan Cabré de Calaceite

Carmen Portolés y Lola Pintado

Museo Juan Cabré

El Museo Juan Cabré de Calaceite fue inaugurado en el año 1987, Decreto 88/1987, de 17 de julio, del Gobierno de Aragón. Cumplió veinticinco años el año 2012. Se ubica en un caserón de cinco plantas de finales del siglo XVIII, magnífico ejemplo de la arquitectura civil de la época.

Aunque consta de varias zonas y temáticas claramente diferenciadas, tenemos que decir que la primera de ellas, y la más importante, es la dedicada a la arqueología, pues precisamente a ella debemos el nacimiento del museo, ya que los hijos de don Juan Cabré, Encarnación y Enrique Cabré, donaron al Gobierno de Aragón de forma desinteresada la colección de su padre.

A ellos les debemos el inicio de la andadura de este museo dedicado a la obra y la vida de Cabré, pionero de la arqueología española, quien desarrolló, principalmente, su actividad científica en la primera mitad del siglo XX, llegando a realizar a lo largo de su vida unas 27 excavaciones, 75 descubrimientos y trabajos en estaciones y cuevas de arte rupestre, y unas 117 publicaciones.

La donación de los hijos de don Juan Cabré incluye materiales que pertenecen a distintas épocas o culturas, tales como la prehistoria, con un importante conjunto de materiales líticos, en su mayor parte del Paleolítico superior; la protohistoria con piezas de metal y cerámica de la Edad del Bronce; de cultura ibérica, que quizá sea la más representada entre los fondos, que incluye una importante colección de exvotos en bronce de variada tipología, en concreto 55 elementos; cerámica de cronología antigua, y otros objetos metálicos que van desde una espada falcata, espadas de Atenas, cascos, etc. Hay también materiales de época romana, como lucernas, piezas de vidrio y fragmentos de metal y hueso; de época visigoda, fundamentalmente piezas metálicas e indumentaria, es decir, fibulas y hebillas, y adornos tales como pendientes; así como un lote de collares y pulseras en pasta de vidrio y ámbar.

También hay fondos numismáticos entre los que se cuenta con un conjunto de más de 250 monedas, principalmente de época ibérica y romana. Asimismo, están presentes los calcos y dibujos de pintura rupestre y de desarrollo de la pintura de varios vasos ibéricos de Azaila, que fueron realizados, precisamente, por don Juan Cabré y su hija Encarnación.

En cifras, la colección Cabré supone 448 piezas en total: 180 donadas por Encarnación Cabré en 1987, y 259 donadas por Enrique Cabré en 1995. Todas ellas están documentadas e incorporadas a DOMUS, aunque no contamos aquí los fondos donados que están al margen de la arqueología.

Recientemente, en el año 2012, después del fallecimiento de Enrique Cabré Herreros, sus herederos hicieron una nueva donación por un total de 44 objetos más al museo, 40 de ellos se circuns-

cribían al campo de la arqueología; entre los cuales había fíbulas, material de industria lítica, material fotográfico, etc. Del resto, son dos cuadros pintados por Cabré y dos condecoraciones de las muchas recibidas a lo largo de su labor investigadora, en concreto la Cruz de Alfonso X el Sabio y la Medalla de la Real Academia de la Historia, recibidas por Juan Cabré.

Todos estos últimos fondos también se han ingresado en DOMUS, aunque están pendientes, lógicamente, dada la proximidad de su depósito en el museo, de su investigación más exhaustiva.

Finalmente, al margen de los fondos estrictamente arqueológicos, en el 2005, tras el fallecimiento de Encarnación, sus herederos donan al museo la biblioteca personal de Juan Cabré, formada por más de 5.000 volúmenes de muy diversa temática, aunque en su mayoría relacionados con el mundo de la arqueología.

Una vez más, queremos agradecer y resaltar la generosidad de la familia Cabré, su buena disposición y la buena relación que ha existido siempre con nuestro centro, primero con los hijos de Juan Cabré, y en la actualidad con sus herederos, nietos y biznietos.

En 1995, tras la entrega de la donación de los hijos de Cabré, se procedió a la restauración de parte de la misma y posteriormente, entre 2009 y 2010, se han llevado a cabo trabajos de consolidación y limpieza en los exvotos y piezas metálicas, así como la restauración de las piezas cerámicas de la exposición permanente.

De igual forma, para mejorar el sistema expositivo y la comprensión de los fondos expuestos, se ha cambiado toda la señalética del museo así como su cartelería. También, y debido a la importancia y el interés mostrado por el público visitante, se cambió la vitrina que albergaba la colección de exvotos, mejorando su presentación.

Al estar integrado el centro en lo que es la ruta íbera del Bajo Aragón y ser una de sus sedes principales, se procedió a incluir en el semisótano 2 del edificio una maqueta en la que se recrea la mayor vivienda íbera del poblado ibérico de San Antonio de Calaceite, en una escala de 1:100, en la cual se puede explicar más íntimamente la vida doméstica de este periodo.

La repercusión en la investigación que ha tenido la gestión de DOMUS se inicia en el año 2005 cuando se promueve el inventario, numeración e identificación de todas las piezas de la colección del Museo Juan Cabré. Hasta ese momento no existía más que un sucinto inventario propio de la colección y una relación de los fondos entregados en las sucesivas donaciones por la familia Cabré, en los años 87 y 95.

Una vez realizado el inventario de todas las piezas, se procedió a su numeración, descripción, identificación y ubicación, volcándose en la aplicación el total de la colección, además de otros restos de diferente tipología. Todo esto en consonancia con el resto de los centros ha supuesto una visibilización más allá de nuestro marco territorial. Gracias a este sistema de gestión estos fondos han salido de sus vitrinas y almacenes del centro, y pueden ser accesibles en su formato virtual para cualquier persona interesada.

Como resultado de este trabajo de investigación y catalogación, se creyó conveniente publicar el resultado de los trabajos a través de la edición de libros-catálogo. En un principio, el proyecto fue hacer una publicación temática anual, pero finalmente se ha desglosado en dos publicaciones, una editada en el año 2010 que se tituló *Los exvotos ibéricos*, y otra el año siguiente *Los objetos tardoantiguos y visigodos*. Esperamos que en el futuro podamos continuar con esta propuesta tan interesante.

Como resultado de todo ello y, sobre todo, desde que somos visibles a través de la Web, hemos detectado un notable aumento en el interés por algunos de los fondos que custodiamos, no solo entre el público general, sino también por aquellas personas especialistas dedicadas al mundo de la arqueología, que se han interesado por alguno de los objetos e incluso se han trasladado a nuestras dependencias para realizar un estudio de los mismos. Quizás como ejemplo más significativo sean los

estudios que se han realizado sobre el casco de galera inventariado con el número 64, cuyos resultados se han publicado en la *Édition Monique Mergoil. Monographies instrumentum* número 43 con el título *El armamento de influencia La Tène en la península ibérica*, ya en diciembre de 2012. Este mismo casco también se solicitó para analizar por el investigador del Römisch-Germanisches Zentralmuseum de Mainz, para un proyecto sobre el estudio de las armas defensivas y los cascos de bronce.

Este conocimiento exterior ha posibilitado, por ejemplo en el año 2009, el participar en una conferencia en la Casa Amatller de Barcelona (recordemos que es la sede del Archivo Fotográfico Mas) con motivo de la exposición “El Matarraña desconocido”. El tema central fue la figura del Museo Juan Cabré como centro cultural del Matarraña, en general, y la figura de don Juan Cabré y su colección arqueológica, en particular. En el año 2012, al igual que otros muchos centros aquí representados, participamos en la exposición virtual “Patrimonio femenino” del Ministerio de Cultura, seleccionándose una de las piezas, en concreto uno de los calcos como una de las piezas de exhibición, en concreto la que desarrolla un *kalathos* procedente del yacimiento ibérico de Azaila y dibujada a escala natural por Encarnación Cabré. También se ha colaborado con la Asociación Española de Museólogos en el proyecto “Museos: visiones de España”, a través del Museo de Educación, en el que estamos incluidos en el apartado “Personajes ilustres de las ciencias: Juan Cabré”, con un vídeo que se puede ver *on-line*.

Por último, y para finalizar estos breves apuntes, e incidir en la repercusión de DOMUS en nuestro centro hay que señalar la visita de la Asociación Española de Amigos de la Arqueología, en noviembre de 2012, con su presidenta, María Sanz, y su tesorero, Manuel Costelo, Juan Morán Cabré, y otros treinta y cinco miembros de la Asociación.

Sobre la situación actual poco hay que añadir a lo que hasta ahora se ha dicho. La crisis actual ha repercutido en todos los ámbitos de la sociedad, y como no, en el nuestro. Ha ralentizado la mayoría de los procesos, sobre todo en un museo tan sensible como el Juan Cabré, dadas sus dimensiones y su implicación dentro del territorio. Confiamos que en el futuro la situación mejore, somos optimistas, y tengamos capacidad de sobreponernos y continuar con la colaboración entre todas las instituciones territoriales que se había marcado en los años anteriores.

Es un museo pequeño y humilde, pero digno, y, sobre todo, muy apreciado por las personas del entorno y del territorio, por las que nos visitan y por las que colaboran con nosotros, tanto artistas como arqueólogos, constituyéndose nuestro centro en uno de los referentes culturales más importantes del Bajo Aragón histórico.

Museo de la Historia y de las Artes de Daroca

Asunción Sancho y Javier Seco

Museo de la Historia y de las Artes de Daroca

ÍNDICE DE CONTENIDOS

- 1.- Presentación del Museo.
- 2.- Documento base del Power Point.
 - Planta Baja: LAS FORMAS DE LA HISTORIA
 - Planta primera: LA COLECCIÓN DE BELLAS ARTES
 - Planta segunda: LA COLECCIÓN DE ARQUEOLOGÍA
- 3.- Visitas y datos de contacto.

MUSEO DE LA HISTORIA Y LAS ARTES DE DAROCA

El museo está ubicado en el antiguo hospital de Santo Domingo, edificio construido en el siglo XVI. Fue el Hospital más importante dentro de la ciudad.

En los años 80 el Ayuntamiento decide apostar por la restauración y la cultura. El hospital de Santo Domingo es una de estas obras de recuperación de nuestro patrimonio. En la rehabilitación se intentó recuperar o marcar sus formas originales, es un edificio pequeño construido entre finales del s. XV y principios del XVI, de tipo lonja gótica aragonesa, la parte inferior se disponía mediante arcos de medio punto que estaban abiertos, formando el acceso a la lonja. El segundo piso tiene dos ventanas ajimezadas con doble arco de medio punto peraltado, partidas con un motivo decorativo en forma de llama recordando los arcos trebolados góticos, ambos arcos se apoyan en columnitas con el fuste magníficamente trabajado y capiteles con motivos decorativos florales en yeso. La tercera planta sería el granero o almacén y tendría una galería de arcos de medio punto en ladrillo.

Una vez terminadas las obras de rehabilitación y tras firmar un convenio Ayuntamiento e Iglesia, el Museo Comarcal de Daroca se inaugura en 1986. El museo tiene tres plantas y almacenes. La primera planta se dedicará a la Arqueología, la segunda a la pintura Gótica y en la tercera se podrán admirar tallas y cuadros entre los siglos XVI al XIX. Tras casi veinte años, en el año 2001 el museo tiene que cerrar sus puertas.

En el año 2008 el Ayuntamiento vuelve a retomar la empresa de abrir las puertas del museo y tras varios años de duro trabajo se consigue entrar a formar parte del proyecto Domus-Aragón. En 2011 tras una reforma, una nueva y más coherente propuesta museográfica y ampliación de obras, vuelve a abrir sus puertas.

El Museo de la Historia y las Artes de Daroca en sus tres plantas y como su nombre indica, nos muestra la historia y las artes de esta pequeña ciudad, a partir de algunos de los tesoros de su patrimonio mueble conservado. Documentos, obras de arte, fragmentos arquitectónicos y vestigios arqueológicos se nos presentan como piezas excepcionales que nos desvelan la historia de la ciudad.

LAS FORMAS DE LA HISTORIA

La primera sala nos muestra una selección de piezas que nos enseñan la historia de nuestra ciudad y que se amplía en el resto de las salas.

- **ESTATUTOS DE LA CIUDAD** s. XVI – XVII. Encuadernado en madera y piel marrón con 360 hojas de papel de pasta escrito con letra gótica cursiva en Castellano. Restaurado por la Escuela Taller “Damián” de DPZ.
- Pequeña muestra de pintura gótica:
 - **Retablo de la Virgen María.** Gótico internacional, primer tercio del s. XV atribuido al Maestro de Langa, Martín del Cano, pintor de Daroca, procedente del Hospital de Santo Domingo. Está incompleto con solo cinco tablas.
 - **San Fabián y San Sebastián.** Gótico naturalista, tercer cuarto del s. XV, temple sobre tabla. Restaurado el ático y la predela por la Escuela Taller de DPZ.
- Un paseo por la historia desde el **Paleolítico hasta el siglo XVII. Bifaces** de sílex tallado del Paleolítico Inferior procedentes de CCD. **Fíbula de Cabujón de Bronce**, I Edad de Hierro procedente del Yacimiento de la Umbría. Dos **Hebillas de Cinturón de Bronce**, I Edad de Hierro, Yacimiento de la Umbría.
- **Urnas Cinerarias de Arcilla.** I Edad de Hierro. Yacimiento de la Umbría.
- **Moldura Islámica** con decoración Vegetal, s. XI, de yeso, Castillo Mayor.
- **Capitel con decoración vegetal**, de piedra tallada, s. XI. Baños musulmanes.
- **Capitel decorado.** Baja Edad Media, Iglesia de San Miguel.
- **Zapata** de madera, s. XVI. Casa palacio del Marqués, desaparecida.
- **Fragmento tímpano** de yeso, s. XVI. Casa palacio del Marqués.
- **Moldura Zoofroma**, yeso policromado, s. XVI. Casa palacio del Marqués.
- **Plano de la Mina** de Julian Carbonero, 1790. Nos muestra la planta y las secciones de la toda la Mina y señala las obras necesarias. Donado al Ayuntamiento por Tomás Villamayor en 1874. Restaurado por la Escuela Taller “Blasco de Grañén” de DPZ.
- **Libro Mina**, 1555-1571. Relación de gastos y peonadas de la obra. Autor Joan Fierro. Encuadernación de pergamino de piel, con 359 hojas de pasta de trapos repartidas en quince cuadernillos. Letra gótica y humanista en castellano.

LA COLECCIÓN DE BELLAS ARTES

Formada por treinta y nueve piezas datadas entre los siglos XV y XIX, procedentes de la Iglesia de Santa María que junto con las del Museo Colegial componen unos de los más importantes conjuntos plásticos de Aragón.

- **Tríptico Santa Bárbara, San Bernabé y Santa Apolonia.** Gótico internacional, primer cuarto del s. XV. Temple sobre tabla. Santa Bárbara con la torre y San Bernabé están acompañados por sendos ángeles a los lados, Santa Apolonia tiene a su derecha un hombre semi oculto por posteriores repintes que podría ser su verdugo.
- **Retablo de San Bernardo de Claraval.** Gótico Internacional, primer cuarto del s. XV, temple sobre tabla, obra Martín del Cano (Maestro de Langa). San Bernardo entronizado con báculo y capa bordada, como abad mitrado de monasterio de Cîteaux.
- **Predela de los Evangelistas.** Gótico Naturalista, tercer cuarto del s. XV. Maestro de Morata. Temple de cola y huevo. Los cuatro evangelistas en parejas, escribiendo sus textos, acompañados por sus respectivos símbolos, Mateo-Hombre o Ángel, Marcos-León, Lucas-Toro, Juan-Águila. Restaurado por la Escuela Taller “Damián Formen” de DPZ.
- **Crucifixión.** Óleo sobre lienzo 1560-1600. Obra manierista de influencia veneciana. La crucifixión ocupa el lugar central.
- **San Onofre.** Talla de madera Renacentista, s. XVI. Santo penitente. Buena realización en el torso, brazos desproporcionados y caderas y piernas con un expresionismo exagerado.
- **Cruz con los atributos de la Pasión.** Gótico hispano-flamenco, último tercio del s. XV. Óleo sobre tabla. Cruz latina de Cristo con las armas de la pasión.
- **San Valero.** Talla del s. XVII, madera policromada. Procedente de la Ermita de San Valero.
- **San Marcial.** Talla del s. XVII, madera policromada.
- **Santiago el Mayor** como peregrino. Talla del s. XVII, madera policromada.

LA COLECCIÓN DE ARQUEOLOGÍA

Formada por más de cuatrocientas piezas, ilustra la ocupación del territorio en Daroca y su comarca, ofreciéndonos una completa lectura de su historia premedieval iniciada entre la segunda mitad del cuarto milenio y todo el tercer milenio a.C.

- **Copa** cerámica policromada, s. XV. Excavación cerro San Jorge.
- **Lanza hierro forjado.** I Edad de Hierro. Yacimiento de la Umbría.
- **Dos Fíbulas de Pie Vuelto.** Bronce, II Edad de Hierro. Yacimiento de la Umbría.
- **Fíbula de Cabujón.** Bronce, I Edad de Hierro. Yacimiento de la Umbría.
- **Escudillas.** Cerámica vidriada con decoración vegetal, s. XVII. Excavaciones Cerro de San Jorge y Castillo Mayor.
- **Fragmento de cerámica campaniense,** época romana. Arcilla con decoración incisa.
- **Hebilla de cinturón.** II Edad de Hierro. Procedente del yacimiento de la Umbría.
- **Fíbula de Pie Vuelto,** de bronce. I Edad de Hierro. Yacimiento de la Umbría.
- **Fíbulas de la Téne,** de bronce. I Edad de Hierro. Yacimiento de la Umbría.
- **Aros** de Bronce. I Edad de Hierro. Yacimiento de la Umbría.
- **Urnas cinerarias** de arcilla, procedentes de la necrópolis del yacimiento de la Umbría.

VISITAS Y DATOS DE CONTACTO

El Museo de la Historia y de las Artes de Daroca no cuenta con un horario fijo de apertura. Siendo uno de los recursos culturales de nuestra ciudad, los interesados pueden solicitar una visita comentada a través de la Oficina:

C/ Mayor, 44

Teléfono 976 80 01 29

mail: darocaturismo@dpz.es

El Museo de Albarracín

Antonio Jiménez Martínez

Fundación Santa María de Albarracín

Albarracín es una ciudad histórica bien equipada en cuanto a infraestructuras culturales, y dotación museística se refiere. Además del Museo de Albarracín, posee el Museo Diocesano y una magnífica sala de exposiciones en la Torre Blanca, entre otros patrimonios públicos de gran interés. El museo que lleva su nombre presenta la historia de la ciudad, y dadas las especiales circunstancias de su montaje, dinámica, antecedentes, y gestión concreta, merece ser atendido en particular, como en adelante se recoge.

Previamente hemos de puntualizar la necesaria concepción de este museo, dado el alto valor patrimonial del núcleo de Albarracín, y su manifiesta inquietud por la preservación del bien en su conjunto. El Museo de Albarracín no sólo explica la configuración de su singular patrimonio a través de los importantes tesoros que presenta y cuida, sino que también intenta salvaguardarlo del riesgo de banalización que pudiera padecer, ante la avalancha de los numerosísimos visitantes que vienen atraídos por la impactante fotografía primera de esta ciudad histórica. El patrimonio es algo más que una estampa, y ello hay que explicarlo, sobre todo, a través de los museos.



Albarracín

PRESENTACIÓN GENERAL

El Museo de Albarracín presenta específicamente, la singular historia de la ciudad de Albarracín. Se localiza en el antiguo hospital de la localidad, edificio representativo de las edificaciones de mayor entidad del siglo XVIII, que fue destinado a cárcel del distrito en torno a la última guerra civil y años posteriores, y que acabó rehabilitado por el Ayuntamiento y la Escuela Taller promovida por éste, hacia los primeros años de la década final del siglo pasado.



Museo de Albarracín, antiguo Hospital

El hospital fue restaurado como museo de la ciudad, dejando alguna de las huellas de su uso como calabozo. En las antiguas salas hospitalarias, se recogen las diferentes etapas históricas que fueron moldeando Albarracín, siempre acompañadas de distintos elementos visuales que ayudan a su comprensión. El proyecto museográfico se desarrolla por plantas, en atención al siguiente orden:

- La **planta de acceso** acuña en síntesis, la *contextualización geográfica* del territorio albarracínense, con referencias introductorias a la *prehistoria* y el *legado romano*. Paneles explicativos, ciertos elementos tradicionales, y sobre todo una impactante maqueta, descubren los condicionantes de este



Acceso al Museo

enclave. La cocina antigua y otra sala contigua, son las actuales *salas de exposiciones temporales*, a las que se accede a partir del zaguán de entrada donde se ubica la recepción del museo. Como estancias privadas se localizan un despacho y la que pudiera ser la capilla del hospital, como acceso segundo y desahogo del museo.

- En correspondencia con su importancia, la totalidad de **la planta primera** acoge la *Edad Media*, con una significativa colección de materiales, sobre todo cerámicos, del primer periodo islámico que vertebró Albarracín. Las excavaciones arqueológicas desarrolladas en el castillo, en la denominada torre del Andador, y en las inmediaciones de algunos tramos de muralla, han dado extraordinarios resultados, identificativos de este Albarracín musulmán. Es precisamente por ello que, una de las colecciones más importantes de este periodo, se localizan en este museo de referencia.



Sala Medieval del Museo

El discurso museográfico que completa este nivel, corresponde al periodo cristiano posterior, ilustrado con el fuero de la ciudad, del siglo XIII, diferentes cerámicas, monedas y elementos metálicos varios, así como los sellos episcopales, entre maquetas y sintéticos paneles explicativos.

- **La bajo cubierta** o segunda planta, fue destinada a las *Edades Moderna y Contemporánea*, con distintos elementos y escenografías con las que ejemplificar estos periodos históricos. Desde un hogar, hasta un telar, o la reproducción de un despacho, con el estandarte de Albarracín del siglo XVI, y vitrinas con diferentes cerámicas, así como algunos textiles privados que han sido donados al museo, completan el recorrido histórico de la ciudad, todo ello bajo la sorprendente techumbre de la buena madera de pino del país.



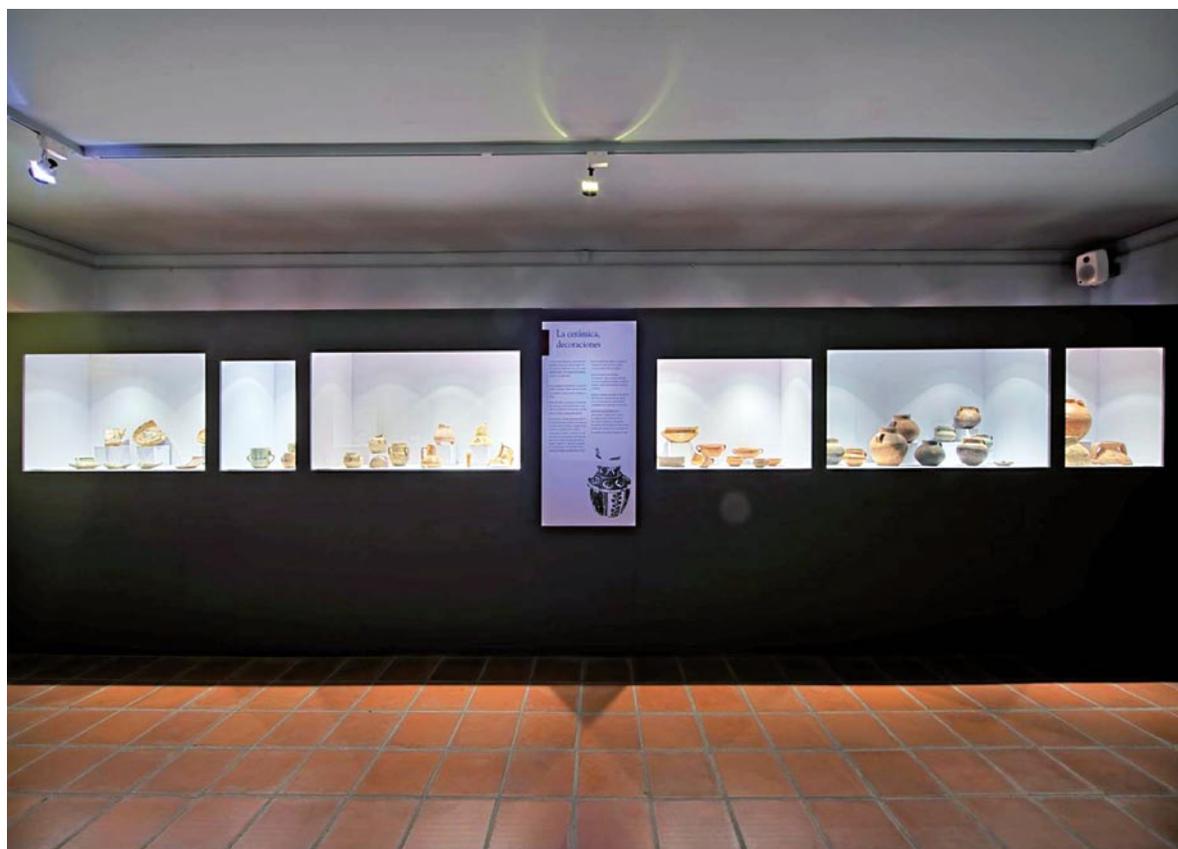
Exposición en la bajocubierta del edificio

- Las antiguas cuadras del **sótano**, son los *almacenes* y cuartos de instalaciones del museo. Posee también un extraordinario patio lateral, abierto y porticado en su cerramiento perimetral, donde se localiza una noria de inspiración medieval, recientemente restaurada. Hacia el río, otro pequeño patio, facilitaba el acceso bajo a las cuadras-almacenes, donde además se constata la limpieza natural de las letrinas hospitalarias, a través de la canalización circundante de las aguas de las cana-leras de la construcción.

Este es un museo preferentemente arqueológico por el predominio de materiales de esta naturaleza. Como se acaba de reseñar es muy importante la colección de elementos arqueológicas de Edad Media, evidenciando la importancia que en este periodo adquirió Albarracín, aunque también compartimentan la exposición de las Edades Moderna y Contemporánea, con la disposición de diferentes vitri-nas que alternan en el discurso, ilustrando su contenido. Desde luego el almacén también ratifica este carácter arqueológico, por la cantidad de fragmentos que contiene, imprescindibles para el estudio, aunque difícilmente susceptibles de exposición.

Resulta de especial interés por la diversidad y calidad de lo hallado, en piezas perfectamente legibles tras su proceso de restauración, la colección expuesta de piezas medievales. Estas han sido especialmente estudiadas por Julián Ortega, en el volumen editado en el año 2007, *Anatomía del Esplendor, Fondos de la sala de Historia Medieval del Museo de Albarracín*, publicado por la Fundación Santa María de Albarracín. En él se recogen perfectamente catalogados y ordenados los numerosos materiales expuestos, incluyendo a modo de introducción, una sucinta historia medieval del lugar.

Desde interesantes restos arquitectónicos, como un formidable capitel o algunas yeserías con restos policromados, hasta diferentes huesos, minuciosamente decorados a modo de mangos, pla-cas, arandelas, pomos, bastoncillos o agujas y dados entre otros, pasando por diversos metales, como monedas, dedales, múltiples puntas de huso para descifrar posiblemente, cucharillas de uso cosmético, despabiladeras, un aplique decorativo y un candil. Distintos cristales, vidrios y fragmentos



Sala de cerámica islámica

de alabastro dejan paso a la impresionante colección cerámica, que ocupa toda una de las salas del museo. Son 175 piezas que van desde la habitual cerámica de transporte y almacén (orzas y cántaros), a bastantes ollas y sus tapaderas, fuentes y cazuelas, asociadas a la cocina, hasta numerosas piezas decoradas, bien sobre el blanco que recubre el bizcocho no vidriado, otras con verde y manganeso sobre blanco, o sobre melado, a veces monocromos, con incisiones o esgrafiados, y algunas *cuerda seca* completan la exposición. Sus formas son igualmente variadas: jarras, ataifores, jofainas, tazas, aguamaniles, numerosos candiles, etc. Además de las jarritas en cuerda seca, debemos destacar algunos reflejos dorados, cierto fragmento de porcelana, así como excepcionales motivos decorativos como animales y rostros humanos.

MONTAJE DEL ACTUAL MUSEO

El montaje del Museo de Albarracín se realizó en dos fases consecutivas anuales, desarrollando previamente un arduo trabajo de preparación del material susceptible de exposición. El periodo necesario para su definición general fue de unos cuatro años, concretamente desde al año 2004 hasta el 2007 de la pasada década, aunque con posterioridad se hicieron algunas tareas complementarias, igualmente imprescindibles para su divulgación.

El procedimiento aplicado ha sido el mismo que se ha tenido en cuenta para el resto de las infraestructuras gestionadas por la Fundación Santa María de Albarracín. Es un sistema de actuación integral, que comienza con la cesión del edificio, su proyección, rehabilitación y equipamiento según el fin cultural para el que se destine, y la posterior gestión específica del mismo, integrado por dependiente, del cómputo total de espacios culturales vertebrados por esta Fundación. Normalmente es un proceso bastante largo en el tiempo, de maduración continuada sobre el bien, que ejecuta directamente esta institución cultural de Albarracín, también en atención a los limitados recursos con los que acostumbra a contar.

En el caso del Museo de Albarracín se contaron con complicaciones añadidas, que obligaron a retomar desde cero los trabajos previos, que se suponían realizados, para la configuración de este espacio museístico. En adelante atendemos las tres fases consecutivas en las que podemos sintetizar las labores de montaje:



Diferentes elementos expuestos

1ª Fase de preparación y puesta en orden del material arqueológico. Corresponde a los años 2004 y 2005 en los que hubo que reinventariar todos los numerosísimos materiales depositados en el museo, almacenados en cajas, y con un ilegible inventario, así como iniciar los coherentes trabajos de restauración de piezas, rectificando igualmente las intervenciones previas.

El punto de partida era un almacén caótico de cerámicas, supuestamente ordenadas, que bajo la dirección de Julián Ortega, se volvieron a inventariar, con el objeto de conocer y organizar la colección, y a su vez madurar la susceptible exposición posterior en el museo, cuyo montaje comprendería las fases siguientes. Paralelamente se desarrollaron varias campañas de restauración, dirigidas por Cristina Navarro, la primera resultante de un programa de promoción y empleo promovido por la Fundación, quien además abordó otras dos etapas de restauración, con cargo a sus propios fondos subvencionados para tal fin.



Restauración de cerámicas medievales

En estas tareas previas se aplicaron unos 72.861.08 €, comprendidas entre los 36.446.49 € destinados a tres periodos de inventariado, y los 36.414.59 € aplicados en otras tres campañas de restauración, El resultado final fue el inventario total del almacén con 208.345 fragmentos y 1.695 objetos que podrían incorporarse al futuro museo.

Hemos de apuntar que paralelamente se desarrollaron los trabajos de puesta en orden y acondicionamiento general del castillo de la ciudad, con la intención de abrirlo al público en fechas próximas. Ello también contribuyó al conocimiento de este hito patrimonial, principal emanante de los materiales que comprenden la exposición medieval del museo, creando, por otra parte, una unidad de explicación lógica castillo-museo, para la comprensión de este periodo en Albarracín.

2ª Fase del montaje de las salas medievales, que se desarrolló a lo largo del año 2006. Como para el resto de los trabajos, la dirección museográfica le corresponde a Ortega, eso sí, creando un equipo de trabajo, coordinado por la fundación, con el que abordar las necesarias tareas para perfilar dicho proyecto.

En conjunto hubo que realizar algunas obras de conexión entre salas, reacomodar instalaciones, y por supuesto elaborar nuevas vitrinas según el discurso previsto, y todo ello bajo una misma imagen de entidad que se aplicaría en las fases siguientes del montaje. Se prepararon los paneles explicati-

vos, se reacondicionaron las maquetas, y se elaboró un primer audiovisual, de temática islámica. Como trabajo interesante se realizó una copia fiel del esenciero, del siglo XI, depositado en el Museo de Teruel, de la inscripción de Tramacastiel, también de este museo, y de los sellos episcopales del archivo catedralicio y diocesano de Albarracín. El Museo de Teruel cedió algunas cerámicas de época cristiana, siglos XIV y XV, para completar el discurso medieval, y los hermanos Almagro, una lápida funeraria de la primera etapa musulmana, perteneciente a su colección privada.

La exposición se desarrolla en la primera planta del museo, siguiendo las salas hospitalarias del edificio que lo acoge. La primera sala hace una contextualización del territorio en época islámica para presentar sintéticamente, en una gran vitrina, diferentes ejemplos de la gran variedad de materiales arqueológicos que luego se diversifican en la excepcional sala cerámica, de tránsito al periodo cristiano. La gran sala media se introduce con un audiovisual, para seguir con la morfología del castillo y de Albarracín, presentando ciertos elementos arquitectónicos, funerarios, y de juego y ocio, entre otras interesantes cerámicas. Las dos últimas salas se explica el periodo cristiano, presidido por el fuero de la ciudad, y distintos bienes cerámicos y metálicos, de esta época, junto a la reproducción del sarcófago de la princesa Doña Toda Pérez de Azagra, y los ya citados sellos episcopales.



Lápida funeraria (siglo XI), cedida por la familia Almagro



Muestra de la variedad de objetos islámicos que presenta el Museo

El montaje propiamente dicho se alargó hasta el mes de septiembre del año 2006, en el que se inauguró esta parte del primer museo, con una interesante exposición de cerámica contemporánea, que se presentó a su vez, en las salas de la planta baja, no destinadas todavía a salas de contenido museístico. El importe de esta acomodación ascendió a un total de 171.560,76 €.

3ª Fase de montaje de los periodos moderno y contemporáneo de Albarracín, realizada en el año 2007, en la bajocubierta del edificio. Como en el montaje precedente, se realizó prácticamente con el mismo equipo, en el que tan sólo cambió el responsable de instalaciones, y bajo las mismas directrices estéticas y de instalaciones precedentes, al objeto de conseguir una unidad de presentación armónica en el conjunto del museo.

La fisonomía de la sala condicionó el montaje concreto. Se disponía gran espacio único, tan sólo limitado en su desarrollo, por el cubo de escalera central por la que se accede, y que queda rematada por la torre-lucernario, característica de estas construcciones dieciochescas.

La formidable estructura de madera de la cubierta, queda sustentada hacia el espacio interior expositivo, por unas grandes tijeras de madera, transversales al recorrido y a una media altura, que obligaron, con el mejor de los criterios, a colocación de importantes vitrinas, paralelas a estas vigas y con visibilidad a dos caras, con las que evitar la cabezada, que a su vez intentan compartir el espacio por temáticas diferentes. Estas vitrinas presentan los restos cerámicos hallados en el castillo de edad moderna.



Cerámicas de Edad Moderna

La escasa disposición de bienes públicos pertenecientes a estas épocas, complicaron considerablemente el montaje final del museo, teniendo que recurrir a cesiones múltiples con las que ilustrar la exposición. En cada uno de los ángulos del espacio se montaron cuatro escenografías diferentes, con las que ilustrar el recorrido. Sorprende el telar, procedente del Batán de Tramacastilla, y cedido por el Museo de Teruel. Siguiendo las directrices de Fernando Puig, de Iglesuela del Cid (Teruel), se completó su estructura básica, e incluso acabó tejiendo la muestra que se presenta hoy. El resto de los elementos

de esta escena, corresponden a la familia Angulo, que también cedió los textiles, la casaca de niño, los miriñaques del Siglo XVIII, y buena parte del mobiliario del hogar con el que se inicia el recorrido lógico. El despacho con el que finalizan las escenografías, procede en parte del Ayuntamiento de la ciudad, aunque hubo que completarlo con algunas piezas de anticuario, y con el calentador, también de la familia Angulo. Previa a su instalación, todos estos bienes pasaron por un arduo proceso de restauración.



Instalaciones museográficas de los siglos XVI al XX

El propio estandarte de la ciudad (siglo XVI), restaurado con uno de los cursos para técnicos de restauración textil que organiza la fundación, algunas copias de documentos importantes, así como diferentes paneles explicativos, la instalación informática con la que el visitante puede activar la visión de la evolución urbana de Albarracín, y un magnífico audiovisual, con un guión y representación original incluidos, completan el discurso museográfico.

Como en las salas medievales precedentes, el montaje se desarrolló hasta septiembre del 2007, inaugurándose concretamente en la festividad de Santa María, patrona de la ciudad, el 8 de septiembre de dicho año. La inversión total ascendió a 212.489,14 €, en cuyo importe se incluye también el montaje expositivo de las salas de acceso al museo, acondicionadas definitivamente en esta etapa. Se trata de las salas introductorias, de contextualización geográfica, e historiografía previa, con referencias a las huellas prehistóricas y romanas, de las inmediaciones de Albarracín.



Estandarte de Albarracín (siglo XVI)

ACCIONES DINAMIZADORAS DEL MUSEO CREADO

El Museo de Albarracín se incorpora a un sistema muy particular de gestión integral, emprendido por la misma fundación promotora del proyecto, que se atiende en los últimos apartados de este artículo. A su vez desarrolla una serie de acciones concretas, especialmente asociadas a su dinamización inicial, entre las que destacamos:

- 1.- La continuidad del proceso de restauración de objetos depositados en el museo y no expuestos. Nada más abrirse la primera planta de esta infraestructura cultural, en septiembre de 2006, se inicia una nueva campaña de restauración, con la que finalizar la conservación de los cincuenta y tres elementos susceptibles de exposición, y localizados en el almacén del mismo. Esta tercera etapa concluye en diciembre de ese año, dando paso a la segunda parte del montaje museográfico.
- 2.- La promoción científica de la exposición medieval recién creada, con la publicación de su catálogo: ORTEGA ORTEGA, J.M. (2007) *Anatomía del esplendor, fondos de la sala de historia medieval, Museo de Albarracín*. Zaragoza. 361 pp. Fundación Santa María de Albarracín.
- 3.- El Museo de Albarracín se incorpora al Sistema museográfico DOMUS en el año 2007, firmando el correspondiente convenio de colaboración con la Consejería de Cultura del Gobierno de Aragón. Fruto de este convenio, la Dirección General de patrimonio otorgó una subvención a la Fundación para la incorporación de los numerosos objetos expuestos en el museo, al correspondiente programa informático.
- 4.- Desde la apertura del museo de transición en el año 2002, no ha cesado la organización de exposiciones diferentes, que acogen las salas destinadas a este fin dentro del museo. Han sido un total de 44 exposiciones variadas, inicialmente programadas con la Dirección General de Cultura, y posteriormente insertas en el programa cultural de la misma Fundación, junto a las desarrolladas en la Torre Blanca. En la medida de lo posible, se organizan muestras alusivas a la temática de los cursos y seminarios organizados también por esta institución (ilustración, fotografía, pintura, etc.)



Exposición cerámica en el Museo de Albarracín

- 5.- La integración en la campaña promocional de *Albarracín, Espacios y Tesoros*, en el que está incluido este museo, y que sistemáticamente aborda la Fundación cada ejercicio. Son desde cuñas publicitarias, programas de radio y televisión, prensa escrita, folletos divulgativos, y de promoción por descuentos, póster, displays, etc. También se han desarrollado campañas específicas como la abordada entre los años 2012-2013, bajo el lema: *No te lo puedes perder. Cerámica digna de los museos de la Alhambra, pero está aquí, en Albarracín.*

Pieza protagonista

Cerámica digna del museo de la Alhambra



Pero está aquí, en Albarracín
No te la puedes perder

Cerámica singular

Las joyas musulmanas encontradas en el Castillo de Albarracín



Las tres piezas constituyen una mínima pero representativa muestra del magnífico conjunto de lozas musulmanas recuperado en las excavaciones llevadas a cabo en el Castillo de Albarracín, sede durante el siglo XI de la corte taifa de Santamariyya as-Sarq ("Santa María de Levante").

Expuesta en la actualidad en el Museo de Albarracín, esta nutrida colección cerámica, una de las más importantes de toda la Península Ibérica, está compuesta por una amplia variedad de formas y tipos decorativos, entre los que cabe destacar, por su singularidad, estos tres ejemplares.

FUNDACIÓN SANTA MARÍA DE ALBARRACÍN
Devoto vida al Patrimonio

Imagen publicitaria

6.- En el año 2012 concretamente, una vez finalizada también la mejora del Museo Diocesano, se reabre la ermita de San Juan, como *aula educativa* para escolares, con su correspondiente audiovisual y cuadernillos didácticos. Este cuidado material fue elaborado en colaboración con José Luis Castán, ilustraciones de la Batidora de Ideas, y financiación de la Diputación Provincial de Teruel.



Participantes del Aula Educativa

LOS COMPLICADOS ANTECEDENTES DEL MUSEO

El Museo de Albarracín fue en su origen un proyecto municipal, cuyo planteamiento inicial se debió al arqueólogo y también alcalde de la ciudad Octavio Collado. Si bien ésta pudo ser desde luego una idea plausible, que contó además con una coyuntura inicial muy favorable para su ejecución, pasado el tiempo, el análisis que podemos hacer no es tan positivo, por cuanto ha sido un proyecto sometido a todo tipo de vaivenes, producidos a su vez por los cambios municipales y diferentes concepciones sobre el mismo museo, de corporaciones sucesivas. El tiempo transcurrido hasta su definitiva formalización, algo más una década y media, así lo ratifican.

En la concepción primera del museo, y dada la implicación municipal, el ayuntamiento restauró el exterior del edificio destinado a museo. El interior se rehabilitó con el proyecto de escuela-taller promovido por el mismo Ayuntamiento, quien acabó colocando las instalaciones básicas y muy novedosas entonces, de electricidad y calefacción radiante. El municipio dio los pasos pertinentes para contar con un museo de entidad, entonces llamado Museo Municipal "Martín Almagro".



Primeros trabajos de rehabilitación del Museo

Quizás el problema estuvo en definir su contenido previo, con planteamientos no firmes de carácter etnográfico, incluso destinando alguna sala a la colección de juguetes de Eustaquio Castellano, que más tarde constituiría su propio museo y la fundación que lleva su nombre para la gestión.

A propuesta municipal, la administración aragonesa adquiere el castillo principal de la ciudad. A partir de entonces, se inicia una etapa muy fructífera en resultados, clarificándose paralelamente el destino final del museo. El Proyecto lo dirige el alcalde arqueólogo mencionado y, aunque no sin dificultades con el organismo rector de los trabajos de excavación, la Diputación Provincial de Teruel, se realizan las primeras campañas de excavación con extraordinarios resultados, y la restauración de la fortificación, que finaliza prácticamente con la semblanza que hoy tiene. En las cuadras del museo, se instala el primer almacén y taller de restauración de las numerosísimas piezas extraídas de las excavaciones del castillo.

En el año 1997 se firma el primer convenio con la Fundación Santa María de Albarracín para la gestión de este museo de la ciudad, cuyo patronato nombra director honorífico al arqueólogo responsable hasta el momento de los trabajos. El nuevo director encarga un primer proyecto museográfico a la técnica Mercedes Mora de los Reyes, y realiza nuevas obras de reacondicionamiento en el edificio.

Un cambio en los regidores municipales truará esta dinámica primera. El museo revierte de nuevo en el Ayuntamiento, quien conseguirá que la Dirección General de Patrimonio del Gobierno de Aragón realice un nuevo proyecto museográfico encargado a los técnicos Nieves Pardos y Ana Duran, que ejecutará con posterioridad, no sin antes convenir su gestión de nuevo, con la Fundación Santa María de Albarracín. Entre tanto, el arqueólogo saca los materiales en supuesto estudio del museo, obligado después a depositarlos de nuevo en él, con el fin de acometer las nuevas instalaciones museísticas.

Cuatro años permaneció abierto este nuevo museo, con esta segunda versión auspiciada por el Gobierno de Aragón, y con una manifiesta disconformidad de muchos de los visitantes, quizás por el tratamiento excesivamente genérico del proyecto.

Por último, y como ya se ha comentado, entre los años 2006 y 2007 se reabre el actual museo de la ciudad, ahora ya promovido por la Fundación y cuyo programa fue dirigido por Julián Ortega, iniciando dos años antes, las necesarias labores previas de inventario, catalogación y restauración de materiales. A su vez, se desarrollaron los trabajos de puesta en orden de la excavación arqueológica del castillo, que permitió su apertura definitiva en el año 2004 concretamente.



Últimas excavaciones arqueológicas del Castillo

SINGULARIDADES DE LA GESTIÓN DEL MUSEO DE ALBARRACÍN

La Fundación Santa María de Albarracín se ocupó no sólo de la creación del museo, sino también de su gestión posterior. Hay que reconocer en primer lugar, el continuado esfuerzo que realiza para su apertura continuada, y los consiguientes mantenimientos que implica, sin embargo, su labor de atención diaria va más allá, quedando supeditada cuando menos, a tres consideraciones básicas:

1.- Es un museo de naturaleza preferente arqueológica, dependiente sobre todo de las excavaciones realizadas en la ciudad, y muy especialmente en su castillo principal. Haciendo un visionado rápido del museo, nos damos cuenta rápidamente del dominio arqueológico de los materiales expuestos, con una clara pujanza del Albarracín islámico, por la variedad y número de piezas expuestas, la mayoría procedentes de las excavaciones castillo de Albarracín. La muestra es especialmente significativa para el siglo XI, periodo de especial apogeo para este reducto bereber, por convertirse en una de las taifas musulmanas en las que se dividió el precedente califato cordobés.

Cabe pensar que la restauración de la muralla, en la que desde hace algún tiempo está implicada la Fundación Santa María de Albarracín, con la ayuda de la Dirección General de Patrimonio del Gobierno de Aragón, junto a las futuras campañas de excavación que pudieran realizarse en el castillo, podrían enriquecer, si no modificar, la actual exposición museográfica, en función de los resultados de estas excavaciones arqueológicas. Ello también contribuiría al dinamismo del propio museo.

2.- Es un museo dependiente técnicamente del Museo de Teruel. La organización museográfica de Aragón, ha contemplado tres museos de entidad preferente, coincidentes en arqueología, con los de las tres provincias Aragonesas. El Museo de Teruel viene siendo por tanto el tutor de los bienes públicos que pudieran, por la razón que sea, caer en manos de la administración autónoma, incluidos por supuesto, los de naturaleza arqueológica.

Esta es una de las razones por las que se creó, en los periodos precedentes, una discrepancia interinstitucional entre los museos de Albarracín y Teruel, por el depósito y gestión posterior de los materiales arqueológicos procedentes de las excavaciones de Albarracín y su entorno. La propia configuración del actual del museo ha demostrado hasta el momento, la clara disposición del Museo de Teruel para facilitar esta infraestructura museística en Albarracín, facilitando la cesión de todos los materiales extraídos en Albarracín, y no sólo los de de naturaleza arqueológica, manteniendo a la vez, su asistencia técnica necesaria. Esta perfecta colaboración es hoy una realidad, ratificada formalmente en la resolución firmada por el Director General de Patrimonio Cultural del Gobierno de Aragón, con fecha 26 de marzo de 2010.

3.- Es un museo de gestión diferenciada, por incluirse en el sistema fundacional de Albarracín. La Fundación Santa María se constituyó, entre otras razones, como herramienta de gestión unitaria del patrimonio cultural de la ciudad. En términos generales, los edificios rehabilitados por sus programas de restauración, o los desarrollados con anterioridad, son igualmente equipados y gestionados después por la misma fundación, creando de este modo un complejo cultural diverso, cuyo futuro queda garantizado por la gestión última de la misma institución. Es decir, se mejora y se garantiza el devenir del patrimonio recuperado, formando parte de las infraestructuras fundacionales, por otra parte, activadas con una enriquecedora programación cultural, promovida por la misma institución.

Una de las unidades de este complejo de infraestructuras culturales es el denominado *Albarracín, Espacios y Tesoros*, formado por los Museos de Albarracín y Diocesano, la sala de exposiciones de la Torre Blanca, el Castillo, la Catedral y la ermita de San Juan. Son espacios abiertos al público, que



Albarracín
Espacios y Tesoros

Centro de Información
Caballerizas del Palacio (s. XVIII)
Visitas guiadas

Castillo
Fortaleza medieval (s. X a XVI)

Museo de Albarracín
Antiguo Hospital (s. XVIII)

Museo Diocesano
Antiguo Palacio Episcopal (s. XVIII)

Torre Blanca
Tercer castillo de la ciudad (s. XIII)

Ermita de San Juan
(s. XVII)

FUNDACIÓN SANTA MARÍA D'ALBARRACÍN

Albarracín (Teruel) _ Tel.: 978 710 093
www.albarracinespaciosytesoros.com

esencial

Complejo de *Albarracín, Espacios y Tesoros*

constituyen diferentes ejemplos de restauración, en los que además se presentan los valores (tesoros) de estos patrimonios, creando de este modo, un valor añadido de gran calidad, para el patrimonio de la ciudad.

Albarracín, Espacios y Tesoros, constituye una unidad dentro de la Fundación, que tiende a su viabilización económica y de atención. La suma de espacios abiertos, permite rentabilizar atenciones y mantenimientos, acomodándose al calendario particular de Albarracín. La atención y promoción permanente de este conjunto de espacios, se coordina concretamente desde el *Centro de Información* de la fundación, desde el que también se ofrecen visitas guiadas al conjunto de Albarracín, en las que se incluyen la visita a las obras de la Catedral, durante la restauración del monumento.

Los mantenimientos de mayor entidad y por supuesto la conservación/restauración de los bienes expuestos, se abordan desde el Centro de Restauración, también de la Fundación. Se cuenta así con un equipo de profesionales permanentes, completado con los técnicos que en cada caso puedan necesitarse, afianzando un sistema de gestión unitario y tendente a la viabilidad del complejo cultural, que se apoya en el compartir medios y sumar producciones en pro del proyecto cultural de Albarracín. Quizás las puntuales acciones de promoción compartida, sean un buen ejemplo de este método de gestión unitaria.

Resultados generales de su dinámica actual

Como acabamos de ver por el sistema de gestión que aplica la Fundación Santa María de Albarracín para el objetivo de viabilización del complejo cultural de la ciudad, resulta especialmente difícil desmembrar este museo, del resto de las instalaciones integrantes de la unidad *Albarracín, Espacios y Tesoros*. Sin embargo, los datos que de él se poseen nos denotan algunas consecuencias de interés.

Desde su primera apertura en el 2006, se ha detectado un importante descenso de visitantes, con las consecuencias que conlleva de cara a la viabilización del sistema de gestión. Los 10.473 visitantes de este año de apertura, han pasado a los 4.677 del ejercicio 2012, a pesar de los esfuerzos de promoción y mejoras. Las razones son varias: La novedad de las inauguraciones, siempre conlleva una afluencia mayor de visitantes, que con posterioridad, va descendiendo a la par que su interés mediático; la incorporación de cada vez más ofertas culturales, también de iniciativa privada, compiten por hacerse un hueco en la captación de visitantes, que, por último, también han descendido considerablemente, al igual que el consumo genérico, como consecuencia de la grave crisis económica que estamos atravesando. Ahora bien, buena parte del descenso contemplado se debe a la férrea obstaculización intencionada, de alguna empresa privada, en el desarrollo de dominantes prácticas competenciales, que incluso pudieran haber llevado a una crítica situación en los esfuerzos por dignificar el patrimonio



Gráficas de visitantes al complejo de *Albarracín, Espacios y Tesoros*

público a través de los museos. La apertura del Centro de Información de la fundación, en los bajos del antiguo palacio episcopal, abriendo una nueva actividad paralela de visitas guiadas a la ciudad, ha contribuido a aliviar esta situación, fortaleciendo en la medida de lo posible, los necesarios espacios de dignificación pública de este sobrecogedor *paisaje cultural* con el que se identifica Albarracín.

En conjunto, las medidas adoptadas en esta labor de gestión unitaria están dando sus resultados. A pesar de los descensos, desde la apertura del Centro de Información, el complejo *Albarracín, Espacios y Tesoros* se ha mantenido en unas cifras muy considerables, que están en torno a los 30.000 visitantes, contribuyendo a las labores de mantenimiento y promoción del conjunto, reforzadas por la importante tarea de restauración y dinamización cultural que a su vez se desarrolla desde la misma Fundación.

RESUMEN

El Museo de Albarracín es el museo de la historia de esta ciudad aragonesa. En su muestra adquiere especial importancia la colección de materiales de época islámica sobre todo, pertenecientes en su conjunto al siglo XI, que han sido extraídos de las excavaciones arqueológicas del recinto amurallado, y especialmente de su castillo principal. El montaje de este museo se desarrolló en dos fases anuales sucesivas, asumiendo una intensa labor previa de catalogación, organización y restauración de los objetos arqueológicos mencionados y expuestos.

Se integra en el complejo denominado *Albarracín, Espacios y Tesoros*, que constituyen los diferentes patrimonios públicos, susceptibles de visitarse, incluyendo los museos de Albarracín y Diocesano, que cuentan además con una interesante labor de gestión compartida y unitaria, desarrollada por la Fundación Santa María de Albarracín. Su dependencia técnica del Museo de Teruel, así como las numerosas cesiones privadas han facilitado su dotación museográfica, permitiendo completar el recorrido historiográfico de Albarracín, tendente a dignificar el impresionante Patrimonio con el que se le asocia.

Los museos arqueológicos municipales de Zaragoza

Carmen Aguarod Otal

Jefa de la Unidad de Museos y Exposiciones del Ayuntamiento de Zaragoza

y Rafael Ordóñez Fernández

Jefe del Servicio de Cultura del Ayuntamiento de Zaragoza

Carmen Aguarod Otal

Nos encontramos en la colonia *Caesar Augusta*, la antigua capital del convento caesaraugustano. Una ciudad famosa por su pasado; pero si nos trasladamos en el tiempo a la década de los años noventa del siglo pasado ¿qué podían ver de esta importante ciudad las personas que quisieran acercarse a su historia? Como monumento, la muralla, y como piezas, una selección de las mejores que en esos momentos se conservaban en los fondos del Museo de Zaragoza, que únicamente podía destinar a la historia de la ciudad una parte de su espacio, al tratarse de un museo generalista, que custodia fondos de toda la provincia de Zaragoza, tanto de Bellas Artes como de Arqueología.



Murallas romanas

Hubo un momento en que el Museo de Zaragoza, haciendo un enorme esfuerzo, excavaba en esta ciudad. Era el final de la década de los setenta del siglo pasado. En ese momento Miguel Beltrán, actual director del Museo de Zaragoza, dirigía las intervenciones arqueológicas urbanas que iban surgiendo sin planificación previa, fundamentalmente en el Casco Histórico.

En 1981, con esa semilla que había sembrado el Museo de Zaragoza en las excavaciones urbanas, se produce una situación en que el consistorio, que en ese momento regía Ramón Sainz de Varanda, posee la sensibilidad cultural suficiente como para crear una Sección de Arqueología municipal, la primera de nuestro país. Y de ese modo se comienza una ingente tarea de trabajos arqueológicos en la ciudad realizados a través de la Sección Municipal de Arqueología, que vio incrementada su plantilla inicial en los primeros años de su existencia. El Ayuntamiento se convirtió en el garante de los procesos de control patrimonial de la ciudad, siguiendo unos protocolos de actuación reglados, que contemplaban la realización de catas previas en los solares. En el caso de resultar éstas positivas, el procedimiento continuaba con la consiguiente excavación e investigación de los datos obtenidos.

Fruto de las excavaciones de las décadas de los años ochenta y noventa, el Ayuntamiento inició un importante esfuerzo en la conservación de los restos aparecidos, ya fuera musealizándolos o preservándolos. Resulta conveniente hacer una reflexión, ya que no todo lo que a lo largo de esos años se excavó, se podía musealizar *in situ*. Un ejemplo, fruto de una de esas numerosas excavaciones arqueológicas, fue el hallazgo, en el año 2002, del arrabal musulmán aparecido bajo el paseo de la Independencia. En ocasiones, como sucedió en el citado paseo, las estructuras aparecidas son bienes especialmente frágiles; para su conservación hay que tener en cuenta el estado del subsuelo, las condiciones estables de humedad y temperatura, así como los diversos factores ambientales que condicionan el perfecto estado de los restos. También hay que considerar otros aspectos, como la facilidad de comprensión que poseen las estructuras descubiertas, la viabilidad para realizar un cómodo y racional itinerario por las mismas y su adecuada visibilidad. Musealizar un yacimiento arqueológico o una parte del mismo resulta una tarea costosa económicamente, no solo en su ejecución, sino en su posterior mantenimiento. En el caso del arrabal musulmán, las dificultades para su musealización sostenible eran numerosas, tanto por la alta cota de su aparición y la idiosincrasia de sus estructuras como por su ubicación bajo la arteria de comunicación más importante de la ciudad.

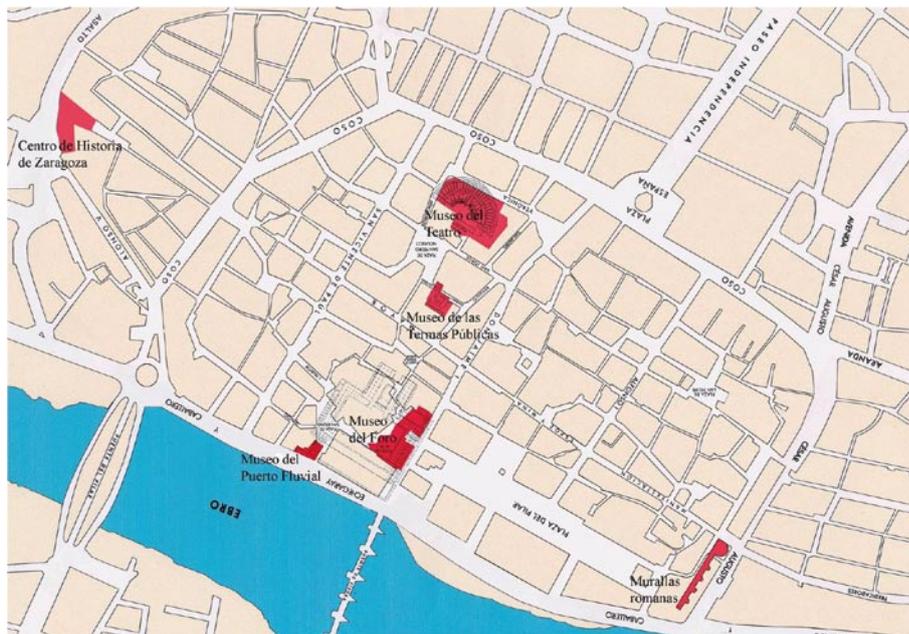
La intervención del **arrabal musulmán** del paseo de la Independencia estuvo rodeada de una gran polémica mediática, no exenta de un marcado aire político, que la colocó en las primeras páginas de todos los periódicos de los años 2002-2003, no solamente en nuestra ciudad, sino en todo el país. Finalmente, los restos arqueológicos del paseo de la Independencia se conservaron y protegieron adecuadamente para el futuro, permitiendo continuar el ritmo de la vida ciudadana.



Arrabal musulmán del paseo de la Independencia

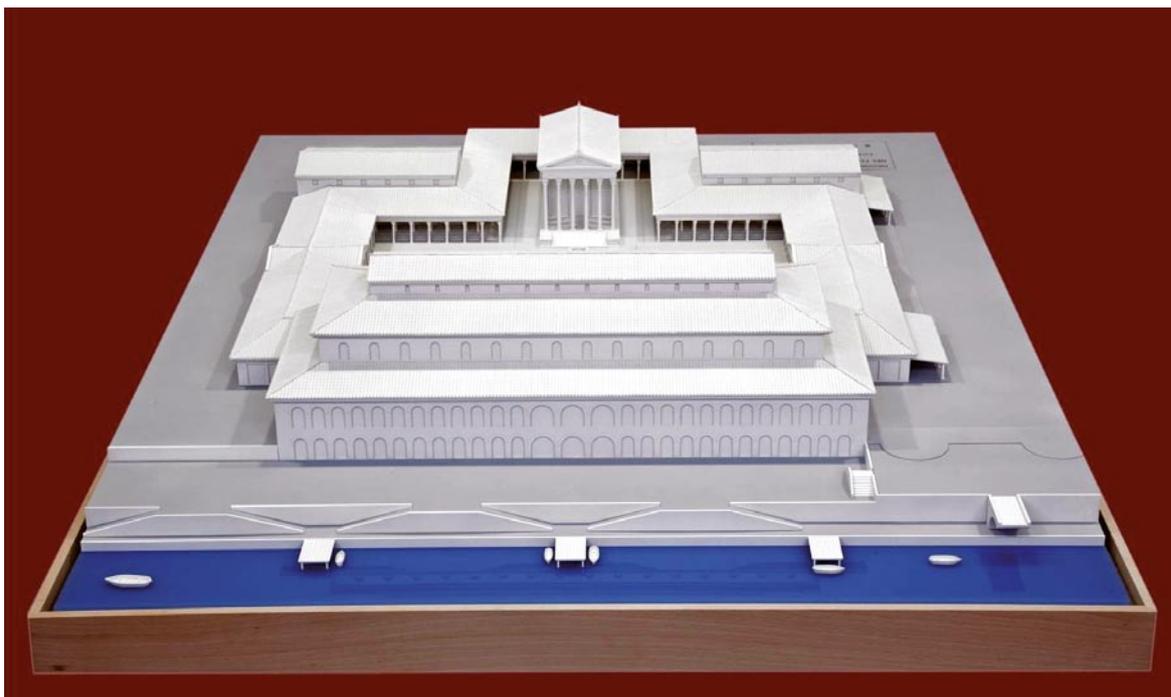
De todas las excavaciones que se realizaron a lo largo de estos treinta y tres años, ha habido cuatro que se han musealizado y que han conformado la llamada **Ruta de Caesar Augusta**. Un ejemplo de coherencia en cuanto a la temática, ya que se han musealizado cuatro espacios públicos pertenecientes a la antigua colonia.

El primero de ellos corresponde al **Museo del Foro**, que, como vemos, en nuestra ciudad se sitúa a la orilla del río Ebro, que constituye el eje principal de comunicación con el que contamos: el más rápido, el más económico, el más estratégico, y por eso pensamos que quizá el foro principal se situó



Ruta de Caesaraugusta

a su orilla. El foro fue el fruto de un hallazgo casual, nadie pensaba que el foro principal de la colonia se encontrara en esta zona; al realizar unas intervenciones arqueológicas a finales de los años ochenta, se encontraron los pórticos de la enorme plaza a cielo abierto del foro. Este enorme foro ocupaba en extensión unos 23.000 m², más o menos cuatro campos de fútbol. El primer museo de la Ruta, que se inauguró en 1995, es un museo de sitio, el Museo del Foro, que como veremos fue seguido unos años después, en el año 2000, por la musealización del sector nordeste del conjunto foral, que denominamos Museo del Puerto fluvial. Escogimos este nombre para el museo para dar relevancia y difundir el importante papel del río Ebro para nuestra ciudad y la importancia de la navegación, un aspecto poco conocido y valorado.

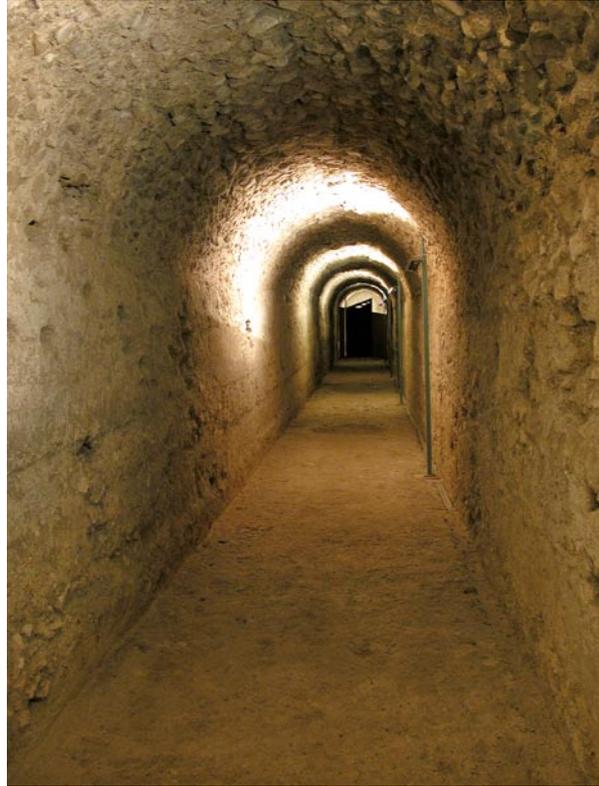


Maqueta del Foro

Esta es una maqueta ideal de cómo podría ser, con interpretaciones actuales, el conjunto foral, en la cual vemos la basílica, que se situaría de una manera bastante canónica a los pies del templo principal del foro, que se localiza bajo la Seo. El montaje museográfico del foro ha ido cambiando a lo largo de los años, fruto de nuevas investigaciones, cuyos resultados se van incorporando a los discursos.

La gran cloaca que se conserva en el museo se ha habilitado y adecuado para la visita en los últimos años. El montaje museográfico incorporó, desde su inauguración en el año 1995, un audiovisual, pionero en nuestro país, que permanece todavía; en el museo contamos con un espacio que de manera ocasional ha albergado piezas temporales.

Existe una zona menos conocida del conjunto foral. Está anexa al Museo del Foro y es un espacio no musealizado y preservado que denominamos **“Espacio San Valero”**, ya que su acceso se realiza por la calle del mismo nombre. Se trata de 1500 m² de restos arqueológicos muy bien conservados; el microclima del sótano que lo alberga favorece su protección. Es un lugar que únicamente abre sus puertas a especialistas y visitas puntuales, y que esperamos, el día de mañana, poder musealizar. Allí se conservan restos del doble pórtico del foro, las estructuras correspondientes a la curia de la ciudad y los únicos vestigios de estructuras de *Salduie*. También puede verse la continuación de la gran cloaca, de la que en el Museo del Foro existen 60 metros



Interior de la cloaca



Audiovisual

musealizados, y en este espacio hay otros tantos. Además se unen los restos de las canalizaciones, que recogían el agua de lluvia de la gran plaza porticada y una tubería de plomo *in situ*, destinada al abastecimiento de agua.



Vista del Espacio San Valero

El **Museo de las Termas**, inaugurado en 1999, fue el segundo de los museos que se abrió al público. Son las termas que yo denomino últimamente centrales, puesto que se encuentran en el centro de esta gran ciudad. En este caso también fue un hallazgo casual. Se detectó su localización por unas obras en la vía pública que luego se extendieron al solar contiguo, donde se localizaron los restos de unas antiguas letrinas que fueron amortizadas para construir sobre ellas una piscina porticada, probablemente a mediados del siglo I.

Un audiovisual narra una historia donde nos hablan de cómo eran las termas en su momento de ampliación y esplendor.



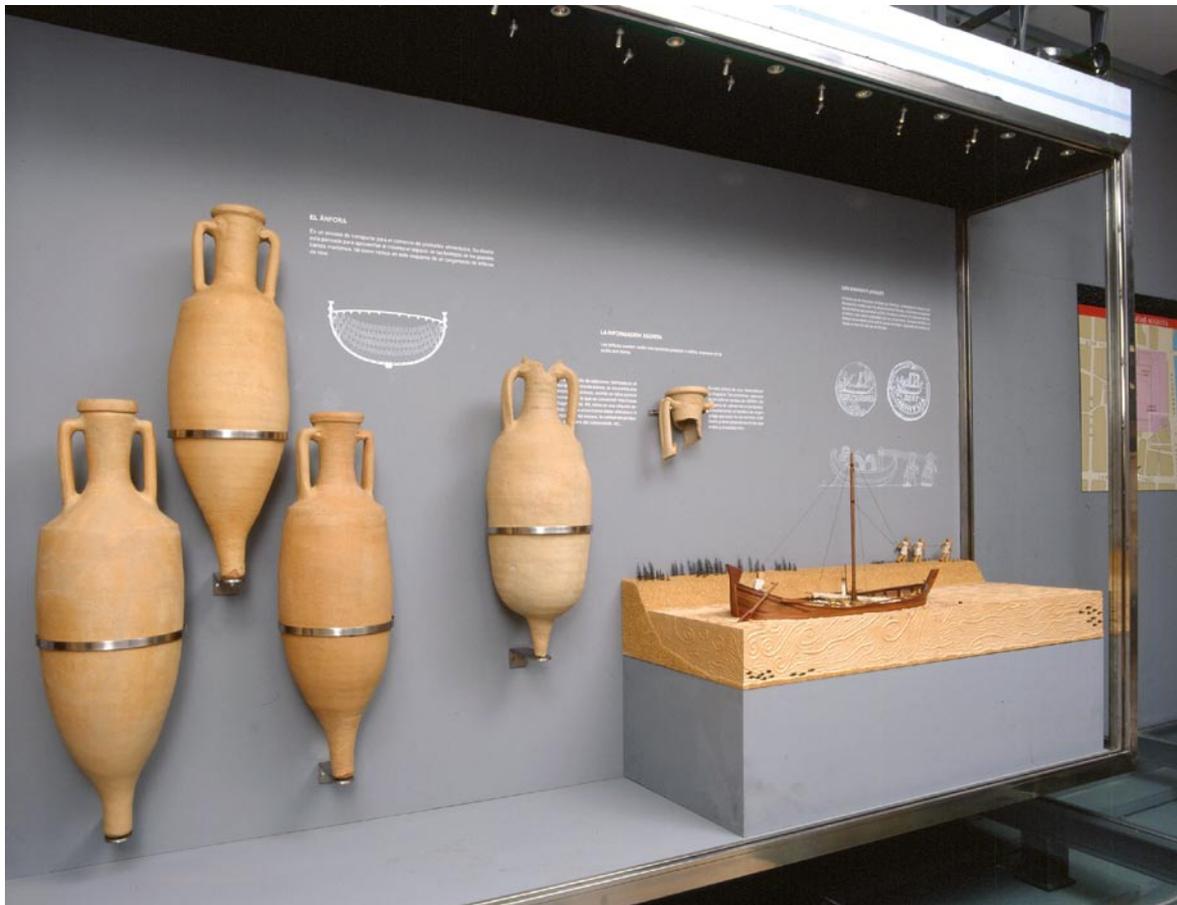
Vista de la piscina

El **Museo del Puerto**, inaugurado en el año 2000, constituye, en realidad, la continuación de las estructuras del Museo del Foro, pero quisimos darle este nombre, mencionando el puerto fluvial, para enfatizar el papel del río Ebro. Los restos conservados pertenecen a las bases de las arquerías de unos pórticos, que probablemente ponían en comunicación el puerto fluvial con la plaza del foro.

Una escalera ascendía hacia la cota de la plaza del foro, que se encuentra más alta; puede verse una maqueta con la representación ideal de cómo sería un fragmento de estos restos. Se trabajó mucho para intentar averiguar cómo sería el aspecto de las barcazas fluviales que surcaban el Ebro, y para ello nos ayudaron especialistas del Museo de la Marina de París. En la Antigüedad estas barcas ascendían por el Ebro a base, probablemente, de tracción a sangre, ya sea personas o animales, mientras que el descenso era muy favorecido por la corriente del mismo río.



Vista de la escalera



Vitrina

El **Museo del Teatro** supuso un enorme esfuerzo para el Ayuntamiento de nuestra ciudad. Inaugurado en el año 2003, fue la culminación de un proceso que habíamos empezado muchos años atrás.

Desde 1972, año de su hallazgo, la excavación se fue haciendo en campañas intermitentes. Las excavaciones comenzaron bajo la dirección del Museo de Zaragoza, hasta que a finales de los años ochenta la situación se hizo problemática. El teatro era un solar abandonado e insalubre en el centro del Casco Histórico de la ciudad, una cicatriz en su centro urbano. El Ayuntamiento quiso solucionar este problema. Llegó a un buen entendimiento con el propietario de la mayor parte del solar, una entidad bancaria, consiguiendo su cesión. También realizó una permuta con el propietario del solar en el que se iba a construir un edificio de viviendas, donde hoy en día se encuentra el edificio del museo, y retomó las excavaciones para finalizarlas y abrir el monumento al público.

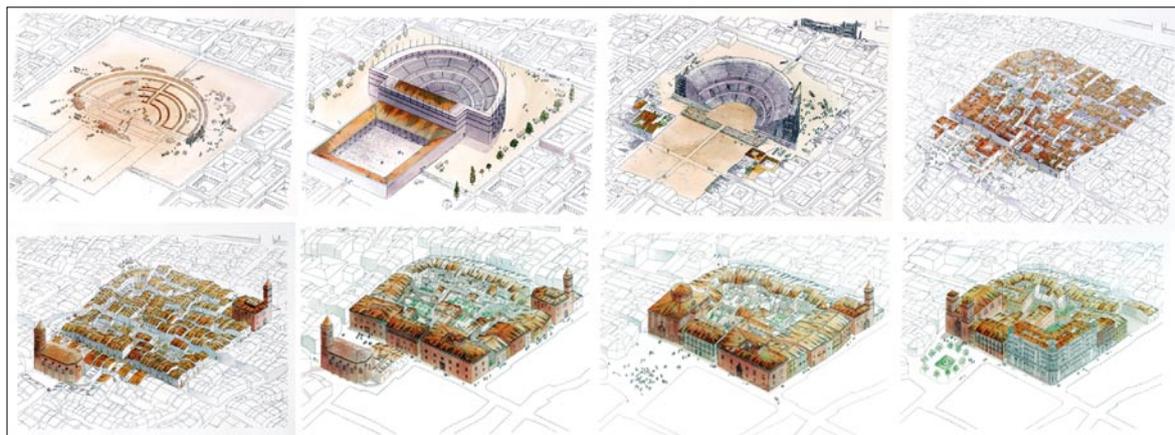


Solar del Teatro vallado

En la imagen del solar existe un muro alto que separa completamente los restos del teatro de la ciudadanía. Pues lo primero que se hizo fue abrirlo; comunicar visualmente los restos del teatro a los habitantes de la ciudad fue un gesto importante. Empezó a formar parte de su paisaje cotidiano, se convirtió en un referente cultural; hoy en día forma parte de la ciudad, y, como luego comentará mi compañero en esta aventura y en otras muchas museísticas, es una seña de identidad desde muchos puntos de vista en esta ciudad.

El museo tiene una cubierta protectora, sin la cual no hubiera sido posible mantener parte los restos originales *in situ*. Fue un proyecto del Ayuntamiento de Zaragoza, realizado por la arquitecta municipal Úrsula Heredia y su equipo, junto a todo el equipo del Servicio de Cultura que ya había trabajado en las anteriores musealizaciones de la Ruta.

En España hay veinticinco teatros romanos localizados, de los cuales trece son visitables. Uno de ellos es el de *Caesaraugusta*, el de mayor tamaño dentro de la Tarraconense. Quizá resulte paradójico, pero es así: más grande que el teatro de la capital, *Tarraco*. La razón puede ser la misma que hace a los grandes conciertos de rock recalar en Zaragoza, ¿por qué?, porque está en el centro estratégico de muchos lugares. Es un punto neurálgico de comunicación, y por ello los espectadores acudirían a este teatro desde un vasto territorio.

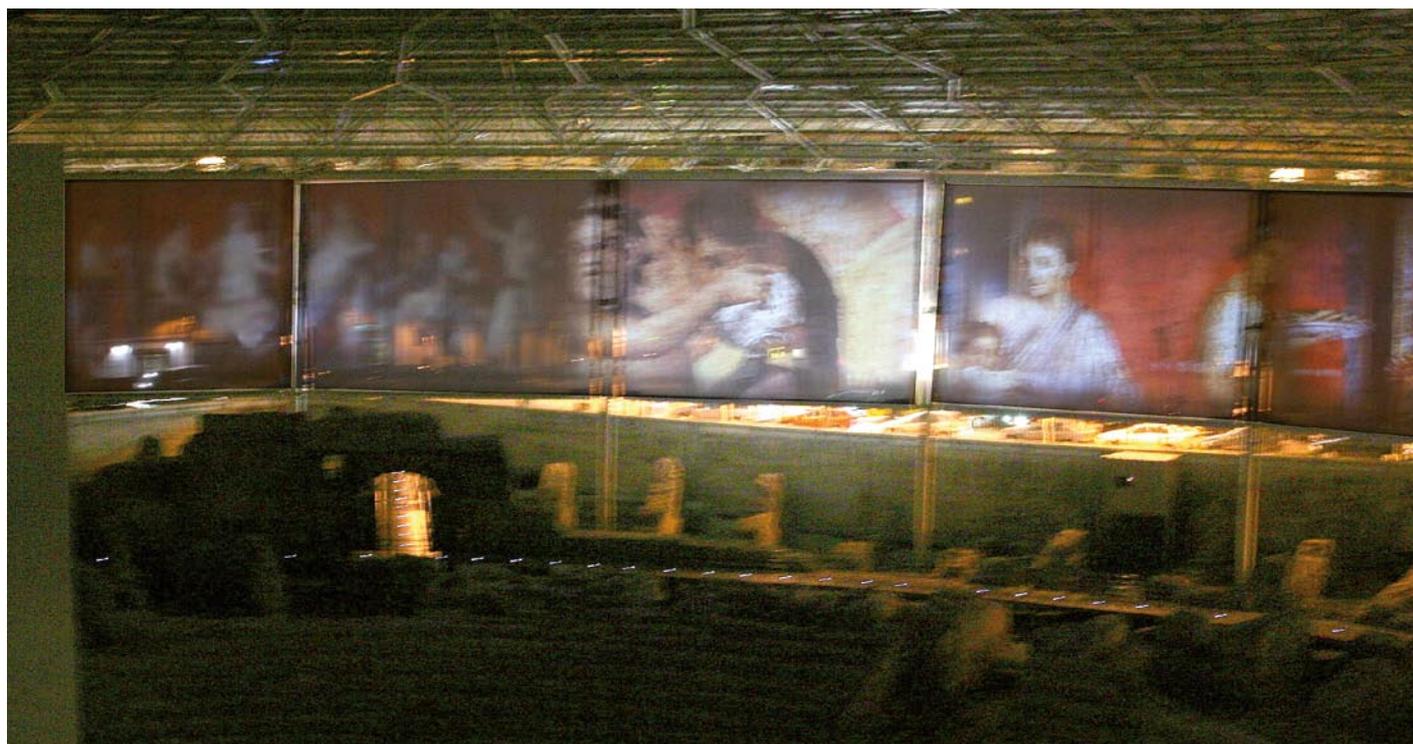


Etapas históricas

En el discurso del Museo del Teatro tuvimos la oportunidad de acceder a gran cantidad de información de la historia de la ciudad. La excavación era una especie de libro, donde había capítulos dedicados a cada etapa de la historia de nuestra ciudad: la etapa musulmana, la etapa judía, la etapa renacentista, y por ello musealizamos en esta ocasión no solamente el espacio del teatro, que es lo que ha quedado visible, sino el tiempo; musealizamos la historia de la ciudad. Y pudimos dedicar una pequeña parte a cada una de estas etapas históricas. Así, asistimos a la construcción del teatro, a su expolio, a la configuración del barrio que surge en época musulmana, al crecimiento del barrio judío, al nuevo barrio del Renacimiento y a su metamorfosis hasta la actualidad. Todo ello acompañado de una selección de los elementos materiales más significativos de cada etapa histórica.

También dedicamos una parte importante del discurso a mostrar qué podría verse en este teatro, de qué se reía toda la gente que iba a él. Fundamentalmente, se reía de las comedias; la tragedia, ya en ese momento, no era tan celebrada en los teatros, era más un género que se recreaba entre las minorías cultas.

Audiovisual nocturno





Vista del Teatro

La intervención en el monumento intentamos que fuera lo más respetuosa y reversible posible; en vez de restituir con restos, preferimos reconstruir con imágenes. Se instaló un audiovisual en el monumento que consta de 10.000 m² de pantallas motorizadas que descienden y enlazan con el monumento. Sobre las mismas se proyectan, en sesiones nocturnas, imágenes evocadoras que facilitan a los visitantes percibir la magnitud de este teatro.



Rafael Ordóñez Fernández

Después de lo que ha explicado Carmen Aguarod, que es evidentemente lo sustancial, a mí apenas me queda plantear algunas reflexiones que son exclusivamente fruto de la experiencia de estos casi diecinueve años que hace que comenzó la aventura de la **Ruta de Caesaraugusta**; dicho así parece una serie de televisión, pero ciertamente ha sido una aventura.

Más o menos en la primavera del año 1994, se encomienda al Servicio de Cultura que se ocupe de ver qué se puede hacer con los restos del foro de la ciudad. Por suerte, vinieron a trabajar con nosotros dos arqueólogos —Carmen Aguarod y Antonio Mostalac— que hasta ese momento estaban en el Servicio del Área de Urbanismo competente en materia arqueológica, y desde ese año 1994 comenzamos, como decía, esta aventura que nos ha traído hasta el momento en que nos encontramos. Ha sido, y de alguna manera Carmen lo ha explicado en su intervención, un proceso muy laborioso, muy complejo en ocasiones, y nos ha permitido, en mi opinión, confirmar algunas teorías, algunas intuiciones, y, además, incorporar a nuestro código de conducta profesional, si así podemos decirlo, una serie de certidumbres y una serie de valores que creemos que son fundamentales.

Voy a intentar explicarlo rápidamente. En la experiencia de llevar a cabo y de poner en marcha estos cuatro museos que componen la Ruta, hemos comprobado definitivamente que, en casos como estos más que en ningún otro, el trabajo en equipo es fundamental. La intervención de arqueólogos, historiadores, arquitectos, restauradores, geólogos, museógrafos, diseñadores, especialistas en audiovisuales, en fin, un campo tan amplio de profesionales, requiere que esa colaboración sea una colaboración permanente, sea una colaboración en un plano de igualdad, lo cual es difícil en ocasiones —cada profesión, cada especialidad, tiende a querer prevalecer sobre las otras—, y, además, que sea una colaboración muy respetuosa con los conocimientos y con las aportaciones de cada cual. Yo me atrevo a decir que la diferencia entre un proyecto convencional y un proyecto interesante, un buen proyecto, siempre está en los matices y en los detalles, y los matices y los detalles sólo los puede aportar cada profesional dentro de su especialidad, si se le deja, evidentemente, que lo haga.

Hemos aprendido también que la verdadera tarea no comienza cuando ponemos en marcha el proceso para que ese museo del Teatro, por ejemplo, después de más de dos años de trabajo se inaugure; aquí se habló, en la intervención anterior, de la idea o de las posturas que a veces tienen los responsables políticos (algunos responsables políticos poco informados, evidentemente), que quizá consideran que la tarea ya está hecha el día que inauguramos y por primera vez abrimos al público. Esto no es así en absoluto, y para los profesionales es obvio. La verdadera tarea comienza al día siguiente y es una tarea que, además, no tiene fin, al menos no tiene fin para nosotros en estos dieciocho, diecinueve años, que llevamos trabajando en esta Ruta de *Caesaraugusta*.

Y es una tarea que requiere mucha perseverancia y mucha paciencia. Antes decía Antonio Jiménez que “lo tuvimos que hacer en dos fases, no teníamos recursos”. Nosotros llevamos dieciocho años haciendo las cosas en muchas fases, con un objetivo que me parece de la mayor importancia: intentar que aquello que hacemos sea algo que esté bien hecho y que sea definitivo, y que no consista en una torpeza. De manera que lo ya hecho sirva, y a eso ya hecho se le añadan incorporaciones, se le añadan, llegado el caso, modificaciones. Pero insisto, hay que procurar no equivocarse de partida.

Es muy importante, lo ha dicho Carmen también, el aspecto de la conservación. Evidentemente, esto es así en cualquier clase de museo, pero mucho más en nuestra opinión, o en la mía al menos, en aquellos museos como los nuestros que son de sitio, en los que lo más fundamental de cuanto allí se conserva son restos inmuebles, difícilmente sustituibles, difícilmente intercambiables por otros. De manera que la conservación es decisiva, para lo cual también requerimos de la colaboración de especialistas, fundamentalmente geólogos, arquitectos...

Además, en los tiempos que corren, y de esto tal vez hable a continuación, quizá sea la conservación (no solo de los restos, no solo de las piezas muebles, sino también de las instalaciones, de todos aquellos equipos, de todos aquellos materiales o recursos museográficos que tenemos) una de las facetas o campos de trabajo más importantes. Si no tenemos recursos para hacer grandes activida-

des o para incorporar novedades, quizá deberíamos preocuparnos mucho por mantener en las mejores condiciones lo que ya tenemos. De modo que evitemos cualquier clase de degradación, evitemos cualquier clase de paso hacia atrás, de manera que cuando vengan tiempos mejores, que vendrán, tengamos unos recursos suficientemente bien conservados como para que no sea necesario, en ese momento, empezar otra vez desde el principio.

Otra cosa que tenemos muy clara es que no solo trabajamos para especialistas, para investigadores, sino que fundamentalmente trabajamos para el público, para los ciudadanos. Esto puede parecer una obviedad, pero yo creo que estas obviedades es bueno, en ocasiones, remarcarlas e insistir sobre ellas. La experiencia nos ha demostrado que aquellas primeras ideas de contar en el foro la historia de la ciudad o contar la historia de la ciudad en tiempos de Roma era verdaderamente un planteamiento bastante absurdo y hasta irrealizable. De modo que, si pensamos en el público, parece importante que tengamos muy claro qué queremos contar, cómo vamos a mostrarlo y qué recursos vamos a utilizar para mostrarlo. De manera que, ciertamente, sin perder el rigor histórico y sin renunciar a ser muy estrictos en cuestiones de tipo científico, todo lo que hagamos esté hecho pensando en que el público es muy diverso, y la mayoría del público no tiene la formación que tienen los especialistas, y la mayoría del público lo que necesita es que se le motive para entender mejor lo que se le está mostrando, como camino más seguro para que llegue a identificarse con ello. Carmen decía antes que estos museos ya forman parte de la ciudad; evidentemente, ya forman parte de la ciudad después de mucho tiempo insistiendo en esa línea, esperamos que con suficiente acierto, de que los zaragozanos se identifiquen con ese patrimonio que es de todos, lo valoren y, llegado el caso, hasta lo defiendan.

En esa idea de que trabajamos para el público, desde muy al principio, y esto se puede comprobar en todos los museos de la Ruta, nos ha preocupado mucho la cuestión de la accesibilidad en todas sus variantes: la accesibilidad física, que es la más obvia, pero también la accesibilidad sensorial e incluso cognitiva. Nuestros museos están dotados de una serie de recursos que facilitan esta accesibilidad, que nos parece fundamental, si verdaderamente trabajamos para todo el público, para todos los ciudadanos.

Nos ha preocupado mucho desde el principio, porque es la única manera de conseguir esa presencia y esa identificación de los museos con la ciudad y con los ciudadanos, y de impulsar y cohesionar las relaciones con la sociedad, siguiendo una línea de trabajo que comenzamos en 1996. En el año 1995 se inaugura el Museo del Foro, el primero de la Ruta; hasta 1999 no se inauguró el Museo de las Termas; en el año 2000 el Museo del Puerto; y en el 2003, el Museo del Teatro. Pero ya en el año 1996, un año después, unos meses después de inaugurar el del Foro, celebramos por primera vez el Día Internacional del Museo. Nos parece siempre que es una llamada de atención importante y un modo de estar muy presentes en el día a día de la ciudad. ¿Y qué hemos hecho desde entonces? Pues establecer relaciones de colaboración casi siempre permanentes, mantenidas a lo largo del tiempo, con entidades financieras, por supuesto con Ibercaja, con la CAI —esto está flaqueando un poco últimamente por la situación que todos conocemos—, pero también con empresas como Imaginarium, que tienen una actividad muy centrada en los niños (y después hablaré de las actividades didácticas en el ámbito de los niños y los escolares), o recientemente con un centro comercial como Aragonia, que ha tenido interés en potenciar determinados aspectos que tienen que ver con la oferta de museos y de monumentos que tenemos en la ciudad; desde hace mucho tiempo colaboramos con la asociación *Slow Food - Convivium* de Zaragoza en la organización de unas jornadas gastronómicas que se celebran anualmente en el Museo del Teatro; o con la Federación Aragonesa de Coros, en un ciclo de música de coros en los museos; o con la Asociación Aragonesa de Intérpretes de Música, en un ciclo de música clásica que se viene celebrando desde hace dieciocho años en el Museo del Foro. En los últimos años, para la celebración del Día Internacional del Museo, con la Asociación de Bares y Cafeterías; con las pastelerías del centro de la ciudad, del Casco Histórico, con el objeto de que se produzca esa vinculación entre distintos agentes y distintos ámbitos sociales, económicos, turísticos de la ciudad; e incluso, últimamente, con la Escuela de Hostelería de Miralbuena, colaboración que está siendo de excelente utilidad para la propia Escuela y para algunas de las actividades que organizamos.

Evidentemente, en esa misma línea, las actividades didácticas han tenido una presencia importantísima en nuestros museos, y siguen teniéndola. Llevamos muchos años, casi desde el principio, organizando actividades para escolares, para familias los fines de semana, y atendiendo incluso colonias urbanas durante el verano; colaboramos de manera puntual con el Club Imaginarium de niños o con el Club Caitú, de la CAI; en definitiva, pretendemos, como es obvio, que de esos catorce o quince mil participantes que tenemos cada curso escolar en las actividades didácticas, salgan esos clientes del futuro, pero no con la única finalidad de asegurarnos, si se puede decir así, visitantes para años venideros, sino clientes en el sentido de que los más jóvenes conozcan el patrimonio de la ciudad, lo valoren, lo respeten y, como decía antes, llegado el caso, lo defiendan, porque se identifican y lo consideran algo consustancial a su propia condición de ciudadanos, de zaragozanos en este caso.

En otro ámbito, desde el año 2003, es decir, hace ya diez años, hemos participado, nos hemos involucrado en distintas iniciativas o en distintos proyectos que tienen que ver con la calidad. La calidad, es evidente, tiene que ser un objetivo para todos nosotros. En el año 2003, fuimos el caso español —había otro caso italiano, otro belga y otro inglés— elegido por la Comunidad Europea para un proyecto de accesibilidad y de conservación sostenible de bienes arqueológicos urbanos subterráneos (es una denominación muy extensa, pero es así). Se trataba de elaborar una metodología de buenas prácticas, una metodología de procedimientos de actuación, de recursos aplicados. Insisto, la Ruta de *Caesaraugusta* fue uno de los cuatro casos europeos elegidos por este proyecto que se denomina APPEAR (*Accessibility Projects. Sustainable Preservation and Enhancement of urban subsoil Archaeological Remains*).

No mucho tiempo después, el Ministerio de Economía puso en marcha el programa de un sistema integral denominado de calidad turística en destino. Los museos de la Ruta de *Caesaraugusta* también pasaron por ese proceso de evaluación de calidad y obtuvieron el correspondiente diploma acreditativo de que eran unos centros de calidad reconocida para ofrecerlos como destino a los turistas usuarios.

Y en los últimos años, quizá lo más importante sea la certificación Herity, que es una certificación de calidad, auspiciada y avalada por la Unesco, que tiene su origen en Italia y se está extendiendo por Europa (Italia, Francia, Bélgica, Croacia, Portugal), por algunos países de América del Sur, como Brasil y Panamá. Y nosotros quisimos someternos al proceso de esa evaluación, de ese examen, que lo es, y que os aseguro nos dio mucho trabajo durante bastante tiempo para que la organización Herity valorase cómo estábamos haciendo las cosas, y nos concediese o no ese certificado de calidad y esa diana que identifica, que evalúa el valor intrínseco del lugar en proceso de certificación, valora la conservación que se hace de dicho lugar, valora la comunicación utilizada para explicar y difundir los bienes expuestos u ofrecidos al público, y valora también los servicios que se ofrecen a los visitantes.

Es una certificación que conseguimos inicialmente para la Ruta de *Caesaraugusta*, y que recientemente, el año pasado, hemos renovado (cada tres años hay que renovarla, sometiéndose de nuevo al examen de rigor). Y también el año pasado (antes no, porque estaba cerrado por ampliación) obtuvo la certificación Herity el Museo Pablo Gargallo, que es el otro museo del Ayuntamiento de Zaragoza.

Y además, y yo entiendo que también es un sistema o un procedimiento de calidad, desde el primer momento el Ayuntamiento de Zaragoza, en definitiva nuestros museos, se sumaron a la propuesta de integrarse en DOMUS, esta operación de sistematización documental que tanto trabajo nos está dando, que va lenta, pero creo que va segura, y sobre la que seguimos avanzando con esa perseverancia que cada vez más nos caracteriza.

Me parece, nos parece fundamental, y esto enlaza con las posibilidades de futuro, tener una actitud muy abierta, muy generosa, muy de colaboración, muy, en todos los aspectos, eso que ahora se llama proactiva, es decir, si nos recogemos en nuestro rincón lamentando lo mal que está todo, los pocos recursos que tenemos, y no nos preocupamos de estar presentes y de seguir adelante, no tenemos, ciertamente, mucho futuro. ¿Qué hemos hecho? Pues hemos colaborado desde el principio, desde el minuto uno, con todo aquel que nos ha pedido una colaboración que tuviese sentido llevar

adelante. Hemos procurado participar en todo aquello que fuese posible; hemos estado abiertos a todo tipo de propuestas que tuviesen, insisto, sentido para ir adelante con el proyecto, y para que el proyecto tuviese presencia. Esto creo que es muy importante.

Hemos colaborado, por ejemplo, con Ayuntamientos tan dispares como el de Molina de Segura, en Murcia, o el de Pontevedra, o el de la municipalidad de Zárate, en Argentina.

Hemos tenido y seguimos teniendo colaboraciones muy habituales con distintas Universidades, a veces con departamentos concretos, naturalmente vinculados con la arqueología, con el patrimonio; a veces con profesores de esas Universidades; a veces con doctorandos: por citar algunas, con la de Lérida, con la de Alcalá de Henares, con la de Zaragoza, evidentemente, con la de Valladolid, con la del País Vasco, con la de Ferrara, recientemente, con la Universidad de Poznam, en Polonia, o con la de París 1, o con la de Oporto, con la Autónoma de Madrid, con la de Burdeos, en una línea de actuación que venimos desarrollado a lo largo de todos estos años.

De la misma manera que tenemos desde hace mucho tiempo colaboraciones con la Sociedad Española de Estudios Clásicos, o con determinados organismos que se ocupan de la protección del patrimonio y de la arqueología en Italia, como la Soprintendenza dei Lazio, o los organismos correspondientes de Roma, de Ostia. Incluso hemos tenido recientemente una colaboración con la Dirección de Conservaduría —veréis que divertido es el nombre—, la Dirección de Conservaduría de la Presidencia de la República de México; están, por lo visto, tomando ejemplos de lugares, en este caso europeos, en este caso de nuestros museos en Zaragoza, donde se han hecho cosas que parece les interesan.

Evidentemente, en esta misma línea hemos participado y seguimos participando bastante habitualmente en *Tarraco Viva*, que como sabéis es una feria de temática romana que se celebra cada mes de mayo en Tarragona. Aunque con alguna interrupción, sobre todo por dificultades organizativas, llevamos años participando y este año volveremos a hacerlo.

Y en esa idea de tener presencia en la sociedad, a la que antes me refería, seguimos naturalmente con los ciclos de coros, con los ciclos de música clásica, hemos conseguido habilitar hace tres años un pequeño espacio en el Museo del Teatro para programar exposiciones temporales, muy modestamente, con una periodicidad larga —duran seis meses o un año—, con el objetivo de seguir incidiendo en algunos aspectos de la historia de la ciudad, no solo de la época romana, que nos parecen interesantes. Evidentemente, fomentamos el uso de las salas de actividades, en aquellos casos en que los museos cuentan con ellas, cediéndolas gratuitamente o alquilándolas con muy pocas restricciones —algunas hay que poner—, para el desarrollo de actividades que permiten incidir en esa presencia social y en el conocimiento ciudadano de nuestras instalaciones. Siempre estamos dispuestos a que se nos incluya, y frecuentemente nos piden información para ello, en guías de turismo muy diversas: la *Anaya Touring*, la *Guía de El Viajero* de El País, o en guías tan específicas como la *Guía de espacios y actividades para todas las personas*, que dicho así parece una cosa muy rara, pero es una guía ya publicada, que ha promovido la Plataforma Estatal de Discapacitados Físicos, con el objetivo de mostrar aquellos lugares que están suficientemente preparados para esa accesibilidad de la que hablaba hace un rato; o también la *Guía de la ruta mariana*, por poner algún otro ejemplo.

Venciendo muchas dificultades, a lo largo del tiempo hemos podido producir algunos audiovisuales, que luego hemos presentado en distintos festivales que existen por el mundo dedicados a los productos audiovisuales vinculados con la arqueología y con el patrimonio, que ha sido otra manera de dar a conocer nuestra existencia. Y así hemos estado en París con un audiovisual sobre el Foro y con un audiovisual sobre la Casa del fauno, que se han podido ver y aún se ven en el foro. En Irún, con los audiovisuales sobre *Caesaraugusta* y sobre *Saraqusta*. Y en Zagreb también con el Foro y la Casa del fauno. Se nos ha invitado y, naturalmente, hemos ido a presentar nuestro proyecto, nuestra experiencia, a distintos congresos, cursos, jornadas, en ciudades españolas como Valladolid, Murcia, Mérida, o en lugares más internacionales como Roma o Zagreb.

En definitiva, creo que de cara al futuro, y algo se comentaba esta mañana sobre ¿qué podemos hacer en el futuro?, creo que para el futuro tenemos que mantener esa actitud de presencia, esa

capacidad de conseguir que se nos vea, dentro de las posibilidades de cada momento, de lograr que se sepa que estamos aquí. Lo voy a resumir, si puedo, en una frase: si verdaderamente queremos mantenernos y permanecer en el futuro, tenemos que demostrar cada día una voluntad clara de que eso sea así; si nos esperamos a que suceda algo, no va a suceder nada. Quiero decir con esto que deberíamos trabajar cada día en mantener esos niveles de conservación que os decía, en mantener esos niveles de renovación, en la medida de lo posible, de aquello que haya que renovar, insisto, dentro de las dificultades a las que nos enfrentamos. Pero, sobre todo, no desaparecer; esto me parece que es fundamental. Es muy importante que se siga hablando de nosotros, que siga siendo muy evidente que estamos ahí, y que tiene valor cuanto hemos hecho, y lo que vamos a seguir haciendo.

Antes Carmen decía “Rafael apuntará algo”; bueno, yo os puedo decir, y ojalá no sea una pre-sunción atrevida que, cuando en los últimos tiempos en nuestro Ayuntamiento se habla de que es necesario o será necesario limitar por aquí y recortar por allá, una frase que yo he oído ya unas cuantas veces en este último año es “pero los museos no se pueden tocar”. Creo que eso hace diez o quince años no habría ocurrido. No se pueden tocar, algo sí que nos tocan, pero, en fin, me entendéis, claro. ¿Por qué?, pues porque evidentemente los museos tienen ya una entidad, una presencia clara en la ciudad, o al menos eso pensamos. Recientemente, en una comisión municipal, un concejal (en este caso de la oposición) estaba muy preocupado porque, lo leeríais en la prensa, se anunciaba que quizá el Ayuntamiento se viese obligado a reducir los horarios de los museos municipales; estaba muy preocupado y decía “es que eso va a incidir en el turismo, y eso va a tener malas consecuencias económicas para la ciudad”.

Yo creo que uno de los objetivos es ese, que de algún modo se estime o se considere que somos necesarios, o que nuestro papel tiene una importancia y tiene una relevancia de la que ya no se puede prescindir.

Nada más, muchas gracias.

El proyecto de renovación museográfica del Museo de Teruel

Jaime D. Vicente Redón

Museo de Teruel

El 2 de marzo de 1987 se inauguró la nueva sede del Museo de Teruel en la Casa de la Comunidad, palacio renacentista que desde entonces acoge las colecciones, la mayor parte de sus actividades y sus dependencias técnicas. Durante estos 26 años se han ido efectuando intervenciones puntuales destinadas a mejorar las salas, sustituir algunos elementos claramente obsoletos o incorporar piezas de especial interés.

El desarrollo alcanzado por las actividades públicas y por los trabajos técnicos, el constante incremento de sus fondos junto a la creación de colecciones de arte contemporáneo, así como la obligación de satisfacer las crecientes demandas de la sociedad de mejores y más amplias instalaciones, desembocó en la adquisición por parte de la Diputación Provincial del palacio del Marqués de Tosos y de los solares existentes entre este edificio y la Casa de la Comunidad, con el fin de ampliar la sede del Museo de Teruel.

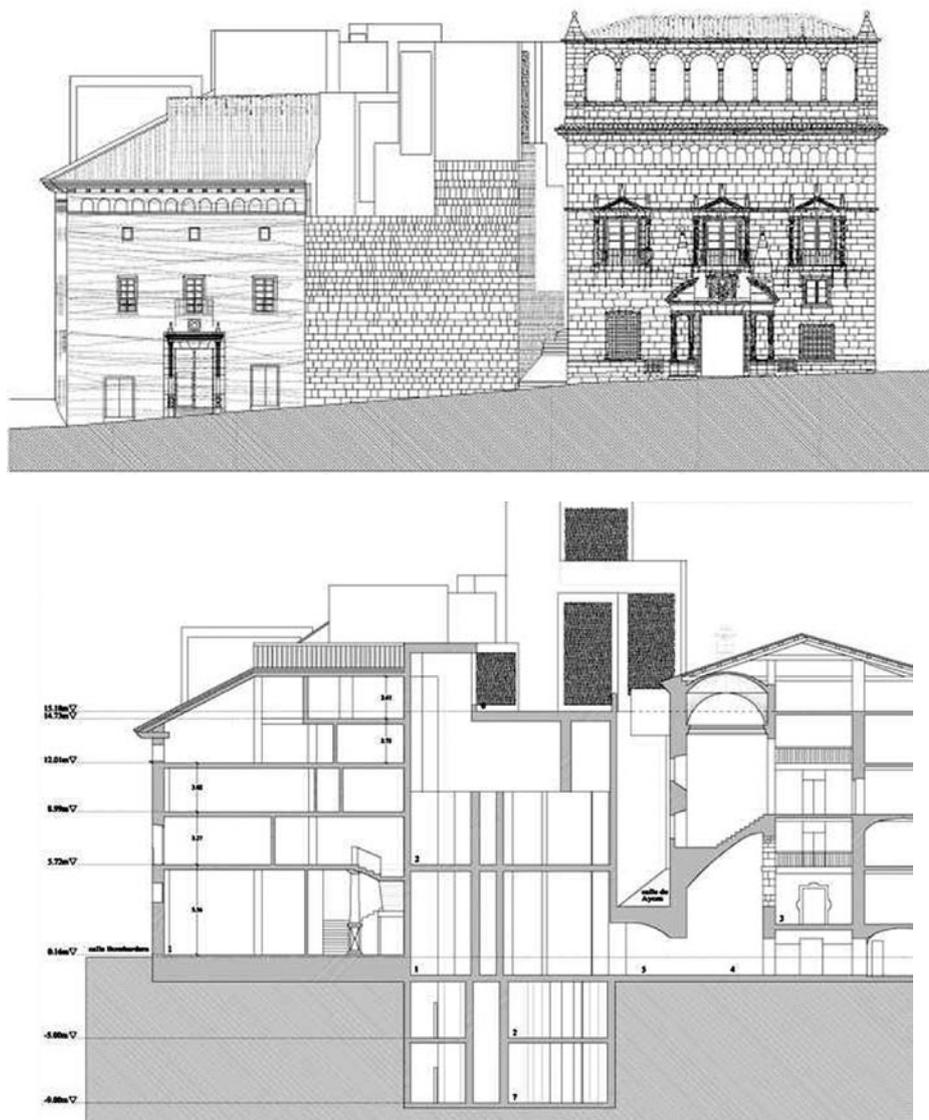
Para planificar y ordenar el proceso de ampliación, Carmen Escriche, entonces directora y Beatriz Ezquerro, conservadora, junto al servicio de arquitectura de la Diputación Provincial, redactaron un plan museológico que planteaba la integración del palacio del marqués de Tosos, el actual edificio y los solares existentes entre ellos, asumiendo las propuestas del proyecto arquitectónico de Luís Martínez Santa-María, ganador del Concurso de Ideas para la ampliación del Museo de Teruel.

El plan contempla la creación de un espacio complejo, formado por tres edificios interconectados y de carácter muy diferente (dos edificios históricos, restaurados, y un edificio contemporáneo) que deben satisfacer tanto las necesidades de nuevas áreas dedicadas al público (acogida, cafetería, biblioteca, salas de arte contemporáneo), como servicios internos del museo (laboratorios de conservación y restauración, áreas de reserva, espacios para administración y gestión, etc.). El edificio actual acogerá básicamente la colección permanente de carácter arqueológico e histórico, con un nuevo discurso que incorporará periodos no contemplados en el montaje actual (etapas postmedievales hasta la actualidad), así como espacios dedicados a talleres didácticos y otras actividades complementarias.

En el plan museológico citado se establecen los criterios fundamentales y el programa de necesidades que deberían recoger tanto el proyecto arquitectónico definitivo como el proyecto museográfico.

Varias circunstancias han influido en la evolución del proyecto de ampliación. Por una parte, el convenio suscrito entre el Ministerio de Cultura, la Diputación General de Aragón y la Diputación Provincial de Teruel para la creación del Museo Nacional de Etnografía en el edificio del antiguo Hogar de

Misericordia, propiedad de la Diputación de Teruel. En este convenio se establece, entre otros acuerdos que ahora no procede detallar, que el Ministerio de Cultura contribuiría a la renovación del actual museo de Teruel, de modo que las instalaciones y salas de exposición permanente pudieran integrarse adecuadamente en el nuevo conjunto museístico resultante de la ampliación, integración que conllevaba, inevitablemente, una reordenación de espacios, servicios y colecciones.



Alzado y sección de los tres edificios integrados en el proyecto de ampliación

Por otra parte, el Gobierno de Aragón, Ibercaja y la Diputación de Teruel firmaron un acuerdo para la ampliación del museo de Teruel, incorporando el palacio del Marqués de Tosos y un nuevo edificio que se construiría en los solares existentes entre éste y la Casa de la Comunidad. En virtud de este convenio, se redactó el proyecto de ampliación definitivo que recogía las pautas definidas en el plan museológico y en los diferentes programas museográficos. El Gobierno de Aragón, a través de la Dirección General de Patrimonio Cultural, asumió la rehabilitación del palacio de Marqués de Tosos y la construcción de un nuevo edificio, con un coste estimado de 15.000.000 € y aprobó la correspondiente consignación presupuestaria para iniciar las obras en 2011. Esta intervención formaba parte del programa de ampliación de infraestructuras museísticas de Aragón, junto a la creación, entre otros, del Museo de Arte Sacro de Barbastro, el Museo Diocesano de Jaca, el Museo Pedagógico de Huesca o la actualmente frustrada ampliación del museo de Zaragoza.

En ese mismo año, la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Cultura aprobó una subvención de 450.000 € para la renovación del museo de Teruel. Los objetivos iniciales se estructuraban en dos apartados: por un lado, el programa arquitectónico, con las intervenciones imprescindibles para solucionar diversos problemas en la sede actual, y por otro, el programa expositivo que consideraba necesaria la redacción de un proyecto museográfico que permitiera, en los años siguientes, proceder a la reordenación de colecciones y la integración en el museo ampliado. Además se contemplaba una pequeña partida para proceder a la renovación de la señalética.



La situación generada en 2011 con la paralización, por el momento indefinida, de la ampliación del museo aconsejó una revisión de los objetivos de la intervención prevista a cargo de la subvención ministerial, favorecida además por las bajas que se obtuvieron en los procesos de licitación y por la previsión de una nueva subvención del ministerio de Cultura en 2012. De esta forma, se ampliaron los espacios en los que se renovó el pavimento, o se incorporaron actuaciones nuevas, como la sustitución de la iluminación exterior. Respecto a la museografía, la modificación fue más importante: en lugar de invertir en la redacción de un proyecto de integración con los nuevos edificios, ahora diferidos, se decidió ejecutar un conjunto de actuaciones tendentes a la renovación y modernización de todo el sistema expositivo.

En 2012, el Ministerio, ya de Educación, Cultura y Deporte, concedió una nueva subvención, en este caso de 382.500 € que además de permitir la finalización del proyecto, posibilitó incrementar el número de obras restauradas, los trabajos de catalogación, la ordenación del Archivo Fotográfico y la redacción del proyecto de restauración de la fachada principal del museo.

Aunque distribuidas en dos fases, considero más razonable describir las intervenciones de forma conjunta, en función del ámbito en que se han desarrollado.

PROGRAMA DE RENOVACIÓN ARQUITECTÓNICA

Desde la inauguración de la sede actual, en 1887, apenas se habían realizado reformas en el interior del museo, excluyendo las de mantenimiento y pequeñas reformas parciales relacionadas con el uso de los distintos espacios. En este momento, y a la espera de la ejecución del proyecto de ampliación, las intervenciones se han centrado en aquellos elementos que requerían una renovación inaplazable, y concretamente en los siguientes.

1. Supresión de barreras arquitectónicas y adaptación de servicios. Aunque el museo presenta un aceptable grado de adaptación a personas con movilidad reducida, se consideró necesario actuar modificando el portón de acceso al museo, sustituyendo el peinazo inferior por una pletina de hierro de modo que las personas con problemas de movilidad o en silla de ruedas puedan acceder sin tener que superar ningún obstáculo y sin necesidad de proceder a la apertura completa de la puerta principal. Por otra parte, se han reformado los aseos de la planta principal, en la que se encuentra el Salón de Actos, adaptándolos a su uso por personas con discapacidad y modernizando todas las instalaciones. El acceso a la logia del edificio, donde en ocasiones se celebran actos culturales o sociales, se facilita a las personas con problemas de movilidad mediante una oruga salvaescaleras. Hay que señalar, no obstante, que aunque cumple con la normativa vigente, sus características plantean algunos problemas como una sensación de inseguridad que genera desconfianza entre los usuarios.



2. Eliminación de elementos perturbadores. En el proceso de restauración de la Casa de la Comunidad y su adaptación como museo, se colocó un gran arco de piedra arenisca roja, ajeno al edificio tanto en materiales como en traza, que alteraba la configuración original del vestíbulo y generaba una lectura errónea del espacio. Se ha desmontado el arco y liberado el dintel original del edificio apoyado en dos ménsulas de piedra. Por otra parte, tanto en la planta bajocubierta como en la farmacia, estaban instaladas balaustradas de madera torneada, como elementos de protección. En ambos casos, se han sustituido por una lámina de vidrio de seguridad con perfiles de acero. Finalmente, se han retirado lámparas de forja, arcones, grandes cerámicas y otros elementos decorativos pertenecientes a otra etapa y a otra estética.



Sustitución de arco de piedra en el zaguán



Instalación de barandilla de vidrio en la farmacia

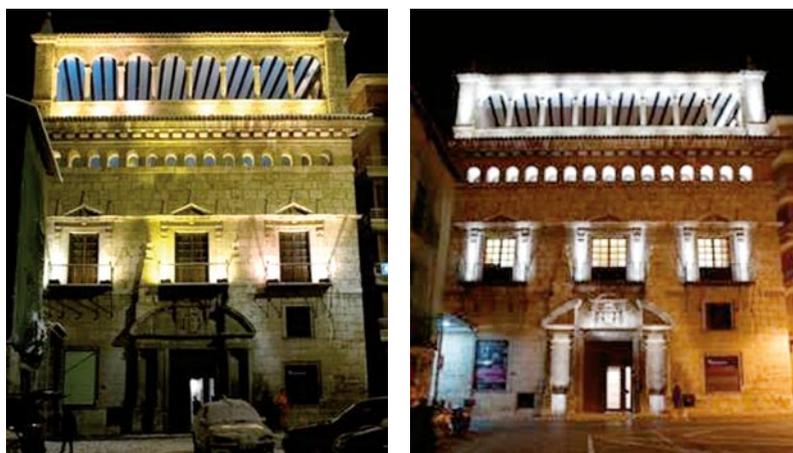


Aspecto del vestíbulo del salón de actos y de la sección de cerámica, antes de la reforma

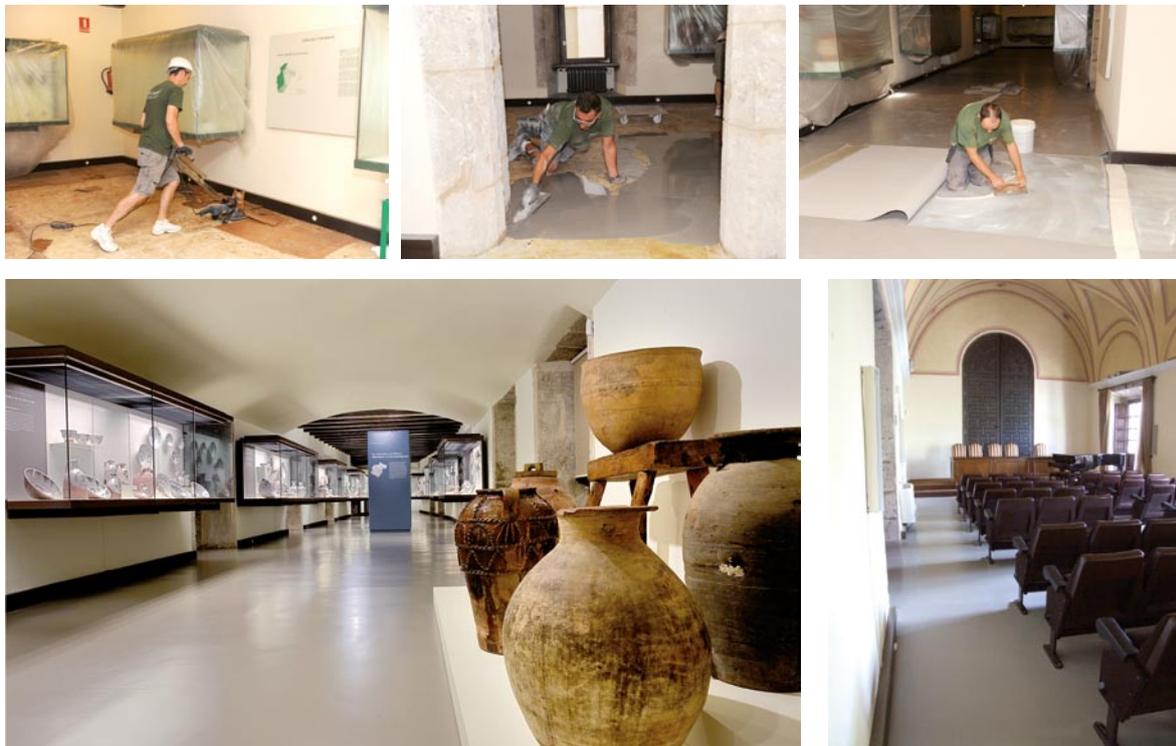
- 3. Reintegración cromática de juntas de sillería.** Desde 1985, las juntas de sillería existente en arcos, puertas y ventanas mostraban el mortero de cemento gris utilizado en la restauración del edificio, ofreciendo un aspecto poco acorde con la monumentalidad del museo, situación que ha quedado solucionada mediante la reintegración cromática o la sustitución puntual por morteros de cal acordes con la obra original.



- 4. Sustitución de la iluminación de la fachada y de la logia. Renovación de elementos de calefacción.** La instalación eléctrica y las luminarias instaladas en el interior de la logia, de baja calidad, estaban completamente obsoletas, generando constantes riesgos a los visitantes, por lo que han sido retiradas. De forma similar, se han eliminado los grandes proyectores instalados en balcones, arquillos y en el exterior del museo, sustituyéndolos por focos LED, de menor consumo, mejor rendimiento y estética más discreta. Por último, se han instalado focos muy localizados para iluminar las columnas, escudo y portada de la fachada principal. En resumen, la actuación sobre la iluminación ha supuesto la eliminación de la contaminación lumínica en la plaza, una reducción notable en el consumo eléctrico, la supresión de grandes luminarias sobre elementos de interés del edificio y una mejora en la contemplación de los elementos de mayor interés arquitectónico. Por otra parte, se han renovado los fan coils del Salón de Actos, de la planta 4ª y de conserjería, sustituidos por elementos más eficientes, silenciosos y discretos.



5. Renovación del pavimento de las salas. Excepto en el sótano y el zaguán, todo el pavimento instalado en el museo era de parquet de corcho, muy desgastado por el tiempo transcurrido desde su instalación. Se ha sustituido en todas las salas permanentes, en la sala de exposiciones temporales y en recepción por un pavimento de caucho homogéneo, de 4 mm de espesor, resistente al tráfico intenso, flexible y de escaso peso, cualidades imprescindibles teniendo en cuenta la estructura de madera de los forjados del edificio. En total se ha sustituido el pavimento de más de 1.700 metros cuadrados.



6. Sustitución del pavimento e impermeabilización del patio exterior. El patio exterior del museo está construido sobre el laboratorio de restauración. Con el paso del tiempo, tanto el pavimento como las capas de impermeabilización habían perdido parte de su capacidad de aislamiento y han tenido que ser sustituidos por un nuevo pavimento de piedra caliza, sobre nuevas capas de PVC en lugar de la lámina de tela asfáltica anterior.



7. **Instalación de red informática.** Se ha instalado circuitos y conexiones en todas las salas del museo con el fin de facilitar el acceso a las redes informáticas en cualquier punto del edificio.
8. **Pintura de salas y vitrinas.** Como consecuencia del cambio de pavimento y la retirada o modificación de la ubicación de vitrinas, carteles y otros elementos, se ha considerado conveniente modificar el color de las vitrinas y adaptar el de las paredes de todo el museo con tonos perfectamente integrados entre sí. En total se han pintado todos los elementos metálicos de las vitrinas y 1.950 metros cuadrados de superficie mural.

PROGRAMA DE RENOVACIÓN MUSEOGRÁFICA

La paralización del proyecto de ampliación del museo obligó a efectuar una profunda reflexión sobre los objetivos planteados en el ámbito museográfico, asumiendo que podría transcurrir mucho tiempo antes de poder acometer la renovación derivada de la integración de los tres edificios. Fruto de esa reflexión fue la decisión de plantear una renovación completa de las salas y colecciones del museo, adaptada lógicamente a las circunstancias económicas de las administraciones públicas. La renovación debía realizarse sólo con las aportaciones del Ministerio de Cultura y de la Diputación Provincial, en este caso a través del presupuesto ordinario del museo de Teruel.

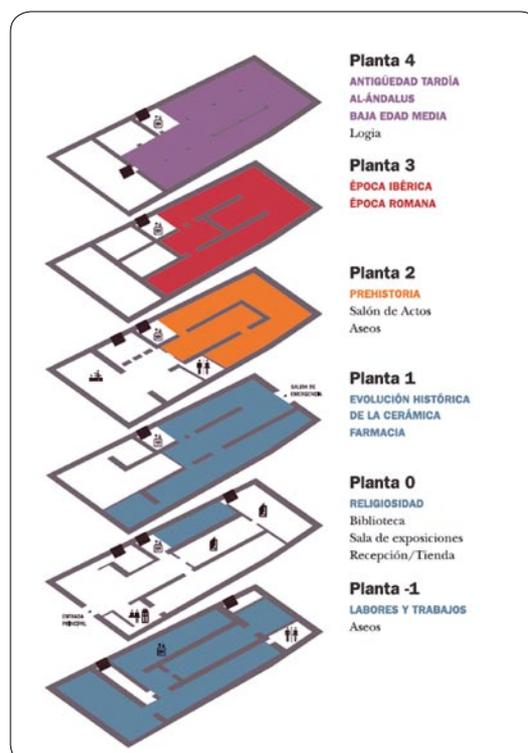
Algunas decisiones previas condicionaban la redacción del proyecto museográfico: por un lado, el mantenimiento en la misma ubicación de dos conjuntos claves en el museo actual: el mosaico de Calanda, instalado en la planta 4ª, y la farmacia de Alcalá de la Selva, en el antiguo despacho del Juez de Teruel, y por otro, la reutilización de las vitrinas existentes (con las modificaciones de ubicación y aspecto exterior o interior necesarias). Por otra parte, se consideró conveniente contar con una visión “externa”, distinta aunque complementaria a la de los conservadores del museo de Teruel cuya continúa vinculación a las colecciones en cierta medida condicionaba una posible renovación más radical. Tras el correspondiente concurso, la redacción de un anteproyecto museológico y museográfico fue encargada a Julián Ortega, que trabajó en estrecha colaboración con la dirección, las conservadoras y la restauradora del museo.

LOS CRITERIOS CONCEPTUALES

En líneas generales, el proyecto ha supuesto una significativa modificación del discurso expositivo, una profunda revisión de los fondos expuestos, con incorporación de nuevas obras procedentes de las investigaciones realizadas en los últimos años y la retirada de otras que resultaban redundantes o que presentaban un estado de conservación inadmisable, y una renovación total de los sistemas de información y comunicación.

El objetivo básico del museo de Teruel (la “misión”) es propiciar la reflexión sobre las transformaciones que históricamente han tenido lugar en el territorio que actualmente define la provincia de Teruel, incidiendo en los procesos de adaptación de las distintas comunidades al medio natural.

Los procesos de mutación o de continuidad social y económica, los cambios culturales derivados de ellos, y también la diferencia en el ritmo de estos procesos, se convierten en los ejes que ins-



Distribución espacial de las secciones y servicios del museo

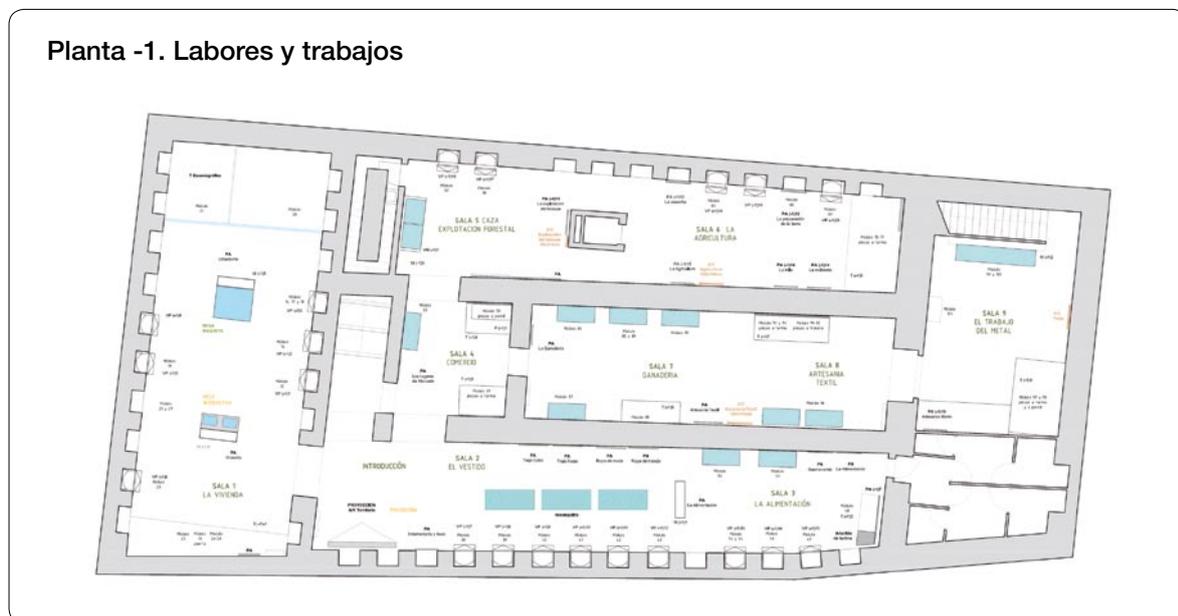
piran todo el planteamiento conceptual, y que justifican la convivencia de materiales de muy distinta época en muchas vitrinas, intentando sugerir las diferencias y las similitudes de comportamientos, gestos técnicos y tradiciones a lo largo de la historia.

Se pretende que el visitante, de una manera natural y no forzada, pueda disponer de referencias e instrumentos para comprender, a través de la cultura material, conceptos como el cambio histórico, la tradición, los procesos de ruptura y de continuidad en ámbitos como las estrategias de reproducción doméstica (vivienda, vestido y alimentación), las formas de comercio e intercambio, los procesos de trabajo agrícola y artesanal, y las evoluciones tecnológicas, así como los cambios en las mentalidades y en las representaciones colectivas, especialmente en lo referente a las creencias religiosas.

En cuanto al marco cronológico, comprende todos los períodos del poblamiento, desde los primeros asentamientos paleolíticos hasta la Baja Edad Media, con extensión a la tecnología de producción cerámica hasta la actualidad, y a la sociedad preindustrial del siglo XIX y primera mitad del siglo XX. Los siglos intermedios, de los que el museo posee muy escasas muestras de su cultura material, se presentarán con otros recursos en el futuro museo ampliado.

Con estas premisas, el museo se ha estructurado en dos grandes áreas temáticas: una, instalada en el sótano y en las plantas 0 y 1, destinada a establecer las características generales del poblamiento en Teruel y la evolución de los elementos más significativos de la vida cotidiana, con especial incidencia en los siglos XIX y XX, y otra que analiza cronológicamente las culturas que se han sucedido en la provincia desde la Prehistoria hasta la Edad Media. La organización de cada una de las secciones en bloques temáticos homogéneos permite la comparación entre las distintas épocas y persigue facilitar la comprensión de los cambios culturales que se producen.

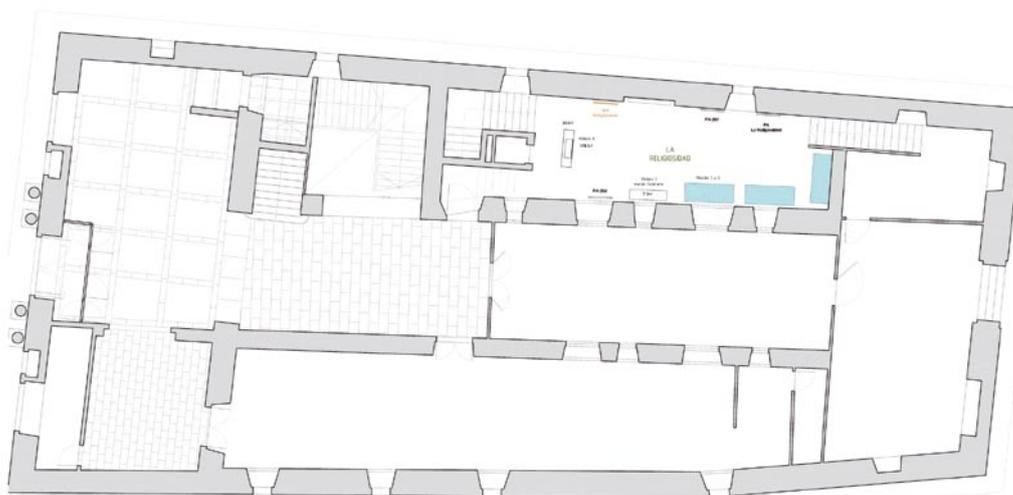
ESTRUCTURA Y CONTENIDO DEL MUSEO



Planta -1. Labores y trabajos					
Sala	Sección / texto sección	Módulo temático	Texto vitrina / pesebre	Vitrina / tarima / etc	Recurso complementario
	Introducción				Audiovisual "Teruel, territorio habitado"
1	La vivienda				Interactivo vivienda tradicional
				V-15	Casa de muñecas
			Cerraduras y llaves	VP. 2	
			Cerrojos	VP. 3	
			Fallebas	VP.4	
				T. 9	Cocina tradicional (escenografía)
		Urbanismo			
			Llamadores	VP.11	
			Lucernas y candiles	VP.12	
			Cerraduras y llaves arcón.	VP.14	
		Mobiliario		T. 1	
2	Indumentaria y aseo		Representaciones de indumentaria	VP. 19	
			Adorno personal en la antigüedad	VP. 20	
			Adorno personal	21	
			Higiene personal en la antigüedad	VP.22	
			Higiene y aseo	VP.23	
			Higiene y aseo	VP.24	
					Cuadro S. Gisbert: "La vaquilla".
		Indumentaria tradicional. Ropa de trabajo.		V.1	
		Indumentaria tradicional. Ropa de muda		V.2	
		El traje de fiesta		V.3	
		El "traje típico"			
3	La alimentación		Utensilios del hogar en la antigüedad	VP. 26	
			Utensilios del hogar	VP. 27	
			Cocinitas	VP. 28	
		Alimentación		T. 2	Llar
		Gastronomía		V. 4	
				V. 5	
4	Los lugares de mercado			T. 3	Trasporte
				V. 6	
		Sistema de pesos y medidas		T. 4	Pesos y medidas
5	La explotación del bosque				Video: "El monte".
		Carpintería		V. 7a	Panel. Trabajos de carpintería en las pinturas de la catedral de Teruel.
		La caza		V. 7b	
		La caza en la prehistoria		VP. 30	
		La resina		VP. 31	

6	La agricultura				Video: "Agricultura".
				T. 5	Útiles agrícolas
		La preparación de la tierra	La preparación de la tierra	VP.36	
		La cosecha	La cosecha	VP. 37	
		La trilla	La trilla	VP. 39	
		La molienda			
7	La ganadería				Video: "Ganadería y trashuman- cia".
				V. 8	
				V. 9	
				V. 10	
				V. 11	
				T. 6	Elaboración de queso.
8	La artesanía textil			V. 12	
				V. 13	
				T. 7	Utensilios actividad textil
9	La artesanía del hierro				Video: "La forja".
				V. 14	
					Maqueta fragua
				T. 8	Fragua tradicional (escenografía)

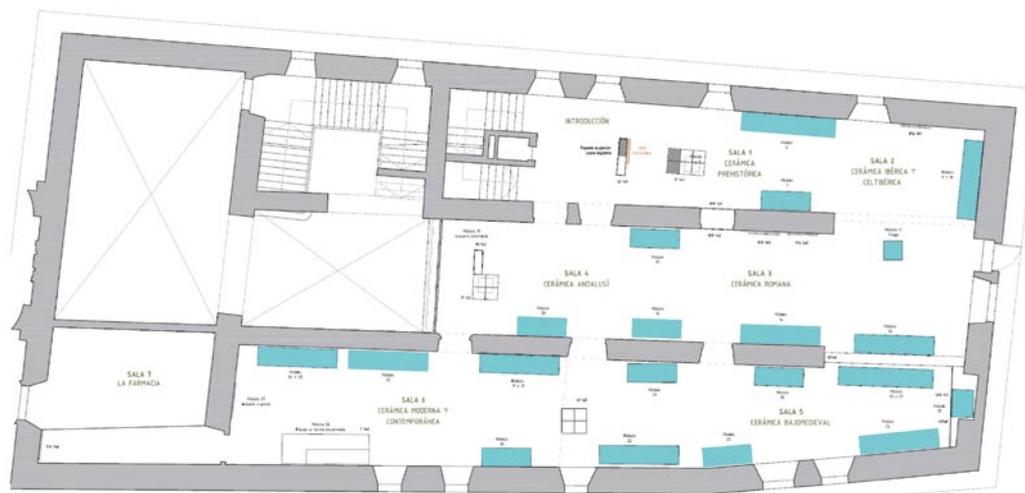
Planta 0. Religiosidad



Planta 0. Religiosidad

Sala	Sección / texto sección	Módulo temático	Texto vitrina / pesebre	Vitrina / tarima /etc	Recurso complementario
1	La religiosidad	Los lugares de culto			Video: "Religiosidad tradicional"
			La imagen de la divinidad: Imágenes y advocaciones	V. 1	
			La administración de los sacramentos	V. 2	
			Las esferas de la religiosidad. Lo colectivo, lo doméstico y lo personal	V. 3	
				V. 4	Cruz procesional
		El mundo funerario		T. 1	Lápidas

Planta 1. Evolución histórica de la cerámica



Planta 1. Evolución histórica de la cerámica					
Sala	Sección / texto sección	Módulo temático	Texto vitrina / pesebre	Vitrina / tarima / etc	Recurso complementario
1	Introducción				Video: "Técnicas de elaboración de la cerámica antigua"
	Técnicas de modelado				
		Técnicas de cocción			Maqueta horno bajomedieval
	La cerámica en la prehistoria		La cerámica en la Edad de Bronce	V. 1	
			La cerámica en la Edad de Hierro	V. 2	
2	La cerámica en época ibérica		La cerámica de cocina y almacenamiento	V. 3	
				V. 4	
			La cerámica de mesa	V. 5	
3	La cerámica de época romana	Hornos y alfares romanos	La cerámica republicana	V. 6	
			Moldes de terra sigillata	V. 7	
			Cerámica romana altoimperial	V. 8	
4	Cerámica andalusí		La cerámica andalusí	V. 9	Maqueta horno de barras
5	La cerámica en la Baja Edad Media		Siglo XIII / P. m. siglo XIV	V. 10	
			Primera mitad del siglo XIV	V. 11	
			Segunda mitad siglo XIV	V. 12	
			Ollería y cantarería medievales	V. 13	
			Siglo XV. Servicio de mesa. (2)	V. 14	
			Siglo XVI. Servicio de mesa	V. 15	
			Segunda mitad siglo XVI	V. 16	
6	La cerámica en época moderna y contemporánea.		Siglo XVII	V. 17	
			Siglo XVIII	V. 18	
			Siglo XIX. La cerámica decorada	V. 19	
			Siglo XIX. La ollería barnizada. La cantarería (2)	V. 20	
				T. 1	Tinajas y cocios
				Pared. Solería	
7	La farmacia	Las antiguas farmacias turolenses			Farmacia (escenografía).

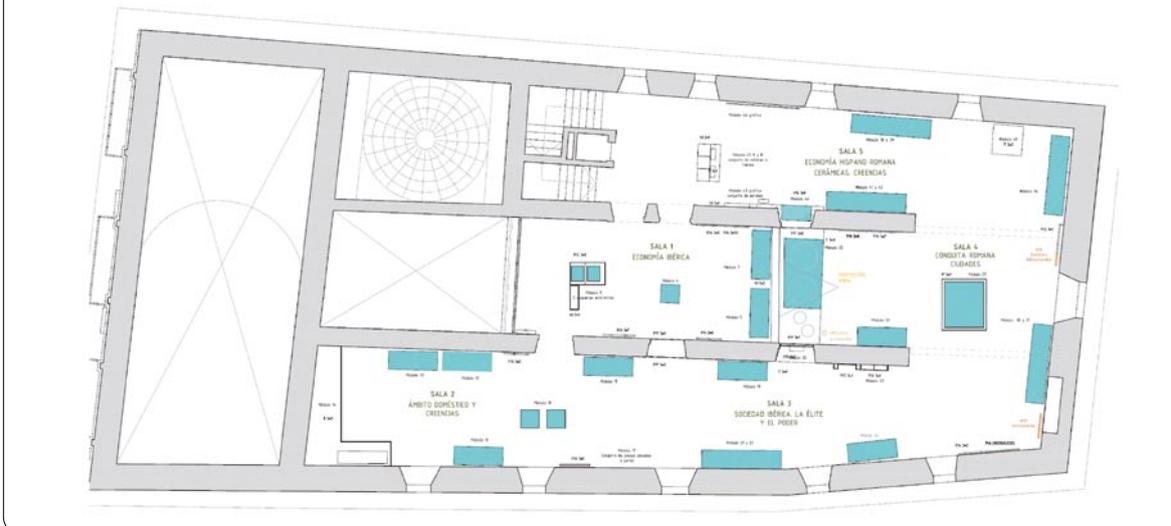
Planta 2. Prehistoria



Planta 2. La Prehistoria

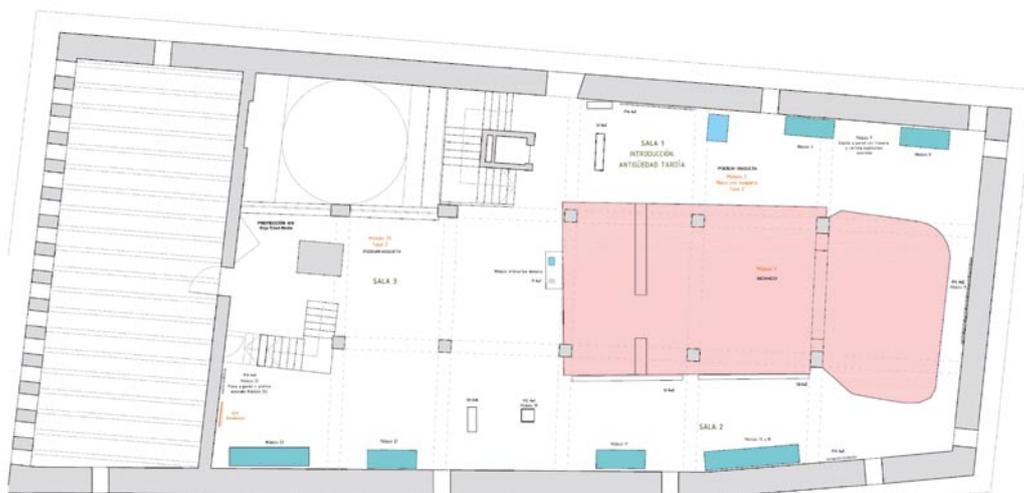
Sala	Sección / texto sección	Módulo temático	Texto vitrina / pesebre	Vitrina / tarima /etc	Recurso complementario
1	El Paleolítico	Proceso de hominización			
		Un asentamiento del Paleolítico Medio: Cuesta de la Bajada		V. 2	Ilustración: paisaje Cuesta de la Bajada
			Economía de los cazadores - recolectores	V. 1	
			El Epipaleolítico	V. 3	
2	El Neolítico		El Neolítico en Teruel.	V. 4	Ilustración: paisaje Els Secans
3	Arte rupestre (2)				Vídeo: "El arte rupestre en Teruel".
4	El Eneolítico		Tecnología. El mundo funerario (2)	V. 5	
5	La Edad del Bronce		Economía	V. 6	
			Metalurgia	V. 7	
			La cerámica	V. 8	
				V.10	
		Urbanismo			Ilustración: paisaje El Castillo de Frías
			Cerámica de cocina y almacenamiento	V. 9	
6	Edad del Hierro	El banquete mediterráneo		V. 11	
		La imagen del guerrero mediterráneo		V. 12	
				V. 13	
			La cerámica	V. 14	
			La cerámica decorada	V. 15	
			El poblamiento		
		Las creencias	V. 16		

Planta 3. Cultura ibérica. Cultura romana



Planta 3. Época ibérica / Época romana						
Sala	Sección / texto sección	Módulo temático	Texto vitrina / pesebre	Vitrina / tarima /etc	Recurso complementario	
1	Época ibérica Época ibérica en Teruel	Actividades artesanales				
		Economía	Kalathos	V. 1		
		Ocupación del territorio				Maquetas El Palomar (2).
2		La alimentación	Agricultura y ganadería	V. 2		
			Cerámica y metalurgia	V. 3		
			La cerámica de cocina	V. 4		
			La cerámica de mesa	V. 5		
				T. 1	Telar y escenografía cerámica	
			La cerámica de almacenamiento y transporte	V. 6		
3		La sociedad ibérica		Pared. Estela (1)	Réplica estela Noguieruelas	
			El mundo funerario		V. 7	
					V. 8	
					Pared. Estelas (3)	
				Armamento	V. 9	
				La imagen de la aristocracia	V. 10	
				Las creencias	V. 11	
		La moneda		V. 12		
				La escritura	V. 13	
4	Época romana		La conquista y el armamento. La catapulta de Caminreal (2)	V. 14	Video: "La catapulta de Caminreal" Maqueta. Asalto al poblado ibérico de San Pedro	
		Obras públicas y transporte		V. 16. T. 2	Miliarios	
			La vivienda	V. 15		
5		La alimentación			Video: "La alimentación en Roma".	
			La cerámica de cocina	V. 17		
				T. 8	Ánforas	
			Cerámica de mesa, republicana. Cerámica de mesa, altoimperial (2)	V. 18		
			Agricultura. Actividades artesanales (2)	V. 19		
		Creencias		V. 20		
				T. 4 y T. 5	Lápidas	
	El santuario de Peñalba					

Planta 4. Antigüedad Tardía, Al-Andalus y Baja Edad Media



Planta 4. Antigüedad tardía, Al-Andalus y Baja Edad Media						
Sala	Sección / texto sección	Módulo temático	Texto vitrina / pesebre	Vitrina / tarima /etc	Recurso complementario	
1	La Antigüedad Tardía	Las villas tardoantiguas.			Ilustración. Villa romana	
					Maqueta de La Loma.	
					Mosaicos de Calanda	
					Interactivo "Los mosaicos de Calanda"	
				La cultura material de las villas	V. 1	
					Pared. Lápida de Villalba	
2	Al-Andalus	La formación de Al-Andalus				
		Las taifas				
		El final de Al- Andalus				
			Cerámica andalusí / Epigrafía árabe	V.3		
			La opulencia taifal.	V.4		
				V.5		
	La vivienda andalusí			Ilustración: vivienda andalusí.		
3	La Baja Edad Media		Las instituciones del Teruel feudal	V. 6		
				Pared. Emblema Rey de Aragón		
			Identities and vida doméstica en la sociedad urbana	V. 7		
			La sociedad feudal		Video: "La sociedad bajomedieval".	
4	La ciudad de Teruel				Video: "La ciudad de Teruel".	
					Maqueta ciudad de Teruel.	

LOS CRITERIOS MUSEOGRÁFICOS

La definición de los criterios museográficos del proceso de renovación se estructuró en torno a dos grandes apartados: por un lado, la definición de las colecciones y la selección de las obras a exponer, y por otro, las formas de presentación, incluyendo en este apartado la estructura y organización de las secciones, la circulación, la exhibición de las obras, la iluminación y los sistemas información.

Definición de las colecciones

Tras un estudio exhaustivo de la colección, de la información disponible asociada a las obras, y de su adecuación a los nuevos objetivos museológicos, se consideró imprescindible la actualización de los fondos expuestos, con la inclusión de obras ingresadas en los últimos años y la retirada de aquellas que resultaban reiterativas o que poseen escasa capacidad de comunicación o de representación. Se ha reducido el número de obras expuestas en un 17,38 % (de 3.411 obras se ha pasado a 2.818 en el nuevo montaje), con retirada de 1.380 piezas (el 40,46 % de lo que estaba expuesto anteriormente) e incorporación de 787 obras nuevas (el 27,93 % del total). La distribución y comparación entre el montaje anterior y el actual se refleja en los cuadros siguientes.

CUADRO DE DISTRIBUCIÓN DE PIEZAS. COMPARACIÓN CON 2012.						
Planta	Sala	Nº piezas	Piezas nuevas	% Nuevas	Año 2012	% Diferencia
Planta -1	1	78	15	19,23		
	2	101	56	55,45		
	3	58	18	31,03		
	4	42	1	2,38		
	5	61	22	36,07		
	6	25	6	24,00		
	7	75	1	1,33		
	8	66	3	4,55		
	9	80	0	0,00		
Total planta		586	122	20,82	773	-24,19
Planta 0	1	82	42	51,22	170	-51,76
Planta 1	1	39	9	23,08		
	2	52	6	11,54		
	3	50	17	34,00		
	4	11	10	90,91		
	5	145	30	20,69		
	6	93	13	13,98		
	7	335	8	2,39		
Total planta		725	93	12,83	725	0,00
Planta 2	1	284	122	42,96		
	2	151	19	12,58		
	3	0	0	0,00		
	4	76	1	1,32		
	5	115	49	42,61		
	6	80	26	32,50		
Total planta		706	217	30,74	809	-12,73

Planta 3	1	35	17	48,57		
	2	86	7	8,14		
	3	246	83	0,00		
	4	42	36	85,71		
	5	106	58	54,72		
Total planta		515	201	39,03	638	-19,28

Planta 4	1	92	43	46,74		
	2	30	30	100,00		
	3	82	39	47,56		
Total planta		204	112	54,90	296	-31,08

Totales		2.818	787	27,93	3.411	-17,38
----------------	--	--------------	------------	--------------	--------------	---------------

La comparación de los datos, aunque explícita respecto a la reducción de piezas e incorporación de otras nuevas, exige sin embargo alguna precisión para su mejor comprensión. La planta -1, dedicada a Labores y trabajos, experimenta una reordenación de colecciones, incorporando algunos útiles de carácter arqueológico, aunque mantiene gran parte del carácter de la instalación anterior. No ocurre lo mismo con la planta 0, ahora dedicada a la religiosidad y antes destinada a albergar las colecciones de forja. El cambio es total en esta ubicación pero se mantiene una parte de las colecciones vinculadas a las tradiciones religiosas anteriormente expuestas en la planta primera del museo.

Las salas de la planta 1, especializadas en la evolución de la cerámica acogen un número de obras igual a las existentes antes de la renovación, pero gran parte de ellas son de nueva incorporación, y un porcentaje significativo procede de las salas dedicadas a las distintas etapas culturales del montaje anterior a la reforma, de manera que gran parte de las piezas ya estaban expuestas pero en un contexto completamente diferente.

La planta tercera, dedicada a analizar la cultura ibérica y el proceso de romanización, ha incorporado un número notable de nuevas piezas, procedentes en su mayor parte de las excavaciones realizadas en los últimos años en la ciudad antigua de La Caridad de Caminreal. La diversidad y riqueza de este yacimiento, permite su utilización en los dos contextos culturales y cronológicos de esta sección, reforzando la idea de continuidad e integración en el ámbito mediterráneo que constituye el eje conceptual sobre el que se estructura el mensaje del museo en estos espacios.

Finalmente, la planta cuarta incorpora los últimos hallazgos referentes a la antigüedad tardía, especialmente lo referente a las excavaciones en la villa romana de la Loma del Regadío de Urrea de Gaén. Se crea una nueva sección, no existente en el montaje anterior, sobre el periodo andalusí, con información y materiales procedentes, especialmente, del castillo de Albarracín y de la ciudad antigua de Cella.

Prácticamente todas las obras expuestas forman parte de la colección estable del museo (algunas estaban depositadas en otras instituciones museísticas turolenses como el Museo de Albarracín o el Taller de Arqueología de Alcañiz, y se ha procedido al levantamiento del depósito, con un carácter muy limitado y respetando el discurso expositivo propio de estas entidades). Se han solicitado préstamos a un número reducido de museos (Museo Arqueológico Nacional, Museo Arqueológico de Cataluña, Museo Nacional de Arte de Cataluña, Museo de Albarracín y colección del Taller de Arqueología de Alcañiz), siempre dirigidos a llenar lagunas en el discurso expositivo y no a recuperar piezas procedentes de la provincia de Teruel custodiadas en esos centros. En algunos casos, ante la imposibilidad del préstamo, se han realizado réplicas de las piezas.

El segundo criterio básico respecto a las colecciones ha sido la integración de las obras en un contexto específico, en función del significado que queremos resaltar en cada una de ellas. En este sentido, en la elección de las piezas se ha potenciado su capacidad para transmitir información sobre

los aspectos cotidianos de las sociedades, más que resaltar su excepcionalidad, antigüedad o rareza. La ubicación y las relaciones que se establecen en salas y vitrinas constituyen el núcleo más importante de significados. La coexistencia de piezas de épocas muy diferentes permite comparar la evolución experimentada por un determinado elemento o comprobar cuando se alcanza el diseño más adecuado de una herramienta, que perdura durante siglos, o de cómo se representan las diferencias sociales, o las formas de integración y asunción de roles a lo largo de la historia.

Formas de presentación

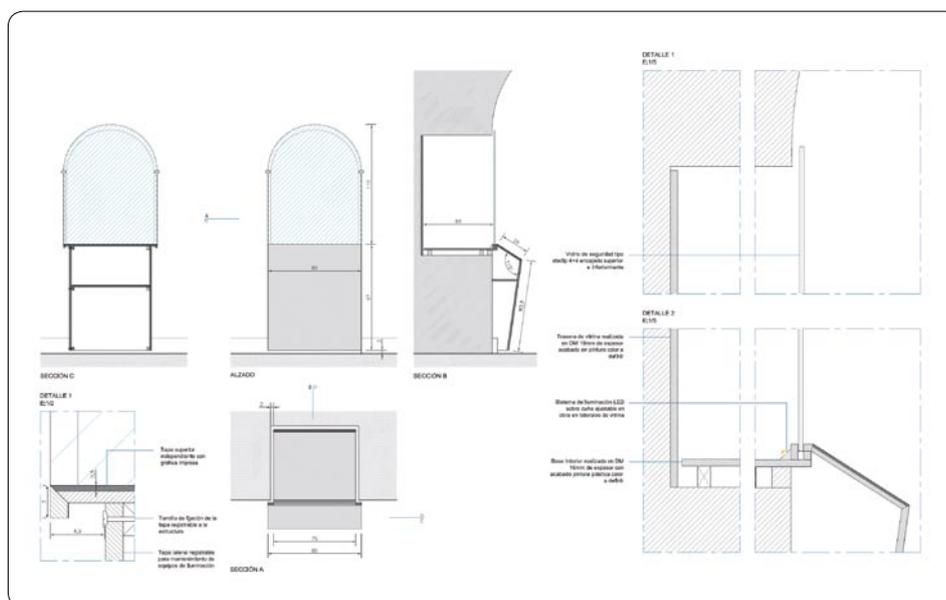
En cuanto a las formas de presentación, se ha optado por una estética austera, primando la presentación de los objetos originales frente a las recreaciones físicas o virtuales, con una utilización contenida de réplicas, maquetas o medios audiovisuales. Se potencia el diálogo con el edificio, respetando y resaltando sus características arquitectónicas, eliminando vitrinas y tabiques y recuperando ejes visuales amplios y zonas libres. La instalación de un nuevo pavimento, continuo y neutro, contribuye también a apreciar mejor las características del edificio.

La circulación ha sido cuidadosamente estudiada, dada la complejidad de la estructura del edificio y la diversidad de núcleos de comunicación. La distribución de vitrinas y peanas se ha realizado para mejorar la circulación, la visibilidad de piezas y contenidos, así como la seguridad de los visitantes y de las obras expuestas, reforzando la señalización de recorridos, salidas de emergencia y referencias específicas a la ubicación en cada momento.

PROGRAMA EXPOSITIVO

La ejecución del proyecto museográfico ha sido asumido por la empresa Jesús Moreno & Asociados, tras el correspondiente concurso de adjudicación. Los técnicos de esta empresa analizaron el plan museológico, los programas museográficos (colecciones, información, medios complementarios), proponiendo una serie de adaptaciones en la distribución y estructura de los espacios, y desarrollando los diseños de los elementos constructivos, la distribución interior de las piezas, los soportes y todos los elementos de información y señalética.

La mayor parte de las obras se han colocado en vitrinas, utilizando las ya existentes, remozadas, y construyendo algunas específicas para conjuntos concretos o piezas de especial significación. En la planta sótano, se han habilitado como vitrinas varios de los pesebres, acondicionando el interior e



Diseño de vitrinas – pesebre

instalando una peana que sirve para contener la información textual y el sistema de iluminación interior con lámparas LED, que evita el deslumbramiento, las sombras parásitas y los reflejos.

Además de las vitrinas, se han utilizado peanas y tarimas en algunos casos, especialmente en la planta dedicada a Labores y trabajos (Planta -1), con montajes abiertos, más atractivos para el público. En otros casos, se han colocado piezas en pared, con soportes ajustables de perfil de acero inoxidable con las correspondientes protecciones en las zonas de contacto con la obra original.

La iluminación ha sido también homogeneizada, tanto en intensidad como en temperatura de color. Se han incorporado lámparas LED en elementos puntuales y filtrado la luz natural donde ha sido necesario. El equilibrio entre la iluminación ambiental y la de vitrinas y elementos expositivos se ha cuidado especialmente, con el fin de garantizar el confort visual, la visión particular de las piezas y del contenido informativo y la percepción del espacio.

Los soportes se han definido después de analizar las características y especificaciones de cada una de las obras, construidos con materiales inocuos y químicamente estables, compatibles con el material de las piezas y sin que trasladen a éstas esfuerzos o tensiones innecesarias. Además debían cumplir con unas condiciones de durabilidad, solidez y escasa visibilidad para no competir con la presencia de las obras originales. De forma general, se han empleado tres tipos de soportes: plintos individualizados de aglomerado lacado al agua, bandejas o tablillas de acero lacado, ancladas a las fondos de las vitrinas, y soportes de varillas de acero inoxidable, en T o en X, con camisa de plástico neutro termorretráctil en los puntos de contacto con las piezas. En la elección de los soportes se ha potenciado su versatilidad y flexibilidad, adaptándolos *in situ* a cada una de las piezas.



Planta 2. Prehistoria. Paleolítico. Espacio dedicado al yacimiento de Cuesta de la Bajada



Planta 2. Prehistoria. Vitrina dedicada a la metalurgia de la Edad del Bronce. Al fondo, vitrinas de la Primera Edad del Hierro



Planta 3. Cultura ibérica. Sección La sociedad ibérica



Planta 3. Cultura romana. Vitrinas de útiles agrícolas y artesanales, y de cerámica de mesa



Planta 3. Cultura romana. Cocina y cerámica de almacenamiento y transporte



Planta 3. Cultura romana. Área dedicada a la religión y el mundo funerario



Planta 4. Antigüedad Tardía. Mosaicos de la villa de Calanda.



Planta 4. Al-Andalus



Planta 4. Baja Edad Media. Vitrina con facsímiles



Planta 1. Evolución histórica de la cerámica. Vitrina con vajilla del siglo XIV



Planta 1. Evolución histórica de la cerámica. Sala de cerámica en la edad moderna y contemporánea



Planta -1. Escenografía de una cocina rural



Planta -1. Salas dedicadas a la ganadería.
Al fondo, sección de forja



Planta -1. Sección de indumentaria



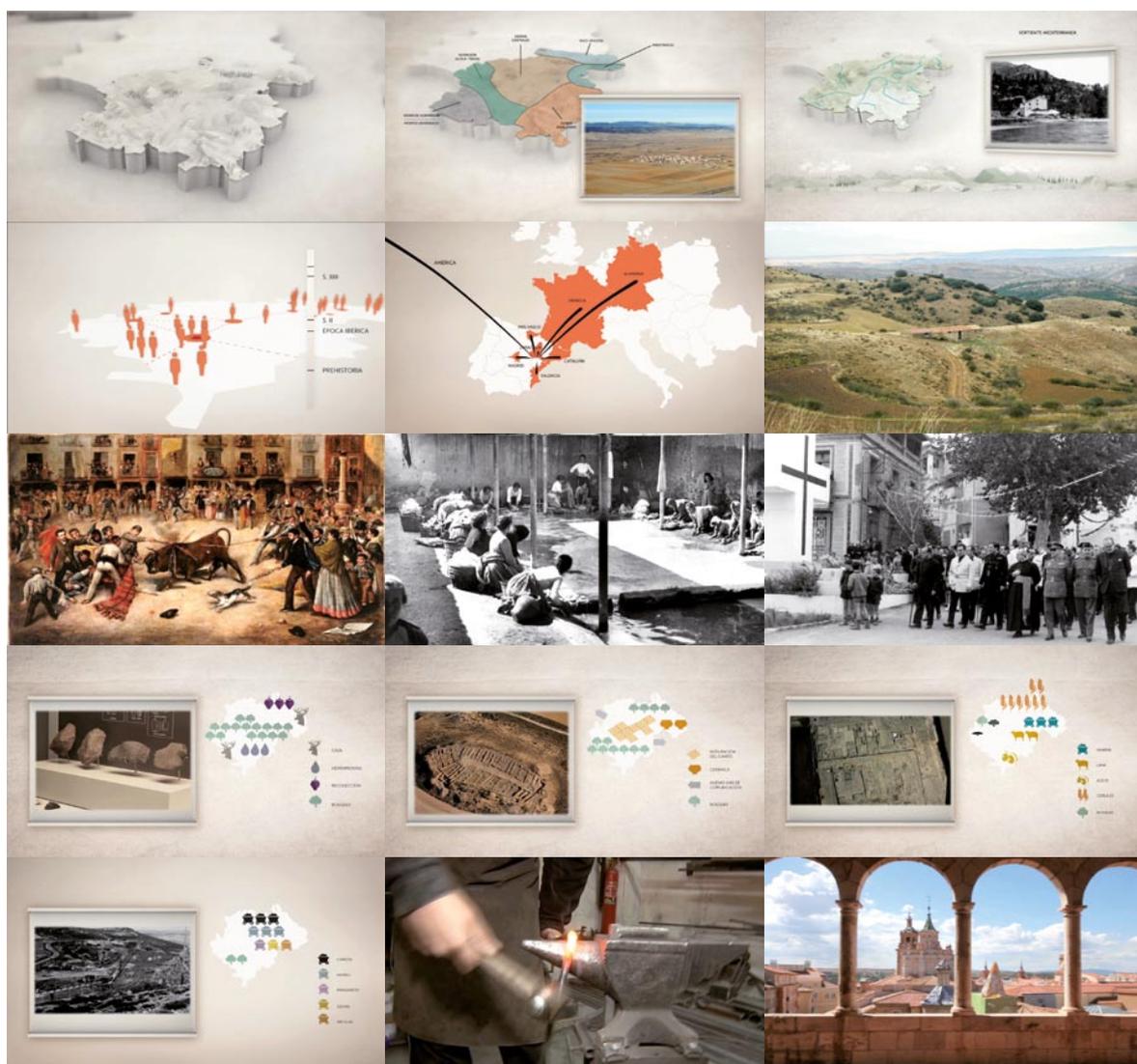
Planta 0. Religiosidad

ELEMENTOS MUSEOGRÁFICOS COMPLEMENTARIOS

Con el fin de completar y ampliar la visión de los diferentes aspectos culturales del museo, se han incorporado algunos elementos museográficos de apoyo, como audiovisuales e interactivos y maquetas.

Audiovisuales e interactivos

- **“Teruel, territorio habitado”**. (Guión: Julián Ortega. Realización, montaje y postproducción: Lallingston. Edición de sonido: The Lobby. Locución: José Barreiro. Producción: Moreno & Asoc.). Audiovisual de introducción general al museo, que trata de las características físicas de la provincia de Teruel, los recursos económicos, la población, y la evolución histórica, así como su reflejo en las salas del museo. Se proyecta en la planta -1 del museo.



Audiovisual “Teruel, territorio habitado”. Planta -1

- **“La vivienda tradicional en Teruel”**. (Guión: Jaime D. Vicente. Producción: Moreno & Asoc.). Interactivo con diversos niveles de navegación que analiza las características de las viviendas en las diferentes comarcas turolenses, con especial incidencia en los elementos constructivos básicos, permitiendo deducir similitudes y diferencias entre las distintas áreas geográficas. Está instalado en módulo con monitores táctiles en la planta sótano.





- **“Técnicas de elaboración de la cerámica antigua”.** (Guión: Javier Fanlo y Jaime Vicente. Reproducción procesos técnicos: Javier Fanlo, Montserrat Mazas, La Huerca y Alfonso Soro. Realización: Anna Pibernat y Juan Fanlo. Montaje y postproducción: Lalivingston. Producción: Moreno & Asoc.). Video que muestra las diferentes técnicas de elaboración de la cerámica antigua, desde la cerámica cardial hasta la cerámica bajomedieval. La sucesión de secuencias, rodadas con réplicas de las piezas originales y reconstruyendo instalaciones y herramientas, permite conocer la elaboración de cerámica a partir de bola, churros, torneado y molde; los diferentes sistemas de decoración, las técnicas de cocción y la aplicación de engobes y barnices. Se estructura cronológicamente en los siguientes apartados:
 - cerámica prehistórica.
 - cerámica ibérica.
 - cerámica romana.
 - cerámica andalusí.
 - cerámica bajomedieval.

La selección de las piezas que se elaboran en el video ha sido especialmente cuidadosa, de manera que el visitante, al ver la pieza en la vitrina, pueda relacionar la técnica de fabricación con el resultado real. Se proyecta en monitor vinculado al panel introductorio a la planta dedicada monográficamente a la Evolución histórica de la cerámica”.



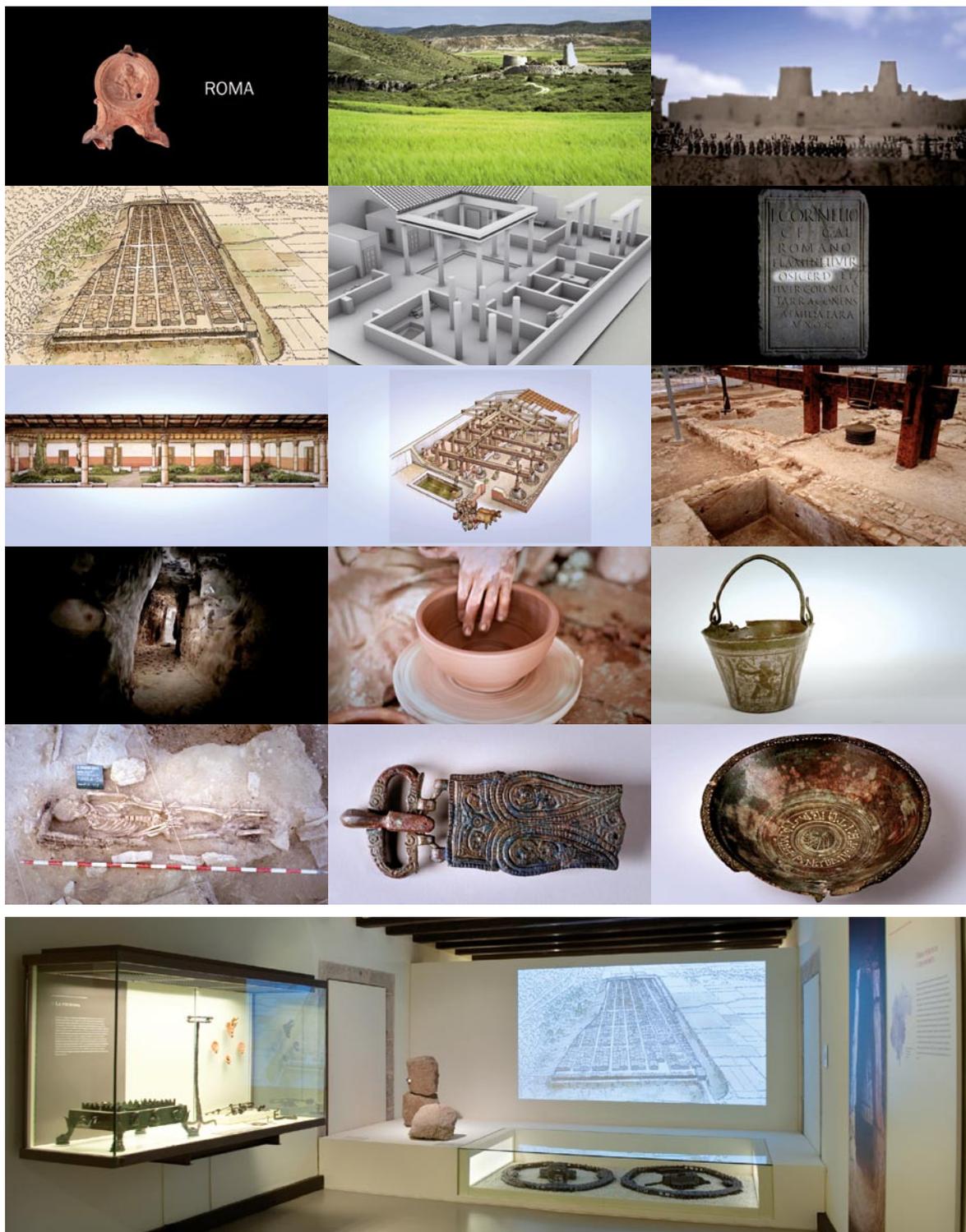
Imágenes del audiovisual “Técnicas de elaboración de la cerámica antigua”. Planta 1

- **“El arte rupestre levantino”**. (Guión: Jaime D. Vicente. Realización, montaje y postproducción: Lalivingston. Edición de sonido: The Lobby. Locución: José Barreiro. Producción: Moreno & Asoc. Colaboración especial: Parque Cultural del río Martín). Audiovisual sobre esta característica manifestación artística de la prehistoria turolense. Se explican sus características principales, tanto en técnicas como en iconografía, la localización de los abrigos y la interpretación de las representaciones, incorporando escenas de reconstrucción animada. Se proyecta en un espacio específico delimitado en la planta de Prehistoria.



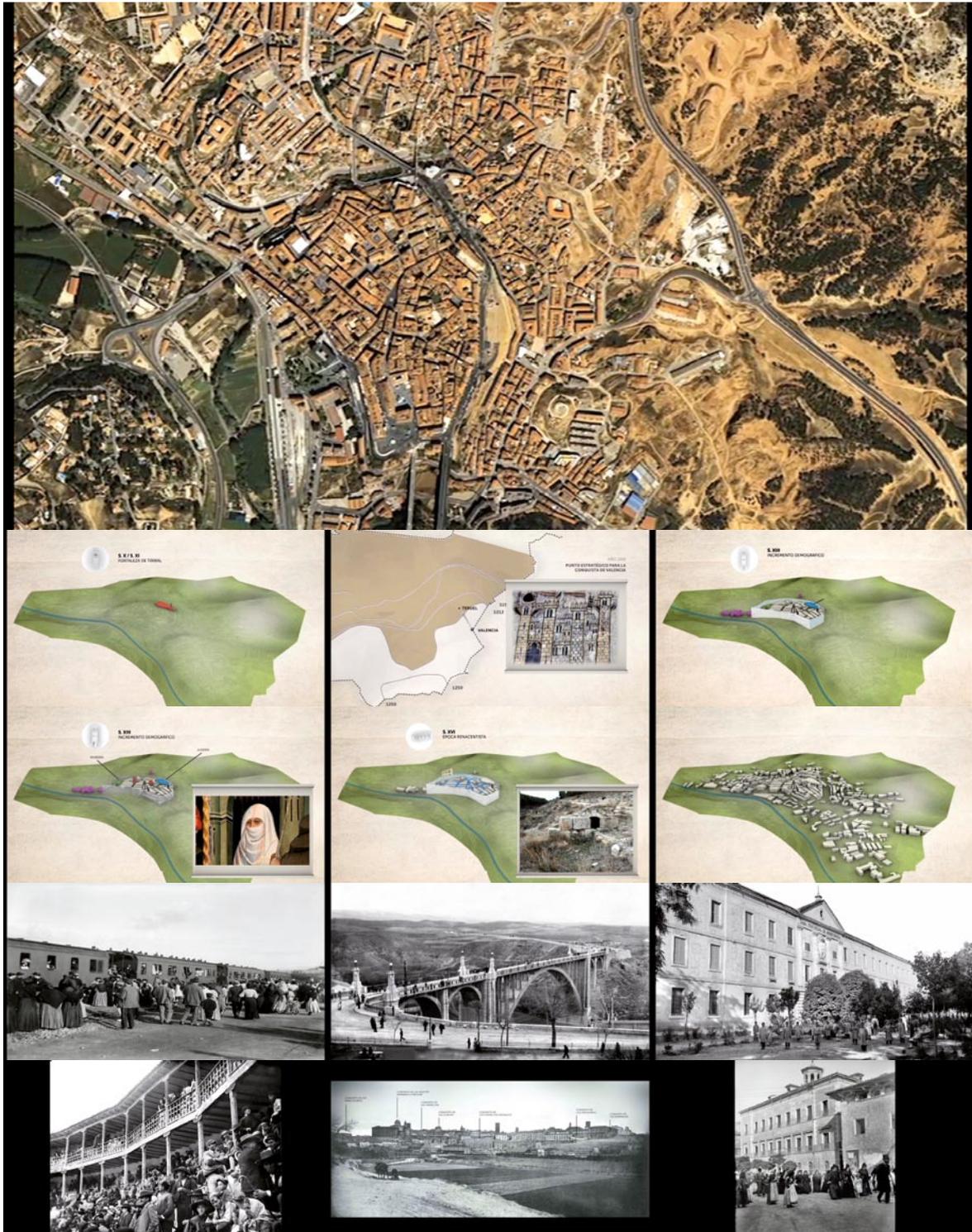
Audiovisual “El arte rupestre levantino”. Planta 2

- “Roma”**. (Guión: Jaime D. Vicente. Realización, montaje y postproducción: Lalivingston. Edición de sonido: The Lobby. Locución: José Barreiro. Producción: Moreno & Asoc. Colaboración especial: Centro de Interpretación de la Cultura Romana de Caminreal) Audiovisual que analiza el poblamiento la evolución del poblamiento de nuestro territorio desde la Edad del Hierro, con incidencia en la cultura ibérica como factor de integración en el mundo mediterráneo, integración culmina durante la etapa romana. Se efectúa un recorrido por los elementos más significativos de la cultura romana y sus principales periodos. Incorpora también escenas de reconstrucción de formas de vida. Se proyecta en espacio específico en las salas de cultura romana.



Audiovisual “Roma”. Planta 3

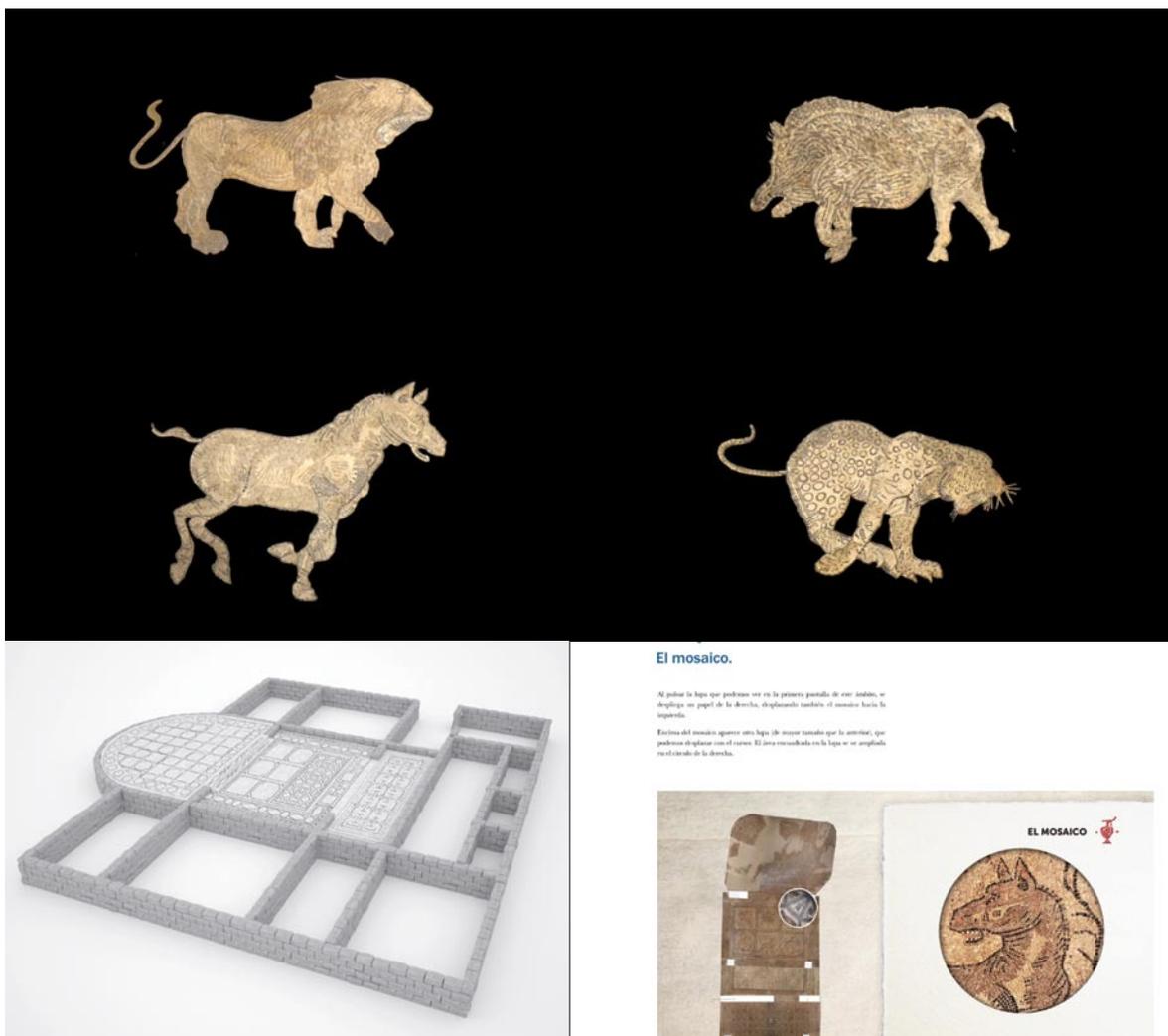
- **“La ciudad de Teruel”**. (Guión: Julián Ortega.. Realización, montaje y postproducción: Lalivings-ton. Edición de sonido: The Lobby. Locución: José Barreiro. Producción: Moreno & Asoc.). Audiovisual, vinculado a una maqueta de la ciudad, que explica la evolución urbana de la ciudad, desde su fundación hasta la actualidad, ofreciendo las claves fundamentales para conocer la trama urbana y sus edificios principales, las fases de expansión y el resultado final del proceso de ocupación de su solar, siempre relacionado con los principales hechos históricos. Se proyecta en pared de la planta cuarta, asociado a la maqueta de la ciudad.





Audiovisual "La ciudad de Teruel". Planta 4

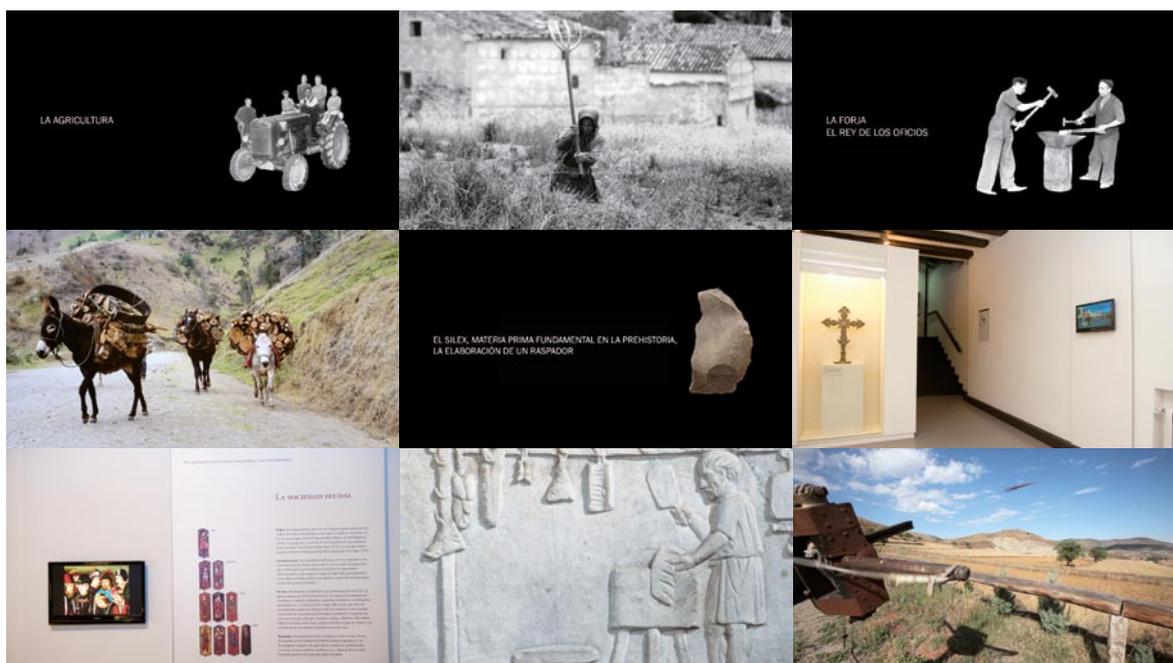
- **“Los mosaicos romanos de Calanda”**. (Producción: Moreno & Asoc.). Interactivo que permite una mejor contemplación y comprensión de los mosaicos instalados en la última planta del museo. La propia instalación sobre el suelo de la sala dificulta la percepción completa de los mosaicos y de sus motivos iconográficos. El interactivo permite seleccionar zonas, ampliar la visión, y conocer detalles difíciles de contemplar directamente. Por otra parte, incluye información general sobre la villa romana, su estructura, técnicas de construcción de los mosaicos, y diversas escenas de animación de las figuras de animales del mosaico central. Se contempla en pantalla táctil instalado delante del mosaico.



Imágenes del interactivo “Los mosaicos romanos de Calanda”. Planta 4

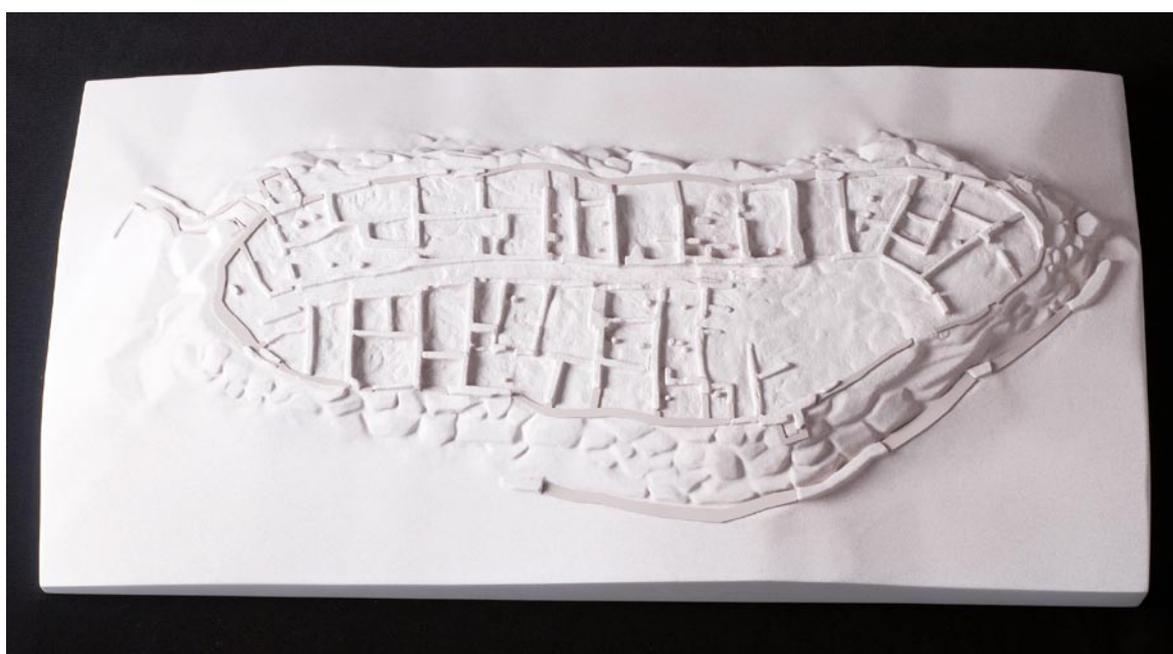
Videos documentales cortos

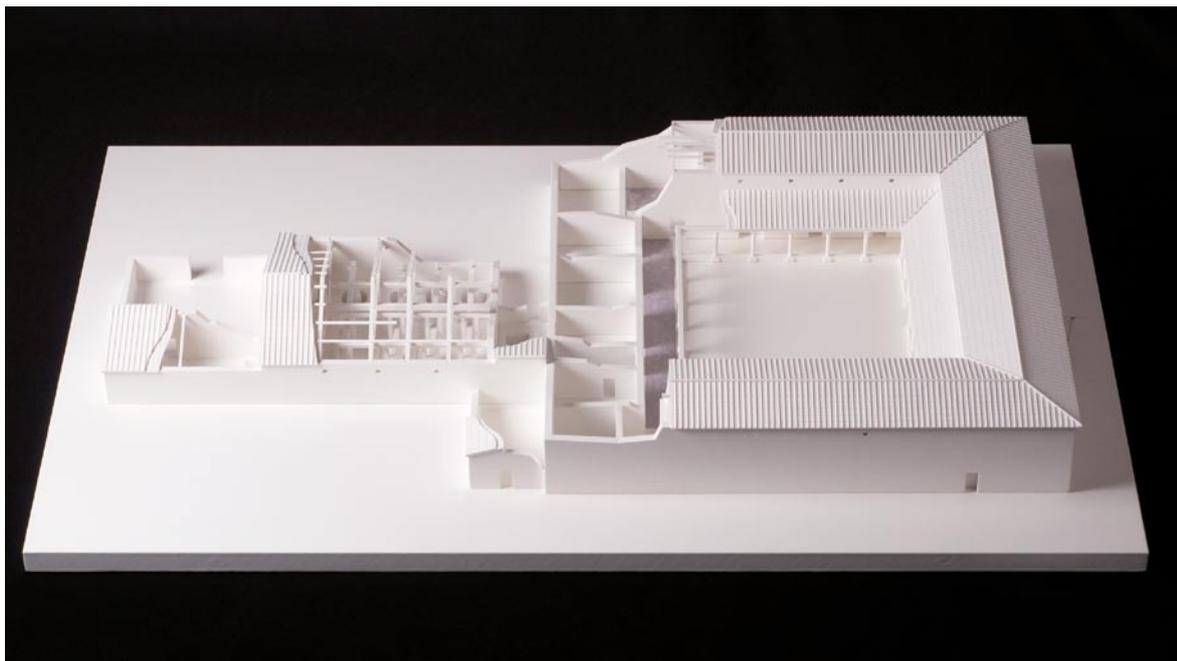
Con un formato distinto, se han elaborado 9 documentales más cortos, sin sonido, visibles en pantallas de 21” con memoria USB externa, instaladas en las diferentes secciones, que aportan información complementaria sobre algunas técnicas de trabajo o aspectos culturales del territorio turolense. Se distribuyen por todo el museo y tratan temas como “El monte”, “La ganadería y la trashumancia”, “La forja”, “La religiosidad tradicional”, “Elaboración de un útil de sílex”, “La catapulta romana de Caminreal”, “La alimentación en Roma”, y “La sociedad bajomedieval”.



Maquetas

Se han incorporado maquetas del poblado de Tossal Redó y de la casa fortificada de Tossal Montañés, ambos de la Edad de Hierro, de la villa romana de Urrea de Gaen y de la ciudad de Teruel, que se suman a las ya existentes sobre tipos de hornos de cerámica y el poblado ibérico de El Palomar. Todas las maquetas nuevas están realizadas sobre documentación topográfica y 3D, construidas con resinas de poliéster y con tratamiento estético neutro, sin elementos de reconstrucción o representación ambiental.





PROGRAMA DE IDENTIDAD GRÁFICA Y SEÑALÉTICA

El diseño gráfico de todos los elementos de información del museo ha sido también renovado, adaptado al manual de identidad gráfica de la Diputación Provincial de Teruel. Se han instalado 55 placas de panel sándwich de aluminio lacado en blanco, que corresponden a directorio general, directorios de planta, rótulos identificativos, y señales de posición y direccionales. En cuanto a la tipografía, se han utilizado dos familias: Franklin Gothic, de carácter técnico y aspecto más contemporáneo (en directorios, señalética y en información secundaria de la gráfica expositiva), y New Baskerville, tipografía clásica de la familia de las romanas, que junto a su carácter moderno sugiere también un vínculo mayor con la antigüedad, y que se ha utilizado en los títulos de paneles y en los cuerpos de texto.

En cuanto al color, las salas de carácter temática incluyen como color de referencia el azul oscuro (Pantone 7469), mientras que en las de carácter cronológico se utiliza una gama de colores cálidos desde el naranja-ocre (Pantone 1595) de las salas de prehistoria, al rojo (Pantone 1797) de las salas de cultura ibérica y romana, o al granate próximo al púrpura (Pantone 08) vinculado con las etapas de la antigüedad tardía y la Edad Media.

Tipografía

ITC New Baskerville Roman

ITC New Baskerville Italic

ITC New Baskerville Small Caps

ITC Franklin Gothic Book

ITC Franklin Gothic Book Oblique

ITC Franklin Gothic Demi

Color

Área temática

PANTONE 7469 C 70% 40%

Prehistoria y Edad del Bronce

PANTONE 1595 C 70% 40%

Iberos y Romanización

PANTONE 1797 C 70% 40%

Tardorromano y Baja Edad Media

PANTONE 206 C 70% 40%

Logotipo Museo

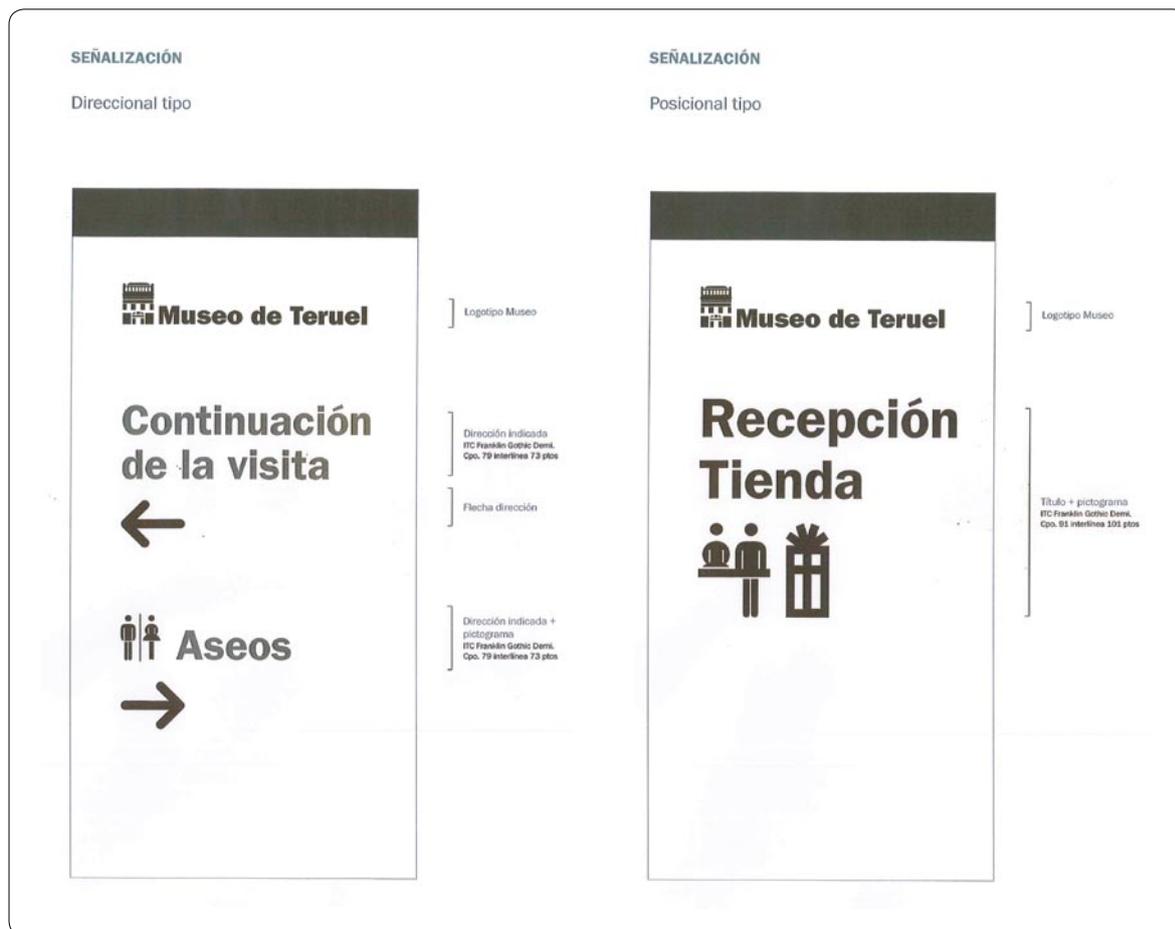
Esquema de planta

SEÑALIZACIÓN

Directorio General

Número de Planta
ITC Franklin Gothic Demi.
Cpo. 105,2 pts

Área temática de Planta
ITC Franklin Gothic Demi.
Cpo. 40 interlíneas 50 pts.

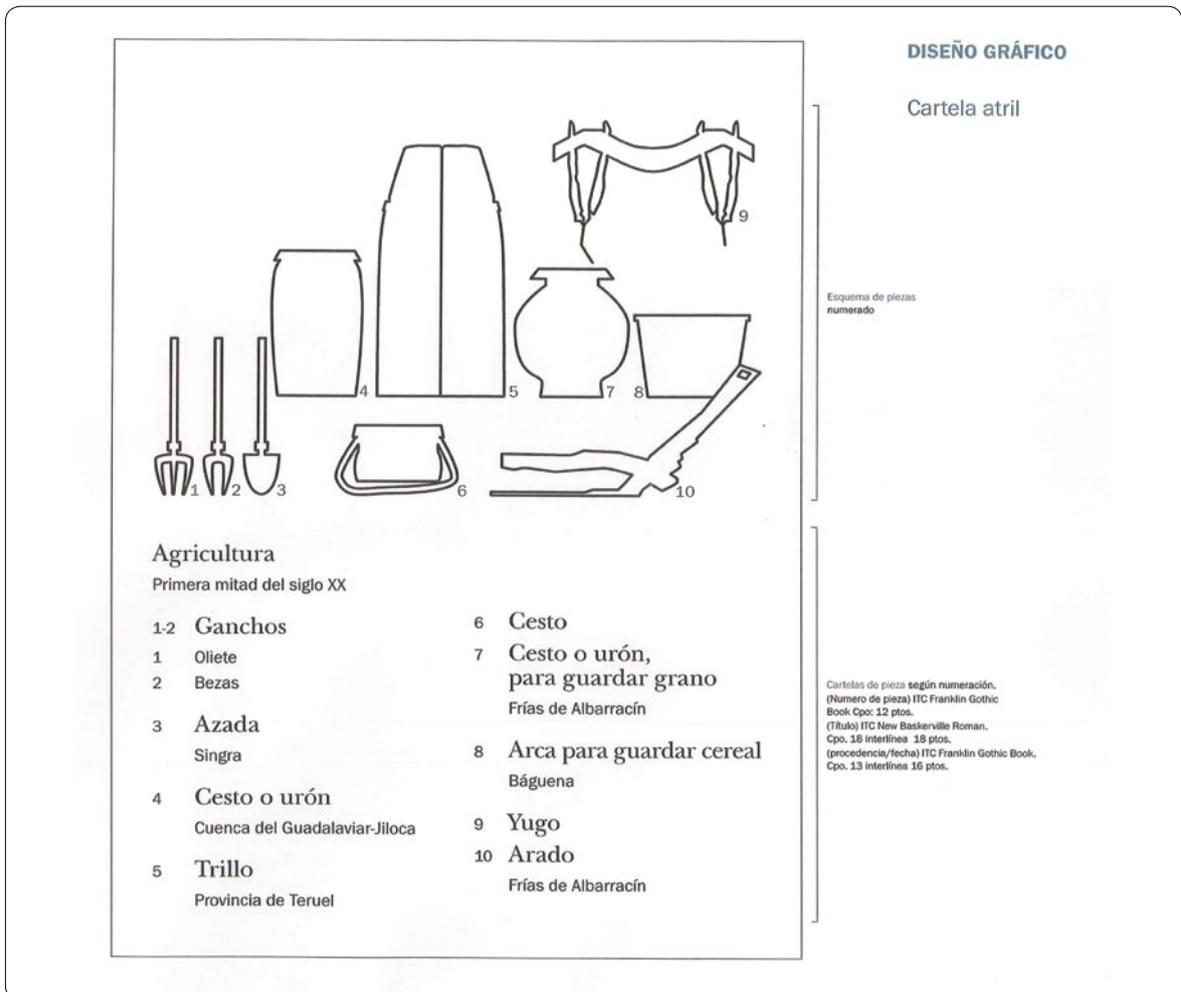
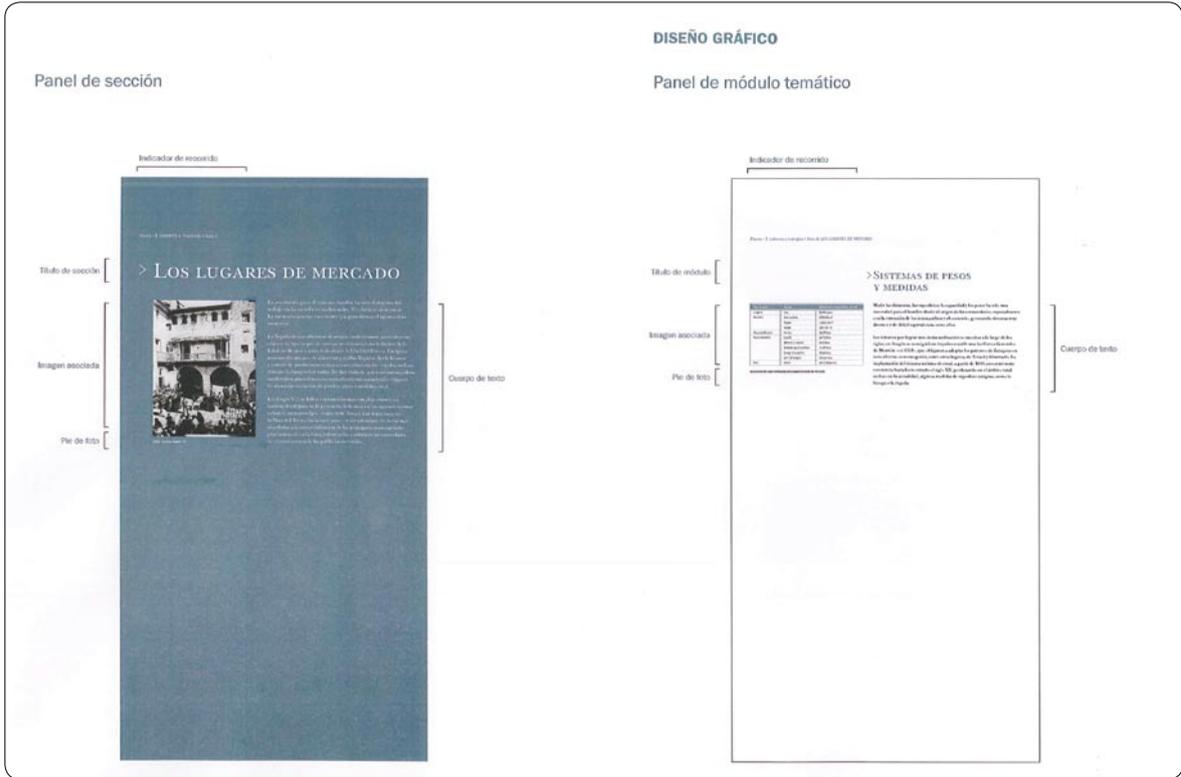


Recursos gráficos y textos

Los recursos comunicativos de carácter gráfico se han adaptado tanto al contenido de las diferentes secciones como a los objetivos específicos de cada unidad, utilizando líneas cronológicas, mapas, dibujos, ilustraciones, cuadros y diagramas. En todos los casos, incluyendo también los textos, se han realizado sobre DM lacado, mediante impresión directa.

La información textual se ha reducido al mínimo posible confiando en que la contextualización y presentación de las piezas, y los elementos complementarios como los audiovisuales permitan a los visitantes comprender el contenido del museo. Los medios de información se han jerarquizado, con paneles de planta (5), textos de sección (35), temáticos (41), de interior de vitrinas (72) y cartelas (344). El estilo se ha procurado que sea coloquial, a modo de conversación con el visitante, huyendo de datos y términos demasiado especializados.

En las cartelas, la correlación de las piezas y los datos se realiza mediante dibujos con la silueta de las obras, evitando tener que poner marcadores en el interior de las vitrinas. En el caso de las vitrinas-pesebre del sótano, las cartelas actúan también como texto de vitrina.



DISEÑO GRÁFICO

Elemento gráfico hornacina

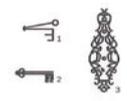
Título hornacina
ITC New Baskerville Small Caps
Cpo. 80 interlíneas 58 ptos.

Cuerpo de texto
ITC New Baskerville Roman
Cpo. 25 interlíneas 29 ptos.

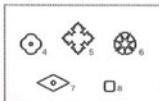
Numero de pines
ITC Franklin Gothic
Book Cpo. 18 ptos.

> CERRADURAS Y LLAVES

Cerrar la puerta de la vivienda familiar es una idea extraña a muchas culturas. La adopción de esta costumbre está conectada con el desarrollo de nociones sobre la propiedad privada y la intimidad familiar. Aunque las primeras pruebas del uso de mecanismos de seguridad se rastrean ya en la Prehistoria, es en época romana cuando se introdujeron las soluciones técnicas que, con escasas variaciones, perduraron hasta bien entrado el siglo XX.



- 1 Llave articulada romana
La Caridad (Comineas), Siglos II i.e. de C.
- 2 Llave
Teruel, Siglo XVI
- 3 Picaporte
Teruel, Siglos XVI-XVII
- 4 Clavo de puerta
Teruel, Siglos XV-XVI



Planta 1 | Labores y trabajos | Sala 1. LA VIVIENDA

Indicador de recorrido
(lámina/sección/módulo)

ITC Franklin Gothic Book cpo: 18,0 (logografía
compositiva de la Diputación de Teruel)

ITC New Baskerville Small Caps cpo: 31,5
(sólo número de planta)

Esquema de pines
numerado

Centros de pines según numeración,
(Título) ITC New Baskerville Roman,
Cpo. 25 interlíneas 25 ptos.
(procedencia, fecha) ITC Franklin Gothic Book,
Cpo. 20 interlíneas 24 ptos.

DISEÑO GRÁFICO

Elemento interior de vitrina

Elemento interior de vitrina

Detalle

Planta 2 Prehistoria | Sala 1. EL PALEOLÍTICO

> ECONOMÍA DE

Los bifaces de San Blas corresponden a nuestro territorio, durante las últimas fases siguientes, el Paleolítico Medio, se observa para elaborar raederas, raspadores, hojas con la denominada técnica Levallois, en la Eudoviges (Alacón), o la Cueva de los Paleolítico Superior y sus técnicas de talpunzas, raspadores y perforadores en el niveles superiores de la Cueva de los Torre Monteaigudo del Castillo.

Indicador de recorrido
(lámina/sección/módulo)

ITC Franklin Gothic Book cpo: 23,4 (logografía
compositiva de la Diputación de Teruel)

ITC New Baskerville Small Caps cpo: 38,0 (sólo número de planta)

Título de módulo temático
ITC New Baskerville Small Caps cpo: 85 interlíneas 84 pt.

Cuerpo de texto
ITC New Baskerville Roman cpo: 30 interlíneas 40 pt.

Indicador de recorrido

Título de vitrina

> ECONOMÍA DE LOS CAZADORES-RECOLECTORES

Cuerpo de texto

Imágenes asociadas
Pueden tratarse
de fotografías,
ilustraciones o
gráficos.

PROGRAMA DE CONSERVACIÓN DE LAS COLECCIONES

La exposición de obras originales, la utilización de éstas como fuentes de información y conocimiento, es el elemento diferenciador de un museo frente a otro tipo de entidades como centros de interpretación o parques temáticos. Para que las piezas puedan transmitir esa información, es imprescindible que su estado de conservación sea adecuado y permita comprender su forma y su función. Con este objetivo, se incluyó en el proyecto de renovación el análisis de los requerimientos generales de conservación de las obras, en función de su naturaleza. Una vez establecido su estado de conservación y las necesidades respecto a humedad, temperatura, iluminación y seguridad, se trasladó la información a los responsables del montaje museográfico para su incorporación al diseño de vitrinas y de soportes.

Por otra parte, se consideró necesario intervenir, en distinto grado, en la restauración o aplicación de tratamientos de conservación de 280 obras, pertenecientes a todas las secciones del museo con el fin de garantizar su estabilidad y facilitar la comprensión de su función por parte de los visitantes.

Finalmente, el programa de conservación incluyó también la redacción de los proyectos de intervención en los mosaicos de Calanda y en la fachada principal de la Casa de la Comunidad, proyectos que se prevé ejecutar en los próximos años.



PROGRAMA DE DOCUMENTACIÓN DE COLECCIONES

Un aspecto fundamental en la gestión de los museos en la actualidad, es la incorporación de información sobre las colecciones del museo, accesible desde distintos sistemas de comunicación. Asimismo, resulta imprescindible garantizar la fiabilidad y exactitud de la información que se ofrece sobre cada una de las obras, tanto en las cartelas incluidas en las propias vitrinas, como en los catálogos, inventarios y otros sistemas, con especial incidencia en su inclusión en el sistema DOMUS y por lo tanto en todos los repertorios vinculados (CERES, Patrimonio Cultural de Aragón, etc.).

Para alcanzar este objetivo, se ha efectuado, dentro del proyecto de renovación, un importante esfuerzo en la catalogación de las colecciones, encargando su cumplimentación a investigadores expertos en cada uno de los conjuntos materiales. El resultado ha sido la catalogación en DOMUS de 2.270 obras, correspondientes a las diversas colecciones del Museo de Teruel.



En otro ámbito, el museo de Teruel posee un archivo fotográfico muy amplio que acoge fotografías sobre distintos aspectos de la historia de la provincia de Teruel, de fechas muy diversas y en soportes también muy diferentes, desde placas de cristal a acetatos, negativos de diversos tamaños, diapositivas y, finalmente, en soporte digital. Además de las imágenes que pueden considerarse elementos museográficos, se incorporan también al archivo fotográfico las imágenes vinculadas a la propia actividad del museo desde su creación (proyectos de investigación, documentos etnográficos, actividades culturales, exposiciones, eventos, etc.).

La utilización de este archivo era compleja, al estar las fotografías catalogadas sólo de manera muy parcial y con acceso difícil a los originales. Una vez analizadas las imágenes disponibles, se ha creado una base de datos común (BIFO) y bancos de imágenes en alta y baja resolución, correspondientes a los distintos conjuntos (59.320 negativos, 23.624 diapositivas, 30.871 imágenes digitales y 7 escaneados de positivos), con sus correspondientes copias de respaldo y de seguridad.

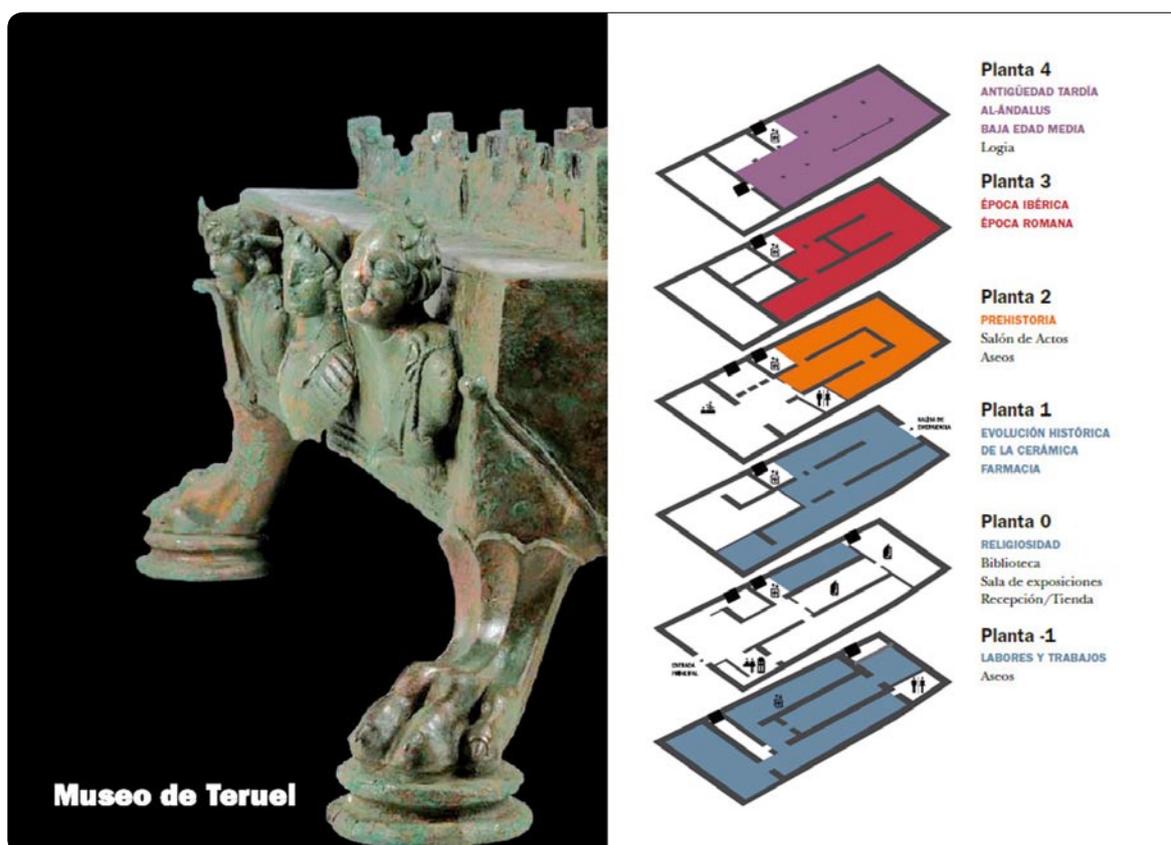
Permanentemente se van incorporando nuevas imágenes procedentes bien de la revisión de fondos no catalogados, bien de la adquisición de nuevas colecciones, además de las que proceden de la propia actividad del museo, y se van actualizando o completando las descripciones y la identificación y catalogación de los motivos fotografiados.

MUSEO DE TERUEL ARCHIVO FOTOGRAFICO				
Paseo del Óvalo		Teruel		I. G.
Manifestación relacionada con la declaración de guerra de EEUU en Cuba.				
Datos de control				
Tipo de imagen	Formato	Nº Rº negativo	Nº Rº diapositivas	Nº Rº digital
Escaneada	Otros			D34297
Identificación				
Número digitalización			I. G.	
Motivo				
Manifestación relacionada con la declaración de guerra de EEUU en Cuba.				
Lugar		Municipio	País	
Paseo del Óvalo		Teruel	España	
Datos excavación / restauración			Cuadro	Fecha
				29/4/1898
Clasificación				
Clasificación antigua				
<input type="checkbox"/> Arqueología	<input type="checkbox"/> Arquitectura	<input type="checkbox"/> Exposiciones Temporales	<input type="checkbox"/> Otro...	
<input checked="" type="checkbox"/> Etnografía	<input type="checkbox"/> Museo de Teruel	<input type="checkbox"/> Congresos, Jornadas		
<input type="checkbox"/> Arte	<input type="checkbox"/> Museografía	<input type="checkbox"/> Colecciones		
<input type="checkbox"/> Arte Contemporáneo	<input type="checkbox"/> Excavación	<input type="checkbox"/> Actos culturales/sociales		
<input type="checkbox"/> Paleo./Biología/etc.	<input type="checkbox"/> Restauración	<input type="checkbox"/> Actividades Didácticas		
Autoría				
Propiedad / derechos				
Jaime Fernández		Diputación Provincial de Teruel		
Otros datos				
Observaciones				
Manifestación de apoyo al gobierno y campaña de recaudación de fondos. Interesante detalles de indumentaria. Ver artículo en Eco de Teruel, de 1 de mayo de 1898, págs. 1 y 2. También artículo de Calos L. de la Vega en Lucha, de 28 de marzo de 1977, con error en fechar y motivo de una fotografía similar de la plaza del Torico				
Reproducciones				
Marca				
Palabras clave Guerra de Cuba, Historia Contemporanea, Indumentaria tradicional				

Modelo de ficha de la base de datos BIFO

PROGRAMA DE DIFUSIÓN

Los proyectos vinculados a la difusión del museo, sus colecciones y sus actividades están en continua elaboración y desarrollo. Dentro del proyecto de modernización, se ha actualizado el diseño de la página web del museo (queda pendiente la sustitución de sus contenidos), se han editado flyers de distribución gratuita, e instalado una versión beta de los futuros sistemas de información mediante códigos bidi y etiquetas NFC, a través de teléfonos móviles. De manera simultánea, se han actualizado también los guiones de las visitas acompañadas con monitores, y elaborado los textos de hojas de sala que amplían de forma considerable la información disponible para los visitantes.



Tras estas intervenciones, el museo de Teruel ha renovado de forma notable sus instalaciones, ofreciendo una imagen más moderna y un contenido e información más actualizada sobre las distintas etapas y aspectos de la historia y el patrimonio cultural que aunque centrado en un territorio concreto, la actual provincia de Teruel, puede ayudar a comprender la evolución de las sociedades que nos han precedido en un ámbito geográfico más amplio.

Hay que resaltar que este proyecto de modernización no agota la actualización de contenidos, ni cierra la necesaria mejora de instalaciones, desarrollo de actividades e incremento de obras. La ejecución del proyecto de ampliación, no obstante, será la intervención que realmente complete el programa de modernización y permita ampliar sus instalaciones técnicas y espacios para las distintas actividades, y sobre todo, ampliar las salas de exposición incorporando la información sobre los periodos actualmente no representados en el museo.

En otro orden de cosas, en los próximos meses se finalizará la instalación de las colecciones no expuestas en el nuevo almacén recientemente construido, dotado de los sistemas de climatización, seguridad y equipamiento adecuados, garantizando su perfecta conservación y mejorando de forma notable la accesibilidad a los fondos culturales que custodia el museo de Teruel.

APÉNDICE:**RELACION DE PROFESIONALES Y EMPRESAS QUE HAN INTERVENIDO EN EL PROYECTO DE RENOVACIÓN MUSEOGRAFICA DEL MUSEO DE TERUEL****Aspectos generales.**

- Dirección Facultativa y supervisión general: Jaime D. Vicente.
- Redacción del proyecto museológico: Julián Ortega.
- Supervisión de todas las intervenciones: Carmen Escriche y Beatriz Ezquerra.
- Dirección de los trabajos de conservación y restauración: Pilar Punter.
- Supervisión de textos y de diseño gráfico: Ana I. Herce.
- Supervisión de catalogación en DOMUS: Ana Andrés.
- Administración general: Pilar Tomás.

Proyecto arquitectónico.

- Redactor del proyecto y director de las obras: Antonio Pérez Sánchez.
- Equipo técnico:
 - José Manuel Pérez Redolar.
 - Antonio Huesca.
 - Antonio Villarroya.
- Empresas adjudicatarias:
 - Obras: Electrotecnia Monrabal.
 - Pavimentos: Comon S. L.
 - Salvaescaleras: Amesa Elvación S.L.

Proyecto museográfico.

- Redacción, dirección y ejecución: Jesús Moreno & Asociados.
- Infraestructura museográfica:
 - Ypuntoending.
- Carpintería:
 - Montajes Horche.
 - Momex C. B.
 - Salvador Abril.
- Pintura:
 - José A. Macipe.
 - José Fernando Sanz.
 - Rubén Martín.
- Carpintería metálica:
 - Funsarte Metalistas S. L.
 - Alberto Ros.
 - José Luis Sánchez.
- Cristalería:
 - Cristazul, S.L.
 - Cristalería Galindo.

- Trasdosados en yeso:
 - Tudelu S. L.
 - Trabainter.
- Electricidad:
 - Elebome S. L.
- Instalaciones videovigilancia:
 - Sonovisión.
- Transporte de obras:
 - Alcoarte.
- Gráfica:
 - Ideoarte.
- Iluminación:
 - ILM BCN S. L.
- Réplicas:
 - Qotaller, natura i museografía.
 - Alfonso Soro.
 - Montserrat Mazas.
 - Javier Fanlo.
- Fotografía:
 - Prisma Imagen Fotografía S.L.
- Maquetas:
 - Gretel y Jacinto S. L.
- Ilustraciones:
 - Espacio Sinsentido S. L.
- Audiovisuales.
 - Lalivingston.
 - Moreno & Asociados.
 - Anna Pibernat y Juan Fanlo.
 - The Lobby.
 - José Barreiro.

Trabajos técnicos:

- Restauración:
 - Pilar Punter.
 - Eva San Martín.
 - Pilar Castellano.
 - Gemma Rabanaque.
 - Francisco Javier Menasalvas.
 - Pilar Pérez Narciso.
 - ARTYCO (Arte, Conservación y Restauración S.L.).
 - Cristina de las Casas.
 - IN SITU S.L. Conservación y Restauración.

- Carpetania Integra S. L.
- Restaurolid S. L.
- Kronos. Servicios de Restauración.
- Redacción del proyecto de Restauración de la fachada del Museo: Fernando Guerra.
- Catalogación y documentación de obras:
 - Carmen Escriche.
 - Beatriz Ezquerro.
 - Julián M. Ortega.
 - Lorena Menéndez.
 - Belén Gimeno.
 - Emilio Javier Ibáñez.
 - Asunción Cano
 - Sara Argudo.
 - M^a Esperanza Saíz.
 - Marta Pérez.
 - Fernando Pérez Lambán.
 - Giedre Asin.
 - Salvador Melguizo.
 - Carolina Villargordo.
- Redacción de textos y hojas de sala:
 - Sara Azuara.
- Catalogación y ordenación Archivo Fotográfico:
 - Margarita Burillo.

Los “Museos de Arqueología” . Nueve propuestas para un debate desde el Museo de Zaragoza

Miguel Beltrán LLoris

Director del Museo de Zaragoza

TODAVÍA UNA REIVINDICACIÓN: EL MUSEÓLOGO

Me gustaría empezar reivindicando la figura del *museólogo*, al hilo de las ya clásicas sugerencias de K. Hudson¹. Muchos de nosotros nos hemos iniciado en el mundo de los museos desde la práctica arqueológica o en calidad de simples historiadores del arte, pero los largos años de ejercicio de nuestras tareas nos han reconvertido en “profesionales de museos” y hemos de esforzarnos continuamente por continuar legitimando nuestro trabajo, huyendo de las simples etiquetas de “arqueólogos” o “historiadores del arte”, que utilizan muchas gentes para calificarnos, hablando, desde una arrogante ignorancia sobre el mundo de los museos y sin tener en cuenta, lo que es más grave, que en el momento presente, la formación académica ha evolucionado y legitimado de forma definitiva, nuestra profesión (museólogos) y la de otros colectivos que trabajan en los museos². Ignorar esa realidad significa hacer gala del desconocimiento que sobre los museos y su mundo impera todavía en numerosos ámbitos, tanto en la propia esfera administrativa, como en otros terrenos profesionales que se tienen por rigurosamente serios.

Los problemas de personal continúan muchas veces en el terreno polémico³. “Hay un fenómeno de intrusismo generalizado de profesores universitarios e incluso de centros de enseñanza media o de investigadores de distintas especialidades ocupando a veces el terreno de los conservadores de museos, cuando no son simplemente beneméritos aficionados. Ello es la clara evidencia de que nuestra

¹ HUDSON, K., *Museums on influence: Pioners it the last 200 years*, Cambridge Un. Press., 1987, 35 ss.

² Desde la constitución del ICOM, ha habido un proceso imparable, a nivel mundial, en el reconocimiento de la museología y de los museólogos, que se ha aplicado con diversas intensidades a nivel mundial; en España, desde 1949 se apoyó esta tendencia a partir de la constitución de la *Asociación Nacional de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos*: (ANABA), mas tarde, en 1978 ANABAD, con la incorporación de los Documentalistas. En todos los programas educativos de museología son éstas, entre otras, figuras habituales de la profesión museal, habiéndose superado el espíritu reivindicativo de hace muchos años, cuando no se entendían ni los museos, ni se reconocía la tarea de los profesionales que trabajan en ello. También pueden verse para dicha etapa el trabajo CABALLERO, L., *El museo: funciones, personal y su formación*, ANABAD, Madrid, 1980. Desde el primer momento destaca el documento surgido en el seno de ICOM: “The loom common basic syllabus for professional museum training”, *Nouvelles de l'Icom*, 2, Paris, 1989, pp. 5-8.

³ EDSON, G., DEAN, D., *The Handbook for Museums*, New York, 1994, pp. 17 ss.

profesión no ha sido capaz de delimitar con fuerza y claridad su perfil profesional"⁴, al menos hasta los últimos años, especialmente la década de los noventa, a partir de los cuales ha cambiado radicalmente la situación, como demuestra la proliferación de museólogos, el asociacionismo en torno a esta figura y sus tareas museísticas y el reconocimiento efectivo de la tarea de los trabajadores de museos (museólogos)⁵.

A pesar de que insistentemente, todas las legislaciones de nuestras comunidades autónomas y del estado, por supuesto, insisten, por ejemplo, en la investigación⁶ y la enseñanza en los museos, nunca se ha incluido de forma natural al conservador de museos en los cuerpos docentes o investigadores. Esta circunstancia, que no depende exclusivamente de la administración, está remitiendo de manera notable en los últimos años y la participación de los museólogos, por ejemplo, en los cursos especializados de museos (en formatos diversos), o en programas de investigación, viene siendo cada vez más intensa⁷.

Que la administración pública ignora en numerosas ocasiones lo que significa un conservador de museos, viene dado en el hecho repetido y continuo de la dirección de determinados museos públicos en los que dicho cometido se cumplimenta por el sistema de libre designación, como si se tratase de un puesto de confianza y no de un puesto técnico. En el mismo sentido se encuentra la composición de ciertos tribunales de oposiciones, formados en función de determinados criterios de la función pública, según los cuales no solamente no son mayoría en su composición los conservadores o conservadores-restauradores, sino que se da también la circunstancia de estar completamente ausentes en numerosas ocasiones, sustituidos por puestos políticos o administrativos⁸.

EL MUSEO QUE NO FUE

Me habría gustado también seguir en el espíritu de renovación (museológica y museográfica) que han ido marcando algunas intervenciones, como la del Museo de Teruel hace unos instantes. Nada me llenaría de mayor placer que sintetizar ahora los cinco años de trabajo emanados desde la elaboración del *Plan Museológico* del Museo de Zaragoza⁹, que debían desembocar de forma natural en la ampliación del primer museo de la Comunidad en un plan combinado entre las administraciones afectadas (Ministerio de Cultura y Gobierno de Aragón) y que la crisis, como tantas otras cosas, ha dejado en el camino, de momento, a la espera de tiempos mejores. Las propuestas están sobre la mesa, debidamente explayadas y discutidas y los años que han transcurrido han servido para madurar y reflexionar sobre los primeros planteamientos, en aras de conseguir una institución más eficaz y mejorada, al servicio de la sociedad.

⁴ Tomo las palabras literales de hace ya unos años, que suscribo, de LIMÓN DELGADO, A., "La organización del área de conservación en los museos", *VI Coloquio Galego de Museos*, 2000, 73, a propósito de la conservación preventiva en los museos. Vide también las consideraciones generales sobre conservadores y ayudantes en LÓPEZ REDONDO, A., 1997, 257 ss.

⁵ Así, la *Asociación Española de Museólogos*, AEM, (1993), o la *Associació de Museòlegs de Catalunya*, AMC, (1995), o la *Asociación Profesional de Museólogos de España*, APME, (2008) y especialmente las últimas consecuencias de ANABAD, desde los 90, como *Asociación Española de Archiveros, Bibliotecarios, Museólogos y Documentalistas* y finalmente, desde 1999, como *Federación Española de Asociaciones de Archiveros, Bibliotecarios, Arqueólogos, Museólogos y Documentalistas*. También, desde el año 2008: la *Asociación de museólogos y museógrafos de Andalucía* (AMMA), etc. Véase el sugestivo trabajo de BOYLAN, P., *Museums 2000. Politics, people, professionals and profit*, London, 1992, y DÍAZ VALERDI, I., "La formación del museólogo", *Museo*, n. 1, 1996, pp. 43-57, etc.

⁶ Véanse las reflexiones en GARCÍA ORMAECHEA, C., "La investigación externa en el Museo", *Museo*, n. 2, 1997, 289 ss.

⁷ Baste observar la nómina de profesionales de museos, por ejemplo, en el Master de Educación de la Universidad de Zaragoza, <http://www.mastermuseos.es/el-master/profesores>.

⁸ Por ejemplo, la Resolución de 19 de septiembre de 1994 de la Dirección General de la Función Pública de la Diputación General de Aragón (BOA 116 de 28 de setiembre de 1994), designaba un tribunal titular para juzgar una plaza de Restaurador de Museos, compuesto por un Director General, un Jefe de Sección y otros vocales administrativos. En la misma línea la oferta de Empleo para cubrir una plaza de conservador del Museo de Teruel (BOP TE núm. 30, de 14 de febrero de 2000), cuyo temario era esencialmente de museología, con tribunal propuesto en el que de seis miembros, solo dos fueron conservadores de museo.

⁹ BELTRÁN LLORIS, M., (coord.), *Museo de Zaragoza. Plan Museológico*, Boletín, 19, Zaragoza, 2009.

Los pormenores están publicados en los formatos tradicionales y debidamente publicitados en nuestro medio de expresión natural (www.museodezaragoza.es), de modo que no repetiré la historia, ya muy conocida del Museo de Zaragoza¹⁰ que en este momento arrastra problemas ciertamente importantes que exigen una revocación y puesta al día en el marco de un nuevo escenario que deberá ser aportado a partir de su ampliación. Por todo ello no parece éste el momento para insistir en todas las carencias y necesidades que motivaron en su día la redacción del *Plan Museológico*, con la única finalidad de contribuir a la mejora del museo y de sus servicios.

Es evidente que el planteamiento expositivo que mantiene ahora el museo sirve a determinados intereses generales, habiéndose perdido desde el desmontaje de la exposición permanente, en el año 2008, gran parte de la bondad del discurso expositivo que entonces se ofrecía, sustituida ahora por una serie de ambientes dislocados en el espacio y no coherentes entre sí, surgidos como fruto de presentaciones provisionales¹¹ que se plantearon para salvar un compás de espera de un año, antes del inicio de las obras de ampliación y puesta al día del conjunto museístico. En el año 2010, estaba previsto el cierre definitivo del Museo de Zaragoza para dar comienzo a los planes de ampliación según el programa trazado y renovado del año 2005, en el *Plan Museológico*. Se pretendía conseguir una superficie inicial de 11.000 m² en la que se plasmaría la reordenación de todo el discurso expositivo y sobre todo la optimización de los servicios ofrecidos al público, que deben adecuarse a las exigencias del siglo XXI¹².

En el lapso de tiempo transcurrido, hemos escogido la fórmula de presentación de los fondos propios, a partir de formatos temporales, que son los sistemas escogidos por los museos en los tiempos de crisis. Así, estamos mostrando en torno a discursos coherentes, nuestro patrimonio más significativo, a la espera de la ansiada renovación de la institución. Hemos renunciado a la incorporación de préstamos del exterior que habrían encarecido notoriamente las muestras planteadas, y se ha puesto especial énfasis en la riqueza y versatilidad de nuestras colecciones propias, que han ilustrado nuestra historia pasada: desde el prehistórico "Aliento de los Dioses"¹³, a la "Resurrección de Jaime Serra"¹⁴; desde la presentación sistemática de la pintura de Marín Bagüés, al patrimonio "verdadero o falso"¹⁵; desde la gran vitrina dedicada a las novedades arqueológicas, hasta el reciente homenaje a la figura de Augusto¹⁶. Sin olvidar además la renovación temporal y necesaria de la obra gráfica de Goya, de los fondos de arte del Asia Oriental, y la total y extraordinaria puesta al día de la Sección de Etnología y su nueva presentación ejecutada en el año 2010¹⁷.

NUEVE CUESTIONES PARA EL DEBATE

Pasemos hora a las sugerencias para un debate, que no tienen otra pretensión que la de plantear algunos puntos de partida que deberíamos tener presentes en la consideración de nuestras instituciones, y que se enuncia ahora a partir de las reflexiones que hemos obtenido desde nuestro común trabajo en el Museo de Zaragoza, es decir, desde un museo de titularidad estatal, gestionado por el Gobierno de Aragón.

¹⁰ BELTRÁN LLORIS, M., (coord.), *Museo de Zaragoza. 150 años de historia (1848-1998)*, Zaragoza, 2000.

¹¹ *Goya e Italia*, 2008 y *Goya y el Mundo moderno*, 2009) y el *Esplendor del Renacimiento en Aragón* (inicios de 2010), que querían poner un brillante colofón a los primeros tiempos del Museo, al paso que se ensayaban algunas de las líneas expositivas que se pretendían desarrollar *in extenso* en la futura ampliación.

¹² BELTRÁN LLORIS, M., (coord.), "Museo de Zaragoza. Memoria 2005-2012", Zaragoza, 2013, www.museodezaragoza.es/la-institucion/memorias-anuales, pp. 63-80.

¹³ Museo de Zaragoza, *El aliento de los dioses*, Zaragoza, 2013.

¹⁴ www.museodezaragoza.es/exposiciones/exposiciones-pasadas/la-resurreccion-de-jaime-serra.

¹⁵ Museo de Zaragoza, *Museo de Zaragoza ¿Verdadero o falso?*, Zaragoza, 2012.

¹⁶ BELTRÁN LLORIS, M., PAZ PERALTA, J.Á., *Augustus. Annus Augusti. MMXIV*, Zaragoza, 2014.

¹⁷ BELTRÁN MARTÍNEZ, A., MARTÍNEZ LATRE, C., *et alii*, *Museo de Zaragoza. Sección de Etnología*, Gobierno de Aragón, Zaragoza, 2010.

1. ¿Museos de Arqueología, museos de Historia?

Una primera cuestión de tipo general para el debate: ¿museos de Arqueología o museos de Historia?, en un debate que nace de los propios trabajadores de los museos¹⁸ y que día a día, afortunadamente, se intensifica como esa mirada que últimamente retoma ICOM sobre los *Museos, Arqueología y género*¹⁹, y sin que queramos hacer partir estas reflexiones desde una crítica al título de la reunión: “museos arqueológicos aragoneses”. No deja de ser esperanzador que uno de los múltiples comités de ICOM, se constituya desde hace tiempo bajo el título de *Comité Internacional de ICOM para Museos y colecciones de Arqueología e Historia*, ICMAH. Las palabras encierran contenidos, el léxico de los museos se ha ido depurando con el tiempo y a pesar de la aparente anarquía que reina en muchas denominaciones, es muy importante que en la concepción de nuestras instituciones, los nombres encierran realidades con las que se identifican. Pero esto no ocurre siempre, y basta pensar en las denominaciones adoptadas últimamente por diversas administraciones para designar figuras análogas en las que se exponen bienes patrimoniales, para percibir un panorama cuando menos confuso. Se habla de “sala visitable”, “aula didáctica”, “aula arqueológica”, “espacio de interpretación”, “núcleo interpretativo”, “fondo museográfico”, “museo-colección”, “exposición permanente”, “museo-exposición”, “espacio Goya”, y de otras denominaciones, ciertamente caprichosas, cuyas definiciones, por otra parte brillan por su ausencia, y cuando se formulan debidamente y se razonan sus objetivos y finalidad, descubrimos que se trata simplemente, ya de intentos de museo experimentados a distintos niveles (pero sin asumir realmente las misiones de nuestras instituciones), o en el otro extremo, de afanes de falsa superación de una supuesta figura tradicional del Museo, o de la concepción que pueda tenerse de dichas instituciones, en el intento de idear nuevos nombres para realidades que pretenden (¿?) mejorar la idea (¿tradicional?) del Museo²⁰. No entraremos ahora en esta discusión, sobre la filosofía del Museo, que dispone de abundante literatura, ni de los conceptos manejados de forma habitual en la nueva museología y su búsqueda de alternativas²¹, que no es otra cosa que la transcripción práctica y adaptación doctrinal de las necesidades de la sociedad a la realidad del Museo.

Está bien claro que la Arqueología es una técnica, un método, al servicio de la Historia. Cabría mejor escoger una denominación en dicho sentido y dejar de hablar de museos arqueológicos, máxime cuando en dichos centros no se explica en que consiste la investigación o el método arqueológico²². Ahora la sociedad investigadora se preocupa por narrar procesos de transformación, de adaptación del hombre al espacio, de aculturación, de progreso, de cambio social, es decir, de hacer *historia*²³. Por eso parece aconsejable insistir en dicha orientación, que significa una superación de conceptos (como ocurre con la figura del museólogo).

Sin negar el potencial que tiene el objeto en si mismo, sabemos que éste adquiere notoriedad cuando lo inscribimos en un proceso de conocimiento y entendimiento, cuando superados los niveles de definición (o primer nivel informativo), como la forma, función, tiempo y origen, podemos inscribirlo en un proceso mas complejo que nos llevará a discursos sociales, religiosos, políticos, económicos, religiosos o de cualquier esfera que queramos analizar de nuestra humanidad. Estos criterios que están en

¹⁸ PEARCE, S.M., *Archaeological Curatorship*, Leicester Museum Studies Series, London-New York, 1990.

¹⁹ *Museos, Arqueología y género*, ICOM. España, Digital, n. 9, septiembre, 2014.

²⁰ Veánse algunas de estas definiciones en nuestra comunidad, como los museos-exposición de Pedagogía de Huesca, de la religiosidad de Abizanda, de Juguetes de Teruel, etc., según el trabajo AA.VV., *Museos y exposiciones permanentes en Aragón*, Gobierno de Aragón, Zaragoza, 1999.

²¹ DÍAZ BALERDI, I., “Qué fue de la nueva museología?. El caso de Quebec”, *Artígrama*, núm. 17, 2002, 493-516.

²² Quizá el ARQUA, con una moderna presentación en la que se ha primado la técnica de obtención y recuperación de recursos patrimoniales submarinos, se adapta mejor que ningún otro ejemplo a este modelo de museo-laboratorio de Arqueología. AZUAR, R., DE CABO, E., *et alii*, “El Museo Nacional de Arqueología Marítima de Cartagena y la protección del patrimonio cultural subacuático”, *MUSA*, 7, 2006, pp. 74-82.

²³ Como ya se enuncia desde hace muchos años, véase el sugestivo capítulo “¿Descubrir como se organizaban las sociedades?. Arqueología social”, de RENFREW, C., BAHN, P., *Arqueología. Teorías, Métodos y Práctica*, Madrid, 1993, p. 157 ss.

la base de la construcción del discurso expositivo eficiente, son también los que nos deben inspirar en la denominación de nuestras instituciones, superando la consideración del simple objeto arqueológico, a favor de su inclusión en un discurso "histórico" que justifique, no solo el sistema expositivo adoptado sino la propia denominación de la institución que lo cobija: un museo que narra la historia de nuestro pasado. Solo por eso nos siguen llamando la atención denominaciones como la de "Museo Nacional de Arte Romano de Mérida" y nos seducen nombres como "Museo de la Civilización Galo-Romana de Lión", en los que se ajusta mejor el mensaje que se pretende transmitir.

2. Principios del Museo. ¿Cómo construir un museo de nuestra Antigüedad?

Otra reflexión que conviene analizar: los principios del museo, teniendo en cuenta en este momento que la promoción de museos ("arqueológicos"), puede ser un estímulo para la sociedad y un sistema de generar recursos que proporcione empleo y actúe de motor económico en una comunidad.

¿Cómo construir un museo (de antigüedad)? Es algo que está latente en muchos de nuestros problemas, que suelen surgir, al hilo de un patrimonio que nos enriquece y del que nuestros territorios se sienten orgullosos, máxime teniendo en cuenta que los recursos culturales pueden y deben proporcionar riqueza, además de la satisfacción de conocernos mejor como sociedades cultas. Así la creación de museos, se percibe en numerosas ocasiones como un motor de promoción económica, lo cual es deseable, máxime en los tiempos escuetos en los que estamos sumergidos. Pero esa generación de recursos debería ir acompañada, siempre de los compromisos institucionales que sustentan los requisitos del museo (*Reglamento de Museos de titularidad estatal*, art. 12)²⁴ y por otra parte de una clara asunción de las funciones propias del museo, para legitimar la existencia de la institución que se pretende crear (Art. 2 del *Reglamento de los Museos de titularidad estatal*).

Cuando no se tienen en cuenta estos principios, se generan instituciones que nacen con claros desequilibrios, en muchos casos desde el simple aspecto legal, derivado del no cumplimiento de una serie de requisitos iniciales (por dejación de las administraciones responsables) e incluso del carácter ilegal de las colecciones de base que no han sido debidamente reconocidas o autorizadas por los titulares legales, fenómeno que se intensifica con los materiales arqueológicos que se integran en algunos museos²⁵. Y esto ¿qué genera?, desequilibrios muy claros en la vida de dichas instituciones, cuya definición, incluso, debería razonarse debidamente.

Hace falta que la voluntad política que sanciona estas instituciones sea capaz de asumir este reto, y si no, que se abstenga de promocionar iniciativas que suelen generar, en ausencia de los principios enumerados, situaciones de inestabilidad, tensiones, y una deformación de la realidad museística. Hemos visto a lo largo de la sesión algunos ejemplos en los que no redundaré, como el ejemplo de Albarracín en su transcurso legal, circunstancias que nos eximen de alargarnos más en esta propuesta de debate. Una sustanciación obligada del *Plan Museológico* para cada una de las realidades museísticas, nos pondrían en condiciones inmejorables para afrontar estos retos y concebir instituciones, que apoyadas en su nacimiento, en los requisitos que han promulgado las administraciones, evitaría que los museos, en ocasiones se conviertan en instituciones degradadas e incomprensibles y por lo tanto alejadas de los fines que deben impulsarlos para ser útiles a la sociedad.

²⁴ Colección estable, inmueble adecuado, personal, áreas funcionales, infraestructuras materiales, dotación presupuestaria, plan museológico y propuestas deontológicas. Sobre los aspectos aragoneses, BELTRÁN LLORIS, M., "Los Museos Aragoneses en el umbral del tercer milenio", *Museo de Zaragoza. Boletín*, 16, Zaragoza, pp. 168 ss. Los detalles en nuestra legislación, en VALIÑO FREIRE, L., "Consideraciones en torno a la legislación sobre museos en Aragón", *Artigrama*, 8-9, Zaragoza, 1991-1992, pp. 15 ss.

²⁵ En Aragón, los ejemplos de Daroca, Caspe o Tarazona, que mantienen colecciones no reconocidas o controladas directamente por la administración titular, pueden servir de modelo de conducta.

3. ¿Son museos los centros de interpretación?

Como se ha puesto de relieve anteriormente²⁶ Aragón se ha incorporado tardíamente al fenómeno de los centros de interpretación/visitantes. En todo caso, como punto de partida hemos de admitir que la denominación de *Centros de Visitantes*, debería sustituir al engañoso *Centro de Interpretación*, habida cuenta de que la interpretación del patrimonio tiene otro significado y sobre todo porque el papel real de estos lugares es de acoger y dar servicio al visitante en sus exigencias culturales²⁷. Esta tendencia, afortunadamente en nuestro país se está renovando, y debemos resaltar, en nuestro territorio, el ejemplo más reciente de creación de *centros de visitantes* a propósito de la ruta cultural puesta en marcha en el ambicioso programa desarrollado por la denominada “Ruta de los iberos en el Bajo Aragón”, patrocinada por el Gobierno de Aragón bajo la denominación de *Consortio Patrimonio ibérico de Aragón* que ha promocionado una serie de centros de visitantes sobre muy distintos aspectos de la cultura ibérica, en las localidades de Alcañiz, Alloza, Andorra, Azaila, Calaceite, Cretas, Mazaleón, Oliete y otros puntos²⁸.

No se trata de Museos de sitio ni de exposiciones permanentes, que requieren un elevado costo de mantenimiento, y en consecuencia no deben competir con las actividades patrimoniales que tienen reservadas los museos²⁹. Su misión estará en la atención del visitante y en conseguir que éste tenga una visita satisfactoria y amena, planteamiento muy distinto del que normalmente proporcionan los centros españoles. Sus misiones fundamentales, asociadas naturalmente a un bien de valor histórico-cultural (en sentido amplio), estarán en facilitar la comprensión del patrimonio afectado con ayuda de los recursos necesarios.

Son evidentes los logros obtenidos en estos lugares y la alta eficacia conseguida en la comunicación de los objetivos propuestos sobre los distintos aspectos de la cultura ibérica, aunque se hayan producido en algunos centros, ciertos desajustes, inexplicables, como la presencia de piezas originales, de enorme valor científico, incumpliendo el principio de reservar dichos materiales exclusivamente para los museos en sentido estricto, habida cuenta de las condiciones museográficas que predominan en estas instalaciones y de la imposibilidad de cumplir los compromisos que deben adoptarse en materia de conservación. Son muy claros los principios que presiden los centros de visitantes y aunque facilitan información patrimonial de muy alto interés, no cumplen los requisitos que caracterizan y significan a los museos, y por lo tanto no deberían exhibir bienes de interés museográfico (originales), sino copias y reproducciones que permiten de forma natural cumplir los objetivos de difusión que se pretenden.

4. Reciclar el trabajo. Un sistema universal en el mercado de los materiales arqueológicos

Este es un aspecto muy importante y que se ha visto sometido a instrucciones y situaciones contradictorias. Todo nace de los procesos de reciclaje del trabajo de marcado y siglado de los materiales que se obtienen en las excavaciones arqueológicas y que engrosan de forma sobresaliente los depósitos de los museos. Se trata de optimizar los procesos de trabajo en las excavaciones que producen miles y miles de materiales³⁰.

Cuando analizamos la situación del Museo de Zaragoza, en relación con los ingresos procedentes de la práctica arqueológica, el principio ha pretendido reciclar el inmenso tiempo dedicado a los tra-

²⁶ BELTRÁN LLORIS, M., “Los Museos Aragoneses en el umbral del tercer milenio”, *Museo de Zaragoza. Boletín*, 16, Zaragoza, 2003, p. 177 ss.

²⁷ MORALES MIRANDA, J., *Guía práctica para la interpretación del Patrimonio. El arte de acercar el legado natural y cultural al público visitante*, Junta de Andalucía, Sevilla, 1998.

²⁸ BENAVENTE, J. A., FATÁS, L., (coords.), *Iberos en el Bajo Aragón. Guía de la Ruta*, Zaragoza, 2009, 119 ss.

²⁹ En alguna legislación española, como la Ley 2/2014 de Museos de Castilla-La Mancha, vemos la consideración del “Centro de Interpretación” como la tercera categoría de “institución museística”, junto a los museos y las colecciones museográficas (tit. Preliminar, art. 2, 1c).

³⁰ BELTRÁN LLORIS, M., “Los ingresos de materiales arqueológicos en el Museo de Zaragoza”, *Museo. El museo: centro de documentación*, Madrid, 1997, pp. 39-55.

bajos de siglado en los procesos de excavación arqueológica. Da una idea de su magnitud el recuento total de bienes del Museo de Zaragoza, cerca de tres millones y medio de objetos, de los que el 80 % remite a materiales procedentes de excavaciones arqueológicas. No insitiremos ahora en las cuestiones prácticas que presiden el mercado de materiales, tan solo ilustraremos el complicado y laborioso proceso por el que hemos transcurrido en nuestra institución para la implantación de un sistema de marcado/sigla de los materiales obtenidos por el método arqueológico.

Este se ha desarrollado desde los fondos antiguos con un solo número *currens*, a los fondos con siglas variadas en las que se expresan los datos del yacimiento, la cuadrícula de ubicación topográfica y un número de serie: *BOT.2.3/B-C.34* que pueden complicarse con el añadido de la posición estratigráfica (*VEL.a.34.36/D-E.325*). Finalmente hemos vivido la adopción del sistema de tres números: año + expediente + número *currens*: *80.1.23234*, que resume perfectamente los datos sustanciales de la excavación (año de la misma, un número de orden dentro del año que identifica al yacimiento objeto de la excavación) y finalmente el número de la pieza dentro del conjunto obtenido³¹. Esta modalidad, puede complicarse, en el caso de prospecciones arqueológicas, con el añadido de un cuarto número en el interior del dígito que identifica la zona de investigación o término municipal: *99.15.1.32427* y que designará el yacimiento en concreto registrado dentro del término municipal afectado. Se consigue con ello que el Museo pueda asimilar de forma natural todo el trabajo aplicado en la sigla nuestros yacimientos arqueológicos por cientos de personas y a lo largo de interminables horas.

El proceso administrativo que subyace detrás de este procedimiento ha sido de laboriosa gestión, radicando su efectividad en la orden autorizando la excavación o prospección, que emite el titular de la administración y que incluye la obligatoriedad de solicitar el número de sigla al Museo de Zaragoza, con lo cual se consiguió el objetivo solicitado a la administración de optimización de los recursos, al servicio del patrimonio y de los museos que conservan lo público.

No insitiremos en los inconvenientes de este sistema³², habida cuenta de que son mayores los beneficios obtenidos; a pesar de lo cual en algunos ámbitos, el sistema que se sigue es el de la no "injerencia" (¿?) del museo en el proceso documental de la excavación. El Museo define todo un conjunto (la campaña de excavaciones de un año de un yacimiento determinado) con un solo número *currens*, por ejemplo el 4.300, que englobará todos los materiales procedentes de un yacimiento en ese año (siglados según el criterio, no normalizado, de los excavadores) y solo cuando el Museo incorpore un objeto de esa excavación, procederá a su marcado y siglado mediante un número *currens* dentro de sus colecciones. Es decir, se volverá a trabajar, por duplicado, anulando la información inicial de la pieza en cuestión e incorporando dicha información en la documentación propia del objeto.

La incorporación del Museo, como otros centros aragoneses, al sistema DOMUS, ocasionó ciertos traumas (notables) derivados de la migración que se hizo en su día, añadidos a la imposibilidad de desarrollar un sistema que reconociera y ordenara la modalidad de "tres cifras" adoptada en una ingente cantidad de materiales ya "ingresados" en el Museo con dicha identificación, circunstancias que han obligado a adjuntar en nuestras bases de datos los números *currens* que se han adjudicado a los bienes incorporados.

³¹ Sistema de enorme coherencia adoptado también para el resto de bienes de interés museográfico ingresados en el Museo por otros conceptos.

³² BELTRÁN LLORIS, M., "Los ingresos de materiales arqueológicos en el Museo de Zaragoza", *Museo. El museo: centro de documentación*, Madrid, 1997, 41 ss.

5. La entrega regularizada de los materiales arqueológicos y la documentación contextual

Desde los tiempos de Riviere³³, están perfectamente definidos y valorados, los *documentos museales secundarios*, muy importantes como contextualización de nuestros pobres objetos materiales. La presencia de toda esta documentación quiere decir, en la dinámica innovadora de los museos de antigüedad, que nuestras instituciones no se interesan exclusivamente por el omnipotente objeto, sino, siguiendo la evolución de la propia ciencia arqueológica, no buscamos “el tesoro”, no nos sirve el objeto aislado, reducido a su potencialidad, aunque ésta sea muy alta en numerosas ocasiones. Interesa el proceso e interesa el discurso, de carácter polifacético, en el que el objeto puede participar, para interpretar, a partir de ese momento un nuevo papel en el difícil arte de transmitir el sentido de nuestras colecciones al público.

Los fondos documentales arqueológicos, afectan al yacimiento, al registro arqueográfico, a los datos propios del investigador y al tipo de actividad (excavación de urgencia, programada...). No es este el lugar para definir el registro arqueográfico, que afecta por otra parte al informe, diario o detalle de las unidades estratigráficas, a la correspondiente memoria, al inventario de hallazgos, a la documentación complementaria y a las muestras y otras circunstancias que acompañan a nuestras actividades. Las administraciones establecen en las preceptivas autorizaciones que permiten llevar a cabo las excavaciones arqueológicas, qué es lo que el excavador/investigador debe entregar en los museos públicos para que la recepción de estas investigaciones, no se quede reducida a la simple materialidad de las piezas, desprovista de su natural contexto, entendiendo por contexto, todo aquello que puede ayudar a interpretar y dar sentido al objeto. Cabría, en consecuencia, interrogarse sobre las entregas de materiales arqueológicos (*documentos museales primarios*) y sobre todo de los *documentos museales secundarios* que en ausencia de investigadores permitirán, en el futuro, interpretar las excavaciones que se han ejecutado, siendo los problemas especialmente graves en lo relativo a las excavaciones que no obedecen a programas de investigación científica, que no suelen plantear dichos problemas. Nos referimos, obviamente, a la denominada excavación de urgencia que constituye hasta el momento el espacio más débil en todas estas consideraciones.

Los protocolos de recepción de materiales contemplan la cita previa para la entrega de los mismos y normas específicas para el embalaje (cajas de cartón normalizadas, sistemas de identificación mediante etiquetas, formas de agrupar o proteger los objetos, materiales sin cajas según el volumen...). Del mismo modo se contemplarán el tipo de limpieza que debe practicarse sobre los mismos y los residuos que deberán ser tenidos en cuenta, así como la posible fragilidad de muchos de ellos y su agrupación en función de dicha naturaleza. Todo ello significa un proceso laborioso de contacto y colaboración para conseguir la máxima eficacia y garantías para el patrimonio obtenido en el transcurso de las excavaciones.

Las normativas a este particular, siguen dejando todavía muchos aspectos en la mayor indefinición, lo que equivale a decir que todo depende de las buenas relaciones y ética de las personas que intervienen en los procesos de excavación arqueológica. En nuestro ámbito la ley 3/1999, obliga a entregar los objetos obtenidos debidamente inventariados, catalogados y acompañados de una memoria al museo o al centro que se estipule, y en el plazo que se fije. En lo relativo a los informes, en el plazo de 15 días, una vez finalizada la intervención. En el caso de las memorias, en el plazo máximo de dos años. Se trata de una memoria detallada. Sin embargo, el contenido de la memoria debería estar definido para evitar banalidades, que a veces comete la propia administración, publicando como “memorias”, lo que no son sino informes sucintos de actuación en los que no hay conclusiones científicas referidas a la excavación, sino más bien datos de gestión y enumeración de acciones practicadas o simples hipótesis de trabajo derivadas del estado embrionario de las investigaciones³⁴.

³³ AA. VV., *La muséologie selon Georges Henri Rivière. Cours de Muséologie/Textes et témoignages*, Bordas, 1989, pp. 174 ss.

³⁴ Por ejemplo: ARANDA, A., “Memoria de la actuación arqueológica en la necrópolis de La Umbria –Daroca– correspondiente a la campaña de 1989”, *Arq. Ar. 1988-1989*, Zaragoza, 1991, pp. 141-145; MARTÍNEZ GARCÍA, F. J., “Memoria de excavación en Torrecid, Ateca (Zaragoza)”, *Arq. Ar. 1993*, Zaragoza, 1997, pp. 115-118, etc.

Lo que va expresado no es sino una llamada de atención sobre los numerosos problemas que todavía subsisten en el proceso que preside una excavación arqueológica, que no debería quedarse en ningún caso en la simple "actividad de campo". El proceso de una excavación estará cerrado, solo con la entrega de toda la documentación complementaria a los centros receptores de ese patrimonio público (los museos) y por supuesto con la redacción de las memorias de excavación como rendición de cuentas que obligadamente debemos prestar. La elaboración de protocolos detallados solventando todos estos problemas debería estar presente en la mente del legislador, presidida además por la necesidad absoluta de reciclar y consensuar los esfuerzos que rinden las excavaciones, que no están reñidos de ninguna manera con los modos del museo, lugar éste de destino natural de los hallazgos, cuyo complejo proceso de explotación, no debería terminar hasta la exposición pública de los resultados obtenidos. Es decir, desde la óptica del Museo, hoy por hoy, las instituciones conservadoras de nuestro patrimonio mueble, el proceso no terminaría exclusivamente con la publicación (honestamente) de las excavaciones arqueológicas, sino con la exposición pública de los resultados.

6. ¿Hasta cuándo la prohibición de acceder a los materiales arqueológicos procedentes de las excavaciones arqueológicas autorizadas?

El artículo 53 del Reglamento de los museos de titularidad estatal especifica que hay que facilitar acceso al patrimonio en todo su ámbito (bienes materiales y documentación museal). Suelen ser frecuentes, por la propia práctica y dificultades de las excavaciones arqueológicas, determinadas limitaciones en el acceso a dichos bienes exigidas por los titulares de las excavaciones arqueológicas, que exigen la no exhibición de determinados bienes procedentes de las investigaciones, ante el temor de no mantener la primicia en el estudio y divulgación de los mismos. Ante esta coyuntura debe prevalecer el principio de que los bienes son de titularidad pública y se han obtenido, habitualmente, con fondos públicos, lo que equivale a su exhibición inmediata (previos tratamientos de conservación-restauración, ineludibles). Solo el trabajo intelectual llevado a cabo sobre dichos bienes es propiedad del que lo lleva a cabo, proceso que de forma natural es (o debería ser) acometido por el propio excavador/investigador.

¿Hasta cuando los bienes deben permanecer inéditos en las reservas de los museos sin presentarse al público, mediante la exposición o a través de las consultas en las propias áreas de reserva? Esta pregunta debería contestarse con los plazos previstos por las legislaciones para la presentación de las memorias de excavación, cuya redacción sugiere que lo producido en las mismas se ha explotado científicamente de la manera conveniente. La gran lentitud en la presentación de memorias de excavación durante los últimos decenios debería ayudarnos a replantear los procesos investigadores y la libre disponibilidad de los materiales que albergan los museos, procedentes de las excavaciones arqueológicas³⁵. El caso es especialmente preocupante en las grandes excavaciones, como *Caesar Augusta*,

³⁵ Baste cotejar las excavaciones ejecutadas entre el año 1975 y 1995 para comprobar como de las actividades de dichos años solo se han hecho públicas diez memorias sistemáticas de excavaciones: Abrigo de Costalena 1975, Maella (BARANDIARÁN MAESTU, CAVA ALMUZARA, A., *La ocupación prehistórica del abrigo de Costalena (Maella, Zaragoza)*, Colección Arqueología y Paleontología, 6, Zaragoza, 1989); Cueva de los Encantados, 1964-1965 ("Cueva de los Encantados (Belchite, Zaragoza)", *NAH*, XVI, Madrid, pp. 9-50, 1971); Abrigo de Moncín, 1979-1987 (HARRISON, R., MORENO, G. *et alii*, *El abrigo prehistórico de Moncín, Borja, Zaragoza*, Zaragoza, Colección Arqueología, Zaragoza, 1994); Loma de los Brunos, Caspe, 1980-1982 (EIROA, J., *La Loma de los Brunos y los campos de urnas del Bajo Aragón*, Zaragoza, 1983); Los Castellares de Herrera de los Navarros, 1977-1980 (BURILLO, F., *El poblado de época ibérica y el yacimiento medieval de los Castellares (Herrera de los Navarros, Zaragoza)*, Zaragoza, 1980); *Contrebia Belaiska*, 1970-1989 (BELTRÁN MARTÍNEZ, A., "Excavaciones arqueológicas en Contrebia belaisca (Botorrita, Zaragoza), 1980", *NAH*, 14, Madrid, 1982, pp. 319-364); *Colonia Celsa*, 1976-1986 (BELTRÁN LLORIS, M., MOSTALAC CARRILLO, A., LASHERAS, J. A., *Colonia Victrix Iulia Lepida -Celsa (Velilla de Ebro, Zaragoza)*. I. *La arquitectura de la Casa de los Delfines*, Museo de Zaragoza. Monografías, 1, Zaragoza, 1984; MOSTALAC CARRILLO, A., BELTRÁN LLORIS, M., *Colonia Victrix Iulia Lepida-Celsa, (Velilla de Ebro, Zaragoza)*. II. *Estratigrafía, pinturas y cornisas de la Casa de los Delfines*, Colección Arqueológica, 15, Zaragoza, 1994; BELTRÁN LLORIS, M., PAZ PERALTA, J. Á., *et alii*, *Colonia Victrix Iulia Lepida -Celsa (Velilla de Ebro, Zaragoza)*. III, 1 y 2 *El Instrumentum domesticum de la Casa de los Delfines*, Zaragoza 1998); Necrópolis de Cuarte, 1975 (BELTRÁN LLORIS, M., "Memoria de las excavaciones arqueológicas en la necrópolis hispano visigoda del Alto de la Barrilla (Cuarte, Zaragoza), 1975", *NAH*, 6, Madrid, 1976, pp. 545-580; *Turiaso*, Tarazona, 1980 (BELTRÁN LLORIS, M., PAZ PERALTA, J. Á., *et alii*, *Las aguas sagradas del Municipium Turiaso. Excavaciones en el patio del Colegio Joaquín Costa (antiguo Allué Salvador)*. Tarazona (Zaragoza), Caesaraugusta 76, 2002, Zaragoza, 2004. 1979); La Romana, 1978 (BELTRAN LLORIS, M., *El poblado ibérico de Castillejo de la Romana, La Puebla de Híjar (Teruel)*, EAE, 1979, 103, Madrid).

por no mencionar otros yacimientos, si tenemos en cuenta que el Museo de Zaragoza, alberga un patrimonio de cerca de 1.500.000 fragmentos/objetos de *Caesar Augusta*, al que se suma el depositado todavía en los ámbitos municipales³⁶, considerando que solo se han publicado, independientemente de las noticias, algunas extraordinariamente importantes (y con el aire de una memoria)³⁷, cuatro memorias como tales entre los años 1975-2014³⁸.

7. ¿Qué recibimos en los museos de “Arqueología”/Antigüedad?

Selectividad. El registro arqueológico a veces se muestra excesivo en la recogida de bienes materiales. En los ingresos controlados en los museos, es ciertamente frecuente constatar la recogida de materiales procedentes de los niveles más superficiales, que pretender documentar el último estadio en la ocupación del solar. Lo cual parece coherente, pero dichas medidas deberían tener una dosis comedida. Los niveles superficiales de la gran mayoría, por ejemplo, de los solares caesaraugustanos, no contienen otra cosa que basuras (como las antiguas), depositadas en el momento presente. Cabría mejor constatar por escrito, simplemente que el solar ha estado ocupado como vertedero o basurero moderno, hasta el año en el que se han llevado a cabo los trabajos. Es dudoso que la información material aporte conocimiento histórico, fuera de la constatación del carácter más o menos degradado, socialmente, que puedan poner en evidencia los restos materiales susceptibles de ser registrados. Hay medios, mejor, y menos onerosos, de estudiar los tiempos presentes que a través de las basuras que podamos registrar en la mayor parte de nuestros solares ciudadanos.

Un número sin fin de “materiales arqueológicos”. Determinadas excavaciones producen, toneladas de materiales, cerámicos o de otro tipo, todos susceptibles de aportar información; de hecho, así sucede. Pero ante la multiplicación casi milagrosa de los hallazgos, cada vez se adoptan medidas más generalizadas, consistentes en recogidas selectivas en las prospecciones, recuentos de materiales por número y volumen, “devolución de materiales controlados al terreno”, y sobre todo criterios apoyados en el sentido común, que aconseja no trasladar a los museos cientos de sillares arquitectónicos que nunca se restituirán en volumen, o miles de cerámicas “informes” que jamás proporcionarán información útil desde el punto de vista científico... Ello unido a la ya tradicional lentitud en la elaboración de las memorias de excavación, que permitiría discriminar el material obtenido y depositado en los museos. Muchas de estas excavaciones deberán ser abordadas en el futuro (¿?), faltas de la documentación contextual que podría darles sentido y por lo tanto con conclusiones, a priori, defectuosas; ello nos debería llevar a extremar las medidas y ser particularmente selectivos en la recogida de testimonios materiales que continuarán colapsando las reservas de los museos, obligadas (por razones económicas), ya desde hace tiempo, a desarrollarse fuera de las áreas urbanas. Cabría preguntarse, para finalizar: ¿para cuándo una Ley del expurgo?³⁹.

Se colapsan las áreas de reserva. Las áreas de reserva⁴⁰ constituyen una pieza absolutamente sobresaliente en la concepción de los museos de Antigüedad, que por su naturaleza actúan de receptores naturales de la actividad arqueológica que se genera, en nuestro caso, en toda la provincia de Zara-

³⁶ 4.462 cajas, más 188 piezas, 160 pales de elementos pétreos y otros materiales varios.

³⁷ ESCUDERO, F., GALVE IZQUIERDO, M. P., *Las cloacas de Caesaraugusta y elementos de urbanismo y topografía de la ciudad antigua: incluye un estado de la cuestión de las cloacas de Hispania*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 2013.

³⁸ Paseo de Echegaray: BELTRÁN LLORIS, M., SANCHEZ NUVIALA, J.J., *et alii*, 1980; C/D. Juan de Aragón: GALVE IZQUIERDO, M.P., *et alii*, prensa; Calle Alfonso: GALVE IZQUIERDO, M.P., BLANCO MORTE, A., CEBOLLA BERLANGA, J. L., *La calle Alfonso I de Zaragoza. Hallazgos arqueológicos durante las obras de peatonalización en 2001*, Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza, 2007; necrópolis C Predicadores: Galve Izquierdo, M. P., *La necrópolis occidental de Caesaraugusta en el siglo III: (Calle de Predicadores, 20-30, Zaragoza)* Prensas Universitarias de Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 2008.

³⁹ El Ministerio de Cultura, designó, hace ya años (2004), una Comisión de técnicos de museos para proceder al estudio de un protocolo del que emanasen soluciones y argumentos para racionalizar y plantear propuestas de trabajo a evacuar con todos los colectivos implicados del mundo de la arqueología. Tras varias sesiones, dicha comisión dejó de reunirse.

⁴⁰ Desde los clásicos trabajos de AMES, M., “Visible storage and public documentation”, *Curator* 20, pp. 65-79; PYE, E., “Conservation and storage: archaeological material”, en THOMPSON, J., BASSET, D., *et alii*, *Manual of Curatorship*, Butterworths, London, 1992, pp. 392-427.

goza⁴¹. El museo no controla, salvo de forma muy aproximada, el volumen de recepción de materiales arqueológicos y por lo tanto constituye éste un problema de primer orden en la planificación y gestión⁴²; las áreas de reserva corren el peligro de colapsarse cuando la actividad arqueológica se desborda⁴³. La imposibilidad de atender y gestionar patrimonios considerables procedentes de excavaciones ha llevado a numerosas administraciones a centralizar de forma regional estos espacios, como el modelo del Servicio de Arqueología de Sajonia en Dresden–Klotzsche⁴⁴ y el planteamiento de áreas de reserva regionales en nuestro territorio, tal vez permitiría optimizar de forma muy importante los recursos, en una época de carencias⁴⁵.

8. Tolerancia cero con la arqueología clandestina

En los museos “arqueológicos” es frecuente la relación con el mundo clandestino, que invade el espacio arqueológico, provocando frecuentes colisiones⁴⁶. Las acciones clandestinas disputan el espacio, llegan en muchas ocasiones antes que la arqueología oficial a los sitios, poseen una gran información, y muchos de los materiales “rescatados” en los museos tienen esa dudosa procedencia. La *Tabula contrebiensis* de Botorrita (Zaragoza), fue hallada en un 13 de diciembre del año 1979, habiendo sido entregada, de forma anónima, al Director de Cultura de la Diputación General de Aragón mediante un acta en la que no se especificaba la identidad de los donantes (que lo obtuvieron mediante el detector de metales); posteriormente, a través del Consejero Provincial del Ministerio de Educación y Ciencia (Antonio Beltrán Martínez), ingresó en el Museo de Zaragoza⁴⁷. Según el testimonio de los “halladores” el bronce epigráfico fue hallado en la parte alta del Cabezo de las Minas (Botorrita), “a unos veinte centímetros de profundidad” y al parecer acompañado de una moneda de *Kontebakom*⁴⁸.

Otra anomalía plantea el extraordinario *foculus* (brasero) romano en bronce⁴⁹, procedente de un yacimiento aragonés indeterminado, atribuido por algunos círculos clandestinos a Hinojosa de Jarque (Teruel), circunstancias más que dudosas que no obstante avalaron (¿?) su traslado desde el Museo de Zaragoza, al Museo de Teruel⁵⁰. Son dos objetos de valor extraordinario, que al carecer del contexto

⁴¹ Sobre las áreas de reserva en general, AA.VV., *Collections publiques et réserves*, Musées et collections publiques de France, nº 229-230. Paris, 2002; AA.VV., *Almacenes de Museos. Espacios internos. Propuestas para su organización*, ICOM España. Digital, Revista del Comité español de ICOM, n. 3, 2011.

⁴² THOMPSON, J., BASSET, D., *et alii*, *Manual of Curatorship*, Butterworths, London, 1992, pp. 523-524 sobre la actitud activa o pasiva de los museos anglosajones en la recepción de bienes arqueológicos.

⁴³ Pueden verse las necesidades del Museo de Zaragoza, BELTRÁN LLORIS, M., (red. gral.), *Museo de Zaragoza. Plan Museológico*, Boletín 19, Zaragoza, 2009, pp. 109-112, cuyos cálculos de crecimiento entre los años 2003-2008 se vieron rebasados por la realidad. En unas estimaciones generales, y en función de la intensidad de las excavaciones arqueológicas, la previsión se situaba en 4.814 m², para la ubicación de un mínimo de 1.340 m lineales, en el año 2029.

⁴⁴ ORFILA PONS, M., “Museo como archivo. ¿Cómo denominar y organizar los lugares donde se depositan los bienes muebles procedentes de las excavaciones arqueológicas?”, *MUSA 7, La Arqueología y los Museos*, 2006, pp. 37-43.

⁴⁵ En dicha línea se sitúan las áreas de reserva generales, de la Diputación foral de Guipuzkoa (Gordailua); los almacenes centralizados del Gobierno de Navarra ubicados en el denominado Edificio del Archivo Administrativo, para todos aquellos fondos no exhibidos en los museos de la comunidad, además de otras iniciativas.

⁴⁶ RODRIGUEZ TEMIÑO, I.: “El expolio del patrimonio. La arqueología herida”, *Del ayer para el mañana. Medidas de protección del patrimonio*. Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, Valladolid, 2004, 303-349.

⁴⁷ Así consta en el Registro del Museo de Zaragoza, inventariada con el número 80.13.1. Sobre su ubicación en el yacimiento de *Kontrebia Belaiska* (Botorrita), se han hecho múltiples suposiciones, todas baldías. Afortunadamente la tábula está fechada por la referencia a C. Valerio Flacco, el 15 de mayo del año 87 a.C.

⁴⁸ FATÁS CABEZA, G., *Contrebia Belaiska (Botorrita, Zaragoza). II Tabula Contrebiensis*, Zaragoza, 1980, pp. 23-24).

⁴⁹ BELTRÁN LLORIS, M., PAZ PERALTA, J. Á., *Guía. Museo de Zaragoza*, Zaragoza, 2003, p. 94; MUSEO DE ZARAGOZA, “Un brasero romano”, Zaragoza, 2003; GONZÁLEZ PENA, M. L., “El brasero romano depositado en el Museo de Zaragoza”, *Museo de Zaragoza. Boletín*, 16, Zaragoza, pp. 299-312.

⁵⁰ La atribución a Hinojosa de Jarque se ha recogido en alguna publicación, sin mayores aclaraciones (ERICE LACABE, R., “El brasero romano de Hinojosa de Jarque (Teruel)”, *Journal of Roman Archaeology, supplementary series*, n. 39, London 2002, pp. 115-121). Fue hecha la intervención por el Servicio de Protección de la Naturaleza, del Cuerpo de la Guardia Civil (SEPRONA) en el año 1994, sin que se averiguara en dicho momento la procedencia del bien, sobre el que el Museo de Zaragoza tramitó su incorporación al Inventario General de Bienes Muebles, código 1-M-10-0000542 del Ministerio de Cultura 12-9-1995, para garantizar su protección. Depositado en el Museo de Teruel, 21/5/04, por Resolución de la Dirección Gral. de Patrimonio Cultural del Dpto. de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de Aragón, de 24 de marzo de 2004.

referido a su hallazgo y ubicación exacta en el yacimiento, o bien en la geografía del país, han sufrido una notoria devaluación, a pesar del enorme valor histórico que todavía conservan.

En las mismas consideraciones entra una gran cantidad de bienes, procedentes de incautaciones y procedentes del expolio arqueológico, notablemente mermadas en sus cualidades contextuales⁵¹. Los códigos éticos de los museos aconsejan marcar distancias claras entre el mundo clandestino y el museal, aunque las relaciones son evidentes y necesarias, en muchos casos, para salvar de su pérdida a numerosos bienes obtenidos ilícitamente y “recuperados” en ocasiones, mediante acciones anónimas, como se ha visto⁵².

9. Cuestiones de trámite, legalización de colecciones y titularidad de los bienes

Finalmente, una llamada a la gestión de los procesos administrativos y legales relacionados con la actividad arqueológica y a los vacíos que se plantean, a diversos niveles. Cada excavación genera un expediente administrativo que le sirve al Museo para iniciar el correspondiente proceso documental en un trasiego administrativo que se sitúa entre el excavador/investigador, la administración que otorga la autorización para llevar a cabo la actividad (con unas condiciones suscritas por el investigador) y el museo como centro del que emana el sistema de marcado o siglado de los bienes obtenidos y que los recibe cuando culmina una parte del proceso arqueológico generando las correspondientes acciones administrativas o bien los expedientes negativos por la no obtención de materiales, cuyos números quedan vacantes.

Además, otro conjunto de actuaciones, al no haberse hecho la entrega material de los hallazgos en el museo asignado por la administración, se encuentra, desde el punto de vista legal, en condiciones “irregulares”, cuyo calado aumenta si se da la circunstancia de que algunos de dichos bienes se encuentran depositados en instituciones de “carácter museístico”, cuya propia existencia legal tampoco está perfectamente definida⁵³.

Es obvio que la normalización legal de dichas situaciones, que en muchas ocasiones choca con supuestos intereses museísticos avalados por algunas administraciones, debería abordarse aunque genere situaciones “incómodas”, pues la integridad y garantías de futuro, parece que, por el momento, solo residen en los museos establecidos como tales. Debe hacerse constar en todo caso, siempre, la titularidad de los bienes que se exhiben⁵⁴, circunstancia que se obvia, extrañamente, en muchos casos a pesar de ser instituciones modélicas en otros sentidos.

⁵¹ SANZ GAMO, R., “Valoración y tasación de colecciones arqueológicas, su especificidad y problemática”, *MUSA 7, La Arqueología y los Museos*, 2006, pp. 37-43.

⁵² BALDEÓN, A., “Deontología y responsabilidad profesional: el caso de los museos de Arqueología”, *Museo*, n. 12, 2007, pp. 203-210.

⁵³ En dicha situación se encuentran determinadas excavaciones arqueológicas cuyos materiales siguen pendientes de su entrega en el Museo de Zaragoza referidas al alfar romano de Villarroya de la Sierra, al recinto amurallado de Daroca, *Caesar Augusta*, Mausoleo de Chiprana, o determinados yacimientos turiasonenses, que corresponden a excavaciones programadas, así como otras prospecciones, también autorizadas y avaladas por diversas instituciones, con las que se está trabajando en la regularización legal y entrega de dichos fondos.

⁵⁴ Que corresponde al Gobierno de Aragón, debiendo hacerse constar al tiempo su calidad de depósito del Museo legalmente asignado en las autorizaciones de actividades arqueológicas.

El museo al aire libre.

Experiencias de musealización de yacimientos arqueológicos por parte del Gobierno de Aragón

Juan Ulibarri

Técnico de Museos del Gobierno de Aragón

Han sido unas Jornadas intensas y estamos llegando al punto final, aunque el culmen lo pondrá Andrés con la última conferencia. Mientras me voy a ocupar de entreteneros, de sacaros de las tipologías, de los museos entendidos en sentido tradicional de lugares entre paredes, para volcarnos hacia el territorio, para ir hacia el exterior, para estar al aire libre y para pasearnos por Aragón. Luego veremos que lo que estamos haciendo es intervenir en prácticamente toda la comunidad autónoma.

No voy a entrar en las hacer caso en las polémicas que presenta la musealización de los lugares al aire libre. Primero, porque verdaderamente no nos daría tiempo, algunas pinceladas se han visto, efectivamente, con la intervención de esta mañana por parte de los representantes del Ayuntamiento de Zaragoza, los problemas que los afectan son, en general, muy amplios y extensos y no es el lugar para presentarlos. Lo interesante es ver ahora hasta dónde hemos llegado y cuántas intervenciones hemos hecho a lo largo de estos años.

Propongo agrupar las actuaciones que se han realizado sobre cada lugar en función de las intervenciones a las que se les ha sometido. En unos lugares se han efectuado tareas de protección fundamentalmente, en otras de prevención y en otras de difusión, y en algunas todas a la vez. En fin, cuáles han sido las distintas soluciones.

El tema de la musealización al aire libre presenta una serie de hilos que puede dar lugar a reuniones técnicas más concretas, es uno de los temas recurrentes dentro del catálogo bibliográfico de las reuniones, congresos, y ponencias en las que intervienen arqueólogos, historiadores, profesionales del patrimonio, es decir, todos aquellos colectivos interesados en la gestión del patrimonio. Yo creo que es un tema muy debatido y que afecta, desde luego, a cuestiones terminológicas. Quizás también tendríamos que acabar haciendo, antes se proponía, un *thesauro de profesiones* o un *thesauro de denominaciones propias*, es decir, cómo nos vamos a denominar nosotros. También podríamos hacer un thesaurus de terminologías, de si lo vamos a llamar musealización, musealización *in situ*, centro de visitantes, o centros de interpretación. La terminología resulta esencial ya que define con claridad los enfoques laborales.

En los espacios musealizados al aire libre se produce una verdadera paradoja. Estamos interviniendo sobre un espacio para facilitar su lectura y su apertura al público, a los visitantes, que precisamente va a ser el factor desestabilizador del propio emplazamiento. Hay que solucionar la contraposición que supone la necesidad de acoger a más visitantes, de la forma que sea, menos lesiva para el lugar.

Ya se han expuesto muchos de los problemas que presenta la conservación de los restos *in situ*. Desde la conservación de los propios restos a las actuaciones adecuadas tendentes a conocer el significado de los mismos. Se ha hecho, hincapié sobre los equipos interdisciplinares a la hora de investigar todos los asentamientos, los lugares en los que se va a trabajar. Creo que es esencial promover la accesibilidad de estos lugares, que sean accesibles para el público, no cerrarse a ninguna discapacidad. No estamos hablando solo de que haya una serie de escaleras o ascensores especiales que permitan el acceso a discapacitados motrices, se trata de promover la accesibilidad a personas con discapacidades mentales o sensitivas.

Otra de las cosas a la que me voy a circunscribir es a los trabajos efectuados por el Gobierno de Aragón. Evidentemente existen instituciones con otras propuestas, otras iniciativas que vinculan los elementos patrimoniales existentes con su propio territorio.

No he pretendido ser exhaustivo en la relación, aunque sí que vamos a ver aquellos que son más emblemáticos. Sí que es importante señalar la vinculación de los centros que interpretan, o que enseñan, o que muestran, con el territorio.

Actualmente hay dos áreas, una de las cuales nos lleva cierta ventaja, se trata de los centros basados en el mundo natural. Desde hace tiempo los departamentos correspondientes de Medio Ambiente han dotado a la mayoría del territorio de lugares a los que uno podía acercarse con el fin de comprender mejor el medio natural, que incluye tanto el medio físico, la botánica y la fauna de cada territorio. Allí donde vayamos, y en un ámbito bastante concreto siempre vamos a encontrar alguno de estos lugares siempre existirá información concreta para conocer y entender el entorno en el que estén implantados. También hay que citar la iniciativa que se está haciendo desde la Paleontología a través del Museo Paleontológico de Aragón o Dinópolis, a través no sólo de su sede central de Teruel, sino con los centros satélites que van apareciendo en la misma provincia. Todo acompañado de intervenciones sobre el terreno, para proteger los asentamientos en los que se observan restos de huellas de dinosaurios.

Quisiera señalar, antes de ver algún ejemplo concreto, que todas las actuaciones responden a una planificación, tienen un eje vertebrador. Es verdad que muchas veces esa planificación no cristaliza en un documento maestro, pero la Administración suele trabajar de forma planificada. De hecho, muchas de estas intervenciones obedecen a un proyecto organizado, a una hoja de ruta. Sabemos hacia dónde queremos ir con los hitos secuenciales que se van necesitando. Por lo que de alguna forma, desde la Administración se suele trabajar de una forma organizada, con cierta planificación.

Otro de los principios que se siguen, es que todas las intervenciones planteadas están relacionadas con el territorio, vinculadas a la mayoría de los agentes sociales más próximos: comarcas, municipios, consorcios, etc.; una gran variedad de posibilidades, intentando siempre buscar la complicidad del territorio.

Otro tema a señalar es la existencia de cierta coordinación entre todos los profesionales que trabajamos en este campo. Muchas veces esperamos una normativa u otra iniciativa que pueda suplir las vinculaciones personales, la relación personal, para que, de alguna forma, se instrumentalicen una serie de normas. Hay una serie de elementos que no llegan al museo, parece que falla la comunicación; puede existir un problema de coordinación interno, esa coordinación se debería suplir con el trabajo personal. Creo que una adecuada voluntad por parte de la mayoría puede adelantar mucho trabajo, por ejemplo, lo que se está haciendo aquí puede adelantar mucho trabajo y simplificar problemas, deberíamos intentar colaborar entre todos, buscar los puntos de unión, aquello que nos vincula, y alejarnos de lo que nos separa.

Por ejemplo, las actuaciones del Departamento son fruto e la colaboración de varias unidades, de varios Servicios algunos de los trabajos que veremos son fruto de esa colaboración, incluso esta misma intervención.

Centrando el tema, señalar que se ha intervenido en tres de los vértices sobre los que debe pivotar el conocimiento de un espacio histórico al aire libre: su protección y conservación, su investigación, y, como no, su difusión.

En este mapa de Aragón, mudo de momento, se irán plasmando hasta dónde ha llegado la intervención del Gobierno de Aragón. Uno de los ámbitos en los que más se está trabajando desde el territorio, son los Parques Culturales, cinco áreas distribuidas por todo el territorio.

Otro tema en el que se han invertido muchos esfuerzos es el arte rupestre, centrado en los tres puntos en los que existe una mayor concentración. No puede faltar el mundo ibérico, coordinadas muchas iniciativas a través del consorcio de iberos del Bajo Aragón. Y como no, se ha apostado de forma esencial por el Mundo romano. El Camino de Santiago también ha sido objeto de actuaciones específicas, los castillos y se ha abierto una nueva vía que hasta ahora no se había planteado sobre el estudio de espacios vinculados a la Guerra Civil y períodos inmediatamente posteriores.

Resulta muy significativo observar como se ha intervenido prácticamente en toda la Comunidad Autónoma.

Vamos a ver algunos ejemplos sobre los que se han realizado actuaciones. Uno de los más emblemáticos son los abrigos de pintura rupestre al aire libre, en los que se han ido haciendo cubiertas y protecciones que limiten el acceso de personas incontroladas. De forma preventiva, se han investigado las patologías que afectan a la pintura rupestre y su evolución vinculada al medio ambiente, al entorno, etc.

Se han llevado a cabo acciones puntuales como en Los Bañales protegiendo los altares votivos localizados en la zona del foro y su reconstrucción a través de réplicas para que se pueda ver lo que se ha protegido con anterioridad.

A continuación repasamos una serie de ejemplos sobre cubiertas de espacios, que es una de las intervenciones de protección que se ha realizado con mayor asiduidad. Por ejemplo en el Cabezo Las Minas de (Botorrita, Zaragoza), en la ciudad de Labitolosa, (La Puebla de Castro Huesca), en Villa Fortunatus (Fraga Huesca) o en el Mausoleo de Fabra (Zaragoza).

Otras intervenciones que se han realizado no son espacios de índole arqueológica si no de tipo patrimonial tales como San Juan de la Peña (Botaya, Huesca) tanto en el Monasterio alto como en el Monasterio bajo.

He dejado para el final dos de ellas ya que porque quiero explicar extensamente las dos intervenciones quizás más ambiciosas llevadas a cabo, se trata de las de la Loma del Regadío (Urrea de Gaén, Teruel) y la villa de La Malena (Azuara, Zaragoza).

En la Loma del Regadío, además de la cubierta, se ha realizado una intervención museográfica basada en unos paneles explicativos complementados por algunas escenografías que hagan más comprensible la vinculación de la villa con el entorno natural, su función agrícola o el uso de algunos de sus espacios, sirviendo incluso de escala para percibir la proporción del espacio en el que nos movemos.

La otra intervención en la que se ha llevado a la práctica una solución diferente es La villa de la Malena. En este caso, el espacio que explica la villa se instala cerca de la misma en el centro de la localidad de Azuara. Allí se instala un espacio aprovechando un inmueble que ya existía, en el que se explica en qué consistía la villa y sus aspectos más importantes. Para ello se emplea un vistoso sistema multimedia que explica, sobre todo, la parte fundamental de la misma fundada en su decoración de su mosaico.

Este ejemplo es uno de los casos en los que podremos volver a trabajar en el futuro completando algunos aspectos del mismo. Por ejemplo su cubierta, paneles explicativos con otros temas, etc.

También se ha intervenido en La Caridad (Caminreal, Teruel). Además del trabajo del Museo del Teruel sobre el yacimiento, se ha colaborado junto a otros agentes para abrir el centro de interpretación de la cultura romana. En el mismo se amplía la información sobre el centro: explicación del yacimiento, actividades, etc.

Estas son dos de las fórmulas adoptadas. Por un lado, la musealización in situ del propio yacimiento, a través de elementos explicativos dentro del lugar; y por otro, se basa en la existencia de un centro que complementa su difusión.

Aparte de estas actuaciones más concretas, también se han realizado actuaciones más globales en muchos ámbitos. Uno en el que se está trabajando más intensamente es al Arte Rupestre.

Dos frentes en los que se ha trabajado sobre este tema son, por un lado la REPPARP (Red Europea de Primeros Pobladores y Arte Rupestre Prehistórico). Se trata de una red que aglutina a una serie de regiones de Europa, que se constituyen en una alianza para realizar una serie de ofertas turísticas y culturales basadas en la prehistoria y en el arte rupestre. Uno de sus mayores logros ha sido conseguir el reconocimiento de un itinerario cultural europeo que se llama "Caminos del arte rupestre prehistórico", declarado por el Consejo de Europa en el año 2010, en el que participan varias comunidades españolas, además de otros países.

Este itinerario, basado en la prehistoria y en el arte rupestre, produce una oferta económica y cultural especialmente concebida para la potenciación y la promoción de las zonas rurales de los territorios asociados.

Donde más resultados se está obteniendo desde el punto de vista de la vinculación del Patrimonio y el territorio es a través de los Parques Culturales. De hecho nacen con esa orientación. En prácticamente todos ellos se han llevado a la práctica espacios musealizados, vinculados a su especialidad, muchos dedicados al arte rupestre, volcados en la creación de distintos centros en los que mostrar su patrimonio y hacerlo accesible a los visitantes.

Tenemos ejemplos de todos los parques culturales; en el del río Martín con su centro de interpretación de arte rupestre "Antonio Beltrán" en Ariño (Teruel) en el que se exponen ciertos elementos del territorio al visitante para que posteriormente pueda ir a visitarlos.

Otros ejemplos son el centro de interpretación del Parque Cultural de Albarracín en Bezas (Teruel); el punto de información de arte rupestre del Navazo (Teruel); el de Colungo (Huesca).

Saliendo del Arte Rupestre nos encontramos con los del Mundo Ibérico, por ejemplo el de la cultura ibérica de Oliete (Teruel) vinculado a un parque cultural. De esta forma enlazamos con otro de los grandes conjuntos Patrimoniales sobre los que se está interviniendo en el territorio. En este caso a través del Consorcio de Iberos en el Bajo Aragón. Sus intervenciones afectan a muchos de los yacimientos de esta época de esa parte del territorio aragonés. Por ejemplo: Alcañiz, Alcorisa, Andorra, Alloza, Azaila, Calaceite, Caspe, Cretas, Mazaleón, Oliete o Valdeltormo. Todos lugares en los que o bien se ha intervenido directamente sobre alguno de los yacimientos, o bien instalando centros en los que se trata monográficamente algún tema vinculado al mundo ibérico.

Dando un salto cultural, tenemos otro de los elementos sobre el que se ha intervenido con intensidad. Se trata del acueducto romano de Cella y Albarracín (Teruel). En este caso se trata de una intervención doble, por un lado instalando paneles explicativos que enriquecen la visita, y completando la información mediante un centro de visitantes en Gea de Albarracín (Teruel), explicando más en profundidad distintos aspectos vinculados al aprovechamiento del agua. Se presenta el acueducto, y los elementos del territorio vinculados a su explotación.

Dentro de esta misma época, se ha intervenido en numerosos yacimientos de carácter urbano. En la ciudad de Azaila (Teruel), promocionando visitas guiadas; jornadas de recreación histórica, etc. Otro lugar esencial ha sido la ciudad de Bilibis (Calatayud, Zaragoza) con un proyecto inicial, que deberá completarse con un proyecto de mayor envergadura que se está redactando. Mientras se ha inaugurado el Museo de Calatayud, con un trabajo de difusión muy intenso. En otros lugares existen proyectos en distintas fases de ejecución como el del solar de la ciudad romana de Huesca visible en los restos del Círculo Católico cada uno con sus problemas específicos. Por seguir enumerando espacios, está Arcóbriga, en Monreal de Ariza (Teruel).

Saltando al Medioevo, hay numerosos castillos sobre los que se ha intervenido de forma directa, por ejemplo, en el castillo de Loarre (Huesca), acondicionando espacios para su visita y construyendo un pequeño centro para los visitantes en el que ser recibidos o ampliar la información sobre el castillo. Otro castillo es el de Peracense en la provincia de Teruel. Hay lugares como el castillo de Montearagón (Quicena, Huesca) en los que simplemente se ha colocado una señalización perimetral y unos pocos carteles explicativos. Y así otros muchos ejemplos.

Una de las intervenciones más interesantes, pero que puede exceder lo que aquí se trata es el Camino de Santiago que en su trazado aragonés ha sido objeto de actuaciones en distintos ámbitos, desde espacios arqueológicos como el Hospital de Santa Cristina de Somport (Huesca) a su señalización, accesibilidad, mejoras de sendero, etc. y curiosamente una intervención de arte contemporáneo vinculado al Land Art.

De gran interés son las rehabilitaciones sufridas por algunos inmuebles, en los que también se han efectuado intervenciones arqueológicas que finalmente acojen un espacio expositivo. Algunos de estos casos han sucedido con los Museos Diocesanos. Por ejemplo, las actuaciones en la catedral de Huesca, que incluye toda la información hacia su museo diocesano. Lo mismo se puede decir de la Catedral de Jaca, y su museo diocesano. Y cómo no, es el caso del Obispado de Barbastro-Monzón y su museo diocesano. Lo mismo se puede decir del palacio arzobispal de Zaragoza y sus dependencias anexas que alberga, en algunas de ellas el MUDIZ. Esta línea ya se abrió hace algún tiempo con las tareas de difusión e investigación realizada durante la restauración La Seo de San Salvador de Zaragoza cuya información creada para su inauguración, aún se reaprovecha en la catedral. Otras intervenciones en patrimonio religioso se siguen haciendo en la actualidad, por ejemplo en Nuestra Señora de Baldós en Montañana (Huesca), donde se está instalando un pequeño multimedia dedicada a la arquitectura románica del entorno.

Finalmente ofrecer algún dato sobre el último patrimonio en el que se está trabajando, que es el vinculado al proyecto de Amarga Memoria, restos asociados a la Guerra Civil y años posteriores. Por ejemplo en la Ruta Orwell, cerca de Leciñena (Zaragoza), en Sarrión, etc.

Todas las intervenciones carecen de sentido si no se difunden. Muchas de estas tareas se publicaron en dos monografías sobre el patrimonio cultural restaurado, publicadas el año 2010 en dos volúmenes, coordinados por la Dirección General. Y sobre todo hay que mencionar la herramienta más útil de todas cuya actualización es continua. Se trata del Portal sobre el patrimonio cultural de Aragón, en el que se incluye además de otros muchos temas, todo lo que hemos visto aquí.

Concluyendo, propondría huir de una vez por todas, de la postura tan bovarista que nos invade. Escapar de este estado de insatisfacción permanente causado por la diferencia entre nuestras ilusiones y la realidad. Sin caer en el conformismo, si nuestras aspiraciones están a demasiada distancia de lo que tenemos jamás alcanzaremos la serenidad, y nos pasaremos la vida esperando algo mejor. Esta insatisfacción que, dado el tiempo pasado, podemos considerar como crónica, está provocada por la diferencia entre nuestras ilusiones y nuestras aspiraciones quizás desproporcionadas a nuestras posibilidades y que la realidad suele frustrar.

En cualquier caso, recuerdo una oración que hace más de un siglo y medio propuso el teólogo norteamericano Reinhold Niebuhr que dice así: "Señor, concédeme serenidad para aceptar lo que no puedo cambiar, valor para cambiar lo que sí puedo, y sabiduría para reconocer la diferencia".

La renovación del Museo Arqueológico Nacional de Madrid. 2008-2014

Andrés Carretero Pérez

Director Museo Arqueológico Nacional¹

En esta intervención voy a describir someramente, en rápidas pinceladas acompañadas de imágenes², el proceso de renovación del Museo Arqueológico Nacional en los últimos años, realmente desde 2008 hasta el presente en lo puramente material, aunque, como podéis suponer, la fase de proyectos y preparación ha sido mucho más larga: al menos quince años.

LAS ANTIGUAS MUSEOGRAFÍAS

Todos sabéis que el Museo Arqueológico se creó en 1867, es decir, que tiene cerca de 150 años. La primera instalación se hizo en el llamado Casino de la Reina, un edificio que había al lado de la plaza de Embajadores, una antigua finca de recreo de la casa real. Todavía no había fotografía en las revistas de la época, y *La Ilustración Española y Americana* reflejó el montaje después de la inauguración y la apertura en 1871 con un grabado en el que aparece la sala mudéjar, la Edad Media, la sección etnográfica, el monetario, etc. Viendo las imágenes en detalle se reconocen muchas de las piezas que aparecen en esas salas, que siguen estando, evidentemente, en las colecciones del museo.

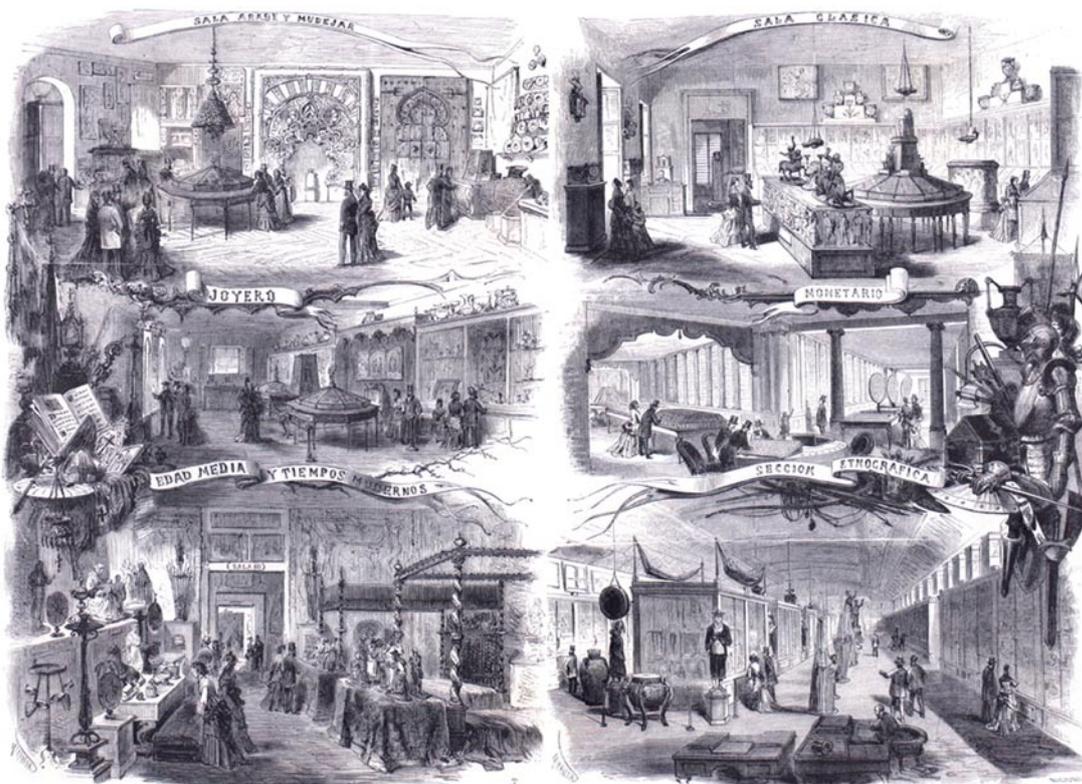
En 1895, el Museo pasa al actual edificio, el palacio de Biblioteca y Museos, al que estaba destinado desde el principio, pero que no se remató hasta el cuarto centenario (del descubrimiento de América) en 1892.

El primer montaje en el nuevo edificio duró prácticamente hasta la Guerra Civil con pocos cambios. Durante la guerra se desmontó todo, con la vorágine que os podéis suponer, y después Blas Taranena realizó una instalación esquemática, a la que se denominó el Museo Breve. Era eso, una selección

¹ andres.carretero@mecd.es

² Este texto es una adaptación de la presentación realizada con una proyección de numerosas imágenes. Aunque en la publicación impresa no se puedan reproducir la mayor parte, ha parecido preferible mantener en el texto el tono coloquial, de comentario, y la secuencia de la intervención.

Del mismo modo, esta intervención se produjo en primavera de 2013, con las actuaciones que se describen en el texto en marcha; la redacción final se produce en 2015, con el museo ya abierto al público. Pueden surgir ocasionales contradicciones de tiempos verbales entre el presente de la intervención y el pasado de la perspectiva actual.



El Museo en el Casino de la Reina (La Ilustración Española y Americana, 1873)



Sala egipcia en el montaje inicial del Palacio de Biblioteca y Museos



El "Museo breve" tras la Guerra Civil



"Patio romano", en el montaje de J.M. de Navascués

de lo más llamativo, de lo más espectacular del museo, y se hizo un montaje muy limpio, amplio, con muy pocos objetos; montaje que debía ser provisional, pero que se mantuvo hasta que llegó Navascués como director en los años 50 y volvió a darle vida a las salas.

Y realmente el último montaje, el fuerte, el significativo, la reforma real del museo, es la que realizó Martín Almagro básicamente a lo largo de los años setenta. La reforma del edificio comenzó en 1968. Almagro fue montando y abriendo al público salas, creo recordar que las últimas fueron en el año 1981, prácticamente en el momento en que don Martín se jubilaba.



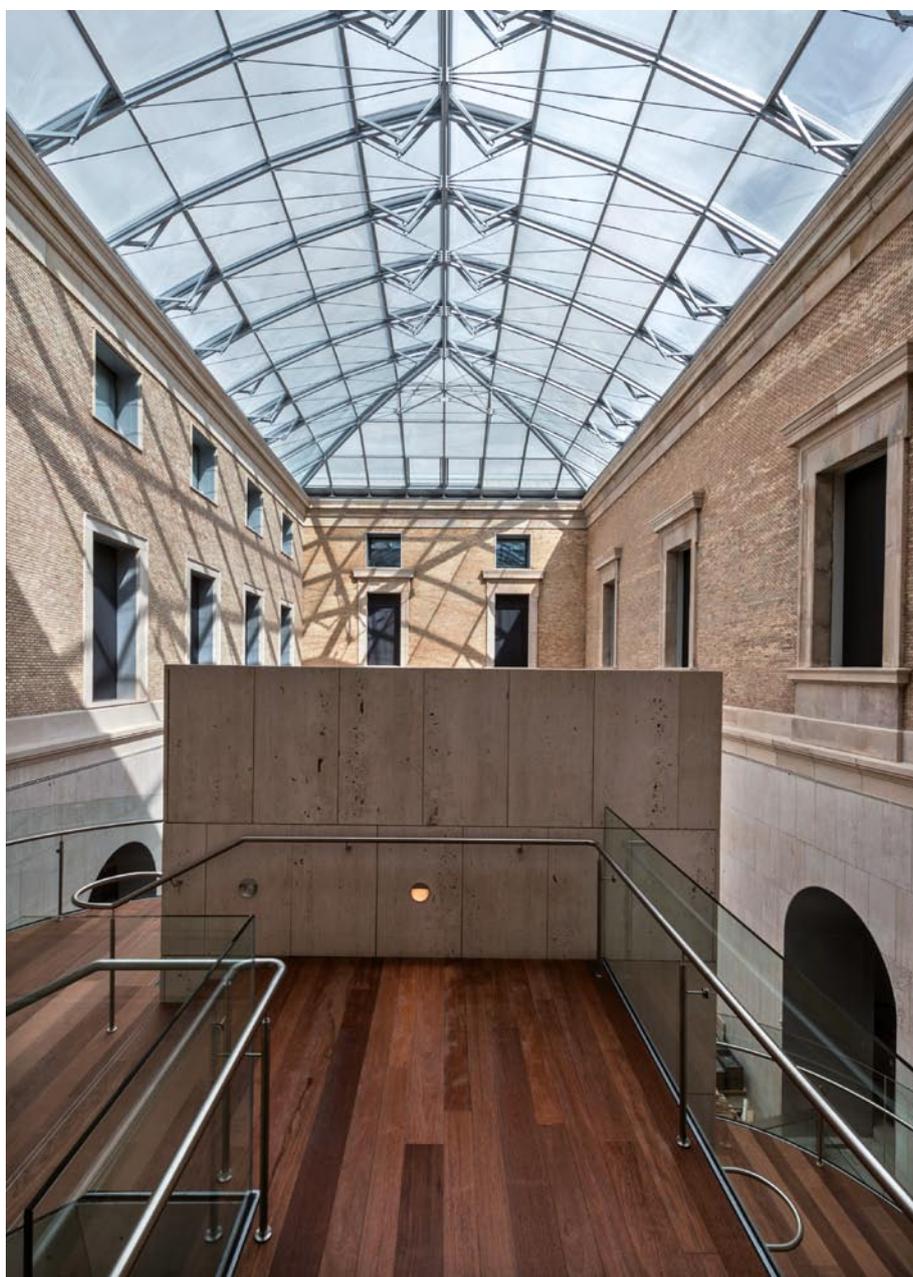
Una sala de Protohistoria, en el montaje de M. Almagro (Foto: Miguel Ángel Otero)



La Dama de Elche, en 2006

Este montaje se ha mantenido hasta el año 2008, en que se cerraron algunas de las últimas salas para la actual obra. Por el camino se han hecho reformas, se ha cambiado la gráfica, se han modificado los colores de fondo, pero viendo las imágenes se comprueba que las esculturas están en las mismas posiciones y muchas de las vitrinas son las mismas treinta años después.

Si Almagro consiguió ampliar la superficie del Museo construyendo nuevas plantas, dividiendo niveles, lo que se ha hecho desde 2008 ha sido acabar de reaprovechar el sótano, estirar las zonas del sótano que no estaban vaciadas, y eliminar las cerchas de los tejados que dan a los patios, colonizándolas con las biblioteca y la mayor parte de las oficinas. Y se han recuperado las monteras de los patios: el edificio original tenía los patios cubiertos, en la reforma de Almagro (o quizás antes) se eliminaron, con lo cual los patios quedaron abiertos, y era un sitio donde llovía y punto. Desde el punto de vista del funcionamiento del museo no tenían más utilidad. Ahora se han vuelto a cubrir, ganando superficie y, sobre todo, limpieza en las salas y en los vanos que dan a esos patios, que ahora son huecos abiertos, mientras antes eran ventanas con sus estructuras, cristales, etc.



Patio Norte, nuevamente cubierto (Foto: Niccolo Guasti)

UN CRONOGRAMA ELEMENTAL

En 2002 se redacta el Plan Director; en 2006-2007 el equipo de Juan Pablo Rodríguez Frade redacta el proyecto y se tramita la ejecución; en 2008-2009, y más o menos la mitad de 2010, se ejecuta la primera fase de la obra que afectó a todo el ala sur del edificio; y desde 2010 a mediados de 2012, se ejecuta la segunda fase que afecta al ala norte y a toda el área central. ¿Por qué esta segunda fase es mucho más rápida? Porque en la primera fase nadie, ni los arquitectos ni la empresa constructora sabían lo que se iban a encontrar. No se sabía dónde iba a haber un forjado original del XIX, dónde de los que cambió Moya en los años cuarenta o en los años setenta, y se trabajaba con mucho tiento para no provocar ninguna hecatombe, por así decirlo, en el edificio. En cambio, en la segunda fase el equipo arquitectónico ya tenían muy claras cuáles eran y cómo eran las estructuras en cada zona, y pudieron actuar con bastante rapidez.

Tenemos una documentación magnífica de este proceso de la reforma arquitectónica, porque José Manuel Ballester, Premio Nacional de Fotografía, documentó todo el proceso de destrucción y de recreación de los espacios.



La obra en acción (Foto: José Manuel Ballester)

A finales de 2010 se adjudica la museografía que, condicionada por los retrasos en la obra civil, está previsto concluir a finales de 2013. Si recordáis la coyuntura, en el momento de la adjudicación, estábamos cerca relativamente de unas elecciones generales, a poco más de un año. El equipo ministerial era consciente de que no iba a inaugurar el museo completo en el tiempo que quedaba de legislatura, y se planteó, en el propio pliego, dividir la actuación en dos etapas. Una primera fase que venía a ser un tercio de la exposición, aproximadamente, debía estar en marzo de 2012 en las previsiones ini-

ciales, para que el equipo saliente pudiera inaugurar una parte de museo, y el equipo entrante el resto. Como también recordaréis, las elecciones se adelantaron: en lugar de en marzo de 2012, fueron en otoño de 2011, con lo cual era imposible llegar a montar ese tercio del museo que se había planteado. A pesar de ello, aunque sólo ha habido una inauguración final, la actuación museográfica se desarrolló en el orden previsto.

LAS EXPOSICIONES TEMPORALES

Desde que a mediados de 2008 se cierra la exposición permanente al público, el museo inició, para no quedar desconectado del público, una política de exposiciones temporales. La primera, “Tesoros del Museo Arqueológico Nacional”, se implantó en el propio museo, en una de las grandes salas. Durante la primera fase, mientras se hacían las obras en el ala sur, la exposición se montó en el ala norte; y se trasladó al ala sur cuando la obra pasó al ala norte. Esta exposición estuvo abierta hasta el día de Santiago del 2012, momento en que ya había que acabar los remates finales y no nos quedaba más remedio que desmontarla.

Sorprendentemente, esta selección de unas trescientas piezas del Museo no ha bajado de 140.000 visitantes ninguno de los años que ha estado abierta.

Además, aprovechando que las colecciones no estaban en exposición, se hicieron otras exposiciones itinerantes, comisariadas por personal del propio museo, que circularon por numerosas sedes: “España, encrucijada de civilizaciones”, de recorrido internacional; “Egipto, Nubia y Oriente Próximo”; “Oro y plata. Lujo y distinción en la antigüedad hispana”, con la colección de joyería protohistórica; “Mecenazgo y poder en la España del siglo XVI”, con piezas de la colección de Edad Moderna; “En el jardín de las Hespérides. Vasos griegos del Museo Arqueológico Nacional”; “Piezas emeritenses del Museo Arqueológico Nacional” o “Rostros de Roma”, que fue la más demandada, y que ha estado rotando hasta 2012, con las piezas más significativas de la colección de retrato romano.

DISEÑO Y MONTAJE EXPOSITIVO

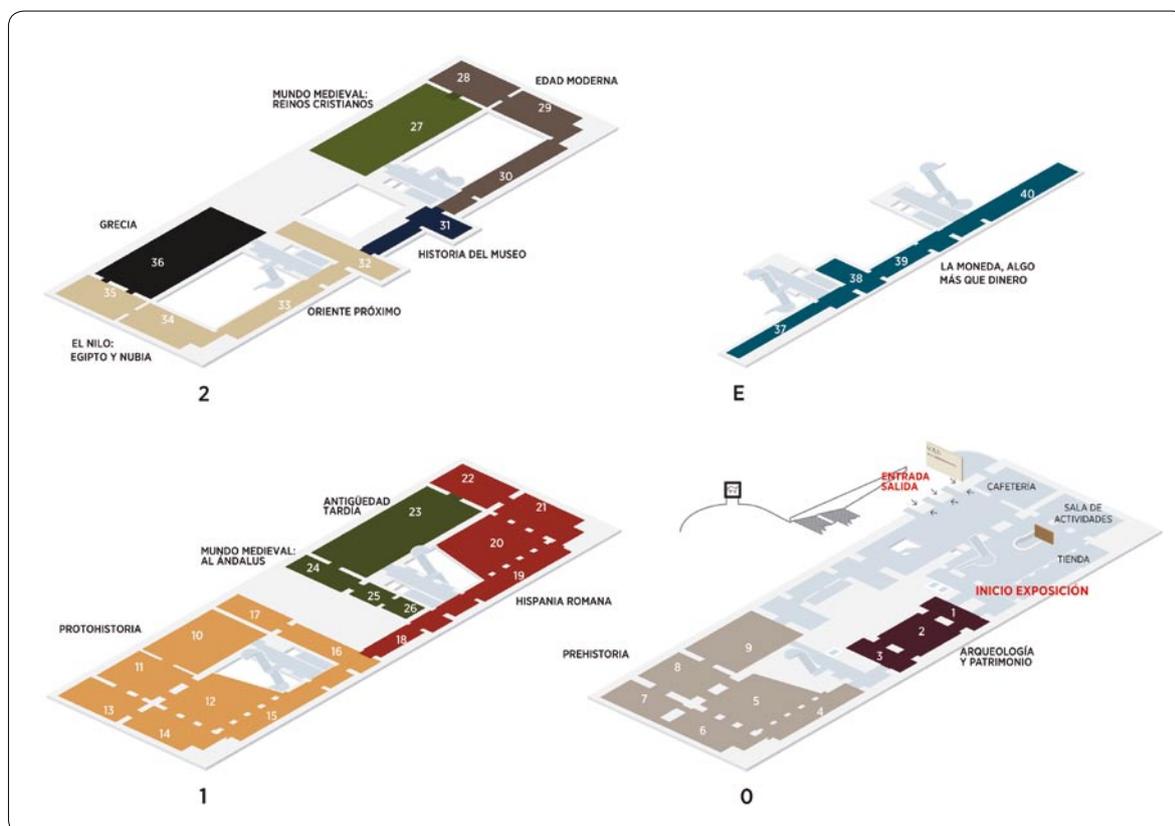
A lo largo de 2008 y la primera parte de 2009, se redactó el discurso, el esquema general de cómo se planteaba el museo que debía ser ese discurso expositivo, documento necesario para acompañar como anexo técnico al pliego del concurso para el suministro correspondiente de la museografía, que se tramitó entre mediados de 2009 y casi finales de 2010, momento en que se produjo la adjudicación.

Resultó ganadora una UTE compuesta por Acciona, que había sido la constructora de la reforma, junto con EMPTY, empresa de museografía, que supongo que conoceréis; y asimilado, aunque no formaba parte de la UTE, Juan Pablo Rodríguez Frade, que a su vez había sido el arquitecto de la reforma arquitectónica, para el diseño de la museografía, de tal modo que había una gran continuidad en los equipos de trabajo. Inevitablemente en los tiempos actuales la empresa presentó una propuesta con un 30% de baja, simplificando notablemente el discurso que se planteaba en la documentación técnica del museo. Y nos tuvimos que sentar durante unos cuatro meses en una sala con el equipo de la empresa adjudicataria, para, en sesiones de mañana y tarde, renegociar de alguna manera y justificar los planteamientos sobre los que se basaban los documentos que había planteado el museo, para encontrar un equilibrio entre la propuesta del museo y la oferta de la empresa. Bajo una apariencia de cobertura de espíritu científico, en realidad era una negociación económica de cantidad de vitrinas, peanas, soportes, pedestales, ilustraciones... En todo caso es de agradecer el espíritu colaborador de la UTE en esta tarea.

El 20 de marzo de 2011 se entregó una versión revisada del proyecto museográfico a la empresa, para que el equipo de arquitectos empezara planificar espacialmente lo que iba a ser la exposición.

EL DISCURSO EXPOSITIVO

El discurso expositivo, muy rápido. El discurso se divide en tres áreas de entidad y de extensión muy diferentes, como podéis ver en el gráfico.



Distribución general de los módulos de la exposición permanente

Una primera área, llamada “Patrimonio y arqueología”, que es una introducción a la exposición y que, realmente, va a ser una introducción audiovisual.

Una segunda, llamada “España, lugar de encuentros culturales”, que es en esencia la cronología de la historia española, desde la hominización hasta el siglo XIX e Isabel II, donde rematamos la cronología, el discurso cronológico.

Y el área tercera, a la que hemos llamado “De gabinete a museo”, cuenta la historia del museo y agrupan las salas monográficas de culturas mediterráneas y Numismática.

El recorrido básico, yendo por el eje de las salas, desde que entras por el torno de acceso hasta que llegas al de salida, son unos tres kilómetros para los visitantes, es decir, es casi imposible que una persona vea el museo en una sola sesión, en un solo día, con un mínimo de detalle o detenimiento.

La jerarquización básica del discurso. Esas tres áreas temáticas que planteamos agrupan 18 módulos expositivos, 18 grandes bloques, en general, cronológicos (geográficos para el caso de Grecia, Egipto y demás); 18 módulos que a su vez se subdividen en 68 unidades temáticas, que suelen mostrar temas concretos dentro de cada uno de los módulos y, por debajo, aparecen 246 unidades expositivas que ya tratan de manera monográfica aspectos concretos de los fenómenos culturales.

Grosso modo las unidades expositivas vienen a coincidir con las vitrinas, aunque no siempre; una vitrina puede llevar dos o más unidades expositivas, y, al contrario, hay algunas unidades expositivas que abarcan más de una vitrina: desde esas 246 unidades expositivas hasta 337 vitrinas hay una ligera desviación porque, ocasionalmente, por debajo hay subunidades expositivas. Cuando tienes un tema

muy complejo, unidades expositivas como “El panteón egipcio”, es casi imposible que lo cuentes en una vitrina con cuatro figuras; acabarás teniendo tres o cinco vitrinas para poder dar una mínima información más sistemática.

El primer módulo (AT1), “Arqueología y patrimonio”, es una breve introducción con cuatro vitrinas a las que hemos denominado “Materias y objetos”, porque, efectivamente, sin ánimo ninguno de pedagogía todavía, sino como un elemento puramente estético, para que la gente empiece a entrar en materia, hemos llenado cuatro grandes vitrinas con los materiales básicos de las colecciones del museo, es decir, cerámica, piedra y metal. No hay más orden que el que las piezas más antiguas están más abajo, y a medida que la cronología avanza las piezas van estando más altas. Pero no hay cartelas, no hay información de ningún tipo, como digo. Se trata de que el público tenga una primera sensación de que ese tipo de cosas es lo que va a encontrar en el museo. E intencionadamente le hemos puesto unos espejos de fondo a las laterales de manera que se reflejan unas en otras y parece que hay no doscientas, sino diez mil piezas metidas en esas vitrinas.



AT1: vitrinas “Materias y objetos” (Foto: Gabriel López Pérez)

A continuación hay tres grandes audiovisuales: “Espacios, tiempos y culturas”, una proyección que tiene 215 pantallas, cada una con su propio contenido y todas proyectándose a la vez. Empieza con el origen del universo y acaba con la bomba atómica, la @, Facebook, y no sé cuántas cosas. Durante seis u ocho minutos que dura la secuencia, hay escenas de cualquier cosa a lo largo de la historia del hombre en la Tierra.

En la pared de enfrente aparece otro audiovisual titulado “La arqueología, una ciencia para conocernos”, que (en sólo 135 pantallas) habla de la arqueología como ciencia, del patrimonio arqueológico, del papel social del patrimonio arqueológico en la actualidad, etc.

Y un tercer audiovisual, ya más sistemático y denso, al que llamamos coloquialmente *la yacimacqueta*: un mapa en relieve a modo de maqueta de la Península en la que se van proyectando mapas de cada uno de los momentos históricos de los que se está hablando..., mientras en la pantalla de la pared se va dando información cronológica, marcadores culturales e imágenes de yacimientos o de monumentos significativos de cada uno de los momentos históricos. Comienza con la llegada del hombre a la Península Ibérica y acaba con Isabel II (de hecho, un poco más tarde porque la última foto es el puente de Bilbao, es decir, hacia 1890).

Con ello pasamos al gran bloque de la AT2, que empieza con la hominización y el universo paleolítico y acaba con el Estado moderno y la llegada hasta el siglo XIX y la burguesía. Como decía, es la cronología básica española por lo cual mucho misterio no tiene su ordenación. Otra cosa es cómo se estructura internamente cada uno de estos módulos expositivos, qué novedades del conocimiento histórico desde que se hizo el último montaje hemos podido incorporar en él.



Audiovisual "España, un gran yacimiento"

En la planta baja, todas las salas están dedicadas a la Prehistoria. En la planta primera, una sala está dedicada a la Protohistoria, el resto a la Hispania romana, Antigüedad tardía y la Edad Media islámica. La segunda planta comienza con una segunda gran sala Edad Media cristiana, continuando con tres salas de tamaño más pequeño dedicadas al Estado moderno.

La tercera área temática "De gabinete a museo" ocupa el resto de la segunda planta y recoge "Donde habita nuestro pasado", que es la historia del museo, más las salas de Próximo Oriente, Nilo (Egipto y Nubia), Grecia.

Una entreplanta, que ha creado Frade con la reforma en la estrecha crujía que nos separa de la Biblioteca Nacional, nos ha servido para ubicar una sala de numismática, que el Museo Arqueológico apenas exhibía desde la época de Navascués, desde los años cincuenta. Teníamos la experiencia de la exposición temporal del mismo título "La moneda, algo más que dinero", que se montó allá por los noventa, que ha tenido múltiples sedes, con lo cual se ha ido puliendo y sabíamos que funcionaba bien de cara al público: no es la típica sala de numismática histórica con grandes series, sino que habla de la función social del dinero y de la moneda.

EL DISEÑO ESPACIAL

Una vez hecha esta conceptualización de contenidos y distribución espacial, el siguiente paso fue el del diseño espacial: fuimos discutiendo con el equipo de Juan Pablo R. Frade, dibujando y ubicando sobre el espacio las vitrinas y los contenedores necesarios y, por capas, en esos mismos planos fuimos metiendo todo el resto de la información, la posición de la gráfica, de las ilustraciones o imágenes, los mapas, los audiovisuales, la situación de las piezas y sus números de inventario. Y hemos bajado hasta el detalle de tener cada vitrina o cada soporte expositivo con un alzado, una planta y una vista axonométrica, además de las listas de números de las piezas y un recuadro instrucciones para los

montadores u otros técnicos: hay un DIN A-3 de cada una de las vitrinas o de cada uno de los soportes de toda la exposición con esta información, planos con los que trabajan los montadores, los carpinteros, los diseñadores, los conservadores, etc.; todo el mundo se refiere al mismo plano y tiene la misma información para que no haya confusiones. Y cuando había vitrinas más complicadas, hemos ido a un replanteo físico de las piezas (en particular en la primera fase de montaje).

El diseño se compone básicamente de plataformas, una especie de grandes zócalos corridos a los laterales o en el centro de las salas, que se elevan unos veinte centímetros del suelo; sobre esas plataformas van elementos verticales que llevan la gráfica y que pueden llevar piezas exentas, y también pueden ir pedestales con piezas exentas o vitrinas conteniendo las colecciones.



Plataformas, piezas exentas, vitrinas... (Foto: Gabriel López Pérez)

LA RESTAURACIÓN DE COLECCIONES

En paralelo se inicia un extenso programa de restauración, que podemos decir que empieza en 2009 porque es cuando comenzó a trabajar gente ajena al museo, con contratos a empresas externas y actuaciones incluidas en el propio proyecto de obra; pero el personal del museo ya había empezado a trabajar en ello antes, y llegaremos hasta el último momento con el programa porque van surgiendo los inevitables imponderables. Y realmente no se ha tratado sólo de unas partidas de restauración, sino también de desmontaje y remontaje de las obras, utilizando medios especiales: de hecho para muchos de los elementos arquitectónicos, los mosaicos y demás, que estaban empotrados en el antiguo montaje, se incluyó en el propio proyecto de obra la contratación de un equipo de restauradores para que desmontaran, y luego, en el proyecto de museografía, se incluyó igualmente una partida para que se limpiaran y se volvieran a colocar esas piezas, en particular, las de grandes formatos que tenían que entrar en salas antes de empezar la colocación de vitrinas, piezas y demás; piezas que pesaban cuatro o seis toneladas, que necesitaban grandes grúas, etc.



El patio sur convertido en taller de restauración

Y, a través del Instituto del Patrimonio Cultural, además de la colaboración de oficio de sus técnicos, hemos conseguido la contratación de seis grandes lotes de restauración de piezas específicas de cada una de las áreas básicas (Prehistoria, Protohistoria, Roma, etc.) para apoyar al personal del Museo.

EL PROGRAMA DE IDENTIDAD GRÁFICA

También se encargó el programa de identidad gráfica, cuyo desarrollo básico se produjo en 2010, comienzos de 2011, antes de que se pusiera en marcha la gráfica de la exposición para controlar su ejecución. El estudio Sánchez-Lacasta hizo el diseño general del programa de identidad, y después, como parte de su contrato, han ido controlando la ejecución, cómo el equipo de gráfica aplica ese manual de identidad gráfica en la exposición, en toda la cartelería, en la página web, y en general en toda la producción que vamos generando.



Imagen gráfica: logomarca y colores institucionales (Sánchez-Lacasta)

LA INFORMACIÓN TEXTUAL

Habida cuenta de la gran cantidad de personas que redactaron textos durante el proceso fue necesario establecer unas mínimas pautas de jerarquía, extensión, normas ortotipográficas, etc., para tratar de aunar criterios.

Las áreas temáticas solo llevan título (“España, lugar de encuentros”), igual que los módulos expositivos (“El universo paleolítico”). La jerarquía sigue con los textos de unidades temáticas, de unidades expositivas, subunidades expositivas cuando existen, con una media de cien palabras en cada tipo, y de ahí pasamos al nivel de descripción de las piezas: cartelas de conjunto (cuando hay un grupo de piezas que se puede describir en una sola cartela); cartelas de piezas destacadas, que tienen un cierto volumen, hasta sesenta palabras de texto les hemos dado; las cartelas interpretativas, que llevan dos o tres líneas de explicación sobre el objeto; y la cartela descriptiva, el “DNI” (nombre, materia, técnica, cronología y poco más). Y este es uno de los cuellos de botella permanentes del montaje. Porque realmente la gráfica, por más que tengas elaborados y pensados y madurados todos los textos y todas las cartelas, en el último momento decides cambiar detalles, cuando lees pruebas, ¡!cuando descubres que en la traducción al inglés queda mucho más claro el mensaje!!!, cuando ves los alzados o las pruebas en vitrina y te das cuenta de que esa pieza que va en la peana se mete en el texto, o que no caben o quedan muy mal todas las cartelas previstas y hay que reajustar, o aparecen erratas o...

LOS AUDIOVISUALES

Esta es otra sección a la que le hemos dedicado atención. Al tiempo que se trabajaba con el diseño y el montaje en salas, se puso en marcha un lento programa de audiovisuales, lento en el sentido de elaboración pausada para conseguir los mejores resultados. Proporcionalmente no hay muchos audiovisuales; pensemos que son 10.000 metros cuadrados de exposición y va a haber del orden de cincuenta y cinco audiovisuales. Como cifra global puede parecer muchos 55 audiovisuales, pero repartidos por esa superficie expositiva apenas los percibes, apenas llega a haber uno por sala.

Hay audiovisuales puramente documentales. Si hay que hablar de las excavaciones en Nubia, no queda más remedio que poner imágenes de Nubia, y de Almagro y el resto del equipo excavando en Nubia. Pero cuando la cosa no es tan evidente como un documental, hemos intentado no ceñirnos al realismo y a la foto del monumento o de la pieza, ni tampoco recurrir al actor disfrazado de romano, si no ir, en gran medida, a la ilustración, a los dibujos animados o las imágenes en 3D. Y al plantearnos las animaciones, hemos acabado intentando —unas veces a salido mejor que otras— jugar con la iconografía de las épocas. Por ejemplo, los audiovisuales de Egipto juegan con la animación de los propios dibujos de historia que quieres explicar tal como aparecen en los sarcófagos: figuras que se ven moverse en la pantalla.



Escena del audiovisual "Cosmos", del módulo expositivo de Grecia

LAS GUÍAS MULTIMEDIA

En lugar de la tradicional audio-guía, se ha planteado una guía multimedia, con *tablet* directamente, que parecen dar más flexibilidad; quizás son un poco más incómodas de manejo, ya que la *tablet* ha de llevarse colgada, pero tienen al mismo tiempo mucha más flexibilidad, permiten más información y más variada, y aplicar muchísimos más elementos accesibles para sordos, ciegos, etc.; y te permite (al fin y al cabo estás trabajando con un ordenador) jugar con unos menús mucho más variados y sofisticados que la audio-guía, y sobre esa información que ya has generado, puedes darle al visitante una serie de opciones, desde la visita general al museo a la visita de las cincuenta piezas más importantes, al museo en media hora, o a la muerte a lo largo de la historia; los contenidos temáticos que le quieras orquestar y que le puedes dejar preparado en esa *tablet* con sus planos, con sus recorridos marcados en la pantalla, etc.

Esas guías debían llevar, según el proyecto, un sistema de posicionamiento con el cual te puedes colgar tu *tablet* del cuello, no hacerle el menor caso, y a medida que vas cambiando de lugar, que vas

pasando por las salas, el aparato va recogiendo las señales del siguiente repetidor y te va contando el discurso de las zonas donde vas entrando. El proyecto no contaba con la abundancia y grosor de los muros decimonónicos, enemigos de las señales de radiofrecuencia...

Y aunque no estaba previsto inicialmente, la propia evolución de la tecnología nos ha llevado al desarrollo de una aplicación para móviles con el mismo contenido de las guías multimedia. Es decir, estamos haciendo dos versiones en paralelo. Una para usar en *tablet* y moverte por las salas con el dispositivo que alquilas igual que alquilas una audio-guía, o eso mismo en la pantalla de tu móvil, sea a través de la red wifi del Museo (que también está chocando con los muros decimonónicos) o por descarga desde internet con la propia conexión de datos del smartphone.



App MAN Museo

EL PROGRAMA DE ACCESIBILIDAD

En esta herramienta de las tablets informáticas, entre otras, se apoya con fuerza el programa de accesibilidad, que se activó cuando ya estaba en marcha el montaje museográfico; hubiéramos debido planificarlo antes, pero no pudo ponerse en marcha hasta finales de 2011. Cuando ya había muchas cosas de diseño y planteamiento elaboradas, fue cuando el Ministerio tomó la decisión seria de que el MAN debía ser accesible ("MAN accesible" se llamaría el programa). Hasta ese momento el proyecto general apenas contemplaba algunos rudimentos de accesibilidad para personas con movilidad reducida y discapacitados sensoriales.

Habrán en total diecisiete estaciones táctiles para personas ciegas repartidas por toda la exposición. Son bastante amplias; tienen más o menos tres metros y medio de largo, con lo cual da para situar varias unidades temáticas y contar con muchos elementos de discurso con numerosas reproduccio-



Estación táctil (Foto: Ángel Martínez Levas)

nes. Y las guías multimedia proporcionan desde audiodescripciones para personas ciegas hasta subtítulos o videos en lengua de signos. No podemos dejar de agradecer a Fundación Orange, ONCE y CNSE su desinteresada colaboración en el proyecto.

Suplementariamente todas las áreas públicas que necesiten audición, desde el mostrador de información a los audiovisuales, se están equipando con bucles magnéticos para las personas con discapacidad auditiva.

Y, en fin, la mayor parte de la señalética de salas está adaptada con planos en relieve, información en Braille, etc.

PÁGINA WEB Y VISITA VIRTUAL³

Otra línea paralela más de trabajo. La idea es que realmente la exposición permanente en salas, las guías multimedia y la visita virtual formen una especie de triángulo complementándose, porque en la exposición permanente, aunque hay mucha información textual, hemos tratado de limitar al máximo los datos. Sobre todo, hemos tratado de limitar las cartelas de pieza, la información en las cartelas individuales de las piezas. Si buscas esa información detallada, la tendrás en la visita virtual; si los departamentos quieren contar más sobre cualquiera de las unidades expositivas de la sala, en la visita virtual tienen el universo informático para contar todo lo que se les ocurra. Y la guía multimedia permite una situación intermedia en la que, efectivamente, dosificas y orquestas para el visitante diversas fórmulas, diversos niveles de acceso a toda esa información.



Imagen del portal web del Museo

Y eso a la vez lo podemos vincular con la página web, por ejemplo. La visita virtual está asociada a la página web, y está vinculada también al mundo de reservas para los colegios, de modo que el profesor puede entrar a la web, consultar la visita virtual, recorrer las áreas que le interesan, ir las marcando, y una vez que tiene seleccionado y establecido su recorrido, ir al módulo de reservas de grupos y reservar para su grupo de alumnos para tal día a tal hora, y llevarse la información complementaria que necesita, que sale básicamente de la visita virtual, para que programe bien y que tenga los datos necesarios para organizar esa visita que ha planificado.

Y por último, la página web da la información de lo que ocurre en el museo y de lo que va a ocurrir en el museo, pero, por otro, guarda la historia. Yo puedo anunciar la exposición temporal que voy a hacer ahora, pero también puedo mantener la información de las que hice el año pasado, o hace cuatro años, y así con todo. De alguna manera, se convierte en un archivo abierto del museo.

³ Por circunstancias diversas, básicamente presupuestarias, la visita virtual ha quedado en proyecto. Esperamos que pronto pueda retomarse su ejecución.

Y EL FINAL DEL MONTAJE

A medida que van viéndose salas más o menos completas hemos empezado una campaña de atracción de medios de comunicación, en particular, de televisiones. Y vamos intentando que cada quince días o, como mínimo, una vez al mes aparezca alguna televisión que lo mismo filma la sala de Grecia como la colocación de los verracos, la subida del alfarje de Alfonso XI o el remate del monumento de Pozo Moro. Y hasta ahora la respuesta está siendo muy buena.



Final del montaje: sala de Prehistoria (Foto: Gabriel López Pérez)



Final del montaje: sala de Hispania romana (Foto: Gabriel López Pérez)



Final del montaje: sala de Moneda (Foto: Gabriel López Pérez)



El proceso en los medios de comunicación

EPÍLOGO



Público a la entrada del Museo

Este texto es de 2013. A fecha de hoy el Museo Arqueológico Nacional ha abierto al público, y esa buena acogida de los medios de comunicación se ha mantenido, lo cual agradecemos, pero también el público se ha volcado con el nuevo montaje del Museo. En los nueve meses que van de la apertura el día 1 de abril de 2014 a final de ese año han acudido 768.167 visitantes, muchos más y de perfiles mucho más variados que en la etapa anterior. Esperamos que el museo mantenga esa dinámica que muestra que los museos históricos tienen también su fuerza y capacidad de captación.

