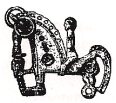
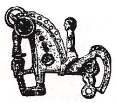
BOLETÍN
nº49-50
2016-2017
2018-2019

Asociación Española de Amigos de la Arqueología



BOLETÍN
nº 49-50
2016-2017
2018-2019

Asociación Española de Amigos de la Arqueología



CODIRECTORAS
RAQUEL CASTELO RUANO
Dpto. de Prehistoria y Arqueología. UAM

ISABEL RUBIO DE MIGUEL
Dpto. de Prehistoria y Arqueología. UAM

CONSEJO DE REDACCIÓN
JUAN MORÁN CABRÉ
Asociación Española de Amigos de la Arqueología

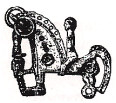
ANA PILAR VICO BELMONTE
Universidad Rey Juan Carlos

EDUARDO SÁNCHEZ MORENO
Dpto. de Historia Antigua. UAM

MARÍA PÉREZ RUIZ
Museo Nacional de Antropología

BOLETÍN
nº 49-50
2016-2017
2018-2019

Asociación Española de Amigos de la Arqueología



PRESIDENTA DE HONOR S.M. LA REINA DÑA SOFÍA

PRESIDENTE MANUEL BENDALA GALÁN

VICEPRESIDENTES MARÍA SANZ NÁJERA
JUAN MORÁN CABRÉ

SECRETARIA PETRA BARAJAS RIVERO

VICESECRETARIA Mª MILAGROSA LÓPEZ MAESTRE

TESORERO MANUEL CASTELO FERNÁNDEZ

VICETESORERA SIGRID WERNER ELLERING

VOCALES RAQUEL CASTELO RUANO
ANA PILAR VICO BELMONTE
ISABEL RUBIO DE MIGUEL
MIGUEL ANDRÉS PARRAMÓN
FRANCISCA MORENO JIMÉNEZ
JESUS VALLADARES GARCÍA
MARÍA PÉREZ RUIZ

El Boletin de la Asociación Española de Amigos de la Arqueología no se hace responsable de las opiniones vertidas por los autores de los diferentes artículos. Tampoco de las posibles infracciones de Copyright en que pudiera incurrir el autor.

El Boletín de la Asociación Española de Amigos de la Arqueología es una revista científica de periodicidad bianual que publica trabajos originales de investigación sobre temas de Prehistoria, Arqueología y Patrimonio.

El Boletín de la Asociación Española de amigos de la Arqueología está incluido en los Catálogos LATINDEX y DIALNET, así como en las Bases de Datos ISOC, RESH y CIRC.

Edita: ASOCIACIÓN ESPAÑOLA DE AMIGOS DE LA ARQUEOLOGÍA.
Correspondencia: Apartado de Correos 14.880, 28080 Madrid.
Diseño portada e interior: Silvia Valdés Alcocer
Maquetación. Ana Mª López Pérez
Imprime: STOCKCERO S.A.
Depósito legal: M-49187-2001
ISSN: 0210-4741

PRESENTACIÓN:
NUEVOS MUSEOS, OTRA MIRADA
María Pérez Ruiz 9

DEL MERCADO DE ANTIGÜEDADES ARQUEOLÓGICAS A LA CREACIÓN DE LOS MUSEOS ARQUEOLÓGICOS
Ana Pilar Vico Belmonte 11

DE LA INVESTIGACIÓN A LA DIFUSIÓN. LA APLICACIÓN DE NUEVAS TECNOLOGÍAS EN ARQUEOLOGÍA Y PATRIMONIO
Gonzalo García Vegas 37

METODOLOGÍA PARA EL DIAGNÓSTICO DE LA COMUNICACIÓN EN SITIOS ARQUEOLÓGICOS Y MUSEOS: UN ENFOQUE INTEGRAL
Manuel Gándara Vázquez
Leticia Pérez Castellanos 53

LA EXPOSICIÓN TEMPORAL: EXPERIENCIAS Y PERCEPCIONES PERSONALES
Manuel Bendala Galán 79

MUSEOS PARA LA GENERACIÓN MILLENNIAL. EL MARKETING CULTURAL EN LAS REDES SOCIALES
Diandra Amanda Guerrero Fernández 97

LOS MUSEOS ARQUEOLÓGICOS COMO HERRAMIENTAS DE IGUALDAD. UNA REFLEXIÓN DESDE LA ARQUEOLOGÍA FEMINISTA
Lourdes Prados Torreira
Clara López Ruiz 115

REFLEXIONES SOBRE MUSEOS SOCIALES, INCLUSIÓN Y DISEÑO UNIVERSAL
Antonio Espinosa Ruiz 133

MUSEOS Y ALZHEIMER. PROYECTOS INCLUSIVOS Y EDUCATIVOS PARA PERSONAS CON DEMENCIAS EN MUSEOS ESPAÑOLES
Juan García Sandoval 149

EL PÚBLICO Y EL CONOCIMIENTO DE LA ARQUEOLOGÍA IBÉRICA. MUSEO ARQUEOLÓGICO DE MURCIA Y MUSEO DE ARTE IBÉRICO DE EL CIGARRALEJO (MULA, MURCIA)
Gloria Vicente Rodríguez 173

UNA APUESTA POR EL FUTURO. LA REMODELACIÓN DEL MUSEO DE SAN ISIDRO. LOS ORÍGENES DE MADRID
María Victoria López Hervás 199

DIFUSIÓN Y DIDÁCTICA EN EL MUSEO DE ARTE IBÉRICO EL CIGARRALEJO (MULA, MURCIA)
Virginia Page del Pozo 217

MUSEO FORO ROMANO: UN PROYECTO DE MUSEO DE SITIO PARA EL PARQUE ARQUEOLÓGICO DEL MOLINETE DE CARTAGENA
María José Madrid Balanza
Izaskun Martínez Peris
José Miguel Noguera Celdrán
Andrés Cánovas Alcaraz 239

NORMAS DE PUBLICACIÓN 273

PRESENTACIÓN:

Nuevos Museos, otra mirada

María Pérez Ruiz

Los museos han sufrido una auténtica catarsis en las últimas décadas. Frente a la concepción tradicional de templos del saber, observados desde fuera con admiración y cierta reverencia por su condición de generadores de conocimiento erudito y, por ello, restringidos en su compresión a una élite ilustrada, las instituciones museísticas han buscado en los últimos años abrirse y hacerse accesibles y atractivas a un público cada vez más amplio, tanto en número como en su diversidad. En la encrucijada del "renovarse o morir", por tanto, los museos han elegido renovarse y han incorporado nuevos discursos y nuevas herramientas de comunicación acordes con los nuevos tiempos, que los conecten con una sociedad de la que quieren seguir formando parte como instituciones cultural y socialmente significativas. Se busca con ello dar cabida entre sus muros a todos los públicos, de cualquier edad o condición, creando recorridos y actividades específicas y otorgándole un protagonismo nuevo. Pero, además, los museos han salido de esos muros gracias a las nuevas tecnologías, que permiten que personas a miles de kilómetros de distancia accedan a sus colecciones y disfruten e incluso participen de sus exposiciones, conferencias, etc.

Las instituciones museísticas se han involucrado también en las problemáticas que preocupan a la sociedad, lo que ha abierto importantes e interesantes debates sobre cuestiones éticas que hoy en día deben formar parte de su columna vertebral: su papel de servicio público, el replanteamiento de las cuestiones de género, la devolución de colecciones a sus comunidades de origen, la sostenibilidad, la accesibilidad universal…

Los museos de arqueología y sitios arqueológicos musealizados no se han quedado al margen de esta revolución y muchos de ellos han afrontado procesos de renovación en los que han integrado ya muchas de las cuestiones a las que nos hemos referido. En otros casos, se han puesto en marcha interesantes proyectos sobre públicos, comunicación o accesibilidad que, igualmente, buscan o se deben a la propia modernización conceptual y funcional de la institución.

Todo ello hemos querido recogerlo en este nuevo número de nuestro Boletín de la Asociación Española de Amigos de la Arqueología a través de las contribuciones de nuestros colaboradores, que permitirán al lector tomar el pulso del momento en el que se encuentra el binomio arqueología y museos, que el año pasado cumplió en España 150 años desde que se crearon los primeros museos de este tipo, con el Museo Arqueológico Nacional a la cabeza

.

Esperamos, por tanto, que este nuevo número sea del interés y agrado de nuestros lectores y queremos expresar nuestro agradecimiento a los autores que han compartido con nosotros sus conocimientos y experiencias en primera persona.

Del mercado de antigüedades arqueológicas a la creación de los museos arqueológicos

Ana Vico Belmonte

Dpto. Economía de la Empresa; Área de Investigación de mercados,
Universidad Rey Juan Carlos

RESUMEN/ABSTRACT

Analizar el Mercado del Arte desde cualquier prisma cronológico, nos lleva a ligar diversas actividades, sólo así entenderemos que ciencia, coleccionismo y catalogación han ido siempre de la mano a lo largo de la Historia y que se han deslizado unidos por los años, ligados al propio mercado. Durante varios siglos y hasta el siglo XVIII las cortes europeas fueron grandes centros de coleccionismo que derivaron sus colecciones a museos e instituciones científicas, separándose así del mercado y dando lugar a muchos de los grandes museos que hoy día conocemos.

Analyze the Art Market from any chronological perspective, leads us to link various activities. Only thus we will understand science, collecting and cataloging have always gone hand in hand throughout history and they have slipped by ages, linked to the market itself. For several centuries, and until the eighteenth century the European states were major centers of collecting that led their collections to museums and scientific institutions, thus spreading so the market and giving rise to many of the major museums in the current setting we know.

Palabras clave: Mercado del arte, antigüedades arqueológicas, numismática, museos, coleccionismo.
Key words: Art market, antiquities, numismatic, museums, collecting.

1.- ORÍGENES DEL MERCADO

Hablar del mercado de antigüedades arqueológicas es también hablar de arqueología e historia misma. El mercado del arte se inicia con la venta de bienes arqueológicos y sus albores se remontan a los inicios de la Historia, pues son numerosas las ocasiones dentro de las culturas de la Antigüedad, en las que encontramos representaciones de las propiedades que faraones y sacerdotes depositaban en los santuarios, tumbas y palacios, compilaciones que, en la actualidad, forman parte de la colección de eminentes museos como el Museo de Antigüedades Egipcias de El Cairo o en Paris el Museo del *Louvre*. Un bonito ejemplo es el que protagoniza el rey babilonio Asurbanipal (626-605 a.C.), prestigioso coleccionista, impulsor de las ciencias y mecenas de artistas, quien tratando de formar en Nínive la biblioteca más importante de la época, recogió más de veinte mil tablillas de escritura cuneiforme que en la actualidad se encuentran depositadas en el *British Museum* de Londres. Tal fue su labor, que sucesores suyos trataron de emular y continuar su proyecto cultural para Babilonia y resto del reino, sirva de ejemplo *Nabopolasar* o su hijo *Nabucodonosor* (626-605 a.C.) quien creó en su palacio un afamado *Gabinete de las Maravillas de la Humanidad* que recogía exóticas piezas y obras de arte de diferentes orígenes y épocas. Los grandes museos actuales no existirían como tales, si

reyes, nobles y papas no hubiesen sentido el impulso de coleccionar. De hecho, observando las características de las colecciones vemos la personalidad coleccionista y los gustos de todos ellos.

Y es que desde la Antigüedad el arte ha servido a las clases altas de la sociedad para demostrar su preponderancia, se utilizó como símbolo de ensalzamiento y exhibición, que situaba a su propietario en una situación de privilegio económico y social. Por ello, cuando el hombre se crea la necesidad de demostrar su supremacía, comienza por engrandecer y monumentalizar su imagen; ornamentándose a sí mismo y a todo lo que le rodea. Proveyéndose de objetos de lujo que se comerciaban entre las culturas del Mediterráneo desde el siglo VIII a.C. Fue la cultura helena la que realmente abrió el arte y la cultura a la sociedad, extrayéndola de la elite social, para que a través de los monumentos públicos fuera disfrutado por la población. Pues tanto la *Pinakotheke* como el *Museion* reforzaron el concepto de exhibición del poder político y cultural, pero extrapolando las obras de templos y palacios al centro urbano donde la acción propagandística del poder además cobraba una nueva dimensión[1]. Pero esta labor de democratización cultural no termina en el acceso a ella de la población. Una labor encomiable que instauró la civilización griega antigua fue el reconocimiento del artista, el cual hasta entonces, había permanecido eclipsado por los nombres de los mandatarios o monarcas propietarios de las obras. Será en este momento cuando conocemos los nombres de los primeros artistas: *Lisipo*, *Fidias*, *Scopas*, *Praxíteles*, etc. Al igual que en la numismática, fue Grecia la primera cultura en reconocer la encomiable labor artística de algunos abridores de cuños como *Evainetos* o *Kimon*. Todos ellos obtuvieron la potestad de firmar sus obras como prueba del reconocimiento de la excelencia de su obra.

Durante el periodo helenístico se desarrolló el sentimiento individualista del coleccionismo y se instauró como elemento recurrente la copia o reproducción de obras y piezas de otros lugares y épocas con la intención de completar colecciones. Por lo que si bien en el periodo clásico en Grecia proliferaron las colecciones y exhibiciones artísticas públicas, durante el periodo helenístico (332-31 a.C.) reyes y gobernantes acapararon grandes colecciones privadas, como la de Atalo I de Pérgamo que durante el siglo II a.C. compiló una amplia colección sobre la que giraron investigaciones, tertulias y conferencias. En este momento datamos ya las primeras referencias a marchantes, o personajes encargados de facilitar obras de arte, al tiempo que ejercían también una labor de críticos de arte sobre los talleres de artistas.

Durante el periodo helenístico las formas griegas fueron adaptadas a otros contextos culturales resultantes del desmembramiento del imperio creado por Alejandro Magno. Roma no quedó exenta a esta helenización y en muchos aspectos, incluyendo sin duda el artístico, mantuvo una continuidad con los parámetros estilísticos y organizacionales helenos. Es totalmente comprensible por tanto que Roma continuara esta iniciativa griega encaminada a comprar, vender, exponer y coleccionar obras de arte.

El coleccionismo se convirtió en el último eslabón para expresar el triunfalismo bélico del que Roma tantas veces hizo gala, utilizando las obras de arte como expresión de poder a nivel estatal. Mientras, el coleccionista particular, se servía de ello como muestra de prestigio y reconocimiento que reforzara su posición social. El *Museum* romano variaba significativamente del griego, pues consistían en zonas apartadas e incluso grutas de las villas en las que se celebraban coloquios y reuniones filosóficas muy reducidas en número. En el primero de sus *Diez libros de Arquitectura*, Vitrubio denomina ya como pinacoteca al lugar en el que se guardaban las obras de arte. Además de las dactilotecas (o museos de gemas y sigilografías), tan demandadas en la Roma cesariana y de las que Plinio el Viejo, cuenta que sólo en el templo de *Venus Genetrix* había seis. En la República de Roma la afición coleccionista numismática vino de

la mano de las expediciones a tierras lejanas, las cuales fomentaron la llegada de objetos exóticos, entre ellos las monedas. Generales y militares de alto rango como Marco Emilio Escauro, Lucio Licinio Lúculo[2], destacaron como relevantes coleccionistas.

El mismo Augusto, según relata Suetonio[3], era aficionado a coleccionar obras de arte objetos de lujo y monedas antiguas, tanto romanas como procedentes de otras tierras lejanas. De hecho, con ocasión de los festivales de los *Sigillaria* y *Saturnales*[4] solía distribuirlas, a veces incluso las subastaba, entre sus amigos como era común, desde tiempo atrás, en estas festividades celebradas en el mes de diciembre[5]. A merced de los relatos de este gran historiador, conocemos que en estas festividades era común la entrega de presentes, especialmente terracotas a niños, pero que entre los miembros de la familias augustas también encontramos pasajes en las fuentes clásicas que nos cuentan la recepción de regalos de obras de arte y monedas[6]. A la par que estas primigenias actividades coleccionistas, surgieron los primeros estudios numismáticos. Dedicados en un inicio de forma prácticamente exclusiva a la organización de los diferentes valores según el peso de las piezas, son los primeros intentos de catalogación y ordenación de una colección numismática.

Con el tiempo, no sólo los generales, sino resto de la jerarquía patricia comenzó a acceder a la compra de obras de arte, gracias a la celebración de subastas en plazas públicas. En Roma la adquisición de obras de arte implicaba la obtención de un estatus similar a la adquisición de inmuebles, por ello encontramos un vínculo evidente entre el mercado del arte y las propiedades inmobiliarias[7]. Las fuentes nos indican distintos lugares de la ciudad de Roma en los que celebraban mercadillos y se podía acceder a obras de arte, así pues uno de los distritos más famosos era denominado justamente *Sigillaria*, por ser el lugar en el que se fabricaban las figuras para regalar en los susodichos festivales. El poeta Marcial narra cómo en la *Saepta Iulia* del Campo de Marte, se encontraba un mercado de bienes lujosos en el que se ofertaban manuscritos y libros[8] piezas de bronce de origen griego, vasos múrrinos e incluso esculturas de grandes artistas como *Policleto*. Uno de sus pasajes más interesantes es en el que narra cómo en época cesariana los vendedores de piezas artísticas temían la visita de un coleccionista afamado llamado *Mamurca* que destinaba largas horas a la búsqueda de fallos y deterioros en las obras de arte que le sirvieran para reclamar deducciones en el precio de adquisición.

Se constata así, que el mercado de obras de arte era ya en la antigua Roma un dinámico foro en el que adquirir piezas de diferentes procedencias. Los talleres de los artistas producían y exponían sus obras junto a otras de épocas anteriores. Y, fruto de este éxito comenzaron a circular copias legales de obras de arte, que junto con otras reliquias imprimieron al comercio artístico un importante dinamismo. Sin embargo junto a las copias legales surgió un mercado paralelo de falsificaciones, a merced del cual se lucraron muchos falsificadores, entre los que destaca el nombre de *Damasippus*, quien amasó una gran fortuna con la venta de obra falsa, la especulación de obras de arte, así como importantes transacciones inmobiliarias. Según Horacio, *Damasippus* tuvo especial habilidad en revalorizar el precio de piezas, atribuyéndoles míticas, a la vez que falsas, procedencias.

Pero el desarrollo y éxito del mercado de obras de arte contemporáneas y antiguas, si bien dinamizó su producción y profusión, también fomentó el desarrollo de prácticas poco éticas y beneficiosas para el patrimonio histórico y el propio mercado. Uno de los grandes personajes de la Historia que más luchó contra el pillaje de obras de arte en la Antigüedad fue Cicerón (cónsul de Roma en el 60 a.C.), quien a pesar de su posición tradicionalista opuesta al gusto helenizante, tuvo una gran colección de obras de arte. En sus textos y juicios denunció abusos como los cometidos por Dionisio, Tirano de Siracusa[9], que vendía en la plaza pública por medio de

heraldo objetos robados en templos exigiendo a los compradores pecunia exacta para, tras conseguir el dinero, ordenar que se devolvieran los bienes en un plazo determinado. A este gran orador se debe uno de los juicios más famosos y antiguos por el expolio de bienes arqueológicos que quedaron recogidas en las famosas Verrinas[10] dentro sus Discursos en los que se reúne el juicio desarrollado en Sicilia en el año 70 a.C. contra C. Verres, legado y procuestor en Cilicia (península de Anatolia) en el 79 a.C. de donde ya extrajo numerosas obras de arte procedentes de Santuarios y edificios públicos y que posteriormente, tras ser nombrado pretor en Sicilia, volvió a abusar de su poder y expolió obras de arte tanto a particulares como en edificios públicos.

Actualmente gracias a los *Discursos* de Cicerón tenemos recogido en uno de los pasajes más ilustrativos de la situación; *De signis*, un inventario con descripción de todas las obras robadas (esculturas grandes y pequeñas, piezas de vajilla, gemas, medallas, camafeos, etc.), que nos ayuda a comprender cómo era una colección de arte en aquella época. Es sin duda una excepcional muestra del interés que había por las obras de arte y el conocimiento de su valor tanto económico como artístico[11]. El de Verres es un ejemplo importante de saqueos de obras de arte realizados en la Antigüedad, pero no el único. Las crónicas romanas están repletas de pasajes, en los que se narra cómo los ejércitos romanos durante sus campañas también capturaban todo tipo de obras y las incluían en sus cargamentos como botines de guerra. Y es que esta faceta acaparadora derivó en una actividad coleccionista que se fue implantando entre la clase preponderante de Roma y generalizando poco a poco la posesión de obras de arte antiguas, que inicialmente se centraba en antigüedades campanienses y etruscas (*tyrrena sigilla*, esculturas de terracota y bronce etc.). Según Suetonio en *Vida de los doce Césares* los colonos romanos de Capua hallaron tumbas de forma casual y con sumo cuidado para no producir destrozos, sacaron vasos antiguos enteros que al igual que hicieron en otras ocasiones con vasos funerarios de origen corintio[12],los vendieron en Roma donde alcanzaron altos precios.

En época tardo-republicana la venta por subasta era muy común, tanto subastas patrimoniales, esclavos, elementos de agricultura y, cómo no, también de bienes culturales. El negocio del arte se fue consolidando y la figura del marchante, surgida en época helenística, se reveló como una figura clave en la compraventa de estos bienes. Los marchantes eran expertos en antigüedades arqueológicas, especialmente en arte griego el cual era el referente indiscutible en el mercado del arte en la Antigüedad. Un mercado que alcanzó tal volumen de negocio que atrajo a grandes artistas de otras áreas.

En los campos de batalla romanos es donde encontramos los símiles más parecidos a las subastas de arte tal y como hoy las conocemos. Una vez acabada la batalla, el general de mayor rango hincaba una lanza o *hastam* en un alto del campo de combate para que fuera visible por todos, esta acción daba lugar al comienzo de una venta al mejor postor del reparto del botín de guerra; de las armas y enseres de los soldados vencidos[13].Durante la época imperial, el método evolucionó y cuando las subastas pasaron a celebrarse en las plazas públicas, siempre bajo el permiso del emperador, la venta se ejecutaba tras el ritual de colocación de la lanza sobre el botín adjudicado al mejor postor.

Teniendo en cuenta el gran número de ejemplares que albergan hoy los museos, además de la gran cantidad de obra destruida posteriormente para obtener materiales, el número total de trabajos romanos resulta ingente. Una de esas eminentes colecciones la completó el emperador Adriano, que destinó importantes recursos en la construcción de la *Villa Adriana* donde expuso obras recopiladas en sus numerosos viajes donde se recogían más de 500 esculturas entre ellas alguna de las Cariátides del *Erecteion* ateniense.

Al coleccionismo privado le debemos la conservación de muchas de ellas, que

posteriormente fueron reutilizadas para otras labores o donadas a museos como las importantes cesiones que encontramos en el siglo XV realizadas a los Museos Capitolinos y Museos Vaticanos. Pero, al mismo tiempo debemos ser conscientes que el auge desenfrenado del coleccionismo y la posesión de obras por medio de expolio y rapiña, dio lugar a que se levantasen más voces condenatorias, defendiendo la necesidad de exhibir pública y libremente las obras, reivindicando el carácter de herencia cultural de éstas. En época de Constantino aparecieron una serie de reglamentaciones por las que se inventarían las riquezas artísticas y se creó el cargo público de restaurador: *curator statuarum*[14]. De entre las instituciones jurídicas creadas en torno al cuidado de los bienes culturales, encontramos el *Edictum Pettris* creado por Diocleciano[15], en el que se castigaba severamente, incluso con la muerte, cualquier comercio que contraviniese la ley que dictaba la imposibilidad de adquirir artículos intervenidos a precios superiores a los de las tasas y en los que las estaban incluidos las obras de arte. Posteriormente, los textos jurídicos de Sexto Pomponio y Julio Paulo datados en el siglo III y referentes a las intervenciones en esculturas antiguas, discuten sobre la posibilidad de cambios atendiendo a la propiedad de las partes que hay que quitar a una escultura para resarcir a otra.

El interés coleccionista no resulta fácil de estudiar durante el largo Medioevo, pues fueron muchos los objetos de la Antigüedad recogidos durante la época románica. Desde los primeros siglos del Cristianismo las imágenes y los iconos se concibieron con un sentido didáctico-pedagógico, para facilitar la difusión y comprensión de su doctrina a una población con un porcentaje cada vez mayor de analfabetización. Al mismo tiempo, se produjo una reutilización de materiales y estructuras que dio pie a que durante el siglo XI, los edificios antiguos aún intactos fueron acaparados y fortificados por las familias nobles; templos, termas, teatros, etc.

A lo largo del Medioevo, el coleccionismo continuó teniendo un importante componente socioeconómico, distinguiendo de prestigio y riqueza a sus propietarios. Entre los siglos XI y XIV se levantó un cierto interés por la Antigüedad clásica. Las estatuas de mármol y bronce volvieron a comerciarse y tratarse como tesoros, pero admirando también su concepción y ejecución, especialmente en las de bronce que trataron de ser imitadas sin lograr aún las mismas calidades. Tal fue, la querencia por este tipo de obras que las autoridades se vieron en la necesidad de crear un tratado en 1162 para proteger y mantener *in situ* ciertos monumentos como la columna de Trajano, lo que sin duda ayudó a que se libraran de peores suertes. Este interés por las artes sirvió para que las cortes recurrieran a los artistas para embellecerlas y utilizar esa cualidad como símbolo de supremacía. Lo que dio lugar a un desarrollo del comercio artístico primario, con artistas que entraban directamente al servicio de nobles y monarcas, fomentando el gusto por las artes. Por lo que los monarcas se desdoblaron en mecenas y sus palacios y residencias desembocaron en grandes depósitos de colecciones y destacables obras de arte.

Pero al mismo tiempo que proliferaron el interés por las artes y su estudio se produjeron inevitablemente una amplia sucesión de expolios de tumbas antiguas, lo que sirvió para estimular el comercio artístico y la compraventa de piezas procedentes de estos pillajes. La falta de regulación en estos momentos iniciales de lo que será el comercio artístico, unido a la creencia de propiedad sobre las piezas encontradas o requisadas, llevó a que en Europa Central y del Norte se propagara la búsqueda de este tipo de bienes en túmulos prehistóricos, monumentos megalíticos o cámaras funerarias.

La posesión y transmisión de obras de arte reguladas por el Derecho medieval en vistas a su conservación, así como la preocupación creciente por los bienes eclesiásticos, dio lugar a los Fueros Reales y las Partidas. En general, el Derecho medieval promocionó la ordenación del patrimonio histórico para controlar los bienes muebles de valor relevante, pero sin

regular el coleccionismo. Únicamente la reutilización de piezas antiguas no significa que existiera un afán coleccionista, sin embargo, en el momento en que los objetos se empezaron de nuevo a almacenar con una intención de posesión y atendiendo a su conservación, la filosofía cambia y el interés coleccionista se restablece. Tal y como cita García Fernández[16], en la Edad Media prevaleció: "…una ordenación fundamentalmente jurídico-pública con fines de policía de la construcción o de control de los muebles de valor simbólico, sin miras de disfrute de estos bienes (…) y sin regular materias como el dominio y la organización administrativa".

Durante los siglos XII a XV, coincidiendo con la aparición de una cultura burguesa determinante económica y socialmente; se identifican nuevos perfiles coleccionistas, sumándose esta incipiente burguesía, situada como una inesperada elite urbana, a los monarcas y congregaciones religiosas como nuevos pujadores y demandantes en el mercado artístico, dando lugar a un coleccionismo de sesgo cortesano, burgués y clerical.

En el Renacimiento el interés por la Antigüedad Clásica multiplicó el coleccionismo, tanto en Italia como fuera de ella y la cultura se tornó científica y antropocéntrica, contagiando de todo ello también a la producción artística. La necesidad de poner orden y catalogar unas cada vez más extensas colecciones posibilitó el auge de la Numismática como disciplina encargada de tal tarea. Su campo de estudio no se restringió únicamente a lo que reconocemos como monedas (que los autores de la época denominaban "medallas"), sino a todo objeto que tuviese cierta similitud con ellas en cuanto al aspecto externo, como jetones, ponderales o cualquier otra pieza monetiforme, sin ningún tipo de distinción en atención a la función que a cada una de ellas le era propia.

En este periodo numerosos coleccionistas y amantes del arte fomentaron el desarrollo artístico. Buen ejemplo de ello lo encontramos en Cosme de *Medici*, quien como mecenas, amigo y protector de relevantes artistas como *Fray Angélico, Ghiberti, Donatello, Michelozzo y Brunelleschi* supo aconsejarse sobre cómo crear la biblioteca *Medicea*, por ejemplo. Al tiempo que argumentó y asentó las bases para crear, completar y conservar una gran colección. Tal fue la grandeza y acierto de estas pautas, que las once generaciones siguientes de su familia continuaron fijando así el modelo de importantes colecciones europeas del futuro.

La dinastía *Medici* utilizó el arte en su beneficio reuniendo importes obras y enriqueciendo la ciudad para demostrar su propio poder. Bajo su protección y salvaguarda las artes triunfaron dejando una ciudad esplendorosa y bella. Lejos de seguir los parámetros religiosos de colecciones previas, los *Medici* buscaron el prestigio y el posicionamiento social e intelectual con una admirable colección, con piezas privativas de las elites social y económica. Pero la familia *Medici* también atesoró importantes colecciones fuera de Florencia, buen ejemplo de ello fue la labor de Catalina de *Medici* en Paris que transformó el *Hôtel de Soissons*, de lujoso palacio residencial a escenario museístico en el que se albergaron importantes tapices, esmaltes, retratos, pinturas, porcelanas, muebles y libros.

De hecho, en las grandes colecciones de papas, reyes y nobles europeos, se salvaron numerosas obras antiguas a merced del interés mostrado en su conservación por sus propietarios. Grandes magnates de su época que con su interés por el arte, dieron lugar a estas emblemáticas colecciones, como la de los *Cesi*[17], los *Medici* o los *Sforza*; que han resultado ser los embriones de colecciones privadas y nacionales de primer orden. Sin ir más lejos la colección *Cesi* hoy reunida en el *Palazzo Attemps* de Roma junto con otras tan conocidas como las integrantes por la colección *Ludovisi*, conforma hoy la colección nacional italiana. La tradición literaria se hizo eco de las colecciones y obras de arte conservadas en la Antigüedad, la *Historia Naturalis* de Plinio está repleta de referencias

y anotaciones sobre coleccionistas, obras y los precios que éstas alcanzaban en el mercado antiguo. Vitrubio en sus *Diez libros sobre arquitectura* o el *Satiricón* de Petronio también hacen referencia a obras antiguas incluidas dentro de magníficas colecciones privadas.

Estas importantes colecciones resultan prueba infalible de la extensión y relevancia del coleccionismo por todo el viejo continente. Y acompañando esta actividad, encontramos la actividad copista, con la que los coleccionistas continuaban completando sus colecciones, en ocasiones con copias de gran calidad, como en el caso de las realizadas por Giovanni da *Bartolomeo da Cavino*, el Paduano, quien realizó imitaciones de monedas, sobre todo sestercios romanos, de tal calidad que hoy día muchas de estas piezas están más cotizadas en el mercado que las originales. Incluso en algunos casos eran los propios eruditos y estudiosos quienes inventaban ejemplares para confirmar sus teorías, como la falsificación de moneda visigoda más antigua que se conoce[18] que data del siglo XVI y que es un supuesto *tremissis* a nombre de Sisebuto, que Rodríguez *et alii* describen como "posiblemente inexistente y en cualquier caso inventada por el eborense Resende (1593), con una tipología muy imaginativa y con la leyenda: "CIVITAS EBORA" en lugar de ELVORA, para justificar sus argumentos en la discusión mantenida con A. de Morales por un tema local[19]. Pero éste no fue el único caso ni siquiera en lo relativo exclusivamente a la moneda visigoda[20].

2.- RELACIONES, INFLUENCIAS Y DEPENDENCIAS DEL SECTOR PÚBLICO Y EL PRIVADO

Italia, fue sede y centro del comercio de antigüedades durante varios siglos. La fama y prestigio de sus artistas, monumentos y colecciones, atrajo también al coleccionismo español, que trajo de allí objetos de gran interés que aun actualmente forman parte de las colecciones de importantes instituciones de nuestro país. Carlos I de España, al subir al trono en 1527, incorporó una nutrida colección artística, fruto del mecenazgo desarrollado por su abuelo Maximiliano I, formada por cuadros, libros, joyas, tapices, objetos litúrgicos, relojes, armamento, instrumentos científicos y cartográficos y rarezas naturales que fueron custodiados en el monasterio de Yuste. Una de las colecciones más preciadas del soberano fue la ofrecida por Hernán Cortés en 1519: el tesoro de Moctezuma. De María de Austria recibió nuestra Corona importantes lienzos de Tiziano, Antonio Moro, *van Eyck* y Miguel Coxcie junto con medallas tapices y antigüedades arqueológicas. Sobre el origen del comercio numismático, los primeros datos fehacientes que tenemos de comerciantes, se remontan a los siglos XV y XVI, cuando cambistas básicamente italianos y holandeses, mercadeaban con monedas por un precio muy superior a su valor intrínseco, para satisfacer las demandas de colecciones de esa época. En nuestro país entre los siglos XVI-XVII, ya tenemos datos de la existencia de cambistas, concretamente mallorquines que ejercen esta actividad.

El auge del coleccionismo en las cortes italianas, supuso un traslado constante de obras de unas colecciones a otras, de unas salas a otras, por lo que la mayoría de las veces, los tamaños de aquéllas no se adaptan a las dimensiones de la nueva ubicación, siendo entonces amputadas y recortadas sin dilación. Lo que denota que rara vez se fundamentaban en un interés por la belleza o el placer estético, sino más bien en que resultaban ser símbolo de prestigio y poder.

El monarca español Felipe II reunió en el Escorial una gran colección, su periodo coincide con el esplendor del coleccionismo manierista. Entre sus colecciones destacaron libros, manuscritos e instrumentos científicos que conformaron la fase embrionaria de lo que será la gran biblioteca Escurialense. Su colección artística, la repartió entre el palacio de El Pardo y el desaparecido Alcázar de Madrid. El monarca concibió su colección con un claro mensaje imperialista, representando un variado microcosmos cultural, cuya composición fue dinámicamente completada

con los regalos y presentes que embajadores y nobles le hacían. Aunque al mismo tiempo también desarrolló una importante labor como mecenas, dirigido en gran parte hacia las bellas artes, influido por la estética de las Países Bajos y que dio lugar a un engrandecimiento y mayor protagonismo de la pintura dentro de nuestro patrimonio. No obstante, su colección recogía piezas de todo tipo como puede apreciarse de su participación en la almoneda celebrada en 1529, en la que se vendieron las obras de marqués de Vélez, en las adquisiciones sirvieron para completar las colecciones de tapices, libros, trofeos, instrumentos científico y monedas. La colección numismática del monarca contaba con piezas de relevancia como el famoso siclo llamado de Arias Montano y que fue tan estimado por el monarca que mandó colocarla en un lugar destacado del Palacio, permaneciendo allí hasta que desapareció durante el saqueo francés de la Guerra de la Independencia. El famoso Siclo había llegado a manos de Benito Arias Montano como parte del pago de unas clasificaciones de monedas que hizo al Arzobispo de Lestrigonia. Esta pieza documentó e ilustró obras como *Thubalcain sive de Mensuris* del propio Arias Montano (trabajo publicado en la Biblia Regia de Amberes, editada bajo su dirección entre 1559 y 1572 y costeada por el propio Rey); el *De Nummis Hebraeo-Samaritanis* de Francisco Pérez Bayer (Valencia, 1761), o los *Apuntes de virtudes y vicios de historia y política de lenguas y de lugares de la Sagrada Escritura* manuscrito de fray Carlos Bartoli, siendo generalmente conocido como el "Siclo de San Lorenzo".

El coleccionismo desarrollado por la incipiente clase burguesa superó el mero estilo acaparador de acumular y atesorar que practicó la Iglesia en el Medioevo y que le había sido transmitido. Las ferias se convirtieron en los lugares en los que localizar y recabar obras artísticas. Este nuevo componente económico y mercantil condicionó el desarrollo del nuevo coleccionismo que acabo consolidándose en el siglo XVI, haciendo que la compraventa de obras de arte se configurase como uno de los oficios más lucrativos desde la Baja Edad Media. El coleccionismo alcanzó cotas tan altas de popularidad, que entre los jóvenes europeos de alta alcurnia se comenzó a estilar los viajes culturales, conocidos como *Grand Tours*, en los que los que se recorrían gabinetes y estancias en las que se exponían obras de arte, siendo la compra de piezas una parte esencial del viaje.

El coleccionismo se asoció al mundo y cultura cortesanos, el cual fue tomando relevancia y significación dentro de las casas reales europeas, ya que encontraban con él un modo de distinción, prestigio y rivalidad. Analizar actualmente las colecciones de los soberanos, nos permite sus preferencias y sensibilidades artísticas, la mayor parte de sus adquisiciones se centraban en pinturas, esculturas, tapices, joyería y numismática, aunque también se conocen importantes compras de mapas, instrumentos musicales, relojes mecánicos, instrumentos astronómicos o matemáticos, etc. Y que se completaban con instrumentos científicos y objetos procedentes de la naturaleza como conchas, fósiles y otras antigüedades. Es así como las colecciones se dividieron, según la naturaleza del objeto, en elencos de dos tipos de piezas; *naturalia*; que eran aquéllos de origen natural aunque estuvieran trabajados como cuernos de rinoceronte, piedras duras, huevos de avestruz, etc., y los *artificalia*, que eran objetos creados por la mano del hombre como vasos de cristal, orfebrerías, etc.

Según se consolidaba el mercado del arte, se fueron imponiendo las preferencias creadoras de los artistas. Los avances técnicos y materiales permitieron nuevos conceptos de obras de arte; siendo las tablas, tapices y esculturas exentas los soportes muy demandados, mientras que la pintura al óleo y los grabados se convirtieron en las técnicas preferidas debido a su facilidad de manejo. El siglo XVI supuso un crecimiento y profesionalización del mercado del arte, tras el cual figuras como la de anticuarios, coleccionistas, artistas y talleres delimitaron sus responsabilidades y campos de actuación. Muchas de las colecciones amasadas durante los siglos XVI y XVII supusieron el germen

de colecciones museísticas importantes. Los grandes patrimonios artísticos europeos se configuraron a partir de iniciativas regias y privadas, que continuaron engrosando las colecciones particulares durante dos siglos más, hasta que las revoluciones sociales del XVIII dieron con ellas en los museos públicos.

Durante el Renacimiento se produjeron numerosos destrozos al patrimonio histórico por intereses personales de nobles, reyes y papas, especialmente los papas: Sixto IV, Alejandro VI, Paolo III, Gregorio XIII y Sixto V, que llegaron a cambiar monumentos de sitio o crear planes urbanísticos de la ciudad sin tener en cuenta las ruinas y monumentos situados en los emplazamientos escogidos para nuevos edificios (acueducto de Claudio, resto de las termas de Diocleciano, construcciones paleocristianas y medievales, etc.). El *Sacco* de Roma por parte de las tropas imperiales del emperador Carlos V en 1527, provocó el expolio de todo tipo de obras de arte. De este triste episodio destaca el robo de tapices pontificios realizados en Bruselas a partir de cartones de Rafael, un ejemplo más de cómo el Patrimonio Histórico ha sido históricamente una de las grandes víctimas de los conflictos bélicos, equivocaciones y mala praxis del ser humano.

Muchas pérdidas registradas en este periodo se debieron a la ambición coleccionista. Pero todo ello debemos incluirlo dentro de un contexto histórico, que nos lleva a entender que no existían apenas regulaciones para la protección del mismo y que, por tanto, el término expolio se refería exclusivamente a acciones y consecuencias de conflictos sobre población existente y no sobre aquéllas que ya no pertenecían a nadie. Esto hace que debamos estudiar las acciones bajo un prisma diferente, pues incluso cuando se tomaban medidas para la protección de los monumentos las disposiciones creadas no llegaban a ser las más adecuadas. Como ejemplo podríamos citar cómo el papa Pablo III (1534-1549), trató de proteger las antigüedades de su ciudad, frenando las excavaciones clandestinas y la expoliación abusiva de las ruinas del Foro y el Coliseo, nombrando *Comisario de Antigüedades* a su secretario particular, el arqueólogo humanista *Giovanale Manetti*, quien desde su idea particularista del patrimonio histórico, se limitó a proteger la cultura material de época romana, en detrimento de otras.

Tras el ajusticiamiento en 1649 de Carlos I en Inglaterra, se produjo en Europa la mayor venta realizada hasta entonces de obras artísticas, la conocida como *Almoneda del siglo* o *Almoneda de la Commonwealth*, que duró entre 1649 y 1654. En ella se dieron cita los reyes más poderosos del momento tratando de hacerse con las magníficas obras que durante años pertenecieron la *Royal Collection*. De la *Gran Almoneda* o *Almoneda del siglo* salieron muy fortalecidas como eminentes coleccionistas las casas de Francia, Suecia y España. Luis XIV de Francia, el Rey Sol, fue un eminente coleccionista, asesorado por su Ministro de Hacienda Colbert, que heredó la colección real de Fontainebleau, adquirió la de su general Mazarino y la del banquero alemán Everhard Jabach, quien se arruinó justamente tras su participación en la famosa subasta. La casa real sueca, en la figura de Cristina de Suecia[21] encontró una inmejorable representante para la adquisición de las piezas. Por su parte Felipe III, adquirió la colección del duque de *Mansfield* compuesta por mármoles, bronces y lienzos de gran calidad. Su sucesor Felipe IV, realizó importantes reformas para la recolocación y mejora de las condiciones de conservación de las colecciones. Sin embargo, Carlos II el Hechizado regaló a la nobleza gran cantidad de piezas y con él llegó la decadencia artística y las mermas en las colecciones reales.

Es en este periodo cuando se datan las primeras referencias a casas de subastas que proliferaron de forma constante en este momento y que ya estuvieran organizadas tal y como actualmente las reconocemos. La primera casa de subastas de la que tenemos noticias y aún continúa en funcionamiento bajo el mismo nombre es *Spink*, fundada en Londres en 1666 y dedicada inicialmente y en exclusiva a la venta de piezas numismáticas, fue proveedor durante años de la Casa Real de Inglaterra y actualmente todavía continúa

en activo con sedes en Londres, Zúrich, Nueva York y Tokio. Pero no fue la única, la enorme explosión de inauguraciones de lugares de licitación fue tan amplia, que en países como Suecia, hace que tengamos noticia de al menos la fundación de tres casas de venta por subasta en el país nórdico; en 1674, *Stockholm Auktionsverk*; en 1681, *Göteborgs Auktionverk* y ya en 1731 *Uppsala Auktionkammare.*

El funcionamiento de estas subastas exigía la creación y difusión previa de catálogos de subasta de los que aún queda referencias de sus ejemplares a través de periódicos y diarios de la época tanto británicos como de otras nacionalidades. Se creó la figura de expertos y peritos tasadores que marcaban la cifra de arranque de los lotes a subastar, así como la labor del "voceador" que conducía la venta en la sala. Se tiene constancia también de la existencia en ciudades como Ámsterdam de un personaje conocido como agente de comercio artístico que hacía las labores de asesor técnico de las obras tanto a vendedores como a compradores.

En el siglo XVII el marchante sustituyó a la figura del mecenas renacentista, haciendo abandonar el arte por encargo al ser el promotor de modas y tendencias que serían del gusto de una potencial demanda en masa[22]. Es en este momento también cuando surgieron las primeras galerías abiertas al público, concebidas como centros de exposición y venta, inicialmente restringidas exclusivamente al ámbito privado pero que con el tiempo trascendieron a un ámbito público. Este florecimiento de nuevos canales de distribución, vigorizó el mercado y la creación de obras. Dando lugar a una producción en masa de menor calidad, que llevó a la creación de un mercado ilegal paralelo en el que las copias circulaban con serena fluidez y abundancia, generando a los coleccionistas importantes trastornos de adquisición y desconfianza. De esta situación surgió la necesidad de especialización por parte de profesionales y coleccionistas, que comenzaron una batalla contra la falsificación dotando a las obras de certificados de autenticidad que con el tiempo dejaron de tener validez por la falta de transparencia en la realización.

Al mismo tiempo, la progresiva especialización de las colecciones llevó a la aparición de un gran número de museos históricos formados en realidad principalmente por retratos, siguiendo el esquema marcado por la de *Paulo Giovio* en el XVI. Y a la formación en Inglaterra de las primeras colecciones con un afán esencialmente científico derivado realmente de las *Wunderkammer* alemanas. El primer museo, tal y como hoy los conocemos, sería el *Museo Kircherianum* fundado en 1651 por el jesuita *Atanasius Kircher*[23] en el Colegio Romano. Y uno de los primeros catálogos de colección científica fue el del *Museum Tradescantium* aparecido en 1656 y que mostraba la colección de rarezas de *John Tradescant*, dividida en 16 grupos que abarcaba desde "pájaros con sus huevos" a "piezas numismáticas y medallas". Todo ello fue adquirido posteriormente por *Elias Ashmole* dando lugar al *Ashmolean Museum* de Oxford abierto exclusivamente a los estudiosos de este tipo de objetos en 1684 y que es considerado como el primer museo universitario de la Historia. Casi tres cuartos de siglo más tarde, en 1753 nacería el *British Museum* de Londres fundado con las colecciones científicas de *William Courten* y del Doctor *Hans Sloan.* Se crea a partir de entonces un estado de opinión a favor de abrir las colecciones al público de ahí que se considere a este museo británico como el principal antecedente del *Louvre*.

En España, Felipe IV fue el monarca que más amplió la colección real, escogiendo muy bien a sus marchantes; uno de los cuales fue Velázquez. Lo que más delata su espíritu coleccionista es el testamento del monarca en el que se explicita que tras su muerte la colección no podrá separarse del Palacio Real de Madrid. Nuestro país desarrolló un coleccionismo erudito y nobiliario, que prolongó la inercia comportamental de la tradición renacentista del XVI. De esta época destacan las labores coleccionistas realizadas por el sevillano Rodrigo Caro, el historiador burgalés el gabinete de curiosidades de Vincencio Juan

de Lastanosa (1607-1647) en su casa-palacio de Huesca, donde reunió esculturas, joyas, antigüedades arqueológicos y monedas. Por su parte, Rodrigo Caro (1573-1647) amasó una ingente colección numismática, inscripciones y estatuaria que tuvo expuesta en la localidad sevillana de Utrera a modo de "jardín arqueológico". Paulatinamente las colecciones se centraron más en las obras de calidad como la pintura, joyería, escultura o numismática y abandonaron los gabinetes de curiosidades, dando lugar a Gabinetes de pintura y antigüedades y dejando atrás las cámaras de las maravillas o *wunderkammern*.

Durante el siglo XVII el comercio y la especulación se desarrollaron a gran escala. La competencia entre compradores, hizo subir los precios y se produjeron enormes movimientos de obras como consecuencia de operaciones masivas de compraventa. Y este espíritu coleccionista también mostró un relevante interés por los vestigios del pasado, que se hizo más objetivo ya que las antigüedades arqueológicas pasaron a tener consideración como material científico. El desarrollo del coleccionismo anticuario, sobre todo de la escultura, y el florecimiento de un mercado internacional acentuaron las integraciones y recreaciones de los innumerables objetos mutilados que aparecían en los yacimientos. Había dos comercios muy desarrollados, por un lado el de las obras de los artistas contemporáneos y por otro el de las antigüedades. Esta situación ocasionará un mayor sentimiento de patrimonio cultural colectivo con la obligación del Estado a intervenir mediante la creación de museos y academias y controlando el trasiego de obras de arte.

Este siglo tuvo también su protagonismo en cuanto a falsificaciones numismáticas. Desde que su comercio comenzó a potenciarse y, sobre todo en este siglo XVII, su coleccionismo eclosionó el valor de las piezas, superó al valor del metal acuñado, y eso tornó rentable su falsificación. El siglo XVIII, supuso el punto de inflexión en el triunfo del pensamiento ilustrado, lo que consolidó la fortaleza de una burguesía creciente y adinerada. A partir de entonces las motivaciones coleccionistas y sobre todo las actividades que lo rodean se profesionalizaron.

Fruto de esta erudición y del sentimiento academicista que rodeaba al arte y el coleccionismo, se produjo una profesionalización de los encargados de las colecciones, con lo que a las actividades de estudio y clasificación de las piezas que se venían haciendo desde dos siglos atrás, se unieron otras como la de restaurador y conservador que sobre todo en las colecciones públicas se aplicaron en su trabajo de forma profesional, estableciendo una labor interprofesional con los arqueólogos restaurando y catalogando las obras al tiempo que tratan de obtener la mayor información posible del objeto. Así es como se comienza a realizar valoraciones histórico-artísticas y documentales con criterios exclusivamente científicos.

El espíritu científico y racionalista de la Ilustración llegará a introducirse en la actividad de los restauradores, arqueólogos y eruditos fomentando el desarrollo de sus disciplinas a ciencias reconocidas, con unas racionalización de los criterios de exposición, el desarrollo del conocimiento histórico-artístico y arqueológico y los primeros debates sobre la intervención en busca de unos criterios más científicos y normalizados que acaban repercutiendo sobre el mercado del arte, al no querer descontextualizar hallazgos con el fin de extraer de ellos la máxima información posible. El ejemplo clásico de esta combinación de disciplinas entre arqueólogos y restauradores está en la unión de *Bartolomeo Cavaceppi*[24] (1717-1799) con *Johan Joachim Winckelmann* (1717-1768), dos personajes abiertos al espíritu científico que desarrollaron en sus obras un análisis documental e histórico, relacionando tres disciplinas: Historia, Arqueología y Restauración. La obra de Winckelmann *Historia del Arte en la Antigüedad* (1764) constituyó la consagración definitiva de la disciplina histórico-artística. Su desarrollo académico tenía aún un sentido

evolutivo del arte, en el que distinguía origen, desarrollo, transformación y decadencia, tal como lo hizo Vasari, pero su mérito radica en el definitivo abandono del método biográfico y el empleo de una metodología a la vez descriptiva e interpretativa.

Gran Bretaña, país pionero en muchos aspectos dentro del mercado del arte y del coleccionismo, estructuró las bases para la consolidación del mercado, generando un entramado legal que protegiera las buenas prácticas dentro de él y que en realidad lo que hizo fue afianzar y dar seguridad a los clientes-coleccionistas que se vieron respaldados por la Administración en su labor coleccionista. Por ello llama la atención que ya en 1731, se adelantara al resto de naciones y promulgara una ley contra las falsificaciones. Es obvio que para que esto tuviera lugar, el mercado del arte debía ser tan próspero, creciente y sólido, como para que se temiera a la labor de los falsificadores, es decir el volumen de piezas falsificadas, el número perjudicados y el capital al que afectaba debía de ser tan amplio como para considerarse necesario hacer una ley nacional ad hoc. Esta Ley promulgada resultó absolutamente novedosa en aquel momento, pues prohibía realizar copias de antigüedades u obras de arte. Se vetaba así la figura del copista-imitador que completaba las colecciones de aquellos coleccionistas más poderosos que ante la impotencia de completar su repertorio con las obras originales pedían a importantes artistas la creación de copias de grandes obras de arte. A partir de entonces surge el término falsificación y el de falsificador para su autor. Frente a ello, contrasta la legislación española, que aún en la actualidad no contempla delito en la realización de falsificaciones, ni siquiera de moda que ya no sea de curso legal.

En España, Felipe V, como primer monarca Borbón, centralizó gran parte de las iniciativas coleccionistas, erigiéndose como el promotor de la Real Biblioteca o Librería Pública y su adyacente gabinete de antigüedades creado en 1716 y que acabaría evolucionando en el edificio bifronte que comparten en la actualidad la Biblioteca Nacional y el Museo Arqueológico Nacional. El gran impulso cultural de nuestro país, lo trajo el reinado de Carlos III. Con él llegaron ideas renovadoras y su mandato supuso la ruptura con la tradición artística barroca y rococó que tendrá su efecto en la restauración al caer los criterios esteticistas de las intervenciones anteriores. Se abren las puertas al Neoclasicismo propiciado por un rey que mientras lo fue en Nápoles, había promovido las excavaciones en Pompeya y Herculano, y que posteriormente hizo lo mismo con las ruinas mayas de Palenque. El monarca era conocedor del impacto arqueológico y de la efervescencia de ello, en los grupos eruditos que configuraban las bases del clasicismo. Bajo su reinado, España se sumará a la corriente cultural internacional. Carlos III además de ser el conservador de la colección de obras privadas, se erigió como conservador de las Bellas Artes en España, de tal manera que de él parte la primera estructura administrativa para la protección y tutela de los objetos artísticos en España[25]. *El rey promuebe las Ciencias, protege las artes y hace la felicidad de sus reynos* en palabras de José Nicolás de Azara, el sabio político y amigo de *Antonio Rafael Mengs*[26], además de ser un gran coleccionista que acabó regalando su colección de escultura clásica al monarca Carlos IV.

3.- MUSEOS; ORIGEN DE UNA DEMANDA CASI EXTINTA

A finales del siglo XVIII, el rey delegó en las Academias labores de inspección y tutela de las antigüedades del reino. Se comprende por tanto, que la figura del rey deba ser entendida en este caso, no como mecenas y gran coleccionista, sino como motor generador de la actividad cultural, científica y artística y principio de la estructura administrativa para la protección y tutela de los objetos de valor en España. De la política de protección del patrimonio artístico en la política de mecenazgo se había pasado a la política ilustrada. En la que se pusieron las bases de toda la legislación histórico-artística posterior, concretándose en la organización de inspección y policía de construcción, policía de

excavaciones arqueológicas y fomento de los depósitos culturales, que si bien es cierto que comenzaron con Felipe V, con la creación de la *Real Biblioteca* de Madrid, será ahora cuando se desarrolle. Es en este marco donde se sitúa el punto de partida de la protección pública hacia la conservación de los objetos artísticos, en la cual nace la Academia de la Historia (Real Cédula del 17 de junio de 1738) que en 1777 asumía ya funciones relacionadas con la defensa de los valores artísticos e inspección de los monumentos descubiertos en el reino.

Por otro lado, los ya mencionados descubrimientos de Herculano y Pompeya en 1748, tuvieron gran importancia para el conocimiento arqueológico y para las búsquedas y experimentaciones técnicas que se darán en el siglo XVIII, así como para la idea de *Patrimonio Universal*. *Joachim Winckelman, Rafael Mengs, Hamilton* y el conde *Caylus* fueron grandes estudiosos de los yacimientos recién encontrados. Todo ello provocó una vuelta a los ideales clásicos, tras un Barroco muy radicalizado en sus últimos coletazos artísticos. Desarrollando no sólo una vuelta a las colecciones de obras clásicas, sino fomentando el estudio y catalogaciones con un interés científico, que al tiempo provocaba investigaciones de materiales y técnicas para su mejor conservación[27]. Surge así una nueva filosofía del arte, el Neoclasicismo, con un gusto por lo clásico y en especial por el arte griego que regenera y oxigena la tendencia artística tras un barroco ya muy en decadencia.

La demanda creciente de obras antiguas propiciaba las falsificaciones y copias, para dar respuesta a esta demanda dado la limitación del número de obras auténticas[28]. Las pátinas fabricadas para igualar fragmentos de piezas se hacían con aceites[29], lo que denota una tecnología y un conocimiento de los materiales para la restauración muy amplio y desarrollado[30].

El Patrimonio Real se convirtió a las puertas del siglo XIX, en la conciencia del valor cultural, aunque su propietario fuese el Rey y estuviera cerrado al público, Rafael *Mengs* era consciente del valor nacional de la colección y hacía sugerencias sobre cómo formar galerías al aire libre con las pinturas sin destino o amontonadas, argumentaba su disposición, aún por géneros recogiendo obras diseminadas, autorizando copias, supervisando los cambios de exposición, etc. Así es como la Academia fue no sólo un centro de enseñanzas artísticas, sino también una institución de tutela del arte y de los objetos de la Antigüedad. El extraordinario número de intercambios de obras de arte y artistas, sólo fue posible gracias a la actividad de innumerables agentes y marchantes, figuras que entonces comenzaron a proliferar, aprovechando la coyuntura de viajes o trabajos de funcionarios de corte como diplomáticos pintores que dedicados a otras labores mientras estaban al servicio de sus monarcas, se dedicaban también a esta otra labor. En otras ocasiones eran mercaderes aburguesados y bien relacionados que aprovechaban su situación para ejercer de intermediarios, es el caso de *Daniel Nys*, uno de los comerciantes más relevantes del sector.

A mediados del siglo XVIII en España, proliferaron interesantes monetarios particulares, algunos de los cuales acabaron integrando las colecciones de estas Reales Academias, como la gran colección de moneda antigua y medieval de Enrique Flórez de Setién y Huidobro en Madrid, que desgraciadamente desapareció durante el saqueo del convento de San Felipe en la Guerra de la Independencia. Flórez había sido comisionado por Fernando VI a mediados de siglo para que recogiera documentación y materiales arqueológicos en un viaje por España. Otro coleccionista numismático fue Francisco Pérez Bayer que fue comisionado por el mismo monarca, recorrió Italia durante cinco años haciendo acopio de antigüedades, manuscritos y monedas. En ese mismo momento destacaban también otras compilaciones como las de Burriel, las Infantas Villaceballos o *Leirens*, que continuaban publicándose en tratados de numismática como *Conjeturas* de don Luis Velázquez Marqués de Valdeflores (1754), o *Medallas de las Colonias, Municipios y Pueblos Antiguos de España*

del padre Enrique Flórez (1773). Entre estas grandes colecciones españolas destacamos el gran monetario del Infante don Gabriel (hijo de Carlos III) catalogado por el Padre Enrique Flórez, que se compró en su época por más de 300.000 reales y que terminarían en el Museo Arqueológico Nacional[31].

Mientras, el mercado del arte británico se consolidaba como el más fuerte a partir de una legislación férrea, la promoción y el prestigio dado a los coleccionistas y amantes del arte, que obtenían reconocimientos y beneficios económicos por las actividades desarrolladas, hizo que la actividad coleccionista se fortaleciera y se convirtiera en una ocupación de prestigio, potenciada y reconocida por la sociedad- además de tener la protección del Estado. El *British Museum* de Londres nacía a partir de una colección privada con más de 80.000 piezas recogidas. Su propietario, *Sir Hans Sloane*, donó a su muerte la colección que el gobierno británico adquirió por la simbólica cifra de 20.000 libras[32], según se refleja en el acta fundacional de la institución del 7 de enero de 1753. Ese mismo años se añadieron ya dos colecciones más a este repertorio ya nacional, la biblioteca de *Sir Robert Cotton* y la del anticuario *Robert Harley*. Un origen en realidad muy diferente al de otros museos como el *Louvre*[33] y el *Hermitage* surgidos de las revoluciones sociales que se dieron en estas épocas (1789 y 1917).

En Italia, el Cardenal *Albani* construyó la primera villa-museo conteniendo obeliscos, sarcófagos, estatuas, etc. Clemente XIV y Pío VI crearon y acrecentaron respectivamente, el *Museo Pío-Clementino* en el Vaticano, entre los años 1770 y 1780 que se abría al público una vez al año. Estos museos tienen una proyección pedagógica, como lo demuestra la publicación en el *Louvre* de folletos divulgativos para guiar las visitas populares. No es de extrañar que en aquellos años, Gran Bretaña ya se erigiera como el país abanderado en el desarrollo del mercado del arte.

En este momento de gran proliferación de negocios de arte y casas de subastas, casi al mismo tiempo de la fundación del *British Museum* demuestra cómo de importante era el coleccionismo dentro de la historia cultural europea, pudiéndose identificar como el motor generador de los grandes museos actuales. Y es que no cabe duda que el coleccionismo ha sido guardián de grandes colecciones, que actualmente encontramos albergadas en los museos más importantes de Europa, compilaciones de grandes reyes y nobles que finalmente fueron donadas a Instituciones como las Reales Academias en España, que se hicieron cargo de la conservación y el estudio de las obras.

El precedente de las casas de venta de numismática está en las casas de cambio, que cambiaban monedas oro por dinero corriente. El primer cambista que vio en la moneda un valor superior al del valor del oro fue sin duda el primer numismático, en España su origen está en los cambistas mallorquines y catalanes. De hecho es en Barcelona donde permanece la casa de subastas numismática más antigua del mundo que funciona sin interrupción y que se mantiene bajo la dirección de la misma familia que lo instituyó desde tan antiguo: *X & F Calicó*, fundada en Barcelona por don Joseph Calicó y Clavería y que en la actualidad es continúa su labor numismática. Su actividad inicial radica en la labor cambista y no será hasta iniciado el siglo XX, que desarrolló un comercio exclusivamente numismático dirigido al coleccionismo.

A finales del siglo XVIII y a lo largo del XIX los museos asumirán a su vez una labor investigadora, realizándose estudios de los materiales constituyentes de las obras y diagnosis previas a las intervenciones restauradoras, es entonces cuando se toman decisiones que se convertirían en normas tácitas para los restauradores como la de respetar la pátina natural de las piezas y no introducir una artificial. Pero paralelo en el tiempo, se desarrolló un pillaje a gran escala y a niveles internacionales principalmente por parte de Inglaterra, Francia y Alemania en los países con mayores recursos patrimoniales; pero no sólo las antigüedades de Grecia,

sino también las de Egipto y el resto del Mediterráneo oriental. El comercio de estas piezas llegó a ser una actividad muy lucrativa. De hecho, tal era la demanda que se vendían hasta copias y vaciados que resultaban más asequibles y fáciles de transportar.

Al mismo tiempo, proliferaban por toda Europa los majestuosos museos públicos creados para albergar las nuevas colecciones estatales, originadas en muchos casos a partir de tesoros arrancados de sus lugares de origen, lo que acrecentó el sentimiento de competencia entre museos. Inglaterra fomentó las campañas arqueológicas en el extranjero, siendo el pintor *James Stuart*[34] y el arquitecto *Nicholas Revett* los autores de estudios y catalogaciones de las antigüedades de Atenas, financiadas por la *Sociedad Londinense de los Diletantti*[35] y que se reunió en un amplio tratado ilustrado con grabados, mapas y planos. La renovación vendría esencialmente por un renacer del gusto por la Antigüedad y en especial del campo de la arqueología clásica con la figura de *Winckelmann*[36] como máximo exponente. Aunque sin duda, si hay un protagonista que represente la filosofía de la época es la *Sociedad Londinense de los Diletantti* y por otro trío excepcional de coleccionistas: *Richard Worsley*, que ilustró sus propias colecciones en el *Museum Worsleyanum*. Sir William Hamilton, embajador durante más de veinte años en Nápoles, reunió una colección de 750 vasos griegos, además de una serie importantísima de esculturas de mármol, bronces, piezas de cristal, gemas, más de 6.000 monedas, etc., y que vendería en 1772 al *British Museum*. Por entonces no había leyes que regularan la compraventa de objetos y las valijas diplomáticas se revelaron como el método perfecto por su seguridad y discreción para el envío de piezas enajenadas. Un segundo cargamento de piezas de *Hamilton* procedente de Grecia se hundió en 1798 frente a las costas sicilianas cuando estaba de camino a Inglaterra.

El ejército napoleónico emprendió una escalada de saqueos y pillajes por el Mediterráneo que se acabarían incorporando a las vitrinas del Louvre, en la campaña italiana se extrajeron de las colecciones vaticanas obras como el *Laocoonte* y el *Apolo del Belvedere* y el *Galo moribundo* del Museo Capitolino de Roma, dos de los cuatro caballos de bronce arrancados de la catedral veneciana de San Marcos y en 1799 la piedra Roseta en Egipto, donde se trató de hacer campañas científicas que propiciaron el nacimiento de la ciencia egiptológica. Pero no todo fueron parabienes, la dominación francesa de Egipto llevó a que varios personajes como *Auguste Mariette* que inventó el sistema de *partage, Gaston Maspero* o *Gustave Lefêvre*, en realidad más interesados en las piezas que en los yacimientos, las excavaciones arqueológicas o la investigación, coparan los puestos de principales del *Servicio de Antigüedades del Gobierno Egipcio*. Resulta increíble que no haya sido hasta 1952 bajo el mandato nacionalista y anticolonialista del presidente *Nasser*, que los egipcios no recuperaran el control del Servicio de Antigüedades y los museos de la nación, que siempre han estado bajo la sospecha de compartir lazos secretos con los agentes del tráfico ilícito de antigüedades.

Pero sin duda, el más famoso fue el caso de *Lord Thomas Bruce Elgin*, embajador en Constantinopla desde 1798 que compró los mármoles del Partenón para venderlos al *British Museum* en 1811, tras una agria polémica incluso con sus compatriotas. Sus actividades en la Acrópolis, especialmente en el Partenón tuvieron lugar entre 1801 y 1805, durante el dominio turco en Grecia. La Acrópolis había sido saqueada por venecianos y turcos, usándolo como cantera y vendiendo piezas a modo de suvenires, hasta que éstos últimos percibieron el negocio de vender las piezas a viajeros y embajadores sin ningún tipo de control.

Lord Elgin, con la intención de adquirir obras de arte antiguo para Inglaterra e impedir que Francia acaparara el mercado y la preponderancia artística, se apoderó, ayudado por *Giovanni Batista Lusieri*, de 12 estatuas de los frontones o mezcladas entre las ruinas,

56 losas del piso, 15 metopas, el suelo del templo de *Atenea Niké* y la segunda cariátide de *Erecteion* que sustituyó por un pilar para que eso sí, el frontón no se viniera abajo[37]. *A*provechó el desdén turco por las obras de arte y así consiguió el permiso necesario para trasladar a Inglaterra "trozos de piedras con viejas inscripciones o esculturas" sin oposición de nadie. Todas estas acciones se llevaron a cabo sin cuidado produciendo graves daños tanto a las obras que se llevaron como a las dejaron, tal y como narra *Dodwell*, quien estuvo presente en el desmontaje y fue testigo de la caída de algunas partes de la arquitectura: *yo vi despeñar varias metopas de la extremidad sudeste; para levantarlas fue necesario abatir la soberbia cornisa que la recubría.*

Elgin dedicó 10 años y grandes sumas de dinero para trasladar las piezas en barco a Gran Bretaña, que acabarían expuestas en el cobertizo del diplomático. Esta extracción de obras, suscitó reacciones muy contrarias de muchos más compatriotas destacando las de *Chateaubriand* y *Lord Byron* para quien *Lord Elgin* no era más que un *expoliador sacrílego que se llevó los miserables restos de una tierra que sangra*. Pero además es que no fueron suficientemente valoradas: Los Diletantes, asesorados por el crítico *Richard Payne*, las catalogaron como copias romanas de baja calidad de época de Adriano, en vez de las obras cumbre de Fidias. Así pues *Lord Elgin* abrumado por las deudas y deseoso de efectuar la venta de las piezas, las ofertó al Gobierno inglés que le ofreció treinta mil libras esterlinas, exactamente la mitad de lo desembolsado en Atenas, por ello el diplomático buscó opinión en otros expertos como *Canova* y *Quatremiére* de *Quincy*, que se pronunciaron muy favorablemente, convenciendo con su dictamen a la comisión británica que favoreció la adquisición de las obras por treinta y cinco mil libras. Desde entonces de los noventa y siete bloques que quedan tallados del friso del Partenón, cincuenta y seis esculturas descansan en el *British Museum* y cuarenta en Atenas. De las 64 metopas que aún se conservan, 48 continúan en su ciudad de origen y 15 en Londres; y de las 28 esculturas de los dos frontones, 19 están en el British y sólo 9 permanecen en Atenas. En total nueve museos tienen fragmentos del Partenón, entre ellos el Louvre, los Museos Vaticanos o la Gliptoteca de Múnich. Tras este episodio, Grecia prohibió en 1805 todo levantamiento y excavación. Poco después, en 1813 se fundó en Atenas, la *Sociedad de Amigos de los Museos*, para educar a la juventud y para proteger las antigüedades, haciéndose catalogaciones detalladas de los monumentos acotados y comentados. En los primeros treinta años del siglo XIX Grecia recuperó parte de su patrimonio y en 1827 finalmente, los griegos prohibieron definitivamente la exportación de sus antigüedades en la reunión de *Trézene*.

Al mismo tiempo en Roma también tuvieron lugar descubrimientos importantes como la tumba de los *Escipiones* en 1780 y el palacio de Domiciano, situado en el Palatino, que supuso destapar nuevos yacimientos y monumentos que también serían seriamente dañados. Sin embargo, las autoridades italianas pudieron responder más drásticamente y el expolio, aunque existió, se produjo de una manera más moderada que en el país helénico.

Los cambios sociopolíticos acaecidos en este siglo, tendrán consecuencias en la figura del artista en cuanto a su consideración social y situación profesional, pasando de ser casi un artesano a convertirse en un personaje público relevante y profesionalmente independiente[38]. Este cambio profesional es el que da lugar a la creación de las academias oficiales como la Real Academia de la Historia creada por Felipe V en 1738, cuyos estatutos se aprueban por una Real Cédula el 17 de junio, posteriormente Fernando VI fundó la *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, con el objetivo de conservar y proteger el Patrimonio Histórico y Artístico; inspeccionando museos, examinando y aprobando, en su caso, las pinturas, esculturas y arquitectura de iglesias, parques, etc.

La *Real Academia de la Historia* es encomendada, por una Real Cédula del

6 de junio de 1803, a recoger y conservar los monumentos que se descubran en el reino[39]. En el artículo 1 de la Instrucción se describían los monumentos antiguos que debía preservar, convirtiéndose así en una de las primeras instituciones encargadas de velar por la conservación y el estudio del patrimonio, en ocasiones recogido y llevado a sus dependencias, donde ingresaba en el Gabinete de Antigüedades, representando una de las instituciones de mayor solera en el ámbito de las colecciones arqueológicas, integrada en un coleccionismo de inspiración borbónica secundado por las elites anticuarias ilustradas. La mayor parte de las antigüedades custodiadas dentro de esta Real Academia son donaciones de académicos o incorporadas a través de gestiones propias de su función, por ello en la actualidad se considera que es una colección de carácter privado.

Desafortunadamente, el pillaje y el expolio que se operaron en la segunda mitad del siglo XVIII, continuarán durante los primeros años del XIX, teniendo repercusiones sobre la integridad y conservación de obras. Buen ejemplo de ello son los acontecimientos que tuvieron lugar en España en 1808, con la ocupación del monasterio de El Escorial por parte de las tropas francesas o los saqueos que realizaron en el *Palacio Real*, *Biblioteca Real*, *Gabinete de Historia Natural* y *Depósito del Rosario* en los que numerosas obras fueron destrozadas al ser arrancadas de sus lugares de exposición y otras se deterioraron durante el traslado al país vecino[40].

Estos cambios producidos por la Ilustración, provocaron un desarrollo del fenómeno museístico, al tiempo que se creaba una legislación más proteccionista en pro de la conservación y acaparamiento de los monumentos. La creación de escuelas y cauces oficiales de formación así como las nuevas ideas internacionales sobre conservación y restauración que constantemente iban apareciendo en el panorama cultural, conformaron el desarrollo final del coleccionismo, dentro de un mercado muy particular como es el de las obras artísticas.

En materia numismática, la ocupación francesa supuso la pérdida de eminentes monetarios, así como saqueo y venta de muchos otros. Entonces, la protección jurídica y estatal se efectuaba sobre el patrimonio de cuatro modos diversos: el control y limitación de las excavaciones, el cuidado de los monumentos antiguos e inspección de los museos y obras de artes plásticas y arquitectura y finalmente el control de las restauraciones. Un Edicto del Papa Pío VII de 1802, prohibía las excavaciones y la exportación de antigüedades sin autorización suya y obligaba a los particulares a llevar un inventario de sus colecciones. Se crearon instituciones para el estudio y práctica de la arqueología: en 1810 se funda la comisión de *Monumentos Antiguos y Edificios civiles* que fue reemplazada en 1811 por la Comisión para el embellecimiento de Roma, encargada de otorgar los permisos de excavación y controlar los trabajos y descubrimientos. Al mismo tiempo se reorganizó la enseñanza de la arqueología. Todas estas medidas culminaron con la el *Edicto de Pacca* de 1820, que supuso la desaparición progresiva de las colecciones privadas, nombrando a Antonio Cánovas, superintendente de los *Tesoros Artísticos*, con la misión de inspeccionar y enriquecer los museos, él fue el artífice de la recuperación del patrimonio tras el *Tratado de Viena*.

Debido a las convulsiones de finales de siglo XVIII y el paso al siglo XIX, cuando las obras de arte darán también un importante salto cualitativo al convertirse poco a poco no sólo en un bien de prestigio, sino en un valor económico cierto, por ejemplo a España la invasión napoleónica le supuso la pérdida de importantes monetarios por saqueo y venta. Las casas de subastas ya estaban asentadas y funcionando por gran parte de Europa, así como los grandes museos que adquirían obras por donaciones y compras.

Es así como el negocio artístico se expande con gran rapidez y sobre todo empieza a extenderse la idea que representaba un objeto de inversión y refugio. Muchas de las personas que habían perdido sus bienes inmuebles, fábricas, tierras o casas

durante revoluciones y guerras, consiguieron sobrevivir e incluso prosperar gracias al efectivo que les proporcionan sus colecciones artísticas, monedas, sellos, joyas, cuadros son generalmente fáciles de transportar en tiempos de peligro y pueden ser vendidos en cualquier lugar del mundo, ya que el coleccionismo de estos objetos es de carácter mundial, y por tanto su mercado es el mundo.

Así pues, desde la primera idea de crear una "verdadera galería" con las colecciones reales expresada por Antonio Rafael *Mengs* en una carta a Antonio Ponz en 1775[41], hasta que realmente se creó el *Museo Real*, transcurrieron un siglo y muchos acontecimientos. En España a lo largo del siglo XIX vieron la luz el Museo Naval en 1843, Museo Arqueológico Nacional en 1867 y varios museos arqueológicos provinciales como los de Mérida (1838), Sevilla (1840), Tarragona (1849), León (1869), etc. Asimismo, fuera de Europa, en Estados Unidos encontramos ya los primeros despertares del mundo del coleccionismo, a la que accedió tras su recién inaugurada democracia emanada de su declaración de la Independencia que viene probado por la apertura de museos como: *Charleston Library Society* o Museo botánico de Carolina del Norte (1771), Museo *Peald* de Filadelfia (1786); *Museum of Fine Arts* de Boston y *Metropolitan Museum* de Nueva York (ambos en 1870).

Esta explosión de aperturas museísticas escondía en realidad importantes matices sociales, pues tras el fulgurante ascenso de la burguesía francesa se animó la demanda de los bienes de arte tal y como reza uno de los propósitos alumbradores de la *National Gallery* británica: "El primer objetivo del museo era académico y erudito. El segundo era político: brindar solaz a los pobres lo mismo que a los ricos para reforzar lazos de unión entre los estamentos más ricos y más pobres del Estado". Algo similar a lo pretendido en Alemania según se desprende de las palabras pronunciadas por *Wilhem von Humboldt* en 1828: "Las colecciones de antigüedades deben enseñar el sentido de lo bello en las proporciones del arte antiguo, y un sentido científico explicando la evolución del arte con las muchas ideas de la vida religiosa, burguesa y doméstica reflejada en las obras artísticas". En definitiva una triunfante burguesía en el plano industrial pedía un arte en el que reflejarse, mientras la nobleza se retraía del comercio artístico, dejando espacio para su acceso. Desde entonces, los museos participan del mercado del arte adquiriendo bienes que engrosan y completan sus colecciones.

4.- CONCLUSIONES

A lo largo de esta exposición hemos visto cómo hablar del mercado de bienes artísticos y en especial de las antigüedades arqueológicas es también hablar de historia. El mercado del arte se inicia con la venta de esos bienes arqueológicos y sus albores se remontan a los inicios de la Historia. Subastas, ferias, marchantes e incluso las tendencias coleccionistas actuales vienen derivadas de la evolución histórica que desde la Antigüedad se ha dado sobre nuestros mercados de bienes artísticos y de colección.

Lo que tratamos de exponer con ello, es que el coleccionismo también ha tenido una labor beneficiosa para el patrimonio histórico, salvaguardando una cantidad ingente de obras, que de otra forma seguramente se hubieran perdido. Sin embargo gracias a él han terminado recabando en grandes colecciones, algunas de ellas elemento compositor de las colecciones museísticas más admiradas de la actualidad.

El principio y fin de las colecciones suele ser la venta entre particulares o por subasta pública. Es muy habitual el intercambio o compras entre los coleccionistas, como se ve en muchas monografías de colecciones que descubren las procedencias, o en los tratados especializados que reflejan piezas citadas en colecciones, con su procedencia. Las causas son claras: inversión, culturización o moda, pero sobresale una sobre las demás: el poder económico y social que demostraban los propietarios de grandes colecciones y también las de muchos museos.

La actividad cultural de un país con un patrimonio histórico tan importante como el nuestro, encuentra en el mecenazgo una herramienta fundamental para el desarrollo, fomento y fortaleza de su cultura. En ello, el coleccionismo tiene una labor fundamental, pues también ayuda en la conservación y difusión de su Patrimonio. Es obvio que la participación privada siempre tiene un carácter personalista, pero es que no podemos pensar que las actividades del mecenazgo tienen una labor meramente altruista. El mecenazgo busca igualmente su recompensa y reciprocidad en todas sus acciones. Los *Medici* no hicieron de Florencia la capital del arte solamente por su amor a la belleza, lo utilizaron como canal para demostrar su potencial político y económico: el *duomo* y su extraordinaria cúpula no es sólo una exacerbación de poderío tecnológico y artístico. Su mecenazgo sobre la ciudad florentina resultó la herramienta de marketing perfecta para demostrar su potencial financiero, como ente fundamental capaz de costear esa monumental construcción.

Desde estas líneas entendemos que el futuro del mercado y de los museos pasa inexorablemente por transcurrir en sintonía. Son muchos los beneficios que ambas actividades podrían encontrar en la otra. Con lo que una vez superada una etapa crítica en las relaciones como la transcurrida entre las décadas de los setenta hasta finales de la primera década del siglo XXI, debemos encontrar los puntos que nos unen para fortalecerlo.

No cabe duda, que las empresas insertas dentro de la red de las Industrias Culturales españolas, ayudan y promueven el desarrollo de la cultura. Y las relacionadas con el coleccionismo privado de antigüedades, también promueven la cultura arqueológica de forma beneficiosa. Tenemos la necesidad de fomentar el coleccionismo artístico en nuestra sociedad, tanto de obra antigua como contemporánea. No podemos seguir considerando que vender piezas antiguas de otros países es robar su patrimonio, aun cuando llevan siglos dentro del circuito del mercado del arte. Hay que tener en cuenta, que como hemos visto aquí, el coleccionismo se remonta hasta los inicios de las primeras sociedades urbanas. Por lo que realmente se generaría un problema, si todas las obras que actualmente están depositadas en manos privadas, hubiera que repartirlas a sus originarios propietarios, pues numerosas culturas de la Antigüedad abarcaban lo que hoy día supone varios países diferentes. ¿A quién pertenecerían hoy las incontables cerámicas o bronces romanos que circulan por el mercado? O más recientemente, ¿quién es el legítimo propietario de la obra que en su día Miguel Ángel vendió a un noble, pontífice o monarca que con el paso del tiempo ha sido recomprada en innumerables ocasiones y ha recabado finalmente en un gran museo?. Y una última pregunta, ¿podrían hacer frente los Estados al coste de mantenimiento de todas la obras de arte que el coleccionismo privado ha generado a lo largo de la Historia?.

Debemos analizar en justicia la labor que realizan los coleccionistas privados al adquirir, mantener y conservar obras de arte pertenecientes al patrimonio artístico, llegando algunos también a difundirlas y exponerlas para beneficio de la sociedad. Funciones que se deberían tener presentes por un lado, por parte del Estado a la hora de legislar y por otro lado por parte de la sociedad a la hora de casi criminalizar la labor coleccionista. No deberían aplicarse unos impuestos gravosos, que en nada fomentan la adquisición de obras de arte, ni tampoco enjuiciar al mercado del arte, mezclando un mercado legal y de amplia tradición histórica, con el mercado ilícito que desgraciadamente aún no hemos sido capaces de erradicar.

Actualmente encontramos una mayor cercanía y hasta sintonía entre instituciones públicas y empresas privadas relacionadas con el mercado del arte. Un lazo que debe permanecer y fortalecerse pues ambas partes, pero principalmente nuestro Patrimonio Histórico, necesita de la conciliación entre ambos.

NOTAS:

1. La actividad propagandística se verá también reflejada en la numismática, cuyas piezas (las monedas), servirán no sólo como medio de pago sino también como elemento de difusión y consolidación del poder político.

2. El historiador y ensayista Plutarco señaló en más de una ocasión que el general romano Lucio Licinio Lúculo que combatió a las órdenes de Sila, fue uno de los coleccionistas con mayor sensibilidad por las artes, lo que le llevó a concentrar una exquisita colección de estatuas y pinturas, sobre todo tras sus expediciones por el Mediterráneo oriental.

3. Suetonio. *Los Doce Césares; Augusto*-LXXV.

4. Estos festivales, de gran antigüedad en las raíces religiosas romanas, se celebraban en diciembre y en época de Julio César su duración fue aumentada a siete días (del 17 al 23 de diciembre) dado el éxito de las mismas. En ellas se hacían regalos: s*igillaria*: muñecos de terracota, principalmente a los niños desde que comenzaban a gatear *y cerei* (velas) a los patronos. Según Macrobio *Saturnalis-I. XLVI. DIX*) su origen se debía a las estatuillas que como ofrenda expiatoria se entregaban a Saturno, tras descartar la explicación que hace a Hércules su creador. Siendo estas figurillas o *sigilla* (diminutivo de signum)*, las que daban nombre al festival; con sigillum* se hacía referencia a las pequeñas figuras de divinidades, hombres o animales realizadas con motivos religiosos, decorativos o funerarios que se encontraban en los hogares, templos o santuarios como exvotos y tumbas como ofrendas al difunto. Las más célebres fueron aquéllas procedentes de la ciudad helena de Tanagra.

5. Suetonio. *Los Doce Césares*, *Augusto*-LXXV. Del mismo modo Plinio, en su *Historia Natural*, nos cuenta que los romanos más acaudalados estaban dispuestos a pagar grandes sumas por adquirir monedas antiguas, cuya posesión era una muestra de prestigio.

6. Suetonio. *Los Doce Césares; Claudio*-V se narra cómo el emperador Tiberio regaló a Claudio cuarenta monedas de oro con motivo de los *Saturnales* y la *Sigilaria* para ayudarle en la obtención del ornamento consular.

7. Es de destacar cómo a modo de sátira, Luciano de Samosata en el siglo II d.C., incidía sarcásticamente en un fenómeno surgido en la Roma antigua con el auge del coleccionismo, correspondiente a la tendencia compartida por los ricos *amateurs* de acumular libros y manuscritos, con cierta intención vanidosa de mostrar intelectualidad. Por ello, se lamenta en su obras: *Adversum indoctum*, que el manuscrito se hubiera convertido en un preciado bien, susceptible de ser vendido en subastas más como un bien que servía para posicionar social e intelectualmente a su propietario que como vehículo de acceso a la información.

8. *Aulo Gelio* en su obra *Noches Áticas*- 2.3.5 relata cómo paseando por uno de estos mercados, *Fido Optato* un gramático de gran renombre en Roma le mostró un antiguo ejemplar del segundo libro de *La Eneida* que compró por veinte áureos.

9. Cicerón, 1997, 234 y ss.

10. La clase romana más tradicional no veía bien el emular los gustos y costumbres griegas. De hecho, Cicerón lo criticó ampliamente calificando como *graeculis*, aunque con el tiempo llegó a emularles.

11. Según A. Mª Macarrón (2002, 22), Verres robaba todo tipo de piezas, sus preferidas eran las de bronce, pero además es que las modificaba y remodelaba en su taller, para adaptarlas a sus gustos.

12. Según Estrabón: *tras permanecer Corinto largo tiempo desierta, fue el divino César quien instaló allí una colonia compuesta mayoritariamente por libertos. Éstos recién llegados al remover las ruinas y abrir sus tumbas, descubrieron una enorme cantidad de objetos cerámicos modelados y multitud de bronces. Admirando su calidad, no dejaron una tumba sin revisar, de modo que obtuvieron una gran cantidad de ellos y, vendiéndolos muy caros, abarrotaron Roma de* necrocorinthia *(así llamaron sobre todo a los vasos cerámicos). Estas piezas fueron muy estimadas inicialmente pero con el tiempo escasearon y pasaron a encontrarse sólo las de mala calidad.*

13. La etimología de la palabra subasta procede del término sub-hasta: bajo la lanza, evoluciona filológicamente de esta actividad; una venta desarrollada bajo un *hastam*: *sub-asta*.

14. Sin embargo, el arco del triunfo en Roma que lleva su nombre, está hecho a base de la reutilización de elementos de obras anteriores y relieves que representan a Trajano, Adriano y Marco Aurelio.

15. El *Edicto de Diocleciano* promulgado en el 301d.C., reguló los precios máximos dados dentro del Imperio Romano, ante la precaria situación económica que se vivía a causa de los abusos ejercidos sobre la población.

16. García Fernández, 1987, 41.

17. Siendo uno de sus miembros Federico Cesi (1585-1630), fundador de la *Academia dei Lincei* en 1603, la Academia publicó sus trabajos entre los que se encontraban su importante colección de micrografías. A su muerte, la academia se clausuró y los dibujos quedaron en manos privadas, siendo vendidas en 1763 por *Cassiano dal Pozzo*, un anticuario romano a Jorge III de Inglaterra, hasta que en 1986 el historiador *David Freedberg* descubrió los dibujos fueron descubiertos en el Castillo de Windsor.

18. Rodríguez, Canto y Vico, 2015, 29.

19. CNV 636, n.p. 287.

20. Para profundizar sobre ello véase Vico Monteoliva, J. "La falsificación de moneda visigoda" XIII CIN, vol.II. Madrid 2005 Pp.: 1259-1268. Y también: Vico Monteoliva; J. "Las monedas visigodas", en M. Almagro Gorbea (ed.), *Monedas y medallas españolas de la Real Academia de la Historia*. Madrid, 2007. Pp.: 41-58.

21. Cristina de Suecia reinó entre 1632 y 1654, abdicó a su trono tras convertirse al catolicismo, estableciéndose en una residencia en el Vaticano para dedicarse al coleccionismo de lleno. A ella se debe la compra de una colección de esculturas clásicas y réplicas de su época, de las cuales muchas pertenecen en la actualidad al Museo del Prado, tras haber sido adquiridas por Felipe V e Isabel de Farnesio.

22. Sin embargo, ante este panorama general encontramos la excepción de personajes como Rubens, pintor de formación que acabó incorporándose a la actividad comercial como asesor

artístico y comerciante; Velázquez que duplicó sus funciones como superintendente de obras, aposentador mayor, pintos del rey y ayudante de cámara.

23. Un personaje de gran inquietud científica que creó una de las más renombradas cámaras de maravillas en la que convivían: curiosidades naturales, antropológicas, etnográficas, obras de arte, aparatos científicos, prodigios técnicos, instrumentos musicales e inscripciones antiguas. Las cuales ordenó en vitrinas y estantes, dispuestos junto a una galería de retratos de hombres ilustres con un techo decorado con temática astrológica. Se puede decir que en España, el *Museum Kircherianum* tuvo su paragón en el museo que *Vicencio* Juan de *Lastanosa* (1607-1684) quien creó en su casa de Huesca, otro gabinete de piezas curiosas junto a una pequeña academia literaria.

24. Según *Conti* (1988, 196), *Bartolomeo Cavaceppi introdujo la mejor manera, de adaptar el mármol a las roturas más irregulares, añadió lo que faltaba, sin tocar para nada lo antiguo, introdujo el método más justo y más verdadero a fin de retornar los monumentos a su esplendor antiguo.*

25. Real Cédula de 6 de julio de 1803.

26. De Azara, J.N., (1730-1804) Marqués de *Nibbiano* fue un destacado político, diplomático y mecenas de la corte española.

27. Entre los años sesenta y setenta del siglo XVIII debido al carácter lucrativo del coleccionismo, se restauraron numerosas obras maestras y piezas arqueológicas sin atender a la autenticidad de las obras, se reunían y juntaban fragmentos de diversas estatuas para obtener una obra completa; una diosa, una musa, un santo, etc. según demandara el coleccionista. Pero las ideas estéticas de *J. Winckelmann*, con su valoración de los valores plásticos del clasicismo; pureza y simplicidad de líneas y formas así como su valoración del dato histórico y la exactitud iconográfica suponen una postura diferente en cuanto a las reintegraciones. La restauración, estaba sometida a reglas estrictas: estudio previo de los estilos y datación precisa haciendo de la obra un objeto de conocimiento histórico con un enfoque arqueológico. Se buscaba la unidad de la materia entre el original y la restauración.

28. Terenzio Terenzi realizaba falsificaciones aprovechando maderas viejas, ennegrecidas, carcomidas y pintadas, obras de mala calidad artística según su criterio y las repintaba encima; luego volvía a ahumarlas y les daba una pátina de barniz teñido con diversos colores para hacerlas pasar por antiguas.

29. Por ejemplo, *Pietro Bracci* utilizó aceite de lino para igualar las reintegraciones que hizo del Arco de Constantino en 1730.

30. Varias esculturas romanas de las colecciones de Felipe V y de Isabel de Farnesio que antes habían pertenecido a la colección de Cristina de Suecia, hoy en el Museo del Prado, fueron restauradas haciendo integraciones y completando en esta época, bien para reparar los daños producidos durante el viaje o a su llegada, cometiendo ciertos errores de interpretación estética e histórica.

31. Rodríguez *et alii. op. cit.*

32. El dinero se obtuvo a través de una lotería pública organizada por el Parlamento Británico.

33. En 1791 la Asamblea Constituyente ordenó reunir en el *Louvre* y en Las Tullerías todos los objetos útiles a las artes y a las ciencias propiedad de la corona, decisión que se llevó a cabo

tras la caída de la monarquía en 1792. El 8 de noviembre de 1793, se abrió el museo al público y poco después J.L. David suprimió la Comisión directiva, al no estar formada por los mejores especialistas ni por personal que diera suficientes garantías de éxito de un programa cultural revolucionario (Conti, 1988, pp. 208).

34. A *Stuart* se deben las pinturas en el Arco de Adriano y en el *Teseion* ateniense realizadas en 1751, que fue transformado en iglesia y deteriorado por los turcos.

35. La *Sociedad Londinense de los Diletantti*, fue fundada en 1735 por los coleccionistas *Richard Boyle* y el conde *Burlington*. En realidad eran clubes de caballeros que se congregaban periódicamente y fomentaban el gusto por lo antiguo, en especial la contemplación de piezas griegas y romanas.

36. Joachim Winckelmann, del que ya hemos hablado con anterioridad, realizó trabajos arqueológicos criticando los métodos de excavación anteriores y aplicando su propia metodología histórica. Es ahora cuando nace la Historia del Arte y las bases las sienta él clasificando en cuatro períodos a la cultura griega: *Antiguo* (período arcaico), *Sublime* (siglo V a.C.), *Bello* (siglo IV a.C.) y *Decadente* (últimos siglos y periodo romano).

37. El capellán de *Elgin* incluso pretendió desmontar entero el *Erecteion* y transportarlo a Inglaterra, donde lo exhibirían montado y la misma propuesta hizo para la Puerta de los Leones de Micenas.

38. Según una *Real Cédula* de Fernando VI recogida en la *Novísima Recopilación*, se reconocía el ejercicio libre de la profesión de artista: sin que ningún Juez o Tribunal puedan ser obligados a incorporarse en Gremio alguno, ni ser visitados de Veedores o Síndicos. Y el que en desestimación de su noble arte se incorpore en algún Gremio, por el mismo hecho queda privado de los honores y gracias de Académico.

39. En el preámbulo Carlos IV explica así su valoración de las antigüedades: *A consecuencia de lo que tuve que encargar a mi Real Academia de la Historia, con el deseo de hallar algún medio que pusiese a cubierto las antigüedades que se descubran en la península de la ignorancia que suele destruirlas con daño de los acontecimientos históricos, y de las Artes a cuyos progresos contribuyen en gran manera, me propuso un plan razonado de las diligencias y medidas que juzgaban poderse adoptar para el reconocimiento y conservación de los monumentos antiguos que en gran número tiene el tiempo sepultados en España.*

40. Numerosas pinturas como *La Virgen del Pez o Caída en el camino del Calvario* de Rafael o *La Cena* y *La oración del Huerto* de *Tiziano* son ejemplos de obras que salieron de nuestro país y que hoy se encuentran con restauraciones de época realizadas tras este traslado por las malas condiciones en las que llegaron a Francia. *La Inmaculad*a de Murillo fue extraída de Sevilla en 1803 por el Mariscal *Soult*, que la tuvo en su colección hasta que se la vendió al Estado Francés por 586.000 francos. Fue reentelada en el *Louvre* y devuelta a España en 1941.

41. Pérez Sánchez, A. *D. (*1979): *Antonio Pereda (1611-1678) y la pintura madrileña de su tiempo*, 17. Madrid.

BIBLIOGRAFÍA:

- ACOSTA NIETO, I. (2007): "Coleccionismo Numismático en España en el Siglo XIX". *VI Jornadas científicas sobre documentación borbónica en España y América (1700-1868).* Madrid.

- ALMAGRO GORBEA, M. (2008): "El expolio de las monedas de oro del Museo Arqueológico Nacional y la Polítícia de la II República Española de Protección del Patrimonio Histórico", *Boletín Real Academia de la Historia* CCV. 1. Madrid, 1-72. Disponible en: http://www.rah.es/pdf/pdfmag/579-MonedasOro-MAN.pdf

- ALMAGRO GORBEA, M. (2009): "Las monedas de oro del Banco de España depositadas en la URSS. Un cálculo de su valor actual", *NVMISMA*, 253. Año LIX. Madrid, 127-142.

- AGÚNDEZ LERÍA, M. (2006) "La custodia de las colecciones del Estado", *La lucha contra el tráfico ilícito de Bienes Culturales*. Ministerio de Cultura. Madrid.

- AMBROSE, T. (ed.) (2001): *Money, Money, Money, & Museums*. Scottish Museum Council. Edimburgo.

- ANDRAE, W. (2010): *Memorias de un arqueólogo: viajes y descubrimientos alemanes en Babilonia y Asiria.* La Coruña.

- ANES, G. (1996): *Las colecciones reales y la fundación del Museo del Prado*. Amigos del Museo del Prado. Madrid.

- ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, Mª D. (1987): "La primera colección pública en España: El Museo Josefino", *Fragmentos* nº11. Madrid.

- ARACIL, A. (1979): *La excepción y la norma: el coleccionismo en el siglo XVI*. Madrid.

- BARRACA RAMOS, P. (2006): "Cultura y la lucha contra el tráfico ilícito". *La lucha contra el tráfico ilícito de Bienes Culturales*. Ministerio de Cultura. Madrid.

- BATICLE, J., MARINAS, C. (1981): *La galerie espagnole de Louis-Philippe au Louvre, 1838-1848 avec le concours de Claudie Ressort et Chantal Perrier*. Éditions de la Réunion des musées nationaux. Paris.

- BAHN, P.G. (1996): *The Cambridge Ilustrated history of archaelogy*. Cambridge.

- BEROQUI, P. (1933): *El Museo del Prado (Notas para su historia), I. El Museo Real (1819-1833).* Madrid.

- CANO DE GARDOQUI, J.L. (2001): *Tesoros y colecciones: orígenes y evolución del coleccionismo artístico*. Valladolid.

- CABRERA BONET, P. (ed.) (2003): La colección Várez Fisa en el Museo Arqueológico Nacional. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Subdirección General de Información y Publicaciones. Madrid.

- CARAMÉS POSADA, C. (2008): "El coleccionismo en la Edad Media", *Revista de Historia*, 22,18-22. Madrid.

- CASADO RIGALT, D. (2013): *Introducción al Mercado del arte.* CEF-UDIMA. Madrid.

- CRABIFFOSSE CUESTA, F. (2000): *Un siglo de mecenazgo, Colección Caja de Asturias*. Oviedo.

- CHECA, F. y MORÁN M. (1985): *El coleccionismo en España. De la cámara de las maravillas a la galería de pinturas*. Madrid.

- CICERÓN, M. T. 1990): *Discursos, I; Verrinas; Discurso contra Q Cecilio. Primera sesión. Segunda sesión (Discursos I y II)*. Biblioteca Clásica Gredos, 139. Madrid.

- CICERÓN, M. T. (1990): *Discursos, II; Verrinas; Segunda sesión (Discursos III-V)*. Biblioteca Clásica Gredos, 140. Madrid.

- CICERÓN, M. T. (1997): *De Natura Deorum (Sobre la naturaleza de los dioses)*. Biblioteca Clásica Gredos. Madrid.
- CONTI, A. (1988): *Storia del Restauro*. Milán.
- COOPER, D. (ed.) (1963): *Les grandes collections privées*. Paris.
- ETIENNE R. y F. (1990): *La Grèce Antique: archéologie d´une découverte*. Paris.
- FAGAN, B. (2004): *The rape of the Nile: tomb robbers, tourist and archaeologist in Egipt*. Nueva York.
- FRANCISCO OLMOS, J.M. (2008): *Las monedas genealógicas. El uso de la tipología monetaria como medio de propaganda dinástica en el Mediterráneo (ss.II a.C. – XV d.C.)*. Discurso de ingreso en la Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía. Madrid.
- FRANCISCO OLMOS, J.Mª. de (2001): *La datación por magistrados en la epigrafía y numismática de la república Romana. Colección "Temas históricos"* nº 9. Madrid.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, J. (1987): *Legislación sobre Patrimonio Histórico*. TECNOS. Madrid.
- GOLDBERG, E. L. (1988): *After Vasari: history, art, and patronage in late Medici Florence*. Princeton University Press. Nueva Jersey.
- HERODOTO (2005): *Historia*; Libros I-II. Gredos nº 3, traducción: Carlos García Gual. Madrid.
- JIMENEZ-BLANCO, M.D. (2014): *El Coleccionismo de Arte en España; Una aproximación desde su historia y su contexto*. Cuadernos Arte y Mecenazgo. Barcelona.
- LUZÓN NOGUÉ, J.Mª. (2003): "Sobre la copia de antigüedades romanas y el caso Westmorland". *Actas de los XIII Cursos monográficos sobre el Patrimonio Histórico* (Reinosa, julio de 2002). Universidad de Cantabria. Santander.
- MACARRÓN, A. M. (2002): *Historia de la conservación y restauración desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid.
- MÁRMOL MARÍN, D.M. (2001): *Joyas en las colecciones de Isabel la Católica a Felipe II*. Fundación Universitaria Española. Madrid.
- MATEO-SAGASTA, A. (2006): *El gabinete de las maravillas*. Barcelona.
- MONTES BERNÁRDEZ. R. (1993): *Falsificaciones arqueológicas en España.* Málaga.
- PLUTARCO (2009): *Vidas paralelas*. B. Básica de Gredos. Madrid.
- RENFREW, C. (2006): *Loot, legitimacy and ownership*. Londres.
- REYES TÉLLEZ, F. (2009): *Museos y mecenazgo. Nuevas aportaciones*. Madrid.
- RODRÍGUEZ, CANTO y VICO (2015): *M. Moreno y la moneda visigoda. Investigación y coleccionismo en España (siglos XIX-XX).* Madrid.
- SCHAER, R. (1993): *L'invention des musées*. Paris: Gallimard.
- SCHNAPPER, A. (1998): *Curieux du grand siècle: collections et collectionneurs dans la France du XVIIe siècle*. Ed. Flammarion. Paris.
- SCHLOSSER, J. VON (1987): *Las cámaras artísticas y maravillosas del renacimiento tardío: una contribución a la historia del coleccionismo*. Madrid.
-
- SUETONIO, C. (1978): *Vida de los Doce Césares*. Juventud. Barcelona.
- VASARI, G. (2007): *Las Vidas de los más excelentes arquitectos pintores y escultores*

italianos desde Cimabue a nuestros tiempos. Reed. Torino.

- VICO BELMONTE, A. (2008): "El mercado de las subastas en el arte y el coleccionismo: desde sus orígenes a la actualidad". *Inversión en bienes de Colección,* 1-23. Madrid.

- VICO BELMONTE, A. (2015): "El mercado del arte, formación de una profesión para proteger al patrimonio histórico". *III Encuentro Profesional sobre Lucha contra el Tráfico Ilícito de Bienes Culturales: El mercado del Arte como agente protector del Patrimonio Histórico*. Madrid. NIPO: 030-15-297-6.

- VICO BELMONTE, A. (2017):"El mercado del arte y el coleccionismo en España en tiempos del Marqués de Cerralbo". *ESTUCO, Revista de estudios y comunicaciones del Museo Cerralbo*, 229-270, Madrid.

- VICO MONTEOLIVA, J. (2007): *Corpus Nummorum Visigothorum.* Madrid.

- VITRUBIO (1995): *Los Diez Libros de la Arquitectura*. Iberia. Barcelona.

- VV.AA. (2003): *Decorazione e collezionismo a Roma nel Seicento: vicende di artista, committendi, mercanti*. Editrice Gangemi. Roma.

De la investigación a la difusión. La aplicación de Nuevas Tecnologías en Arqueología y Patrimonio

Gonzalo García Vegas

Arqueólogo
VIPAT-Virtualización del Patrimonio

RESUMEN/ABSTRACT

Este artículo pretende enseñar, primero en su vertiente teórica y posteriormente mediante ejemplos prácticos, la utilidad que tienen las "nuevas" tecnologías aplicadas a nuestra disciplina social. Su notable expansión como herramienta vinculada al patrimonio se debe principalmente a la versatilidad y funcionalidad que estas técnicas tienen en gran parte de las actividades y procesos que se dan dentro del panorama histórico- arqueológico, abordando desde el campo de la investigación hasta la difusión de los bienes culturales. Ejemplo de ello lo tenemos en los proyectos ejecutados en El Saucedo, Basagain o Titulcia, en los cuales se explica de manera somera la metodología y procesos llevados a cabo según las características y particularidades de cada uno de los trabajos que se han realizado.

The aim of this report is to teach, first in a theorical way and later by means of practical examples the use of "new" technologies applied to our social discipline. There are a remarkable expansion due to its funcionality and versatility in heritage and other activities and processes into the historical-archeologycal outlook, from investigation to broadcasting of cultural assets. A good examples of this kind of projects are El Saucedo, Basagain or Titulcia, these projects explain briefly the methodology and processes carried out according wih the specific characteristics and particularities of each one of the works accomplished.

Palabras clave: Nuevas tecnologías, disciplina social, Patrimonio, proyectos
Key words: New technologies, social discipline, heritage, projects

1.- INTRODUCCIÓN

A día de hoy, el desarrollo técnico y la implementación generalizada de los dispositivos digitales en gran parte del planeta está cambiando, entre otras variables, la forma de comunicarse, aprender y de interaccionar entre los individuos. Tanto es así que parece verse en dicha "revolución tecnológica", ya no sólo una moda o tendencia de un periodo o momento determinado (Rico Cano, 2004) sino, más bien, un rasgo propio de la sociedad globalizada del siglo XXI que afecta, - o mejor dicho transforma-, ya no solo nuestra "forma de vida", sino también nuestros métodos y herramientas de trabajo.

Como no podía ser de otra forma, la arqueología, que siempre ha "bebido" de los progresos de otras ciencias y profesiones, -como la química, la sanitaria o la publicitaria, - también se ha visto influida por este desarrollo, adaptando dichos mecanismos, aparatos o útiles a sus necesidades.

Tal es así que, dicho proceso ha dado lugar a la creación de una nueva especialidad dentro del patrimonio arqueológico actual; la denominada "Arqueología Virtual", definida como "la disciplina científica que tiene por objeto la investigación y el desarrollo de formas de aplicación de la visualización asistida por

ordenador a la gestión integral del patrimonio arqueológico" (SEAV, 2012).

Dicha materia empezó su andadura en la última década del siglo pasado, con el protagonismo, entre otros, del arqueólogo italiano Maurizio Forte y su obra *Arqueología, paseos virtuales por las civilizaciones desparecidas* (Forte, 1996) o *Virtual Reality in Archaeology* (Barceló, Forte y Sanders, 2000).

No obstante, antes de ello, en los años 80, encontramos ya otros ejemplos que demuestran la experimentación de las tecnologías en la investigación arqueológica. Cabe destacar la reconstrucción virtual de la Catedral Vieja de Winchester, el Templo de Sulis Minerva en Bath o la Abadía de Furness (Gomez Robles y Quirosa García, 2009), todos ellos modelos básicos y simples que, sin embargo, sentaron un precedente en el campo histórico-patrimonial.

Desde comienzos del s. XXI, se ha podido apreciar un desarrollo de la técnica que ha dado lugar tanto a la consolidación como a la normalización de la disciplina, llegando a crearse, en el año 2012 "Los principios de Sevilla"; una Carta Internacional de Restauración que sienta las bases y principios a seguir en la realización de proyectos creados en este ámbito (SEAV, 2012). A día de hoy, se siguen realizando nuevas aportaciones que pretenden dotar de mayor rigurosidad y transparencia a este tipo proyectos para conseguir una base científica más estable.

La generalización, -y el éxito-, del uso de nuevas tecnologías aplicadas a la arqueología y al patrimonio se ha basado primordialmente en dos factores. Por un lado, desde el punto de vista de la accesibilidad; debido al desarrollo tecnológico actual, ha aumentado la producción de gran parte de estas herramientas, repercutiendo en un menor coste de los medios que hace más factible el alquiler o compra de los mismos llegando a más usuarios y, por ende, a un mayor número de proyectos. De la misma manera, el funcionamiento de las herramientas se ha hecho más "amigable" facilitando el uso de las mismas incluso por personas sin un alto nivel de especialización. Por otro lado, se ha hecho evidente, la capacidad y posibilidades que tienen estas técnicas de mejorar cualitativamente tanto el desarrollo como los resultados de los trabajos, ya sean de investigación, documentación, interpretación o difusión.

2.- BUSCANDO INFORMACIÓN DEL PASADO CON HERRAMIENTAS DEL PRESENTE

La metodología de trabajo en proyectos arqueológicos en algunos momentos determinados ha sido cambiante y en desarrollo según se conociesen nuevas herramientas o se atendiera a nuevos postulados. En este caso, la inclusión de las nuevas tecnologías en la arqueología del siglo XXI ha añadido nuevas posibilidades tanto en la búsqueda de nueva información como en la manera de expresarla y exponerla.

La virtualización del patrimonio ha supuesto un paso muy importante en la disciplina arqueológica por el amplio abanico de posibilidades que nos ofrece a la hora de poner en valor los bienes que tenemos (Castelo Ruano, López Pérez y García Vegas, 2016).

Mostraremos aquí alguna de las técnicas más usadas debido a sus resultados, ejemplificando sus usos en casos reales-

Cuando se realizan intervenciones arqueológicas, somos conscientes de que la documentación que se debe de extraer del yacimiento (ya sea de carácter estratigráfico, planimétrico, etc.) es uno de los factores más importantes, - sino el que más-, a la hora de hacer un trabajo con rigor científico. Cómo bien es conocido, aquello que no se registra cae en el olvido y no puede recuperarse. Para ello, además de los soportes textuales y gráficos tradicionales (fotografías, croquis o planos), se están desarrollando y aplicando técnicas más avanzadas y exactas que pueden apoyar o mejorar la documentación "clásica"; nos referimos a la fotogrametría digital, tanto aérea (mediante RPAS) cómo terrestre.

Dicho arte es capaz de crear, a través de una serie de fotografías realizadas con unos parámetros concretos y con unos procesos determinados, un modelo geométrico en 3D capaz de captar todos los detalles del bien físico y, además, poder realizar mediciones de restos patrimoniales con errores milimétricos. Este trabajo es sumamente útil, por ejemplo, en la realización de plantas, perfiles, secciones, y todas aquellas actividades que, dentro del trabajo de campo, exigen un registro de gran precisión dentro de un entorno espacial.

Un ejemplo de ello lo podemos encontrar en la intervención realizada en la Calle Mayor de Sigüenza (Guadalajara), sita en el nº 49 de la misma (García Vegas, Alcón García y Batanero Nieto, 2017) (Figura 1).

Estos mismos modelos sirven además como copia de seguridad de los bienes físicos reales, obteniendo una imagen idéntica del objeto de estudio que podrá utilizarse en los casos en los que fuera necesario, como, por ejemplo, en el "Patrimonio Fantasma" para tratar de visualizar un bien ahora destruido o enterrado (García Vegas, 2018), en la ejecución de una anastilosis real que tenga en cuenta la disposición de todos los elementos aparecidos, el remontaje de un bien patrimonial en otro lugar, etc.

De la misma manera, en el campo de la investigación, el avance en la búsqueda de posibles yacimientos o restos arqueológicos tiene nuevos aliados; a las prospecciones tradicionales utilizadas (visual, magnética, geofísica, etc.) se le añaden nuevas tecnologías con las cuales podemos obtener resultados de relevancia. Un ejemplo de ellos son los escaneos aéreos LiDAR, que mediante la emisión de un haz láser pulsado son capaces de eliminar la vegetación, casas y otros elementos de la superficie, dejando "ver" únicamente, el relieve real del terreno (lo que se denominada Modelo Digital del Terreno o MDT) y pudiendo de esta manera apreciar elementos estructurales que, sobre todo, en zonas de gran densidad arbórea, no es posible observar. El georradar, por otro lado, transmite y recibe ondas electromagnéticas por el subsuelo que son diferentes según las estructuras o cavidades que haya por debajo, pudiendo de esta manera localizar restos sin la necesidad de proceder a la excavación tradicional.

Conocidos son ya los resultados que mediante el georradar se consiguieron obtener de la ciudad romana de Caraca, en el municipio alcarreño de Driebes (Fernández, 2017).

Un ejemplo de actualidad con LiDAR lo tenemos en Guatemala, dónde gracias a dicha tecnología se han encontrado miles de estructuras levantadas por la civilización Maya que a día de hoy no eran visibles por la vegetación selvática (Figura 2).

En el terreno de la interpretación de los resultados arqueológicos, también estas herramientas han adquirido cierta relevancia. La reconstrucción virtual de ciertos bienes conlleva el análisis y estudio de toda aquella información registrada en todas las fases de la intervención arqueológica. Esto significa poder plasmar los resultados y su representación en un soporte gráfico, pudiendo expresar en el mismo todo aquello que sea de interés para el equipo investigador. Una vez que se va ejecutando el modelo, van apareciendo ciertos desafíos (físicos, estructurales, etc.) que conllevan la refutación o aprobación de la hipótesis. En el caso de hallar el error en el resultado examinado, dado que se trata de un modelo virtual, es posible realizar todos los cambios que sean necesarios para su mejora.

Lo mismo ocurre en el proceso de restauración de ciertos bienes arqueológicos o artísticos. En los casos cuya intervención vaya a ser invasiva, - es decir, se actué directamente sobre el resto, - la previa creación virtual de un modelo que reproduzca la pieza o material puede servir para conocer el resultado visual antes de ejecutarlo físicamente. De igual modo, la restauración virtual es un proceso a tener en cuenta, dado que es un resultado que se puede conocer y presentar en diferentes

soportes y dispositivos sin provocar ninguna alteración en el bien original.

Podremos ejemplificar lo anteriormente descrito acerca de la interpretación y restauración de bienes arqueológicos posteriormente con dos proyectos llevados a cabo en la villa romana de "El Saucedo" (Talavera la Nueva, Toledo).

El almacenamiento y la gestión de la información es una parte fundamental en cualquier proceso arqueológico. Si a esa base de datos se la quiere dotar de unas coordenadas espaciales, es posible utilizar los Sistemas de Información Geográfica (SIG) para poder manipular, analizar y organizar grandes cantidades de datos vinculados a una referencia física real (Figura 3).

En definitiva, estas técnicas nos pueden servir en el análisis, estudio e interpretación de los datos que obtenemos, -e incluso en la protección ("La Policía utiliza drones", 2018)-, pero, ¿son también útiles en la difusión de esa información? ¿Ayudará a generar el interés social y con ello se podrá preservar y dar a conocer nuestro pasado?

3.- TECNOLOGÍAS PARA LA SOCIEDAD. TECNICAS PARA LA DIFUSIÓN

El patrimonio arqueológico y la sociedad se comunican a través de la difusión y sin ella ninguna de las restantes tareas tendría sentido (Baldeón, 2005).

Los valores del patrimonio, tanto en su vertiente social como científica y económica (Ballart & Juan I Treserras, 2001), se ven identificadas y reflejadas con los bienes arqueológicos. Por un lado, tienen la capacidad de identificar a una comunidad que mantiene unas características propias a pesar de los cambios inherentes en un mundo cada vez más globalizado, siendo además un factor de cohesión social. Además, aporta conocimiento histórico necesario para interpretar la historia humana, en este caso a través de la cultura material. Por otro lado, la generalización del disfrute del patrimonio hace que el turismo cultural tenga cabida en la actualidad, pudiendo convertirse, sobre todo en el ámbito local, en un agente de dinamización del territorio.

Este patrimonio se suele presentar a través de espacios museográficos (museos, centros de interpretación, aulas y parques arqueológicos, etc.) con funcionalidades muy variadas pero centradas en establecer un diálogo con el visitante que le lleve a generar el interés de conocer su pasado para conservarlo y disfrutarlo en el futuro. Para conseguir dicha conexión, es necesario presentar los canales de transmisión e interpretación adecuados y útiles para favorecer el discurso narrativo que se quiere expresar. Los bienes arqueológicos, dotados de un valor intrínseco y a su vez "fósiles" de sociedades pasadas, son elementos muy útiles y determinantes para que, mediante su presentación y una correcta interpretación, puedan conocerse aspectos de gran interés sobre el comportamiento y desarrollo humano. Sin embargo, en ocasiones, establecer este enlace entre sociedad-patrimonio no es sencillo, pues no se consigue llegar al visitante y hacerle entender la importancia y necesidad social de proteger el legado histórico.

Para este tipo de labores de concienciación y divulgación social, las nuevas tecnologías tienen un peso importante que da cabida a establecer posibilidades comunicativas y participativas muy diversas (Gómez Robles y Quirosa García, 2009). Y es que una de las mayores ventajas que tiene el uso de estas herramientas a día de hoy es el gran abanico que tiene dentro de la difusión del patrimonio. Desde el punto de vista museográfico, los resultados obtenidos pueden ser presentados en diferentes soportes y visualizados con diversos dispositivos, ya sea en espacios cerrados o a la intemperie. Dichos medios digitales y tecnológicos son además un recurso completamente normalizado en una gran mayoría de la población, no viéndose como algo ajeno o fuera de lugar, sino como un elemento cercano con el que poder disfrutar y aprender.

Las herramientas con las cuales podemos contar son muy variadas, tanto en su funcionamiento, como en su precio, pero todas ellas tienen un denominador común, y es que son técnicas no invasivas con las piezas o estructuras que se prestan a su estudio, eliminando por tanto la posibilidad de dañar los bienes patrimoniales. Además, no son válidas únicamente para un fin concreto, sino que pueden usarse con diferentes propósitos según sean las necesidades. La complementariedad de las mismas es también un aspecto relevante, puesto que por lo general pueden ser usadas de manera conjunta con otras técnicas, mejorando cualitativamente los resultados de los trabajos y proyectos.

Además, tienen una relevancia importante como vehículo de transmisión e interpretación de la información que se quiere dar a conocer. Es por ello que su uso en espacios expositivos se ha convertido en un medio habitual, consiguiendo ocupar un lugar importante dentro de los recursos museográficos actuales. Esto se debe, entre otras cosas, a que el trinomio sociedad tecnológica-accesibilidad-versatilidad hace que estas herramientas sean muy adecuadas para los recursos dirigidos a la divulgación y difusión histórica-arqueológica.

Estas técnicas no solo son capaces de facilitar la transmisión el discurso narrativo de un mensaje, sino que, además, algunas de ellas, dan la posibilidad de interactuar de tal modo que el individuo deja de ser un sujeto pasivo para ser el protagonista de la historia. Una manera muy atractiva y eficaz de poder aprender y enseñar mientras se disfruta de la experiencia. Un ejemplo de ello lo tenemos con los dispositivos de realidad aumentada en los cuales el espectador toma el control del recurso, añadiendo nuevas sensaciones al entorno físico en tiempo real. Otro ejemplo, más inmersivo, lo tenemos con la realidad virtual, dónde nos adentramos en un espacio generado por ordenador que cambia completamente nuestra percepción sensorial. Dichas herramientas, además de causar efecto en el individuo, permiten añadir información, -tanto textual como gráfica, - que facilita el interés y el conocimiento de los aspectos a expresar (Figura 4).

Otra herramienta, como la impresora 3D, permite la reproducción geométrica exacta de las piezas reales, creando modelos en diferentes materiales que simulan a la perfección el bien físico real. Esto da lugar, no solo a poder restituir fragmentos de elementos originales incompletos, sino también puede aproximar y acercar los restos arqueológicos al espectador, dotándole de un recurso táctil que ayuda a la comprensión y disfrute del visitante. En cierta manera, y en algunos casos, -sobre todo en el aspecto económico-, puede llegar a sustituir a las réplicas, -de gran veracidad, pero con un coste elevado-, que comúnmente se pueden observar en algunos espacios museográficos (Figura 5).

Al dibujo o a la ilustración tradicional, se le añade también, a día de hoy, las infografías digitales animaciones o módulos interactivos realizados mediante gráficos creados por ordenador. Dichos resultados, sirviendo también como elementos de investigación o análisis, son muy útiles también en el campo de la difusión. La anastilosis, restauración o reconstrucción virtual de edificios o piezas ayuda a establecer en el visitante una imagen más clara y atractiva que ayuda a la interpretación de los datos arqueológicos. En muchas ocasiones, para el público no especializado, -e incluso para el cualificado-, es difícil poder hacerse una idea o imaginar cómo serían muchos de los restos que aparecen en los yacimientos arqueológicos, debido a que los mismos suelen ser escasos, alterados e incompletos. De esta manera, realizando hipótesis reconstructivas de los hallazgos es más factible agilizar y mejorar el diálogo entre el bien y el visitante que lo contempla.

Además, como ya hemos comentado anteriormente, la diversidad de soportes y dispositivos de visualización supone tener un amplio marco de actuación en la puesta en valor del patrimonio, pudiendo optar por unos y otros elementos según nuestro objetivo y finalidad. Ya sea mediante soporte

gráfico tradicional (carteles, panelería, etc.), realidad virtual (con uso mayoritario de gafas), realidad aumentada,-con aparatos móviles, *tablets*, o cualquier hardware con pantalla de visualización gráfica que pueda albergar una cámara-, podemos optar por otros elementos, como la proyección mediante *videomapping,*- en superficies reales donde lo proyectado se adapta a la morfología física del espacio- , o la navegación web, que da lugar a realizar visitas virtuales de exposiciones, piezas, museos o yacimientos, llegando potencialmente a un mayor número de público y permitiendo con ello la accesibilidad al patrimonio de una gran parte de la población.

Sea cual sea el medio utilizado, es importante, en todos los casos, que los proyectos se realicen con el rigor propio y exigible de la disciplina arqueológica. Siendo estas tecnologías herramientas capaces de llegar a la sociedad por medio de la interacción y la facilidad interpretativa, es igualmente necesario que se priorice el rigor científico sobre la espectacularidad gráfica y visual, dado que, si no atendemos a la veracidad de los datos aportados, se puede dar lugar a transmitir información no certera o desvirtuada.

Del mismo modo, todos los trabajos que se efectúen con dichos medios deberán de seguir un programa planificado con un procedimiento y una metodología concreta que se adapte a la finalidad que se busca o requiere, eligiendo para cada objetivo, las técnicas y herramientas que mejor rendimiento y resultados puedan aportar.

El uso "indiscriminado" de éstas técnicas sin un plan previo que tenga en cuenta todos los condicionantes y aspectos característicos tanto de las propias herramientas, como de las áreas u objetos de estudio,-así como del discurso museológico y museográfico que se quiera expresar-, puede desembocar en la implantación de recursos no sostenibles que afectan económica y socialmente, tanto a los agentes organizadores,-medios obsoletos en poco tiempo, grandes gastos de dinero-, como a los visitantes de dichos proyectos,-recursos difíciles de manejar o que no funcionan adecuadamente, excesos de medios digitales, etc.

En los yacimientos de "El Saucedo" en Talavera la Nueva (Toledo), Titulcia (Madrid) o "Basagain", dentro del municipio de Anoeta, en Guipúzcoa, se han llevado a cabo proyectos con el uso de estas tecnologías, que facilitan en todos los casos la difusión social, y a su vez, mejoran las hipótesis interpretativas arqueoarquitectónicas de los espacios estudiados. Cada uno de ellos tiene unas particularidades concretas que hace que dichos ejemplos sean útiles a la hora de ejemplificar y adaptar las tecnologías según sus particularidades y propósitos.

4.- EL SAUCEDO, TITULCIA Y BASAGAIN; TRES EJEMPLOS DE VIRTUALIZACIÓN

4.1.- La villa romana de "El Saucedo"

De dicho yacimiento existe a día de hoy bastante información científica publicada (Castelo Ruano, Aguado Molina, López Pérez, 2006; Castelo Ruano, López Pérez y Donate Carretero, 2012, Castelo Ruano *et al.*, 2015, Castelo Ruano *et al., 2016,* etc.), gracias al minucioso trabajo de investigación que el equipo dirigido por Raquel Castelo y Ana María López han llevado a cabo desde hace ya bastantes años.

Se trata de un complejo arqueológico que se encuentra situada a 5 km de *Caesarobriga,* la actual Talavera de la Reina, en un punto estratégico próximo a dos vías de comunicación importantes; por un lado la via 25 *Alio ab Emérita Caesaraugustam* que pasaba a poco más de cuatro kilómetros y, por el otro, a un kilómetro de la vía que se dirigía hacia *Augustobriga*.

Dicho conjunto está caracterizado por la construcción de una extensa y amplia villa residencial entre finales del siglo III d.C. y comienzos del IV (con posterior ocupación hasta el siglo VIII). Dentro la *pars urbana,* destacan el peristilo con corredor porticado y estanque

de grandes dimensiones que actúan de eje distribuidor del complejo. De la misma manera y rodeando dicho patio, encontramos otras estancias de interés como los conjuntos termales, el *oecus,* un posible larario y el espacio convivial, objeto de nuestro estudio y virtualización.

En el caso que nos ocupa, los estudios aportados con tecnologías de representación gráfica forman parte de proyectos de investigación[1] que han servido para conocer de manera más certera el aspecto arquitectónico y decorativo del espacio convivial. También ha permitido clasificar algunos de los elementos cerámicos más característicos hallados en la excavación del área intervenida, restituyendo visualmente su aspecto original y calculando incluso la capacidad cúbica de algunos recipientes.

El trabajo ejecutado para la reconstrucción virtual de este espacio ha sido realizado en todo momento en base a la información obtenida en las excavaciones que se han llevado a cabo en el yacimiento, así como por paralelos arqueológicos de funcionalidades y cronologías similares e incluso por tratados y publicaciones clásicas que pueden aproximarnos al estilo de este interesante conjunto (Figura 6).

El flujo de trabajo referido a la restauración de recipientes cerámicos ha llevado a cabo un proceso que comienza en la investigación cronotipológica de los elementos, la documentación tridimensional de los fragmentos conservados, la reintegración *anastilotica* siguiendo los modelos y perfiles de *Terra Sigillata* ya conocidos y, finalmente, la restitución mimética de los bienes cerámicos.

Si bien en este caso no es accesible la visita al yacimiento y tampoco existe un espacio museográfico específico dónde poder presentar o exponer los resultados obtenidos en los proyectos de virtualización, dichos trabajos tienen su relevancia en diversas publicaciones científicas (García Vegas, 2016; Castelo Ruano, López Pérez y García Vegas, 2016; García Vegas, 2017; García Vegas, Castelo Ruano, López Pérez, 2017a, García Vegas, Castelo Ruano, López Pérez, 2017b) que pueden ser consultadas íntegramente en diferentes páginas web de internet, poniendo al alcance de una gran mayoría,-ya sea más genérica o específica,- las aportaciones realizadas (Figura 7).

Dichos datos también han podido ser analizados y escuchados en numerosas comunicaciones orales efectuadas en congresos y jornadas de ámbito nacional e internacional que dan a conocer las últimas novedades sobre diferentes aspectos relacionados con la arqueología y el patrimonio.

4.2.- El arco romano de “titulcia”

Titulcia es una localidad del sureste de Madrid, caracterizada por su enorme riqueza natural e histórica. Como resultado de la sinergia entre ambos medios, se ha puesto en valor el paisaje cultural que engloba dicho territorio, desde su casco urbano hasta su entorno, ejemplificando la evolución de un proceso todavía visible y vivo.

Son conocidos los diferentes yacimientos que circundan la población, destacando los restos carpetanos, romanos, andalusíes o incluso de la Guerra Civil Española.

Debido a tales aspectos, además de las propias labores de excavaciones que se llevan a cabo en el enclave arqueológico de Titulcia (Bien de Interés Cultural-, desde 2012), se ha creado en la plaza mayor del municipio un Centro de Interpretación que da a conocer toda la historia del territorio desde épocas pretéritas.

Debido al hallazgo años atrás de parte de un arco romano en las estribaciones del área urbana, se han publicado diferentes artículos (Mariner Bigorra, 1983; Fernández Galiano, 1989; Nünnerich-Asmus, 1996) que, además de contextualizar dicho símbolo, realizan una hipótesis reconstructiva sobre la forma y contenido del mismo en origen. En los mismos se describe el arco como un elemento de

poder privado y carácter funerario construido en el siglo I d.C. y cuya ubicación coincidiría posiblemente con una zona determinada del promontorio que a día de hoy ocupa el pueblo, estando por lo tanto visible en todo el territorio.

En esta situación, el proceso de virtualización del bien patrimonial ha tenido como fuentes principales las publicaciones científicas que hablan sobre ello, así como los propios fragmentos del mismo que a día de hoy se encuentran en el Museo Arqueológico Regional de Madrid, sito en Alcalá de Henares.

Con esta información se ha realizado un modelo 3D basado en una de las hipótesis reconstructivas publicadas por los profesionales. De igual manera, debido a la importancia del paisaje cultural de Titulcia, se han modificado digitalmente algunas fotos que muestran el aspecto actual del pueblo para colocar virtualmente el bien arqueológico. Dichas imágenes enmarcan la zona alta del pueblo, apreciándose de ésta manera la monumentalidad e importancia del enclave en relación con su entorno, conocido por establecer vías de comunicación transitadas a lo largo de los siglos (Figura 8).

Las imágenes, junto con paneles escritos, se han instalado en el Centro de Interpretación municipal, compartiendo espacios, techo e iluminación con otros tantos recursos museográficos de carácter textual y documental.

4.3.- El poblado fortificado de “Basagain”

Dicho yacimiento se encuentra situado en la localidad guipuzcoana de Anoeta, levantándose sobre una colina alargada de 2,8 hectáreas rodeada en su totalidad por una muralla cubierta de tierra. Se llevan realizando intervenciones desde el año 1994 de manera ininterrumpida (entorno a tres semanas al año), logrando sacar a la luz parte del recinto defensivo, así como lugares de habitación fechables desde el siglo IV a.C. hasta presumiblemente comienzos de nuestra era. Se han publicado algunos artículos del enclave que nos permiten obtener más información acerca de dicho yacimiento (Peñalver, 2001; Peñalver, 2010; Peñalver y San José, 2010; Peñalver, 2016, etc.).

En referencia al plan de virtualización, se ha adecuado tanto a las posibilidades museográficas como a las propias del medio dónde se sitúa, teniendo en cuenta además las propuestas de intervención del equipo del proyecto de investigación.

El trabajo realizado, orientado a conocer el área visitable de la excavación, pretende poner en valor de una forma clara y sencilla la zona de intervención en la que se actúa año tras año. De esta forma, es posible hacerse una idea de cómo eran algunos de los elementos más característicos del poblado y, mediante ellos, establecer un discurso narrativo que enlaza con otros aspectos culturales de la sociedad del pasado.

Para este proyecto se ha tenido en cuenta la ubicación geoestratégica del poblado, el micro-relieve del área de intervención, así como los restos estructurales ya excavados y estudiados. De igual manera, se han hallado paralelos arqueológicos con otros hábitats de similar cronología que se encuentran en zonas próximas al mismo e incluso visibles entre sí.

En este caso, se ha tenido una preeminencia por el análisis arqueo-arquitectónico, referido concretamente a los espacios de defensa del poblado. Dicha zona ha sido documentada tridimensionalmente para mantener la morfología del terreno y registrar todas las unidades arqueológicas que se han ido hallando para posteriormente realizar una reconstrucción virtual mediante modelado 3D y post-procesado de edición de imágenes. De la misma manera, se han obtenido fotografías del estado actual del yacimiento que permite comparar unas imágenes con las otras.

El resultado de dicho proceso se ha podido plasmar, acompañados por lenguaje escrito y otras imágenes e ilustraciones, en diferentes paneles y mesas interpretativas instaladas en los alrededores de la zona de

excavación. De este modo, además de poder conocer el estado actual del yacimiento en aquellos momentos dónde no se encuentra descubierto (se tapa anualmente para evitar sobre todo el biodeterioro), se plantea una hipótesis reconstructiva didáctica, actualizada y modificable del aspecto general de esta zona del poblado. De igual manera, el resultado está pendiente de publicación en revistas científicas especializadas (Figura 9).

5.- CONCLUSIONES

Con la información que se ha ido aportando se ha hecho un pequeño resumen de algunas de las técnicas y herramientas que a día de hoy han mejorado los medios con los que poder tratar gran parte de las tareas que como arqueólogos debemos de ejecutar. Desde el primer instante en el que buscamos información e investigamos sobre un lugar concreto y lo organizamos en una base de datos espacial, pasando por la prospección, la fase de intervención arqueológica y gabinete, hasta la interpretación, puesta en valor y difusión del conocimiento obtenido, se ha podido comprobar cómo estas tecnologías pueden ayudar a obtener resultados cualitativamente superiores.

Así mismo, se ha ejemplificado su uso con tres proyectos con una finalidad difusiva, pero obtenida por diferentes medios según sus particularidades. En el caso del espacio convivial de "El Saucedo", se basa en un área donde ya se ha agotado toda estratigrafía arqueológica y no existe a día de hoy un espacio físico en el cual presentar dichas virtualizaciones. En "Titulcia", nos encontramos con un bien no hallado *in situ*, pero expuesto en un museo y presentado en un centro de interpretación. Para terminar, en "Basagain" se siguen realizando intervenciones arqueológicas que fácilmente a lo largo de los años pueden modificar las imágenes creadas que se sitúan en el propio yacimiento.

Sea como fuere, dichos proyectos, -ejecutados siguiendo una metodología concreta y una planificación previa, - han aumentado de una u otra manera la información que hasta entonces constaba, facilitando su interpretación y difusión por parte de la sociedad.

Seguir conjugando en el futuro una metodología arqueológica cada vez más precisa y con resultados más certeros en el campo de la investigación, con una necesaria y cada más imprescindible transmisión del conocimiento obtenido, es el proceso a seguir dentro del panorama patrimonial para que, como profesionales de la cultura, sigamos trabajando en conocer y transmitir la historia dejada por nuestros antepasados, recuperada en el presente y protegida en la posteridad.

NOTAS:

1. Proyecto de Investigación "La villa romana de El Saucedo. Los nuevos escenarios de la aristocracia. Análisis arqueoarquitectónico del espacio convivial. Anastilosis virtual (Fase II). Estudios de territorio y Dominio (Fase I)" concedido a través de la *Subvención de Proyectos de investigación del Patrimonio Arqueológico y Paleontológico de Castilla la Mancha* para el año 2015. Consejería de Educación, Cultura y Deportes. UAM.

   Proyecto de Investigación "Nueva aportación a la historia de El Saucedo (Talavera la Nueva, Toledo): La cerámica fina de época romana: cerámica de paredes finas, cerámica pintada y *terra sigillata* (fase I)". concedido a través de la *Subvención de Proyectos de investigación del Patrimonio Arqueológico y Paleontológico de Castilla la Mancha* para el año 2016. Consejería de Educación, Cultura y Deportes. UAM.

   Proyecto de Investigación "Estudio cronotipológico y arqueométrico de la vajilla fina en la Villa de El Saucedo (Talavera de la Reina, Toledo)" con número de registro 111271/2917 y con propuesta de resolución el día 19 de junio de 2017, en virtud de la Orden, de 13 de julio de 2016, de la Consejería de Educación, Cultura y Deportes, por la que se establecen las bases reguladoras para la financiación de *Proyectos de Investigación del Patrimonio Arqueológico y Paleontológico de Castilla-La Mancha*. UAM.

BIBLIOGRAFÍA:

- BALDEÓN, A. (2005): "Patrimonio arqueológico y museos. El Museo de Arqueología de Álava, *Munibe,* 57, 473-484.
- BALLART HERNÁNDEZ, J. y JUAN I TRESERRAS, J. (2001): *La gestión del patrimonio cultural.* Barcelona.
- BARCELÓ, J.A, FORTE, M. y SANDERS, D. (2000): *Virtual reality in archaeology.* Oxford.
- CASTELO RUANO, R. AGUADO MOLINA, R., LOPEZ PEREZ, A., (2006): "El Saucedo (Talavera la Nueva, Toledo). Un ejemplo de villa bajoimperial en la provincia de la Lusitania" en *Villas tardoantiguas en el Mediterráneo Occidental*. *Anejos de AEspA,* XXXIX, 173-196.
- CASTELO RUANO, R., A. M. LÓPEZ PÉREZ y P. GONZÁLEZ (2012): "Las *villae* romanas entre el *negotium* y el *Otium"*. Los textos literarios como trasmisores del modelo de vida de las aristocracias terratenientes. *Boletín de la Asociación Española de Amigos de la Arqueología,* 47,173-232.
- CASTELO RUANO, R., A. M. LÓPEZ PÉREZ, P. GONZÁLEZ, A. I. PARDO NARANJO (2015): "El espacio convivial de la villa tardorromana de El Saucedo (Talavera la Nueva, Toledo). A propósito de las cornisas de estuco con frisos ornamentales de orden jónico halladas en el *triclinium* con *stibadium"*. En *Homenaje a la profesora Catalina Galán Saulnier = Anejos a Cuadernos de Prehistoria y Arqueología UAM,* 1,145- 160.
- CASTELO RUANO, R., LOPEZ PÉREZ, A.M., GARCIA VEGAS, G. (2016): "La arqueología. Una ciencia en constante renovación. Los estudios multidisciplinares de una villa romana", *Encuentros multidisciplinares*, 53.
- CASTELO RUANO, R., I. DONATE CARRETERO, A. M. LÓPEZ PÉREZ, A. I. PARDO NARANJO y M. C. MEDINA. (2016): "Las pinturas murales del espacio convivial de la villa de El Saucedo (Talavera la Nueva, Toledo)", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional,* 34, 167-182.
- Esculturas dañadas por los yihadistas en Siria son restauradas con la ayuda de la impresión

3D (18 de febrero de 2017). Extraído de http://imprimalia3d.com/noticias/2017/02/17/008750/esculturas-da-adas-yihadistas-siria-son-restauradas-ayuda-impresi-n-3d.

- FERNÁNDEZ GALIANO, D. (1989): "En torno a Titulcia", *Miliario Extravagante*, 21, 2-21.
- FERNÁNDEZ, J. (4 de marzo de 2017): Drones y georradares: Así se descubrió la ciudad romana de Guadalajara. *Expansión.* Extraído de http://www.expansion.com/economia-digital/innovacion/2017/03/04/58b9a1fe22601df65d8b45cc.html
- FORTE, M. (1996): *Arqueología, paseos virtuales por las civilizaciones desaparecidas*. Barcelona.
- GARCÍA VEGAS, G (2016): *Reconstrucciones virtuales del Patrimonio Arqueológico. El espacio convivial de la villa romana de "El Saucedo" (Talavera la Nueva, Toledo).* (Trabajo Fin de Máster. Inédito).
- GARCÍA VEGAS, G. (2017): "Nuevas tecnologías en arqueología y patrimonio: el espacio convivial de la villa romana de El Saucedo (Talavera la Nueva, Toledo)", *Actas de las II Jornadas Doctorales en Ciencias de la Antigüedad.* Zaragoza, 61-75.
- GARCÍA VEGAS, G., CASTELO RUANO, R., LÓPEZ PÉREZ, A.M. (2017): "Reconstrucciones virtuales del Patrimonio Arqueológico" El pavimento musivario procedente de uno de los *triclinia* del espacio convivial de la villa de El Saucedo (Talavera la Nueva, Toledo), *SCHEMA, 2,* 41-76.
- GARCÍA VEGAS, G., CASTELO RUANO, R., LÓPEZ PÉREZ, A.M. (2017): "Reconstrucciones virtuales del Patrimonio Arqueológico. El espacio convivial de la villa romana de El Saucedo (Talavera la Nueva, Toledo)", *Arqueología Iberoamericana,* 35, 3-9.
- GARCÍA VEGAS, G., ALCÓN GARCÍA, I. y BATANERO NIETO, J.C. (2017): "Intervención arqueológica del patio de la parcela sita en la Calle Mayor 49 (Sigüenza, Guadalajara)", *Actas II Jornadas de Jóvenes Investigadores de Arqueología.* Madrid, 386-418.
- GARCÍA VEGAS, G. (2018): Patrimonio "Fantasma": Fotogrametría para mantener vivo el pasado", *Actas I Congreso Nacional de Arqueología Profesional.* Zaragoza, 291-296.
- GÓMEZ ROBLES, L., QUIROSA GARCÍA, V. (2009): "Nuevas tecnologías para difundir el Patrimonio Cultural: las reconstrucciones virtuales en España", *E-RPH,* 4, 174-197.
- JUSTO, D. (13 de febrero de 2018): Las sorprendentes imágenes de la ciudad maya descubierta bajo una selva de Guatemala. Extraído de http://cadenaser.com/ser/2018/02/13/internacional/1518504076_360143.html.
- MARINER BIGORRA, S. (1983): "La inscripción monumental del lecho del Jarama, entre Titulcia y Ciempozuelos", *Homenaje al Profesor Martín Almagro Basch*, 3, 347-354.
- NÜNNERICH - ASMUS, A. (1996-97): "El monumento de Ciempozuelos (Madrid). Un arco privado en el centro de la provincia Tarraconense", *Annals de l'Institut d'Estudis Girinins,* 503- 517.
- La Policía utiliza drones para luchar contra los expoliadores de los yacimientos arqueológicos en Valencia (1 de septiembre de 2018). *Comunitat.* Extraído de https://www.lasprovincias.es/comunitat/drones-comienzan-vigilar-20180901115645-nt.html?fbclid=IwAR0PWIkVvMewM3vJQ9vf0jFanD0JyhRsbGBCNDdWvRu0CvwP1IqGDEmBkic.
- PEÑALVER, X. (2001): "El hábitat en la vertiente atlántica de Euskal Herria. El Bronce Final y la Edad del Hierro", *Kobie,* 3, 3-262.
- PEÑALVER, X. (2010): "Estela decorada del poblado protohistórico de Basagain (Anoeta, Gipuzkoa)", *Veleia,* 27, 43-53.

- PEÑALVER, X. y SAN JOSE, S. (2010): "Brazalete de vidrio del poblado protohistórico de Basagain (Anoeta, Gipuzkoa)", *Kobie,* 29, 109-114.

- PEÑALVER, X (2016): "Poblado de Basagain (Anoeta)", *Arkeoikuska. Investigación Arqueológica.*

- RICO CANO, L. (2004): "La difusión del patrimonio a través de las nuevas tecnologías. Nuevos entornos para la educación patrimonial histórico-artística". *Simposio Internacional de Didáctica de las Ciencias Sociales. Formación de la ciudadanía: las TICs y los nuevos problemas.* Alicante.

- SEAV (2012): "Principles of Seville. International Principles of Virtual Archaeology". *International Forum of Virtual Archaeology.* <<http://smartheritage.com/wp-content/uploads/2016/06/PRINCIPIOS-DE-SEVILLA.pdf>>. Extraído el 11-10-2018.

Figura 1.- Vista aérea del área de intervención realizada en la calle Mayor (Sigüenza, Guadalajara),obtenido a través de un modelo fotogramétrico. Elaboración propia.

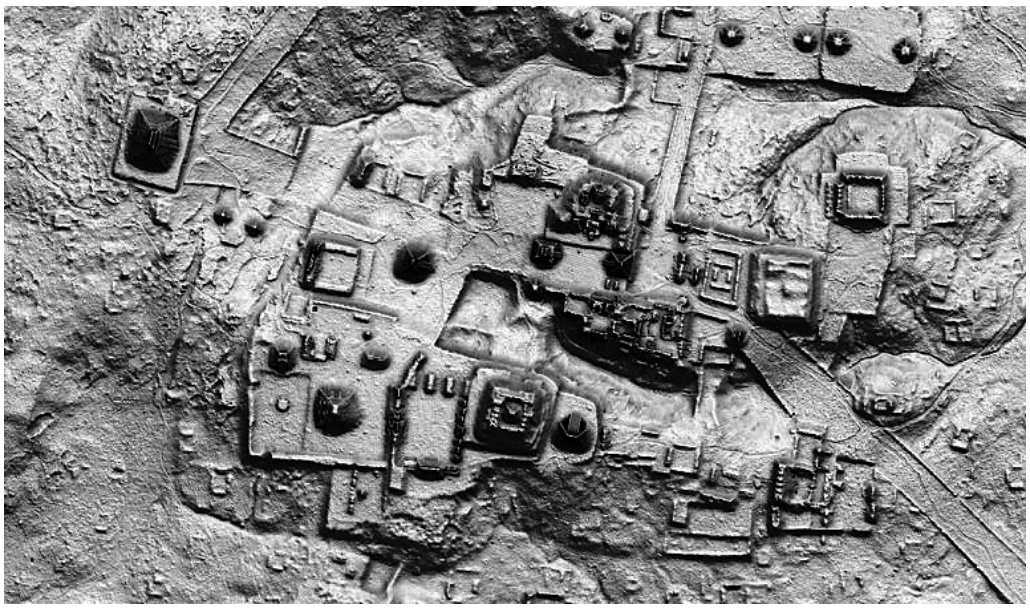


Figura 2.- Resultado del vuelo LiDAR (Guatemala), apreciándose un espectacular complejo urbano bajo el manto selvático (Justo, 2018).

Figura 3.- Imagen del proceso de un proyecto mediante SIG. Elaboración propia.

Figura 4.- Busto romano visualizado en Realidad Aumentada. Elaboración propia para el proyecto "Ercávica 2.0".

Figura 5.- Recomposición de elemento dañado en Palmira gracias a la impresión 3D ("Esculturas dañadas", 2017).

Figura 6.- Reconstrucción virtual ambientada del espacio convivial de la villa de "El Saucedo" (Talavera la Nueva, Toledo). Elaboración propia.

Figura 7.- Infografía que muestra diferentes procesos de la virtualización de la cerámica TSHT de "El Saucedo". Elaboración propia.

Figura 8.- Composición del paisaje mostrando la diferencia entre la Titulcia actual y la romana, con la reconstrucción virtual del arco. Elaboración propia.

Figura 9.- Fotografía que muestra el panel interpretativo instalado en el poblado de Basagain. Al fondo se ve el área de intervención arqueológica en la que se efectúan los trabajos actualmente. Elaboración propia.

Metodología para el diagnóstico de la comunicación en sitios arqueológicos y museos: un enfoque integral

Manuel Gándara Vázquez

Leticia Pérez Castellanos

Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía
INAH, México

RESUMEN/ABSTRACT

Este artículo discute la motivación, metodología y resultados del Proyecto "Metodología para el diagnóstico, monitoreo y evaluación de los efectos de la comunicación en sitios patrimoniales y museos", cuyo objetivo central es desarrollar una metodología para determinar la efectividad de la comunicación en los yacimientos arqueológicos de una forma integral, atendiendo tanto a la emisión como a la recepción. Presentamos los antecedentes del Proyecto, nuestro modelo de trabajo, así como la metodología desarrollada; hacemos una rápida descripción de las cinco temporadas de campo realizadas y presentamos una breve, pero panorámica descripción, de los hallazgos principales, así como de nuestros aprendizajes. En suma, consideramos que la metodología propuesta es una vía factible para diagnosticar la situación actual y sugerir mejoras, pero también para acopiar elementos útiles en futuros planes de divulgación.

This article discusses the motivation methodology and results of the Project "Methodology for diagnosis, monitoring and evaluation of the effects of communication at heritage sites and museums". Its central objective is to determine the effectiveness of communication at archaeological sites in an integral way, paying attention to both emission and reception. We present the antecedents of the Project, our work model, as well as the methodology we have developed; we do a quick description of the five field seasons we carried out, and we present a brief but panoramic description of the principal findings and of our learnings. In short, we consider that the proposed methodology represents a feasible way to diagnose the current situation and to suggest improvements, but also to gather elements useful in future plans of heritage interpretation.

Palabras clave: Metodología, Comunicación, Diagnóstico, Divulgación Significativa, Educación Patrimonial, Estudios de Público
Key words: Methodology, communication, diagnosis, Meaningful dissemination of knowledge, Heritage education, Visitor studies

1.- EL POR QUÉ Y PARA QUÉ DEL PROYECTO

En este breve trabajo presentamos la motivación, metodología y resultados del Proyecto "Metodología para el diagnóstico, monitoreo y evaluación de los efectos de la comunicación en sitios patrimoniales y museos". Para abreviar, lo referiremos como "Proyecto CAMP"[1]. Su objetivo central es desarrollar una metodología para determinar la efectividad de la comunicación en los yacimientos arqueológicos abiertos al público (llamados en México "sitios" o "zonas"), así como caracterizar a sus visitantes. Se trata de

una metodología integral, que estudia tanto el polo de la emisión como el de la recepción. Sus objetivos secundarios son: capacitar a estudiantes de arqueología y disciplinas afines en el uso de las herramientas de diagnóstico desarrolladas por el proyecto y, emplear dichas herramientas en casos selectos de prueba, que permitan diagnosticarlos, mejorar las propias herramientas y generar insumos para futuros planes de divulgación.

Inicialmente, queríamos evaluar una conjetura resultado de algunos estudios informales previos: no nos estamos comunicando de manera efectiva con los públicos que los visitan y tampoco estamos convocándolos eficazmente a asumir su co-responsabilidad en la conservación del patrimonio arqueológico. Aunque el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) ha logrado importantes avances al respecto, nuestra impresión es que podemos mejorar.

1.1.- Antecedentes

Antes de 1996, prácticamente ningún sitio arqueológico contaba con materiales que lo explicaran al público. En algunos de los principales, como Teotihuacán, Chichén Itzá o Palenque, había un pequeño museo de sitio. Los visitantes traían sus propias guías impresas o adquirían, con suerte, una editada por el INAH (que se agotaron pronto); o más caro aún, contrataban a un guía de turistas: los visitantes estaban a su suerte. Pero en ese año el INAH inició el "Proyecto de Señalización de Zonas Arqueológicas", para dotarlos de lo que llamamos "cédulas" –y en España y otros países, "paneles".

Más que "señalizar", hacían lo que técnicamente se llama "interpretar" los sitios. Pero, por entonces, los responsables del proyecto no conocían la tradición de interpretación patrimonial desarrollada en los parques nacionales estadounidenses. Ésta, en su variante conocida como "interpretación temática", impulsada por autores como Sam Ham (1992), apenas se discutía en la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH), del propio INAH. Por ello, las cédulas eran descriptivas, con tecnicismos y difíciles de entender para un público no especializado; aunque, a final de cuentas, significaban un avance.

Gracias al diálogo entre la ENAH y la Dirección de Operación de Sitios (DOS) encargada del proyecto, progresivamente se incorporaron elementos interpretativos que permitieron a la DOS mejorar las cédulas y a la ENAH afinar una estrategia propia, derivada de la interpretación temática, que pudiera ser de utilidad en esta tarea. Para el 2005, la DOS oficialmente adoptó la interpretación temática para el desarrollo de cedularios[2].

Por entonces se realizaban talleres sobre la estrategia con los arqueólogos de los sitios a interpretar. No era fácil convencerlos del cambio, algunos sentían que eliminar o reducir los tecnicismos le quitaba rigor científico al discurso; equivalía a "rebajarse al nivel del público". En uno de esos talleres, en 2008, convenimos realizar un pequeño estudio del cedulario existente en el sitio de Paquimé, ubicado en el estado norteño de Chihuahua, para ver si el público realmente comprendía y disfrutaba profundamente de los valores patrimoniales del sitio. Los resultados apuntaron la necesidad de un cambio: el tiempo de visita promedio no llegaba a una hora; la gente no dedicaba en promedio más de 2 minutos y medio a leer las cédulas. Algunos no veían secciones del sitio porque la orientación espacial era deficiente; y pocos visitaban el museo, al no enterarse de su existencia.

En el 2012 repetimos la experiencia en El Tajín, Veracruz, de nuevo durante una capacitación. Los resultados fueron similares (Gándara, 2018). Eso nos animó a emprender un proyecto en forma, y a desarrollar instrumentos de observación y análisis estandarizados, para determinar si comunicamos efectivamente los valores patrimoniales. De ahí nació en 2013 el proyecto CAMP[3].

1.2 Modelo de trabajo

En el Proyecto utilizamos un modelo "tetrapartita". Queríamos evitar que se tratara de

un esfuerzo de investigación aislado, centralizado desde la Ciudad de México y a espaldas de los propios contextos regionales en los que se encuentran los sitios. Por un lado, nos interesaba desarrollar un *expertise* local en el tipo de estudios que realizaríamos, y por otro, que las y los arqueólogos, y estudiantes de arqueología y disciplinas afines, contribuyeran a afinar los instrumentos con su conocimiento de primera mano de los sitios. Así surgieron las cuatro instancias que colaboraron en el proyecto: 1) los profesores del Cuerpo Académico del Posgrado en Museología, ENCRyM, quienes propusimos una versión inicial de los instrumentos; 2) los profesores y estudiantes de alguna universidad local, a quienes capacitaríamos en la teoría y metodología de los estudios, mediante un taller intensivo, antes de aplicar con ellos los instrumentos en el sitio del estudio de caso; 3) el propio personal del sitio, y 4) el personal de la delegación local del INAH. En la práctica, a veces hubo un quinto elemento: el personal de la DOS.

Así realizamos cuatro temporadas de campo: Paquimé; El Tajín; Uxmal; y Xochicalco. Además de una temporada diferente que no siguió el modelo tetrapartita: Palenque (Figura 1). A continuación, resumimos la metodología y los principales hallazgos de estas temporadas.

1.3 La metodología

A la fecha no hay una metodología integral para valorar los efectos de la comunicación en los sitios arqueológicos y sus museos, al menos no en el contexto mexicano. Han existido estudios previos valiosos pioneros en el estudio del tema; sin embargo, sus alcances fueron acotados, ya sea por el poco tiempo en el que se realizaron (Gándara, 2018) o bien porque no se replicaron (Gándara, 2009). Así, la idea de proponer una metodología partió del interés por valorar la eficacia de lo que comunicamos, así como su potencial para la educación patrimonial.

La metodología es integral porque analiza ambos lados de la comunicación, tanto los aspectos involucrados en la emisión del mensaje y su codificación, como los de la recepción y decodificación. El área conocida como Estudios de Públicos suele privilegiar el análisis de la recepción. Sería injusto valorar una pobre compresión de un tema si en principio éste no fue comunicado adecuadamente.

Nuestra metodología se integra desde un enfoque multidisciplinario. Retoma técnicas aplicadas en museos para su adaptación a los sitios patrimoniales. También incorpora aspectos del modelo contextual de la experiencia de visita (Falk, Dierking, & Semmel, 2012), aportaciones del "wayfinding" (disciplina que estudia la orientación espacial), e incluye el uso del instrumento de centralidad en los públicos, una contribución original diseñada por los autores de este texto (Gándara Vázquez & Pérez Castellanos, 2018).

En total utilizamos diez instrumentos, el general arriba mencionado, y nueve específicos con objetivos particulares para explorar cuatro aspectos (Tabla 1): 1) la emisión, analizando los medios ofrecidos a los públicos –primordialmente cedularios–, pero también los elementos de orientación espacial, además de conocer otros apoyos interpretativos a mano; 2) conocer a los públicos, sus características y estructura de visita así como explorar su experiencia de visita, el comportamiento durante los recorridos, sus expectativas, motivación, grado de satisfacción, etc., 3) sus conocimientos previos y cambios tras la visita; y 4) contextualizar esa información de acuerdo con la experiencia de agentes clave, trabajadores de los sitios.

La idea de afinar los instrumentos a medida que se aplicaban en los diferentes casos formó parte de la concepción del proyecto desde sus inicios. Realizamos ajustes sobre algunos reactivos, cambios en el formato para mejorar su usabilidad y su presentación; también migramos de la modalidad análoga a la digital. Por ello, los resultados no siempre son estrictamente comparables en todos los instrumentos en todas las temporadas.

Es importante señalar que nuestros estudios siguen enfoques de métodos mixtos:

cualitativo y cuantitativo, pero en este último no buscamos una representatividad estadística, ni un muestreo probabilístico. Intentan dar una imagen diagnóstica de carácter exploratorio con la construcción de la metodología en mente y dentro de nuestras posibilidades.

2.- LAS TEMPORADAS DE CAMPO

La información sobre los sitios, el número de participantes, las fechas y demás datos se resumen en la Tabla 2. Aquí haremos comentarios adicionales que permitan contextualizar las experiencias.

Nuestra primera temporada fue en Paquimé, una Zona ubicada a alrededor de tres horas en automóvil desde la ciudad más cercana. Este dato es muy relevante si lo comparamos con el tiempo promedio que duraba la visita -menos de media hora- cuando, en 2008, Gándara realizó el estudio informal (2018). Tras el taller impartido en esa misma oportunidad, el director del sitio decidió instrumentar un nuevo recorrido y un nuevo cedulario con bases interpretativas temáticas. Así, al regresar al sitio queríamos saber si los cambios fueron efectivos. Esta temporada fue un tanto caótica; por ejemplo, teníamos todo un equipo listo para seguir a los visitantes, observarlos y entrevistarlos, pero no calculábamos un factor: la violencia derivada del narcotráfico que afectó la afluencia de público ¡Hubo muy pocos! De cualquier forma, nos dejó muchas enseñanzas respecto a la logística en campo, cómo distribuir y monitorear el trabajo, y por ello nutrió los casos subsecuentes.

En El Tajín cambiamos la estrategia de colaboración. En Paquimé habíamos aprendido que el taller y el campo quedaban limitados si los estudiantes no comprendían cómo se procesaban e interpretan los datos. Así, dedicamos tiempo para que participaran de la sistematización de la información y de un pre-análisis, con muy buenos resultados.

De forma intensiva y casi sin recuperarnos de El Tajín, fuimos a Uxmal. Interactuar con estudiantes turistólogos permitió una serie de productivos debates. Participaron también muy jóvenes arquitectos (personal del sitio), cuyas ideas enriquecieron los instrumentos. Y de ahí a Palenque en donde no se aplicó el modelo tetrapartita: la temporada fue una práctica de campo de la materia impartida por Leticia Pérez. Sus estudiantes levantaron parte de los instrumentos, Manuel Gándara y Alejandra Mosco aplicaron los otros en una vista previa. En esta temporada, incorporamos Ipads y el programa Filemaker para registrar los datos, aplicamos un nuevo instrumento -en estado incipiente- entonces llamado "centralidad en el visitante". Esta fue la última temporada oficial del proyecto CAMP.

Nuestro siguiente y último caso de estudio, fue Xochicalco. Se enmarcó en el Proyecto "Nuevas Estrategias y Nuevas Tecnologías para la Divulgación del Patrimonio Arqueológico", realizado hasta ese momento en conjunto con el CAMP, patrocinado por el INAH y también coordinado por Gándara. Ampliamos la duración del Taller previo, lo realizamos en fines de semanas sucesivos en vez de en un formato intensivo, aprovechando la cercanía del sitio con la Ciudad de México (2 horas); realizamos prácticas preparatorias en la propia ciudad. Continuamos con el uso de los Ipads, con sorpresas por parte de la tecnología, destacamos la necesidad de tener planes emergentes para su uso, así como mejorar el control sobre los ajustes de lectores de GPS.

A través de estos sucesivos ejercicios, logramos versiones más estables y prácticamente finales de los instrumentos, aunque seguimos buscando soluciones, especialmente tecnológicas, para los seguimientos. Uno de los resultados más relevantes fue que, a partir de los hallazgos en el diagnóstico, la DOS nos convocó a generar el nuevo Plan de Divulgación para Xochicalco, con el desarrollo del nuevo cedulario bajo la coordinación de Gándara (En este trabajo nos encontramos ahora, otoño de 2018). Una vez emplazado en el sitio, Leticia Pérez conducirá una ronda de evaluación comparativa entre lo diagnosticado y la nueva, propuesta para valorar nuestra hipótesis: la divulgación

significativa es una estrategia útil para comunicar mejor los valores patrimoniales del sitio.

3.- LOS HALLAZGOS PRINCIPALES ¿QUÉ APRENDIMOS?

3.1.- Calidad de los apoyos a la orientación espacial

La calidad de los apoyos a la orientación espacial y cognitiva del sitio se diagnostica con el instrumento de "wayfinding" (Gándara, 2016). Incluye lo que llamamos "señalética", es decir, señales que no son interpretativas o de contenido, sino para facilitar la navegación del espacio. La evaluación consiste en determinar si, en relación a la complejidad del sitio, las señales son suficientes, están correctamente emplazadas, son claramente legibles y, en consecuencia, cumplen su tarea. Eso implica diagnosticar también la estructura territorial del sitio e incluso la forma en que están planteados los recorridos.

Los sitios estudiados presentan patrones espaciales diferentes y formas de recorrido también distintas, que hacen más o menos crítica la orientación espacial. El resultado general es que en todos los casos notamos deficiencias, a pesar del esfuerzo institucional por mejorar. El rango de recorridos estudiado fue, de los circunscritos a un sendero del que los visitantes no se pueden salir (Paquimé), a sitios con dos o tres variantes semi-libres mediante "delimitadores" que acotan las opciones (El Tajín, Xochicalco), hasta sitios con recorrido prácticamente libre, en donde es la vegetación la que limita las áreas a recorrer – variante de peso, porque se trata de vegetación selvática (Uxmal y Palenque).

En todos los casos, el estudio consistió en, primero, registrar los hitos visibles que apoyaran la orientación, así como las bifurcaciones en las que se requería que la visitante tome decisiones de rumbo, especialmente si implican más de dos opciones; anotar los apoyos a la navegación (flechas, indicadores de destino, mapas al inicio del recorrido); y consignar trechos de difícil tránsito (por pendientes pronunciadas, escalinatas o condiciones como lodo o piedras sueltas). En Uxmal introdujimos un elemento nuevo: registrar con un podómetro las distancias entre los puntos del recorrido y cada variante a la que conducía una bifurcación. Queríamos ver si el recorrido sugerido era realmente eficiente, o si los atajos que los visitantes tomaban les hacían omitir partes del sitio que merecían ser visitadas. Como se estaban rediseñando los recorridos, queríamos saber qué distancias y tiempos implicaban, así como las posibles dificultades del trayecto (Figura 2).

Por ello, al llegar a una bifurcación, se anotaban las opciones que se abren; se medía la distancia desde ahí a un destino o nueva bifurcación y se hacía lo mismo para cada una de las opciones. En retrospectiva, de haber contado con mapas georreferenciados en los que se consignaran los senderos, este procedimiento, que tomó tiempo y energía, pudo simplificarse y hacerse desde el gabinete, mediante un programa de AutoCad. Pero, es insustituible recorrer físicamente las bifurcaciones, porque hay elementos –desde la vegetación hasta la presencia de animales, pasando por dificultades del terreno, o la temperatura ambiente- que no aparecen en los mapas y que afectan el trayecto.

Claramente, el tamaño y complejidad de cada sitio y su particular estructura, hacen más sensibles los problemas de orientación espacial. El caso extremo fue Palenque. Hay un recorrido representativo de los problemas detectados: el que va al paraje conocido como "Baños de la Reina", un área espectacular con un pequeño cañón por el que transita el río que surte de agua al sitio. La vegetación es exuberante y las ruinas muy bellas. El problema es que no se informa al visitante la distancia a recorrer, ni la pronunciada pendiente, incluyendo decenas de escalones rústicos y resbalosos si están húmedos. Tampoco, que al final se llega a una salida del sitio muy distante de la entrada principal, a donde el público llega con su vehículo. El resultado: al llegar a esta

salida, los visitantes arriesgan la continuación de su tour, su transporte no los esperará si no se presentan puntualmente y ahora están a cientos de metros, cuesta abajo.

3.2.- Características y calidad de los recursos interpretativos.

Para este fin utilizamos dos instrumentos: "Análisis de contenido y de diseño" y "Registro de materiales interpretativos". Alejandra Mosco desarrolló el primero y coordinó su aplicación. El procedimiento es: registrar fotográficamente las cédulas, geolocalizarlas, identificar tipos (que suelen corresponder no sólo a diferencias en función, sino a diferentes generaciones del Proyecto de Señalización); anotar sus materiales y dimensiones físicas, así como la longitud en número de palabras y analizar qué tan interpretativo es su contenido (Figura 3).

Destacan varios hallazgos. Uno de los más notables es que la primera generación de cédulas, elaboradas sobre mosaicos con la técnica de "sandblasting" y colocadas sobre una base de cemento, han sobrevivido mucho mejor a los estragos del tiempo que las más recientes, hechas sobre mobiliario de metal con impresión en vinilo. Otra, que hay una especie de palimpsesto de cédulas, porque no se retiraron las anteriores, así que conviven con las nuevas. En Palenque y en Uxmal encontramos, además, una generación de cédulas que no fueron elaboradas por la DOS. Realmente no tienen información renovada o distinta en contenido o estrategia a las anteriores sino un diseño ineficiente con demasiado "aire" que desperdicia el espacio; y las versiones en inglés son deficientes (Figura 4).

En cuanto a contenido, con contadas excepciones (una de ellas, Xochicalco), las cédulas abusan del uso de términos especializados sin definir o explicar; son descriptivas más que interpretativas. En general son demasiado largas (Tabla 3); y, a veces, lo parecen más porque están escritas en español, inglés y una lengua indígena, sin mucha diferenciación tipográfica que permita evaluar la longitud del texto en cada idioma: los públicos simplemente ven una gran mancha de texto y no se acercan a leerlas.

La idea original es loable: darle visibilidad a la población indígena que sobrevivió en la región como herederos de los creadores de esas ciudades. Sin embargo, en los lugares con poblaciones hablantes de lenguas indígenas hay más de una variante, por lo que no todos pueden leer. Una posible solución es visibilizar la historia indígena en una cédula en el área de recepción, para contar quiénes eran los antiguos pobladores y dar la bienvenida a los indígenas en una variante popular de su lengua. Pero, si lo que se busca es servirles, sería preferible que se ofrecieran (como en Tajín) visitas guiadas en la lengua local – considerando que prevalece el analfabetismo y su propia tradición es una de comunicación oral, más que escrita.

El segundo instrumento busca complementar el diagnóstico del cedulario para ver que otras opciones podrían tener los públicos. Como el cedulario no está cumpliendo con su objetivo (aunque ha mejorado considerablemente a lo largo de 22 años del Proyecto de Señalización), nos interesaba saber si hay alternativas que el público pudiera emplear. Nos referimos a guías impresas, DVDs, audioguías, *apps*, u otros medios interpretativos. Y también conocer si existen mecanismos para extender la experiencia de visita en casa –vía lo que técnicamente se llama *memorabilia*. En México le llamamos "recuerditos": los tarros, llaveros, camisetas, gorras, etc.: se trata de mercancías de producción industrial, frecuentemente chinas o coreanas y no de artesanías locales. También analizamos si hay "conocimiento socialmente disponible", que permita al público planificar su visita y mejorar su comprensión: sitios web, periódicos e impresos locales, particularmente en hoteles u otros establecimientos turísticos.

Exceptuando Uxmal, con una librería en forma y cuando menos dos expendios con materiales útiles para la visita, no hay una conexión entre los valores patrimoniales del sitio y la *memorabilia* y/o los materiales

impresos disponibles: se venden productos industriales que provienen de otros sitios. Por ejemplo, en sitios mayas, el calendario azteca en pasta o impreso en camisetas; libros y guías sobre arqueología maya en Paquimé -a miles de kilómetros de esa zona. Cuando se usa iconografía local, por ejemplo, en tarros o tazas, solo consigna el nombre del sitio, no la razón por la que es importante –algo que recuerde su valor patrimonial.

Estos "recuerditos" en ocasiones se ofrecen *dentro* de los propios sitios, afectando la calidad de la visita, como en Palenque, en donde los vendedores molestan insistentemente a los visitantes. En Uxmal y Xochicalco se ha logrado mantener a los vendedores fuera del sitio. En El Tajín están dentro en áreas restringidas, pero tienen copado el acceso principal al área de visitantes. La variabilidad de *memorabilia* observada puede explicarse porque los espacios de venta están concesionados, no los opera el INAH que, en consecuencia, tiene poco control sobre la oferta. Aunque el Instituto tiene una colección de réplicas arqueológicas de altísima calidad, no todos los concesionarios las tienen en sus inventarios.

Los materiales impresos varían mucho. En Uxmal, los hoteles dan planos de recorrido describen el sitio, aunque ya no coinciden con el recorrido actual. En casi ninguno de los otros sitios hay materiales disponibles. En El Tajín, la única guía impresa la escribió un cronista aficionado local. El INAH ha publicado varias generaciones de guías impresas, que siempre se agotan muy rápido. Actualmente, el Instituto está siguiendo una estrategia diferente: poner las guías en Internet. Ahora existe un sitio web oficial que reúne la información de todas las zonas y museos bajo custodia del INAH: se llama "Lugares INAH", está sancionado por la DOS, por cada zona y museo. En éste se hacen sugerencias para la visita y posibles recorridos, una vía para mejorar la forma en que los visitantes planifican su visita.

Salvo que los visitantes tengan sus propias guías impresas, audio guías, podcasts o *apps* para celulares inteligentes, dependen totalmente del cedulario para informarse. Con excepciones, vimos que el público europeo y, en menor medida, el anglosajón americano, se informan más previamente a la visita y traen sus propias guías. Otra alternativa es la contratación de guías de turistas, normalmente fuera del alcance económico de muchas familias mexicanas. Las guías que escuchamos en El Tajín, Uxmal y Xochicalco son de primera calidad –en este último sitio, impartida por personas con conocimientos de pedagogía. En algunos de los sitios hay un número limitado de personas que no cobran por sus servicios, pero se debe reservar con anticipación –y nunca son suficientes para la demanda. En suma, el cedulario, con todo y sus limitaciones, es el medio más accesible y democrático para aprender sobre el sitio. En ese sentido, nuestros sitios superan a yacimientos como Macchu Pichu, en Perú: que solo tiene una cédula descriptiva.

3.3.- ¿Quiénes visitan las zonas arqueológicas?

Cuando comunicamos, es crucial determinar quién es el interlocutor al que nos dirigimos. Generalmente esto se perfila por medio de los datos sociodemográficos, obtenidos en taquilla durante la venta de los boletos, o bien mediante encuestas con muestreos probabilísticos. En los sitios del INAH, el uso de estas estrategias ha mostrado limitaciones; por un lado, en la taquilla se recaban datos muy básicos, aún no se cuenta con boletos electrónicos que permitan obtener más información y su uso estratégico; por otro, el INAH no ha realizado ese tipo de encuestas con representatividad estadística.

Para abordar este problema, utilizamos dos estrategias complementarias: las estadísticas de taquilla del propio INAH, y los conteos de visitantes y encuestas de entrada y salida (Ver Tabla 1). Nuestra intención no fue buscar muestras probabilísticas, sino tener un pulso de la opinión de la gente sobre su visita y conocer otros aspectos tales como expectativas, satisfacción y conocimientos previos. Así, los datos sociodemográficos y de

estructura de visita actuaron como variables de control para demás información.

Los datos recabados por el INA en la taquilla tiene un carácter administrativo. Los boletos se diferencian de acuerdo con los tipos indicados en la Tabla 4. Se acopian y envían hacia las oficinas centrales: una vez procesados se ponen a disposición de la ciudadanía en la página https://www.estadisticas.inah.gob.mx/.

Esta lógica administrativa distingue principalmente entre boletos sin costo y boletos con costo, con sus respectivas subcategorías.

Dicha clasificación asume que no se requieren datos específicos del perfil para los visitantes en la entrada dominical ni para los extranjeros, englobados en el rubro "visitantes diversos con boleto pagado". Otro problema es que la clasificación mezcla variables de forma indistinta. Por ejemplo, ocupación: estudiantes, trabajadores (sólo del INAH), profesores y personas retiradas, con otras relacionadas a la edad: tercera edad, o con discapacidad. Bajo esta lógica no podemos responder preguntas básicas como qué porcentaje del total de visitantes son estudiantes. O más aún, no hay acceso a otros datos relevantes para la investigación sobre comunicación y divulgación, como la estructura de visita: esto es, no sólo quién es el visitante sino con quién vienen acompañados, número de acompañantes y decisiones sobre cómo visitarán el sitio: visita autónoma o guiada.

Para superar estas limitaciones planteamos la técnica "conteos puntuales". Se inspira en una idea de Falk y Dierking (1992, 2013), la experiencia de visita es el resultado de la intersección de tres contextos: el personal (la "agenda" de las y los visitantes, y sus perfiles), el contexto social (con quiénes realizan la visita y cómo interactúan con el personal del sitio) y el contexto físico (el museo o el sitio patrimonial). En cuanto al contexto social, se ha demostrado que no es lo mismo visitar un sitio con tu pareja –especialmente si también es entusiasta del tema-, que con una persona de la tercera edad o con niños. Así, queríamos saber si algunas variables, como la secuencia y duración de la visita y algunas conductas (particularmente, si leyeron el cedulario o si transgredieron las restricciones de visita), se relacionan con lo que llamamos "estructura de visita".

Las variantes de dicha estructura son: el o la visitante solitario; la pareja (sin inferir la relación entre ellos), el grupo de adultos con niños; el grupo de adultos; grupos escolares (reconocibles fácilmente por sus uniformes y la presencia de un docente); y grupos especiales, también reconocibles por algún tipo de insignia o distintivo (por ejemplo, trabajadores de alguna empresa, o miembros de alguna asociación civil). Otro interés es conocer quién determina el tiempo y secuencia de la visita: hay quienes autónomamente deciden qué visitar y otros en los que el guía, ya sea local o de una compañía "touroperadora", determina la secuencia y el tiempo de recorrido.

En términos prácticos, la observación la hacemos típicamente en la entrada del sitio. Consiste en contar cuántas personas acceden por intervalos de tiempo de acuerdo con la clasificación señalada. Si comparamos los números en nuestros conteos y el total de visitantes que ingresaron, observamos que tuvimos una cobertura desde el 46.8% en El Tajín (primera vez en la que se instrumentó la técnica) hasta 71.3% en Xochicalco (Tabla 5). Aunque la observación está sujeta a errores, es una fuente que da mayor riqueza sobre la composición de los grupos. En general, es más fácil determinar quiénes vienen con guía y quienes visitan sin él. A veces observamos en puntos particulares del sitio, para determinar, por ejemplo, si los visitantes entran al museo de sitio.

La variabilidad de los resultados es amplia. En Paquimé, por cuestiones de seguridad, muchos touroperadores abandonaron la región, mientras que las zonas mayas: Palenque y Uxmal, son claramente importantes. La estación del año en que se investigó cada caso también impacta los datos: si el estudio se hizo

en vacaciones, los grupos escolares estarán sub-representados. Nuestras observaciones ocurrieron en primavera, verano y principios del otoño. En el Tajín y Uxmal, observamos grupos escolares, pero estuvieron ausentes en Palenque y prácticamente en Xochicalco, porque nuestro trabajo fue en verano.

Como se observa, una de las estructuras más comunes es la del grupo de adultos con niños en visita auto-guiada, que parece caracterizar a los visitantes regionales y nacionales, así como la visita guiada por touroperador es característica en los extranjeros.

3.4.- Comportamiento y uso espacial del sitio

Para determinar este rubro utilizamos los seguimientos de visitantes. Esta herramienta busca determinar el comportamiento durante el recorrido, así como las áreas visitadas. Dada la naturaleza exploratoria de nuestros estudios, nos importaba incorporar cuando menos un ejemplo del recorrido de cada tipo de visitante.

La técnica se inspira en la utilizada en los museos, llamada "timing and tracking", que utilizamos para determinar el "poder de atracción" y "poder de retención". En general, consiste en que uno o dos observadores rastrean a un visitante o grupo, intentando no ser detectados, y registrar su recorrido en un mapa, anotando tiempos y ciertas conductas observadas. De manera general, estas dos variables intentan medir si algún elemento expositivo atrae más a los visitantes y, una vez, frente a él, se mantienen atentos observándolo. Notamos dificultades al aplicarla en Paquimé en 2013, así que para los otros casos la modificamos. Es la menos estable, que podría mejorar con apoyo tecnológico.

La idea original era clara: la observadora, equipada de un cronómetro o un reloj digital con funciones de cronómetro y un croquis del sitio, se ubica a una distancia prudente del o la visitante "objetivo"; lo sigue, dibuja su recorrido en el croquis, anotando tiempos de trayecto y, originalmente, tiempos de parada. En cada una, registra sus actividades, particularmente si leyó o no leyó una cédula y durante cuánto tiempo lo hizo. Anota otras conductas interesantes: si comentó lo que veía o si transgredió las indicaciones de conservación o seguridad.

Señalamos que había dificultades: una era que los visitantes detectaban al observador y ya no actuaban con naturalidad. Otra, era difícil para una sola persona dibujar el trayecto y simultáneamente tomar tiempos y hacer anotaciones. Por eso, en El Tajín, Luis Fernando Gómez, responsable de este instrumento, sugirió tener dos observadores: uno tomaba tiempos y anotaba acciones y otro registraba la trayectoria. Este procedimiento funcionó mejor.

Una segunda modificación resultó de reflexionar sobre la utilidad de la técnica: en un museo, un objeto o unidad de exhibición es discreta y no ocupa mucho espacio. Una "parada" implica mantener ambos pies juntos, mirar hacia el elemento y no moverse por un número de segundos (Serrell, 1998). Esto indica que ese objeto atrajo y retuvo a la visitante. En un sitio arqueológico, la visitante puede estar atenta al edificio por el que transita, que puede tener decenas de metros de longitud, y puede seguir observándolo sin detenerse: hay retención aún cuando no se detenga y siga su trayectoria caminando.

Gómez propuso una solución ingeniosa: si no podemos tener adecuado control puntual, cuando menos podemos dividir el sitio en áreas y ver cuáles son las más visitadas y en las que el público pasa más tiempo, en los lugares en los que se detiene por más tiempo hace una "parada". De nuevo, hay un factor de distorsión: hay áreas que son de paso inevitablemente que se visitan porque no hay manera de evitarlas y no porque sean particularmente interesantes. Pero, en general, la técnica mostró que hay áreas en las que la mayoría de los visitantes coinciden, y que, notablemente, son las incluidas en las visitas guiadas: son los "hitos" del sitio (Figura 5).

Por las variables implicadas (extensión del sitio, rutas, etc.), es más difícil sintetizar

los resultados de esta técnica, salvo en trazos muy generales: no todas las áreas del sitio son igualmente visitadas, aunque sean accesibles. Hay un efecto de "popularidad" o "notoriedad" que hace que algunos edificios sean particularmente reconocidos y visitados, tal es el caso de la Pirámide de los Nichos emblemática de El Tajín. Hay factores que influyen en la permanencia; por ejemplo, sombra, servicios o áreas descanso. Además, un factor clave: la calidad de la orientación espacial (wayfinding). Si la gente no se entera del observatorio subterráneo en Xochicalco, simple y sencillamente no lo visitará. En cualquier caso, mostramos los datos más sobresalientes en la Tabla 6.

3.5.- ¿Qué motiva la visita? ¿Cuáles son los resultados desde el punto de vista de los visitantes?

Recordemos que intentamos analizar la comunicación de forma integral en sus dos instancias: la emisión y la recepción. Abordamos este último aspecto con las encuestas de entrada y de salida, para conocer y comprender de primera mano las expectativas, intereses, motivaciones e ideas previas de los visitantes a estos sitios, así como los resultados tras haberla realizado.

Uno de nuestros objetivos principales era desarrollar y probar la metodología. Por ello, a través de los cinco casos de estudio, fuimos afinando las propuestas de las variables abordadas y la forma de plantear los reactivos para ver cuáles eran más funcionales. Éstos cambiaron con el avance del Proyecto: en Paquimé preguntamos en las encuestas de entrada: motivación, expectativas y forma en que se enteraron del sitio; en El Tajín se añadió una pregunta sobre ideas previas, que se mantuvo en Uxmal. En Palenque, añadimos otra sobre intereses de conocimiento. Algo similar sucedió con las de salida: En Paquimé preguntamos asociaciones con el sitio, evocaciones retrospectivas y proyectivas, satisfacción, e intención de recomendación; en El Tajín añadimos auto declaraciones de aprendizaje, que se mantuvieron en Uxmal. Y para Palenque y Xochicalco agregamos ideas post-visita. En todos los casos incluimos: Edad, Género, Procedencia, Escolaridad, Ocupación, Estructura de la visita.

Es común que las encuestas en museos y sitios patrimoniales solo se apliquen a la salida, lo que es entendible si se buscan muestras amplias, pero conocer la opinión de las personas sobre algunas variables como las de expectativas, conocimientos e intereses previos, sólo es posible si se les pregunta antes. Así, dividimos esta técnica en dos momentos para aproximarnos más a la realidad y evitar que algunas de esas variables se vieran afectadas por la propia visita.

Debido a los contextos de cada sitio, la posibilidad de encuestar al mismo visitante a la entrada y a la salida varió. A veces fue factible tener información para comparar la experiencia en un mismo sujeto; pero en otros, como en Palenque, con salidas por caminos diametralmente opuestos, esa opción era inviable. No obstante, aplicamos suficientes encuestas de entrada y de salida para considerarlas un piloteo de nuestros instrumentos.

Los resultados no son generalizables al total de visitantes de las zonas arqueológicas incluidas en el estudio ya que utilizamos un método de muestreo no probabilístico, por conveniencia. Por razones prácticas la población incluyó a los visitantes de habla-hispana mayores de 15 años. Para tener cierta diversidad en la muestra, incluimos a visitantes de los diversos tipos de la estructura de visita. En el estudio abordamos aspectos que no podemos agotar aquí; por ello, preferimos discutir algunos asuntos metodológicos, y hablar del potencial de ciertos reactivos para conocer cualitativamente las experiencias de los públicos.

Aprendimos que la mayoría de los visitantes del sitio tienen motivaciones ligadas a conocer el lugar y pasar un rato agradable; su nivel de expectativas es bajo; y en general, no están informados respecto a la cultura o el sitio por visitar. Aunque tienen interés por conocer más al respecto, su motivación e interés se

ligan al esparcimiento: muchos llegan por una actividad turística.

Con la pregunta "Dígame tres cosas con las que identifica a 'x' sitio" pudimos recabar sus ideas, asociaciones o conocimientos previos, los cuales también son muy básicos. Algunas de las dudas que plantean (Palenque y Xochicalco) se relacionaron con el origen, desarrollo y sobre todo "extinción" de la cultura en cuestión. Esta pregunta puede ser una alternativa para recabar aspectos de conocimientos previos que se obtienen con mayor profundidad y complejidad mediante la técnica de mapeo de significado personal (Véase 3.8), la cual requiere mayor inversión de tiempo en su aplicación y análisis.

Por lo que se refiere a la encuesta de salida, queremos destacar la relevancia de las preguntas evocativas. En dos reactivos abordamos con los visitantes sus ideas sobre el pasado de los sitios arqueológicos y sobre el futuro. Preguntamos respectivamente: ¿Cuándo piensa en el pasado de ___ ¿Cómo se lo imagina?, y ¿Cuándo piensa en el futuro de ___ ¿Cómo se lo imagina? Los hallazgos brindan información para otro de nuestros objetivos: además de diagnosticar la comunicación actual en los sitios queremos recuperar insumos para futuras propuestas de divulgación (Figura 6).

Encontramos que, cuando los visitantes evocan el pasado, muchos lo idealizan positivamente, aunque algunos también expresan aspectos negativos al visualizar sociedades menos desarrolladas en relación con las actuales. Algunos expresaron una incapacidad para poder imaginar este pasado. La interpretación, como una estrategia comunicativa, puede anclarse en estos conocimientos previos, balancear tanto la idealización como la estigmatización de ese pasado, además de proveer herramientas para que las personas lo visualicen con base en lo que la investigación científica nos dice.

A su vez, cuando los visitantes piensan en el futuro, las evocaciones están muy relacionadas con las posibilidades de conservación y sustentabilidad de los sitios patrimoniales. Varios expresan visiones adversas en las que los lugares estarán destruidos: ello nos habla de que perciben la fragilidad del patrimonio, y por lo mismo sus proyecciones se pueden utilizar a favor de la educación patrimonial para la conservación. También apuntan la necesidad de mayor divulgación y de mejores servicios. Nuevamente hay áreas de oportunidad relacionadas a lo que le atribuyen importancia.

3.6 Conocimientos previos y aprendizaje pre y post visita

Otro interés del proyecto fue contar con un acercamiento a los conocimientos previos de los públicos y, en cierta medida, conocer cómo se transforman tras la visita a las zonas arqueológicas y sus museos de sitio. Nos interesa saber si la metodología de la interpretación puede hacer la diferencia para facilitar la comprensión de ciertos conceptos y valores patrimoniales de los sitios. Para valorarlo propusimos usar la técnica de mapeos de significado personal. Esta técnica, creada por John Falk y su equipo de trabajo, sirve para evaluar y medir el aprendizaje de una forma flexible, asume que cada individuo trae consigo experiencias y conocimientos previos a la situación de aprendizaje. Se enfoca a conocer la naturaleza del cambio y el grado en que se da (Falk, 2003; Sánchez Mora, 2017).

Para aplicarla se debe elegir un concepto clave "detonador" de la conversación. Este concepto debe estar ligado a la idea central de la exposición o elemento a valorar y se anota en una hoja en blanco justo en el centro. Como cuatro de los cinco sitios no habían sido interpretados (no tenían mensajes centrales claros), decidimos utilizar como concepto central el nombre del sitio.

La técnica se aplica en dos momentos, antes de su ingreso al museo, exposición o zona arqueológica, y después. Al inicio se solicita a los visitantes que anoten en la hoja todas las ideas, conceptos o imágenes que vengan a su mente, relativas al concepto central; se enfatiza que no hay respuestas buenas o malas.

Luego se les entrevista sobre su mapa, para profundizar en el sentido de lo que escribieron o dibujaron. Después de la visita se le muestra su hoja, y se le solicita que agregar otras ideas. En este momento puede colocar palabras y conceptos adicionales, o bien eliminar los anteriores, establecer nuevas relaciones y reacomodar el mapa. Nuevamente el investigador les entrevista para profundizar en los cambios observados. En el análisis se comparan todos los conocimientos previos y/o sentimientos relacionados con la palabra clave entre el mapa previo y el posterior. Se valora el cambio observando cuatro dimensiones: extensión, amplitud, profundidad y dominio. En el Proyecto analizamos tres de estas cuatro dimensiones mediante las siguientes preguntas:

1.- ¿Cuál es el vocabulario que los visitantes utilizan para referirse a la zona arqueológica antes de su visita y cómo cambia al terminar? (Extensión).

2.- ¿Cuáles son las categorías conceptuales utilizadas por los visitantes para referirse al sitio? (Amplitud).

3- ¿La visita a la zona arqueológica resulta en cambios en las concepciones de los visitantes respecto al sitio arqueológico? ¿En qué grado de complejidad? (Profundidad).

No entraremos en los detalles metodológicos, pero sí exponemos los hallazgos y reflexionamos sobre la situación actual y las implicaciones para la futura interpretación de los sitios. El análisis, de forma sintética, consiste en: 1) contar todas las palabras escritas por los visitantes en los mapas pre y post para medir el cambio en cantidad (Extensión), 2) establecer categorías conceptuales emergentes; a partir de lo escrito en todos los mapas y de lo expresado en las entrevistas, de aquí se derivan las ideas que se agrupan en categorías, y se analiza su presencia en cada caso individual (Amplitud) y 3) determinar la complejidad en torno a cada categoría, si se trata de un entendimiento básico o si agregaron capas de riqueza (Profundidad). Por ejemplo, algún visitante colocó la palabra pirámide en su mapa previo, pero al concluir la visita fue capaz de agregar elementos a esa misma palabra-concepto, indicando rasgos estilísticos del monumento o aspectos culturales propios la región (Figura 7).

Aunque la cantidad de mapas aplicados permite resultados sólo exploratorios, creemos que la técnica fue muy útil para ayudarnos a identificar cuáles son las ideas y conocimientos previos de los visitantes. En los cinco casos de estudio corroboramos que se trata de aspectos muy generales y básicos relacionados primordialmente con la cultura material tangible –lo que se observa a simple vista-: piedras, pirámides, zona arqueológica, edificios; o con la naturaleza que enmarca a estos sitios: vegetación, árboles, naturaleza, etc. Los mapas también han servido para identificar si estas ideas se transformaron después de la visita: en general no hay cambios sustantivos entre lo que los visitantes saben antes de su visita y lo que saben al salir.

Como se ve observa en la Tabla 7, el vocabulario relevante promedio con el que llegaron los participantes en estos cuatro casos de estudio no es elevado: en promedio apenas pueden enunciar 6 a 8 palabras predominantemente muy básicas y generales que describen el sitio. Es interesante observar que, tanto en Palenque como en Uxmal, los visitantes sí tienen la idea de que ambos sitios son mayas, mientras que en El Tajín y en Xochicalco no se refirieron a la cultura que habitó estos lugares en los mapas *pre* y escasamente hay alusiones en los mapas *post* (Figuras 8 y 9).

En relación con la Amplitud, la revisión de los mapas permitió establecer categorías emergentes. Dado que el análisis particular se produjo a medida que realizábamos las temporadas de campo, en ese momento no era posible visualizar el conjunto, algo que sí podemos hacer hoy. La siguiente lista muestra el total de categorías transversales de todos los casos de estudio:

1.- Elementos culturales tangibles: refieren a elementos evidentes, observables a simple vista en el sitio: pirámide, arquitectura,

escaleras y estructura. Son elementos que aluden al presente. Para observarlos no se requiere información adicional o una interpretación del sitio.

2.- Elementos culturales abstractos: son aspectos abstractos referidos al pasado del sitio o a su significado cultural. Para adquirirlos se necesita hacer interpretaciones o abstracciones de lo observado en la zona arqueológica, o bien haber comprendido lo expuesto en programas interpretativos como los cedularios, alguna guía impresa o la visita guiada, o contar con conocimientos previos; por ejemplo, que El Tajín es de la cultura Totonaca.

3.- Elementos naturales: se refiere a elementos del paisaje y del entorno natural.

4.- Elementos de identidad: se refieren a las declaraciones que denotan orgullo por el pasado identificándolos como algo "nuestro" como "nuestras raíces" "nuestros antepasados".

5.- Elementos estéticos: hablan de la belleza o características artísticas de lo observado.

6.- Elementos emotivos: se refiere a los sentimientos que detonan los sitios en los visitantes.

7.- Declaraciones de aprendizaje: se trata de declaraciones expresas de los participantes en las que manifiestan su interés por aprender o conocer más, o que éste fue el motivo que los trajo a la Zona Arqueológica.

De manera general podemos decir que en los mapas *pre* es más evidente la presencia de los elementos culturales tangibles y algunos intangibles muy generales como la palabra cultura o historia, además de los naturales; mientras que las categorías que incluyen elementos estéticos, emotivos y de aprendizaje emergen *tras* la visita (Ver Figuras 8 y 9).

El análisis de la Profundidad también apunta a que la riqueza de los mapas tras la visita no cambia considerablemente. En el análisis establecimos profundidades en una escala de 0 a 3 de acuerdo con la siguiente rúbrica:

0 - Poco relacionado con el concepto analizado, descontextualizado.

1 - Demuestra una comprensión somera del concepto asociado.

2 - Indica una reflexión más amplia, mejor comprensión de los elementos apropiación de aspectos específicos del sitio.

3 - Respuestas detalladas que implican una compresión más compleja, utilizan las experiencias previas para ilustrar, comparar y contrastar.

La Tabla 8 muestra los resultados para el caso Palenque. Se explica diciendo que, por ejemplo, en el mapa pre, del total de 19 conceptos utilizados por los participantes del estudio en la categoría "Elementos culturales tangibles", el 95% se ubicó en los niveles 0 y 1 de profundidad, mientras que al agregar comentarios e ideas tras su visita, en esta misma categoría, hubo un ligero movimiento puesto que 81% de estas ideas permanecieron en el mismo nivel de profundidad y en el diferencial algunas ideas ganaron profundidad hacia la escala de 2 y 3, pero no demasiadas. En la tabla observamos que se logró mayor ganancia en los elementos culturales abstractos.

Los hallazgos apuntan a una reflexión sobre nuestras aspiraciones de que la visita a los sitios arqueológicos fomente o no un aprendizaje respecto al patrimonio o la historia. La hipótesis aun no corroborada es que, si los sitios tuvieran interpretación de calidad, basada en los principios temáticos y de la divulgación significativa, los cambios en los mapas pre y post serían más notables. También, si nos apegamos a la idea de que el conocimiento se construye por medio de andamiajes que soportan los nuevos conocimientos sobre los preexistentes (Ausubel, 2002) , vemos que no es posible que nuestros mensajes sean complejos y elaborados sin dar antecedentes y contexto a los visitantes

(una primicia de la divulgación significativa). En el caso de los sitios mayas podemos ver que al menos parte de los públicos ya tienen la idea general de que esta cultura los habitó, por lo que ahora la interpretación podría dirigirse hacia profundizar en este mensaje y hacer ver que, dentro de lo maya genérico, hubo diversidad de lenguas, expresiones, temporalidades, etc. incluso que, como tal, esa cultura no desapareció ni fue borrada del mapa por causas desconocidas.

4.- CONCLUSIONES: HALLAZGOS TRANSVERSALES Y SUGERENCIAS A FUTURO

La principal conclusión a la que podemos llegar después de cinco temporadas es que no podemos rechazar nuestra conjetura original: los materiales interpretativos y de orientación espacial no están favoreciendo una comprensión profunda de los valores patrimoniales; tampoco están convocando a la conservación. Aunque se ha avanzado mucho, particularmente desde la adopción inicial de la interpretación temática en 2005, hay todavía trecho por recorrer.

Anteriormente, los visitantes no tenían otras formas de acceder a los valores patrimoniales. Ante la ausencia de materiales impresos (guías) en los sitios, la creación del sitio web "Lugares INAH" (http://lugares.inah.gob.mx), contribuye a llenar esta deficiencia de materiales interpretativos. Elementos como la *memoriabilia* no ayuda a comunicar los valores patrimoniales.

Otra conclusión es que, independientemente varios de los problemas ubicados, el nivel de satisfacción y disfrute de los sitios es alto, tal como se expresa en la intención de regresar a visitarlos y recomendarlos. Una de las principales palabras con la que describen su visita "maravilloso". Esto refleja algo que también pudimos apreciar: en general, los sitios cuentan con buen mantenimiento, están limpios y son atractivos. En efecto, son lugares disfrutables, lo que habla bien de los equipos de trabajo respectivos.

Algo que no esperábamos encontrar es la Importancia de interpretar el ambiente, porque es de mucho interés para los públicos y expresan muchas preguntas al respecto. Actualmente la comunicación se enfoca en los aspectos culturales, salvo Xochicalco, no existe información disponible sobre la flora o fauna local.

En cuanto al público, su motivación central es el entretenimiento, en visitas turísticas; su conocimiento de los sitios es muy básico, a pesar de que la historia prehispánica se enseñaba en el ciclo de educación básica. Dadas las características de la información descriptiva y técnica que se ofrece, observamos que los visitantes no cambian sustantivamente sus ideas tras la visita. Entonces, aunque la visita es satisfactoria, no está cumpliendo con las posibilidades de aprendizaje que permiten los sitios.

En este texto no abordamos los aportes del "Instrumento de centralidad de los públicos" (Gándara y Pérez, 2018) que se estaba desarrollando al parejo que el proyecto por lo que, realmente lo utilizamos en su versión incipiente en Palenque y completo en Xochicalco, pero, es factible decir que los sitios no están centrados en las y los visitantes. Detalles como el que no haya mobiliario para cambiar pañales en los sanitarios, aunque aparentemente nimios, reflejan lo que uno de nosotros (Gándara) ha llamado "la maldición de la cotidianeidad": el personal de los sitios está tan acostumbrado a ver su sitio desde su perspectiva, que le es difícil asumir la de un visitante. En consecuencia, asume que si no todo, casi todo está bien en su sitio. Un buen ejemplo es Paquimé, en donde nadie había notado que el mapa de recorrido ya no corresponde al recorrido actual.

Estas conclusiones no deben sorprendernos porque, como muestran los hallazgos, la comunicación no está centrada en los públicos: sigue reflejando un discurso especializado en la mayoría de los casos. Es importante señalar que aquí hay un conflicto entre los arqueólogos y la DOS: aunque la Dirección esté convencida de la necesidad de cambiar la estrategia de comunicación, desafortunadamente todavía

muchos colegas piensan que eso equivale a "rebajar" su discurso.

Siguiendo el análisis del lado de la emisión, veremos que los cedularios son largos, con términos técnicos, fundamentalmente descriptivos y, sobre todo, en las primeras generaciones, no están ilustrados suficientemente. Tampoco ayuda el que se conserven cédulas de generaciones anteriores, que dan percepción de que hay más texto a leer del que realmente se presenta, lo que empeora con las nuevas cédulas no elaboradas por la DOS (Uxmal y Palenque).

La orientación espacial, que fue una de las mejoras introducidas por la DOS a partir de mediados de la década pasada, puede ser más eficaz atendiendo a los hallazgos del llamado "diseño contextual" o "wayfinding" (Gándara, 2016). No hay señales en los puntos en donde se presentan múltiples bifurcaciones; tampoco se indican distancias y condiciones de recorrido; ni se apoya a la visitante con señales de destino que permita determinar que ya llegó.

Además de los instrumentos que ya comentamos, utilizamos como complemento la técnica de entrevistas a profundidad con agentes clave (Ver Tabla 1). Esta herramienta permitió comprender el contexto en el que se realiza el trabajo de la gestión y operación en los sitios arqueológicos, las restricciones que muchas veces imponen los marcos institucionales y normativos, así como el margen de maniobra dentro de recursos financieros y humanos acotados. Así como los resultados de los cinco casos de estudio arrojaron múltiples aspectos que se pueden mejorar, conocimos de primera mano la experiencia, entusiasmo y retos que enfrentan nuestros colegas, y también el compromiso que muchos de ellos tienen en el trabajo del día a día. Varios se involucraron en la aplicación de los instrumentos, y la visión sobre su trabajo enriqueció nuestras perspectivas.

Del lado de la recepción, podemos decir que sería más adecuada si los propios visitantes tuvieran condiciones más favorables – sanitarios dentro del sitio, en la parte más lejana o intermedia del recorrido, lugares con sombra, lugares para hidratarse-, aspectos que mejorarían la comodidad, así como, en algunos casos, la seguridad. Se entiende que en un sitio arqueológico hay restricciones de intervención, pero colocar bancas en lugares sombreados sin entorpecer las visuales principales, por ejemplo, es algo que podría hacerse sin disturbar mucho al sitio.

Los instrumentos y el proceso de desarrollo de nuestra propuesta metodológica que hemos reportado aquí ofrecen una visión global. En algunos casos la información se triangula, como la derivada de encuestas, mapas de significado personal y seguimientos: buena parte de la comprensión pueden hacer los visitantes deriva de qué vieron y por dónde pasaron–variable en la que incide la orientación espacial. Entonces, aunque un sitio idealmente debería emplear el conjunto de herramientas, en condiciones menos afortunadas o para aplicaciones más rápidas y frecuentes, el Instrumento de Centralidad podría ser una solución ya que incluye muchos de los aspectos que tratan los otros instrumentos en detalle, en un abordaje más general y diagnóstico.

El proceso de aprendizaje del proyecto ha implicado un trayecto a veces tortuoso, con avances y retrocesos, pero ese era, a final de cuentas, el objetivo central del Proyecto: producir una metodología de diagnóstico. Nos complace reportar que ya ha sido utilizada por varios de nuestros estudiantes y que ha generado interés en el ámbito internacional.

¿Qué le depara el futuro al Proyecto? Originalmente teníamos contempladas nuevas temporadas de campo en estados cercanos a la Ciudad de México, para optimizar el tiempo de capacitación, reuniendo a varios "socios académicos" en la capital y ya, después, aplicar los instrumentos en sus sitios. Sin embargo, optamos por aceptar el reto planteado por la DOS: si el cedulario y la orientación espacial todavía no funcionan todo lo bien que se requiere, ahora nos toca es pasar del análisis y la crítica a la propuesta. Por

ello planteamos un proyecto conjunto DOS-ENCRyM para proponer, desde esta última, un nuevo cedulario para Xochicalco, así como una nueva señalética de orientación espacial. Actualmente (octubre 2018), nos encontramos en esa fase, como hemos mencionado, seguirá una ronda de evaluación comparativa. Esta tarea la llevamos en paralelo a una revisión longitudinal de las temporadas y transversal de los instrumentos, de las que este artículo es un primer reporte.

Creemos que es importante producir un manual con todos los instrumentos que hemos generado y sus protocolos de uso y reforzar algunas de las técnicas, como la de seguimientos, con dispositivos digitales (rastreadores GPS de bajo coste). En la medida en que los instrumentos los usen terceros, seguramente encontrarán elementos que pueden mejorarse, afinarse y adaptarse a otros contextos. Con ello, el objetivo general del proyecto: producir una metodología de diagnóstico y evaluación de la comunicación en sitios arqueológicos, se seguirá cumpliendo.

5- AGRADECIMIENTOS

Este trabajo no sería posible sin la participación del equipo CAMP que participaron en diferentes momentos de su desarrollo. Agradecemos a los miembros del grupo base: Andrés Triana Moreno, Alejandra Mosco Jaimes, Luis Fernando Gómez Padilla; a los asistentes de investigación: Fátima Lucero Fraustro Cárdenas, Meztli Meztli Yolosochit Martínez Spinoso, Sara Aguilera Ríos, Uriel Alan Olvera Portilla.

Al Programa para el Mejoramiento del Profesorado de la Secretaría de Educación Pública del cual forma parte el Cuerpo Académico sobre Museos y Patrimonio; al Instituto Nacional de Antropología e Historia quien otorga el financiamiento del Proyecto "Nuevas Estrategias y Nuevas Tecnologías para la Divulgación del Patrimonio". Gándara agradece también a CONACYT, por su apoyo a través del Sistema Nacional de Investigadores y el financiamiento de la Red Temática CONACYT-INAH (Tecnologías digitales para la difusión del patrimonio cultural).

Finalmente, un agradecimiento especial a los jefes y personal de las Zonas Arqueológicas en las que se aplicaron los estudios, a los maestros y alumnos de nuestros socios académicos de la Escuela de Arqueología e Historia del Norte de México, la Facultad de Antropología de la Universidad Veracruzana y de la Universidad Autónoma de Yucatán, así como a la Facultad de Arquitectura de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos, a la Dirección de Operación de Sitios del INAH y a nuestra casa la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía.

La información vertida en este artículo es responsabilidad de sus autores y constituye un resumen muy acotado de los datos e interpretaciones vertidas en los informes de las cinco temporadas de campo del proyecto.

NOTAS:

1. El nombre corto deriva de su origen en el "Cuerpo Académico de Estudios Sobre Museos y Patrimonio (CAMP)", del Posgrado en Museología de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRYM) del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), en México. El INAH es la institución federal responsable de la investigación, conservación y divulgación del patrimonio arqueológico mexicano.

2. Mosco (2012) detalla la metodología empleada en ese momento.

3. La información aquí vertida tiene como base los informes técnicos preparados por el grupo de trabajo del proyecto CAMP en sus diversas temporadas.

4. Por razones de espacio no abordaremos aquí a detalle el Instrumento de Centralidad en los Públicos que el lector puede encontrar en extenso en Gándara y Pérez (2018) y tampoco las entrevistas a agentes clave quienes son responsables del sitio y trabajan en éste, entre ellos: personal de servicios educativos y administración, custodios y arqueólogos. En las conclusiones mencionaremos algunos hallazgos generales al respecto.

BIBLIOGRAFÍA:

- AUSUBEL, D. P. (2002): *Adquisición y retención del conocimiento: una perspectiva cognitiva*. Grupo Planeta (GBS).

- FALK, J. H. (2003): Personal Meaning Mapping. En G. Caban, C. Scott, J. H. Falk, y L. D. Dierking (eds.), *Museums and Creativity: A Study In to the Role of Museums in Design Education*, 10-18). Sidney: Powerhouse Publishing.

- FALK, J. H., y DIERKING, L. D. (1992): *The museum experience*. Washington, D.C.: Whalesback Books.

- FALK, J. H., y DIERKING, L. D. (2013): *The museum experience revisited*. Walnut Creek: Left Coast.

- GÁNDARA, M. (ed.) (2009): *Estudio diagnóstico de públicos para Chichén Itzá.* DOS/INAH. Documento interno de trabajo.

- GÁNDARA, M. (2016): "La orientación espacial y cognitiva", en L. Pérez (coord.), *Estudios sobre públicos y museos*, *Vol. I Públicos y museos ¿Qué hemos aprendido?*, 76-108. Ciudad de México: Publicaciones digitales ENCRYM-INAH.

- GÁNDARA, M. (2018): "Tres experiencias rápidas de estudios de públicos en sitios arqueológicos". En M. Gándara y A. Jiménez (eds.), *Interpretación del patrimonio cultural: pasos hacia una divulgación significativa*, 201-237. México: INAH.

- GÁNDARA, M., y L. PÉREZ CASTELLANOS (2018): "El Índice de Centralidad en los Públicos. Una herramienta para valorar qué tanto se enfocan los espacios museales a sus públicos". En L. Pérez Castellanos (coord.), *Estudios sobre Públicos y Museos Volumen III. Referentes y experiencias de aplicación desde el campo.* Ciudad de México: Publicaciones digitales ENCRyM - INAH.

- HAM, S. H. (1992): *Environmental interpretation: a practical guide for people with big ideas and small budgets*. Golden, Colo.: North American Press.

- MOSCO, A. (2012): *Metodología interpretativa para la formulación y desarrollo de guiones para exposiciones* (Maestría en Museología). ENCRyM, México.

- SÁNCHEZ MORA, M. del C. (2017): "Algunas técnicas de evaluación utilizadas en los estudios

de visitantes", en L. Pérez Castellanos (coord.): *Estudios sobre públicos y museos*, *II. Apuntes para pasar de la teoría a la práctica*, 123-146. México, D.F.: Publicaciones digitales ENCRyM -INAH.

- SERRELL, B. (1998): *Paying attention: visitors and museum exhibitions*. Washington, D.C.: American Association of Museums.

INFORMES:

- GÁNDARA, M. y PÉREZ, L. (coords.)(2014a): *Metodología para el diagnóstico, monitoreo y evaluación de los efectos de la divulgación en sitios patrimoniales y museos: caso Paquimé.* Informe de campo. México: ENCRyM. 124 págs.

- GÁNDARA, M. y PÉREZ, L. (coords.) (2014b): *Metodología para el diagnóstico, monitoreo y evaluación de los efectos de la divulgación en sitios patrimoniales y museos: caso El Tajín*. Informe de campo. México: ENCRyM. 269 págs.

- GÁNDARA, M. y PÉREZ, L. (coords.) (2014c): *Metodología para el diagnóstico, monitoreo y evaluación de los efectos de la divulgación en sitios patrimoniales y museos: caso Uxmal*. Informe de campo. México: ENCRyM. 243 págs.

- PÉREZ, L. (coord.) (2015): *Metodología para el diagnóstico, monitoreo y evaluación de los efectos de la divulgación en sitios patrimoniales y museos: caso Palenque.* Informe de campo. México: ENCRyM. 312 págs.

- GÁNDARA M. (coord.) (2016): *Metodología para el diagnóstico, monitoreo y evaluación de los efectos de la divulgación en sitios patrimoniales y museos: caso Xochicalco.* Informe de campo. México: ENCRyM. 401 págs.

TEMA	OBJETIVO	TÉCNICA	INSTRUMENTO
	A. Instrumento de centralidad en los públicos		
Emisión	1. Diagnosticar la calidad de los apoyos a la orientación espacial	Análisis de wayfinding	Ficha para wayfinding
	2. Analizar las características y calidad de los cedularios	Análisis de contenidos y de diseño	Ficha para análisis
	3. Identificar qué otros recursos interpretativos están a la mano de los visitantes	Registro de materiales	Ficha para inventario de materiales
Recepción y públicos	4. Conocer el perfil de los visitantes de acuerdo sus características sociodemográficas	Encuesta de entrada y salida	Cuestionario
	5. Identificar la estructura de visita en la que se agrupan	Censo	Ficha para registro de visitantes
	6. Analizar el comportamiento del público y el uso del espacio en la zona arqueológica y museo de sitio para determinar sus patrones de recorrido	Seguimientos de recorridos (observación)	Ficha de registro de seguimientos
	7. Recuperar las expectativas, motivos de visita, opinión y grado de satisfacción de los visitantes	Entrevista de entrada y salida	Cuestionario
	8. Valorar los conocimientos previos y el posible cambio en la adquisición de estos	Mapeos de significado personal	Hoja para mapa
Contexto	9. Recuperar la opinión, experiencia y percepciones de agentes clave	Entrevista	Guía de entrevista

Tabla 1. Aspectos estudiados, objetivos, técnicas e instrumentos utilizados[4]

Temporadas del Proyecto CAMP/Nuevas estrategias					
	Caso de Estudio				
	Paquimé, Chihuahua	**El Tajín, Veracruz**	**Uxmal, Yucatán**	**Palenque, Chiapas**	**Xochicalco, Morelos**
Cultura	Casas Grandes	Totonaca	Maya	Maya	Xochicalca
Temporalidad	600-1200 d.C.	800-1100 d.C.	500a.C. -1000 d.C.	250-900 d.C.	650-1100 d.C.
Taller impartido	10-11 oct 2013	3-6 marzo 2014	12-14 mayo 2014	No hubo (la parte teórica fue parte de un curso en la ENCRYM)	12, 13, 20, 27 de junio y 4 de julio 2015
Campo realizado	12-14 oct 2013	6-10 marzo 2014	15-18 mayo 2014	14-15 julio 2014, 12-17 nov 2014	9-13 jul 2015
Estudiantes	8	3	5	9	7
Profesores	1	5	1	0	4
Personal ZA	0	4	2	0	2
DOS	1	0	0	1	1
Centro INAH	1	3	1	0	1
Equipo CAMP	4	5	3	4	4
Ayudantes	1	2	2	1	3

Tabla 2. Información sobre los casos de estudio del Proyecto CAMP.

Cédulas estudiadas			
	Nº Cédulas	**Tiempo Estimado de Lectura de todo el cedulario ***	**Número de palabras totales**
Paquimé	18	20. 1 min	3015
Tajín	30	15.13 min	2270
Uxmal	16	17.58 min	2,667
Palenque	30	36.24 min	5437
Xochicalco	22	18.68 min	2803

* A una velocidad estimada de 150 palabras por minuto

Tabla 3. Características de los cedularios estudiados

	Boleto sin costo							Boleto con costo	Total boletos
Caso de Estudio	Estudiantes		Profesores	Trabajadores INAH	Discapacitados	Tercera edad, pensionados, jubilados	Entrada dominical	Visitantes diversos con boleto pagado	
	Nivel básico	Nivel superior							
Paquimñé	37%	13%	5%	0%	0.10%	4%	32%	7%	33,800
El Tajín*	26%			0%	0%	0%	0%	25%	406,356
Uxmal*	19%			1.00%	0%	8%	16%	56%	215,498
Palenque	15%	15%	14%	0%	0.10%	14%	ND	27%	760,310
Xochicalco	21.29%	16.57%	4.98%	0.40%	0.29%	6.79%	22.65%	26.97%	91,127

*Datos agregados: no se tiene desglose del tipo de estudiante

Tabla 4: Estadísticas de taquilla del INAH (2014).

Asistencia (taquilla) y conteos puntuales en la entrada del sitio. Estructura de visita							
Caso	**Taquilla**	**En conteos**	**% muestra**	**Visitantes museo**	**% visitó museo**	**Estructura preponderante**	**%**
Paquimé*	215	ND	ND	ND	ND	ND	ND
Tajín**	1904	891	46.85	571	29.99	Adultos con niños	37.3
Uxmal***	1794	1144	57.37	NA	NA	Parejas	38.72
Palenque	ND	901	ND	307	34.07	Parejas	32
Xochicalco****	943	673	71.37	642	68.08	Grupo de adultos	44.58

* En Paquimé no se hicieron conteos

**** En el Tajín se hicieron conteos solamente un día**

*** En Uxmal el museo de sitio estaba cerrado por remodelación

***** En Xochicalco la afluencia al museo refleja que hay que cruzar por el pasillo central del museo para ir al sitio. No significa que realmente lo visitaron

Tabla 5. Estructura de visita preponderante según los conteos de entrada al sitio.

Seguimientos					
Variable	**Paquimé**	**Tajín**	**Uxmal**	**Palenque**	**Xochicalco**
Tiempo de recorrido (promedio)	50min 46 seg	2 horas 30 min	1 hora 16 min	2 horas 40min	1 hora 30 min
Longitud de recorrido*	2 km	2.72 km	4 km	2.7 km	2.63 km
Área del sitio *	107,000 m2	114,662 m2	156,351 m2	80,000 m2	77,451 m2
Grupos estudiados	15	22	15	26	19
Tamaño promedio del grupo	ND	14	11	5	6
Total de personas observadas	64	314	161	97	112
Paradas promedio	ND	26	20	20	22
Tipo mayoritario	Adultos con niños (63%)	Grupo especial (23%)	Adultos con niños (33%)	Adultos con niños (23%)	Adultos con niños (26%)
Tiempo de recorrido visita autónoma	50 min 46 seg	2 horas 20	1 hora 14	2 horas	1 hora 25 min
Tiempo de recorrido guiado promedio	ND	2 horas	1 hora 27	2 horas	2 horas 26 min
Total paradas grupo mayoritario	ND	92	103	71	115
Leyo cédula en paradas	0.67	35	9	26	11
Actividades predominantes en paradas	Conversar, observar, tomar fotos	Conversó, observó detenidamente, escuchó al guía, fotografió,	Fotografió, observó, conversó	Converso, leyó, fotografió	Fotografió, conversó con grupo, observó detalladamente
Transgredieron en paradas	ND	7	2	1	10

Tabla 6: Seguimientos: tiempos de recorrido y conductas observadas

EXTENSIÓN: ANÁLISIS DE VOCABULARIO	EL TAJÍN (n= 21)	UXMAL (n= 17)	PALENQUE (n=20)	XOCHICALCO (n=12)
Promedio de vocabulario pre	6.5	6.6	8.6	4.2
Promedio de vocabulario post	8.7	11.5	5.7	9

Tabla 7. Porcentajes de cambio en extensión del vocabulario, pre- y post- visita.

Caso Palenque	PRE		POST	
Nivel de profundidad	0 y 1	2 y 3	0 y 1	2 y 3
1. E. CULTURALES TANGIBLES	95%	5%	81%	19%
2. E. CULTURALES ABSTRACTOS	86%	14%	43%	57%
3. E. NATURALES	100%	0%	95%	5%
4. E. ESTÉTICOS	95%	5%	100%	0%
5. E. EMOTIVOS	100%	0%	95%	5%

Tabla 8. Ganancia en profundidad conceptual en el caso Palenque.

Figura 1.- Ubicación de los casos de estudio.

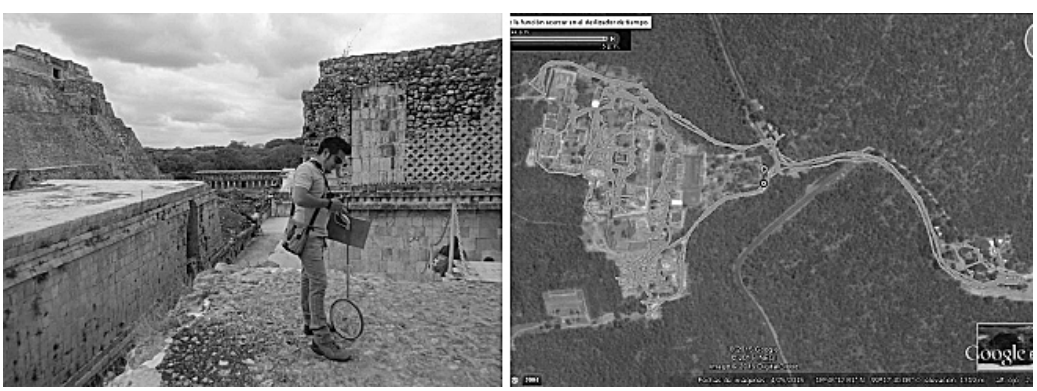


Figura 2.- Aplicación del análisis de wayfinding en la Zona Arqueológica Uxmal, Yucatán.

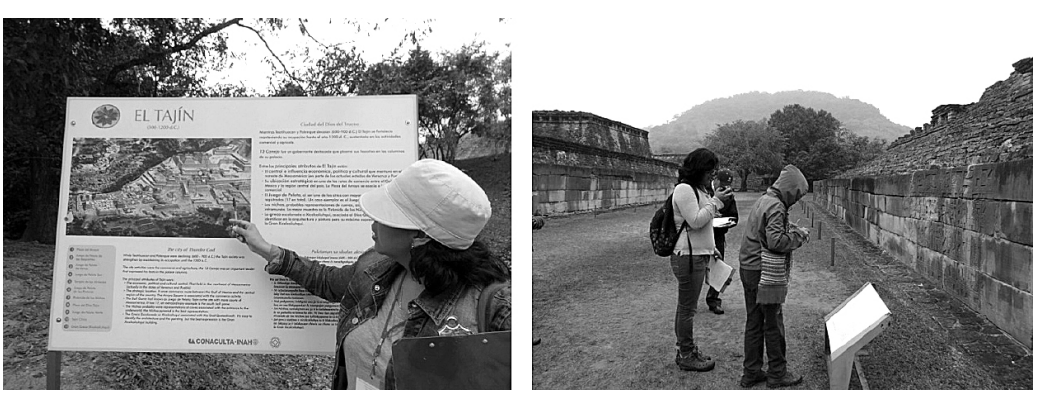


Figura 3.- Análisis de cedulario en El Tajín, Veracruz.

Figura 4.- Estilos de las diferentes "generaciones" de cedularios. Izquierda: cédulas de la primera generación con la técnica sandblasting. Derecha: cédulas de producción reciente.

Figura 5.- Áreas de mayor y menor visita en la Zona Arqueológica de El Tajín, Veracruz.

Figura 6.- Proceso de aplicación de entrevistas en la Zona Arqueológica de Palenque, Chiapas.

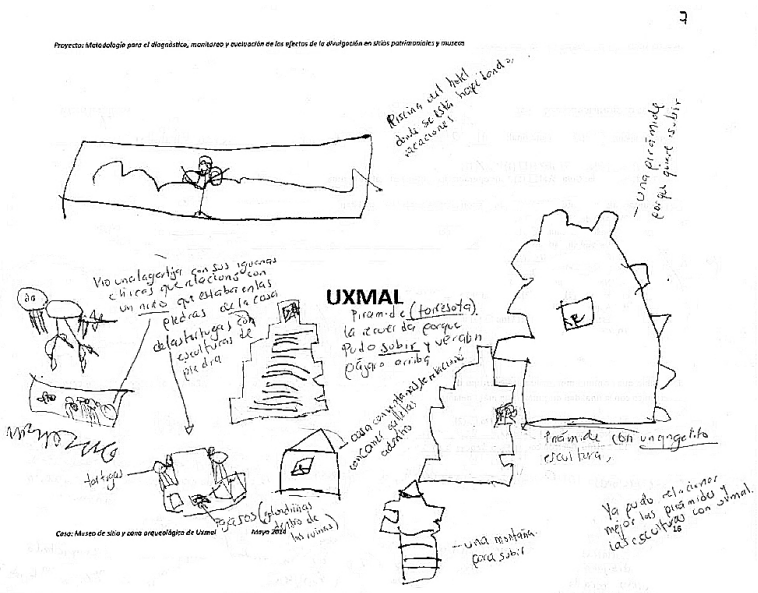


Figura 7.- Mapeo de significado personal, elaborado por un niño de 9 años en la Zona Arqueológica Uxmal, Yucatán.

Figura 8.- Nuble de palabras de los mapas pre para la Zona Arqueológica Uxmal, Yucatán.

Figura 9.- Nuble de palabras de los mapas pre para la Zona Arqueológica Uxmal, Yucatán.

La exposición temporal: experiencias y percepciones personales

Manuel Bendala Galán

Catedrático (jubilado) de Arqueología de la UAM,
Presidente de la Asociación Española de Amigos de la Arqueología

RESUMEN/ABSTRACT

Comentario sobre las exposiciones temporales, basado en mi propia experiencia como comisario.

Commentary on temporary exhibitions, based on my own experience as curator.

Palabras clave: exposiciones temporales, divulgación científica, formación, conciencia histórica y patrimonial
Key words: temporary exhibitions, scientific dissemination, training, historical and heritage awareness

Las exposiciones temporales son hoy día una de las más atractivas y recurridas actividades culturales en Museos y otros organismos culturales, públicos o privados. He tenido ocasión de dirigir como comisario, sólo o compartidamente, varias importantes exposiciones temporales de contenido histórico-arqueológico y, a invitación de los responsables de este número monográfico de nuestro Boletín, en torno a los museos, expondré mi valoración y mi personal percepción de esta clase de exposiciones. No pretendo ofrecer un texto de experto en cuestiones museográficas, que no lo soy, consciente de que es asunto ampliamente tratado en la literatura especializada al caso, sino compartir con el amable lector de estas líneas los frutos de mi experiencia en este terreno, que he transitado y abonado cuanto me ha sido posible por mi decidida opción, como corolario y complemento de la actividad investigadora en la Universidad, por la divulgación científica, que es una vertiente de la otra actividad universitaria principal, la docencia, que siempre me fue particularmente atractiva. En mi preocupación por la formación de los alumnos y de la sociedad en general se enmarca el interés por las exposiciones temporales, un recurso divulgativo que en materia de Arqueología, que es mi campo de trabajo, se ofrece como una herramienta especialmente valiosa y eficaz, si está, claro es, adecuadamente forjada y templada.

Permítaseme recordar brevemente el recorrido de mi propia experiencia. Fue mi primera gran exposición como comisario la celebrada en Tarragona en 1993 sobre "La ciudad hispanorromana". La patrocinó el Ministerio de Cultura y fue una principal aportación estatal a la celebración en la ciudad del XIV Congreso Internacional de Arqueología Clásica, dedicado a *La ciudad en el mundo romano*. La exposición se llevó a cabo en una gran nave-tinglado del puerto de Tarragona y contó con la colaboración de la Autoridad Portuaria del mismo. Se acompañó de un gran catálogo, impreso en tres lenguas (español, catalán e inglés), que editó Àmbit Servicios Editoriales, S.A. (Bendala Galán (ed.), 1993).

En 1996, con la colaboración en el comisariado de Carmen Gasset Loring, Presidenta de la Fundación de Estudios

Romanos, dirigí una pequeña pero importante exposición en Lisboa, promovida por la citada Fundación, sobre "O legado romano. Obras do Museu Romano de Mérida", que pretendía mostrar la representatividad de *Augusta Emerita*, capital de la Lusitania, y de su herencia arqueológica en el Museo emeritense, en el legado romano de la Lusitania, latente en el conjunto del país hermano de Portugal (AA. VV., 1996).

Y en 2008 se inició el ciclo de exposiciones temporales más maduras y representativas, a mi parecer, realizadas para el Museo Arqueológico Regional de Madrid, sito en Alcalá de Henares (Figura 1), al amparo del ambicioso programa de exposiciones temporales impulsadas por su director, Enrique Baquedano. Y empiezo por mencionar sede y gestor porque considero que representan el más importante ejemplo que conozco de atención a las exposiciones temporales por un museo arqueológico, a su mejor valoración como expresión del papel divulgador y de formación de la conciencia histórica y patrimonial de los ciudadanos por parte de una institución pública.

Empezó ese ciclo de exposiciones del MAR con la exposición "El tesoro arqueológico de la Hispanic Society of America", que dirigí encabezando un comisariado colectivo con Constancio del Álamo, Sebastián Celestino y Lourdes Prados. Se expuso entre diciembre de 2008 y abril de 2009 y queda de ella un catálogo de gran formato, con mucho contenido (Bendala, del Álamo, Cestino y Prados, Eds., 2008), que será modélico en concepción y diseño para los que siguieron, obra de Agustín de la Casa, también diseñador de la exposición y persona clave en ésta y las demás exposiciones dirigidas por mí, como lo fue también de la llevada a cabo en Tarragona.

Poco después participé en la magnífica exposición "El color de los dioses. El colorido de la estatuaria antigua", comisariada por Vinzenz Brinkmann, que presentaba los modelos de estatuas antiguas con sus colores originales y explicaba la investigación llevada a cabo para su recuperación, una exposición de gran impacto en la que mi participación fue comisariar una exposición complementaria con esculturas hispanas y cuidar la edición española del catálogo, con los añadidos correspondientes de la parte "hispana" (Brinkmann y Bendala, Eds., 2009). Estuvo al público entre diciembre de 2009 y abril de 2010.

Y en esta línea de colaboración con el Museo Arqueológico Regional de Madrid y con su director Enrique Baquedano llevamos a cabo las dos exposiciones encadenadas que representaron, para mí, la más alta cota de actividad divulgativa y de creación museográfica de mi experiencia personal: las realizadas sobre Aníbal y los Barca en Hispania y sobre la conquista romana y los Escipiones, los dos episodios principales en la determinación de la historia de Hispania en la Antigüedad, base de la definitiva orientación histórica y cultural de España en los tiempos que siguieron hasta nuestros días. La primera se llamó "*Fragor Hannibalis.* Aníbal en Hispania", abierta al público entre julio de 2013 y enero de 2014; la segunda, "Los Escipiones: Roma conquista Hispania", que pudo ser visitada de febrero a septiembre de 2016. Las dos contaron con un gran catálogo que deja buena herencia del enorme esfuerzo que ambas supusieron (Bendala, Ed., 2013 y 2015).

La experiencia global y, sobre todo, la realización de las dos últimas exposiciones, realizadas en el marco de la muy bien engrasada maquinaria puesta a punto por el museo alcalaíno para la realización de sus exposiciones temporales, me permitió desarrollar una forma de concebir y realizar una ambiciosa exposición museográfica con tema monográfico y para un tiempo limitado que, como a menudo comentábamos en el equipo que la llevamos a cabo, se parece mucho a la realización de una película cinematográfica.

Una buena película parte de la iniciativa de un productor o de un director, o de ambos, decididos a contar una historia contenida en un elaborado guión preparado muy frecuentemente por el director, a menudo en colaboración con un guionista profesional

-recuérdese el importante papel de Rafael Azcona en las películas dirigidas por Luis García Berlanga y Fernando Trueba- que es base principal de la película. El guión se acompaña, en las mejores ocasiones, de un "guión gráfico", o *storyboard*, como se suele decir en su expresión inglesa -en la concepción forjada en los años treinta del pasado siglo por Webb Smith en la factoría Walt Disney-, que prepara la plasmación en imágenes del guión y suele ser obra del director. Con el soporte y la vigilancia del productor y bajo la batuta determinante del director, se pone en marcha un complejo equipo de personas con responsabilidades muy bien definidas, que se ocupan de la elección de actores -el *casting*-, la dirección artística, responsable de las localizaciones para la filmación, los decorados, el vestuario, etc.; la dirección de fotografía, una base esencial en las películas; y, además, los responsables del montaje, etc.

Pues bien, una exposición temporal de buen nivel requiere de soportes, iniciativas, equipos y actividades muy parecidas a las propias de una película, según acabo de resumir. La base de partida es la producción, la existencia de un productor con una decidida opción por un determinado nivel y tipo de exposiciones, capaz de disponer o de conseguir los medios económicos y de tener las instalaciones y equipos, personales y técnicos, capaces de afrontar la compleja labor que implica la realización de una gran exposición temporal. En esto, como antes he dicho, el Museo Arqueológico Regional de Madrid cuenta con una dirección muy atenta a los temas que pueden interesar a su temática, la histórico-arqueológica, y a su público y con espacios, soportes técnicos y personal experto potenciados con la creación de una dinámica Área de Exposiciones, cuya jefatura, en el largo período de mi colaboración con el Museo, ha sido desempeñada por Inmaculada Escobar. Ella ha sido la competente "Jefa de producción", según el símil cinematográfico, que ha coordinado la realización de las exposiciones en sus diferentes facetas (solicitud y recepción de las piezas pedidas a otras instituciones y museos, preparación de la sala, supervisión del libro/catálogo, etc.), con la colaboración de "ayudantes de producción", generalmente contratados para la realización de cada exposición. Y es el nexo directo con la "dirección de producción", el director del Museo, que a través de ella lleva a cabo la vigilancia y supervisión de todo lo relativo a la preparación de la exposición, con las autorizaciones y negativas que vengan al caso, siempre complementadas con reuniones con el equipo encargado de la exposición y presencias constantes en las numerosas actividades de gestión y realización de la misma, dentro y fuera del propio Museo.

Por otra parte, la médula de toda exposición, que es su contenido, el equivalente al guión cinematográfico, es la aportación principal y la responsabilidad del comisario, el equivalente a director y guionista de la creación cinematográfica. La base de toda buena exposición es una buena idea, un tema o historia a presentar, a exponer, que tenga virtualidades de una atractiva proyección museográfica por las posibilidades de ser ilustrados con piezas, imágenes, paneles explicativos, etc. Según mi experiencia, sobre todo en las dos exposiciones últimas, la garantía de un buen guión y la adecuada proyección museográfica del mismo, trataban de asegurarse mediante un proceso preparatorio rigurosamente seguido en una actividad inicial con una exigente confluencia y coordinación de las dos partes básicas de la exposición que se prepara: la producción (el museo) y la dirección (el comisario). Convenida por ambas partes la temática de la exposición en proyecto, será básica una primera reunión en la que el comisario expone la idea y el desarrollo temático de la exposición, el discurso expositivo, que, volviendo al símil cinematográfico, se acompaña de la presentación del *storyboard* provisional, en nuestro caso la serie de piezas arqueológicas, objetos, maquetas o reconstrucciones e imágenes previstas, visionadas en un *power point* que acompaña a la presentación del guión y permiten una clara aproximación a cómo puede resultar la exposición y calibrar de ese modo su idoneidad y sus exigencias organizativas y económicas.

La eficacia de esta reunión preparatoria se multiplica si con ella se cimenta la formación del equipo de cuya cohesión y eficaz coordinación dependerá el éxito de la exposición que se proyecta. Por ese motivo se incorporaron a esta reunión, junto a los responsables de la producción (director del museo y jefa del área de exposiciones) y la dirección (el comisario), otros miembros importantes, provisionalmente previstos en reuniones y contactos previos, empezando por el "director artístico", el responsable del diseño formal de la exposición, que, como también se ha dicho, ha sido en nuestras exposiciones Agustín de la Casa. También, una persona clave en la labor de dirección, como adjunta al comisario, que en las dos exposiciones dichas fue María Pérez Ruíz, eficacísima a la hora de definir y coordinar, desde el comisariado, las diferentes tareas que implica la preparación y la realización misma de la exposición (organización de las salas de exposición y de las piezas y elementos museográficos que las integran, seguimiento del catálogo y sus autores, etc.). Al menos en la reunión preparatoria de la exposición sobre los Escipiones se sumó, si no recuerdo mal, el jefe del Área de difusión y comunicación del museo, Luis Palop Fernández, de interés en la medida en que el responsable de la comunicación exterior del museo puede enriquecer con sus observaciones aspectos esenciales de la divulgación que con la exposición se pretende.

Si la dirección del museo, la "producción", da el visto bueno al proyecto presentado, enriquecido y matizado con las observaciones, comentarios o correcciones aportadas en la reunión, se inicia formalmente la preparación de la exposición, con los nombramientos y contrataciones formales que se precisan para crear el equipo responsable de llevarla a cabo. Una preparación que se traduce siempre, si el objetivo es tan ambicioso como las exposiciones citadas, en un intenso trabajo de muchos meses: en el caso de la exposición sobre los Escipiones, que se inauguró en febrero de 2016, comenzó en marzo de 2015, casi un año que puede considerarse un tiempo récord para la envergadura de la exposición y la del catálogo.

Es imprescindible comenzar, por parte del comisario, con la elaboración definitiva del discurso expositivo, base de todo lo demás, que en mi caso -y supongo que en la mayoría de los comisarios- se proyecta a los contenidos temáticos y a los museográficos, es decir, cuanto se refiere a las piezas que en la exposición ilustrarán y darán soporte a las ideas que se quieren evocar y explicar en la exposición. Se comprenderá que en una exposición fundamentalmente arqueológica e histórica, como en las de temática artística, las piezas a exponer son esenciales, pero se elegirán en función de su vinculación a las ideas o hechos contenidos en el discurso expositivo, a su correspondencia con la historia o asunto que con él se aborda. Si de añadidura son piezas de gran valor o importancia arqueológica o artística, miel sobre hojuelas. En esto, la capacidad operativa del Museo productor y sede de nuestras exposiciones nos permitió siempre mirar alto y recabar piezas notables pertenecientes a los más importantes museos de España o de otros países, como el Museo Arqueológico Nacional, el Museo del Prado o el Museo Nazionale Romano, por destacar algunos entre una amplia gama de museos también relevantes, nacionales o extranjeros, y sin olvidar importantes colecciones públicas, como las Colecciones Reales, del Patrimonio Nacional, o privadas, como la de los Duques de Cardona, sita en Córdoba, que nos prestó algunos relieves romanos excepcionales por calidad y significado para ilustrar la Roma triunfante que inició con los Escipiones la conquista de Hispania. Por la importancia, pues, de las piezas para el apoyo del discurso expositivo, siempre he asumido como comisario el papel de seleccionarlas y de solicitarlas a los museos o colecciones en que se hallen, entre otras cosas para explicar razonadamente a sus posesores la razón de la solicitud y el objetivo, una acción que, puedo decirlo, me ha dado oportunidad de aprovechar una buena relación general con las instituciones y museos de nuestro ámbito de estudio, con posibilidades que se acrecentaban por el respaldo y la gestión paralela del museo, cada vez más y mejor prestigiado por la calidad de su actividad científica y la altura habitual de sus exposiciones temporales.

El proceso de elaboración definitiva del discurso expositivo y de selección de piezas se enriquece con el contacto selectivo con investigadores y directivos de museos que podrán ser tenidos en cuenta como colaboradores del libro-catálogo de la exposición, algunos de los cuales, en virtud de la colaboración ofrecida resultan ser verdaderos asesores científicos del comisario, y como tales aparecen mencionados en la condición de integrantes del Comité científico de la exposición en los títulos de crédito que se hace constar en el catálogo. Es obvio que también como parte de las tareas primeras, cumple al comisario prever las colaboraciones a incluir en el catálogo, complemento esencial de la exposición y base de la herencia y la continuidad de la misma. Y ya me adelanto a subrayar, como dije páginas arriba, la importancia concedida al catálogo en nuestras exposiciones en el MAR (Figura 2). Precisamente para garantizar la herencia a perpetuidad de la exposición misma tras su cierre, el primer capítulo del catálogo de mis exposiciones principales se ocupa de explicar el contenido detallado del discurso expositivo y de la razón que justifica la elección de las piezas y del lenguaje museográfico en que se integran, práctica no habitual en los catálogos de las exposiciones temporales, pero que a mí me parece exigible y normativa. Será la mejor guía para seguir y entender las propuestas temáticas de la exposición, hasta el punto de habernos planteado alguna vez, sin llegar a realizarlo, la posibilidad de editarlo como separata aparte y ofrecerlo como guía de mano de la exposición durante el tiempo de su apertura pública.

Y ya que estamos con comentarios sobre el catálogo, terminaré por añadir brevemente que, según hemos intentado con los nuestros, debe aprovecharse como oportunidad para disponer de un libro que actualice los conocimientos relativos al tema o la historia tratada en la exposición. Como comisario he recabado la colaboración de los más destacados especialistas de los asuntos abordados en cada una, para convertir el libro-catálogo en un buen tratado sobre los mismos, lo que les otorga un gran valor añadido más allá de la propia exposición. Por supuesto contendrá el catálogo detallado de las piezas expuestas, con su ficha museográfica y fotografías e ilustraciones adecuadas y, no menos importante, textos concernientes a aspectos propios de la exposición, como la explicación de cómo se hicieron, con qué criterios y bases documentales, los dibujos y reconstrucciones ilustrativas aportadas en la exposición, una cuestión principal que comentaré a continuación, cuando entro ya en las reflexiones y experiencias propias acerca de la búsqueda de los medios y resortes que pueden permitir una exposición de ricos contenidos y óptimos resultados en la capacidad de suscitar el interés de los visitantes y de comunicar con acierto y claridad los contenidos del discurso expositivo.

Si partimos del hecho de que las exposiciones abordadas en nuestras exposiciones han sido asuntos de gran complejidad y no poco novedosos, en función de los planteamientos científicos desde los que he abordado mi papel de comisario de exposiciones, se entenderá que una cuestión esencial es dar con los medios expositivos y formales adecuados para explicar con eficacia y claridad las ideas que se pretende mostrar. En ese sentido, el lenguaje científico tiene que encontrar su adecuada traducción al lenguaje museográfico, por lo que la coordinación y el buen entendimiento con el diseñador o "director artístico" resulta fundamental. En este sentido, contar con la colaboración como diseñador de Agustín de la Casa ha sido una baza esencial en la determinación de la formalización y el éxito de nuestras exposiciones.

A partir de una buena sintonía personal asentada en varios decenios de amistad y colaboración, que arranca de nuestros años de formación y primeros trabajos arqueológicos y divulgativos en Sevilla en los años setenta del pasado siglo, y de una gran confianza y respeto mutuos, la preparación de cada exposición y nuestra colaboración tendrá como elemento preliminar la transmisión como comisario a mi interlocutor-diseñador las ideas, conceptos

y matices históricos e ideológicos que trato de exponer, de lo esencial de las cuestiones que pretendo explicar, de lo que pretendo convencer, haciendo buena selección de lo que podríamos llamar las "ideas fuerza", esto es, qué mensajes prioritarios deberían calar en el visitante de la exposición. Esto ha requerido charlas eternas con el diseñador, que debe hacer propia esa carga de ideas y matices para tratar de explicarlas con un adecuado lenguaje formal y museográfico. Agustín de la Casa, muy receptivo y con una buena formación propia, tiene una probada capacidad de interiorización de las ideas que acabarán siendo tan mías como compartidas, y ellas serán la base de propuestas de formalización, de exposición museográfica, que también contaron, por mi gusto por el diseño y las cuestiones formales o artísticas, con sugerencias o propuestas siempre bien recibidas y reconducidas o enriquecidas por la creatividad de que ha hecho gala Agustín en sus numerosas y exitosas exposiciones.

Y cerrado el proyecto de formalización de la exposición, cumplirá al diseñador seguir y vigilar la preparación y la realización del montaje, la delicada tarea que, como el montaje cinematográfico da a las películas su composición definitiva, dará a las exposiciones la apariencia y la forma pretendidas. Se asigna esta importante función, por concurso de licitación pública, a una empresa especializada, que aglutina numerosos oficios adecuados a las mil aplicaciones técnicas y artesanales que requiere un buen montaje museográfico. La profesionalidad y la competencia de la empresa de montaje será esencial para el buen fin del proyecto expositivo y es cierto que España cuenta con una buena nómina de esta clase de empresas. Para las dos exposiciones principales que comento, la de Aníbal y la de los Escipiones en Hispania, pudimos contar con los buenos oficios de dos de ellas: Montajes Horche, S.L., para la primera, y Cubic, para la segunda.

No es caso ilustrar con una larga serie de ejemplos lo que acabo de comentar acerca de la importancia del diseño museográfico y su correcta adecuación al logro de los objetivos previstos en el proyecto expositivo, pero sí creo apropiado comentar un caso que me parece especialmente ejemplificador. En la exposición sobre la conquista romana quería transmitir como gran idea fuerza el hecho de que ese hecho, con el protagonismo principal de los Escipiones, suponía para Hispania la entrada en una etapa nueva y decisiva por la irrupción en su historia y su cultura de Roma, una poderosa potencia militar y cultural dirigida por líderes, como el gran Publio Cornelio Escipión Africano, que representaban, además, un cambio determinante en la orientación cultural y política de la propia Roma. Por su liderazgo, en efecto, iría dejando atrás su tradición republicana, asociada formalmente a la arquitectura de madera y terracotas, para convertirse en una sociedad regida por poderes de matriz helenística, forjados por Alejandro Magno, en una corriente que quedará asociada formalmente a una arquitectura y un arte también helenísticos, materializados en la adopción de los modelos griegos y en el uso del mármol como material de prestigio para la arquitectura y la escultura de esa nueva Roma. Sugerí, por ello, que creáramos en la exposición un amplio vestíbulo que mostrara en un lado la Roma republicana, con su arquitectura de madera y terracotas, y en el contrario, bien contrastado formalmente, una estructura sugeridora de la Roma de los *principes* de inspiración helenística -que culminará en Augusto siguiendo los modelos escipiónicos y alejandrinos- presididas por el uso formal del mármol y la expresión artística de la fuerza triunfante del poder de Roma y los Escipiones. Agustín diseñó, haciendo suya la idea, un fantástico vestíbulo de planta circular, con un pórtico a la derecha de gruesas columnas rojas (Figura 3), sugeridoras de la arquitectura lignea de los templos romano-republicanos, como el Capitolio, entre las que se situaban vitrinas con magníficas terracotas arquitectónicas traídas de Roma. A la izquierda, un poco en la dirección hacia la que habría de dirigirse el visitante de la exposición y frente a la expresión de la Roma tradicional, se levantó una arquitectura de diseño clásico, inspirada en la fachada monumental de

la tumba de los Escipiones de Roma, que simulaba ser de piedra y mármol; en su centro se situó un extraordinario relieve de armas de mármol procedente de Roma (el prestado por los Duques de Cardona), expresión máxima del triunfo militar romano sobre los bárbaros; y delante, en el eje de todo ello, se ubicó el retrato del protagonista principal de la conquista hispana y del cambio revolucionario de la política y las formas de poder romanas: Publio Cornelio Escipión Africano; se trataba de una cabeza de época augustea que reproducía, según un estudio último de Filipo Coarelli, el retrato de mármol del mismo personaje que se colocó en la tumba de los Escipiones de Roma en el siglo II a.C. (Figura 4).

Con todo se lograba que el visitante de la exposición se sintiera desde el comienzo envuelto en un espacio que, con enorme fuerza visual y de sugestión, lo sumergía en un ámbito representativo de una coyuntura histórico-cultural de excepcional significación y grandes cambios: para Hispania, porque se entraba en la decisiva etapa de la conquista romana, de la llegada de Roma como entidad política, militar y cultural dominante, visibilizada en su inconfundible cultura arquitectónica y artística; para Roma, porque su propia expansión conquistadora, por encumbramiento de sus líderes precisamente por la conquista de Hispania en su guerra triunfante contra los cartagineses, la condujo a la forja de la Roma imperial, basada además, en lo militar, lo político y lo cultural, en la adopción de los modelos greco-helenísticos. El vestíbulo de la exposición se hacía metáfora de la conversión de Hispania en un escenario principal y determinante de la historia universal e hispana en una de sus fases transicionales más importantes. El visitante quedará preparado para entender en el recorrido de la exposición una de las ideas principales que buscaba transmitir en ella: que la presencia en Hispania de los Escipiones en su empeño conquistador fue decisiva para su autoafirmación política en Roma y que precisamente aquí forjó Escipión Africano, el gran protagonista, aspectos esenciales de su perfil político. Aquí venció y sustituyó en su poder hegemónico a los dirigentes cartagineses, a los Barca, componentes también de una saga familiar embarcada en la lucha contra Roma por el poder ecuménico e inspirados también en las formas de poder de las monarquías helenísticas, a lo que sumó Escipión sus experiencias con las comunidades y ciudades hispanas, que lo soportaron como vencedor y lo aceptaron como su nuevo líder, como un rey. Por el poderoso ensalmo de la guerra, el mundo entró en ebullición como si se tratara de un encuentro de ingredientes físico-químicos de gran poder reactivo, y la probeta de esa reacción histórica universal estuvo en ese tiempo, por obra de los Escipiones, y de los Barca que los antecedieron, en Hispania.

Por lo que se acaba de decir se deduce bien que un aspecto esencial de toda exposición temporal, de temática bien definida, es la conformación de los propios espacios museográficos, la ordenación ambiental del discurso expositivo. Lo ideal es disponer de un gran espacio diáfano que permita construir y ordenar en él los ambientes que se consideren adecuados para explicar el discurso y situar los mensajes expositivos. Fue magnífico, por ejemplo, en la exposición de la ciudad hispanorromana (Tarragona, 1993), disponer del gran espacio de planta rectangular de uno de los tinglados o naves para mercancías del puerto. En él construimos, con elementos efímeros, espacios o salas de tamaño y ordenación adaptadas a las ideas básicas a explicar[1]. Así, tras el vestíbulo, una sala de mediana amplitud estaba destinada a explicar la estructura urbana de Hispania antes de la conquista romana, base de la actuación romana en materia de urbanismo y de su gran desarrollo posterior por aplicación de sus propios modelos. La sala “prerromana”, que ilustraba con mapas, planos, fotografías y elementos arquitectónicos diversos de las ciudades griegas, fenicio-púnicas o ibéricas y célticas esa realidad de partida, daba paso a un ambiente transicional, que explicaba el aprovechamiento y la transformación inicial por los romanos de la estructura urbana ya existente. A continuación, un ancho pasillo daba acceso a una sala de mucho mayor

tamaño en el que se explicaba la ciudad hispanorromana. La diferencia de amplitud era una manera primera, intuitiva, de explicar el paso de la situación de época prerromana a una notable expansión de la estructura urbana bajo el dominio de Roma, tanto geográficamente como por la mayor amplitud urbanística y la clara subida del nivel aquitectónico de las ciudades por entonces. Se había cambiado de escala y de cultura arquitectónica, que se hacía palpable en los elementos arquitectónicos, reales o simulados, que ilustraban la nueva situación. El espacio, en una ocasión privilegiada, aportaba a la exposición una clave primera y principal para el entendimiento y el seguimiento del discurso expositivo.

Permítaseme aprovechar este ejemplo para comentar otro aprovechamiento interesante de esta concepción y ordenación de los espacios expositivos. El pasillo, bastante ancho, que conducía a la sala romana, permitía hacer pasar al visitante por un espacio transicional que llenamos de significantes también importantes para el discurso. El pasillo era ancho, lo que permitía una transición fácil y cómoda entre una época y otra, que es una idea fuerza sostenida como comisario en función de mi propia investigación sobre la importancia de la base urbana prerromana de Hispania para el desarrollo de la ciudad en época romana. El mantenimiento de numerosas ciudades y su denominación en época romana, con cambios importantes, quedaba bien sugerida en la información aportada a la exposición. Y algo de eso se materializaba en el pasillo de transición, cuyas paredes llenamos de nombres de ciudades prerromanas y letreros en escrituras vernáculas que iban cambiando por nombres romanizados o puramente romanos en caracteres latinos. La sugestión visual fue acompañada por sonidos: al comienzo del pasillo se dejaba oír una música tocada con instrumentos arcaicos de cuerda y viento y voces que pronunciaban la lengua ibérica o celtibérica, según la conocemos por no pocas inscripciones; y según se avanzaba en el pasillo, la música era más supuestamente romana, de tubas, de instrumentos de percusión, y las voces dejaban oír el uso contundente del latín. El pasillo se hacía metáfora visual y auditiva de la romanización de Hispania.

En cualquier caso, algo que he aprendido y aplicado a las exposiciones realizadas es la oportunidad, o la necesidad, de establecer un claro itinerario expositivo en cuyo decurso recorre el visitante, sin pasos titubeantes o desorientados, el discurso que en la exposición se le explica. Cuando se parte de un gran espacio abierto, como en la exposición comentada de Tarragona, o en la realizada sobre los Escipiones en el Museo Arqueológico Regional de Madrid, hay que construir o delimitar los espacios, ordenados en función de un recorrido unitario en el que se suceden compartimentos adecuados en tamaño y disposición a la exposición de cada uno de los capítulos o apartados en que se articula el discurso expositivo[1]. En el caso de la segunda exposición citada, contamos en el Museo de Alcalá de Henares con el gran espacio diáfano del patio central del claustro del antiguo colegio y convento dominico de la Madre de Dios, reconvertido en sede del MAR de Madrid. A partir de mis indicaciones, Agustín de la Casa diseñó con su acierto habitual un entramado de arquitectura efímera que compartimentaba el amplio espacio disponible en diferentes salas, enlazadas, como decía, en un recorrido único, y dedicada cada una a uno de los capítulos o campos temáticos que se suceden en el discurso (Figura 5).

Las posibilidades museográficas de un proyecto así pueden ser enormes. Ya he dicho algo del gran vestíbulo inicial, estudiado con esmero para lo que pretendíamos. En el recorrido, los vanos o pasos transicionales se prestan a sugestiones formales muy enriquecedoras, como la evocación de un arco de dovelas en el paso a la sala que explica la primera llegada de los Escipiones. La última sala cerraba el recorrido de la exposición con una evocación de Augusto, en el entendimiento de que con él se culminaba la obra de los Escipiones por la finalización de la conquista de Hispania que ellos emprendieron. Pero, además, Augusto alcanzaba el logro del proyecto imperial en Roma que iniciaron

los Escipiones con su opción por el modelo de príncipe helenístico que forjó Alejandro. Y tanto Escipión Africano como Augusto tuvieron en la conquista de Hispania una palanca determinante de su autoafirmación en el liderazgo de Roma. La exposición, por la organización material de su recorrido, nos permitió al final un gesto museográfico que permitía conectar la obra y la acción de estas dos grandes personalidades de la historia de Roma y de la conquista de Hispania, lo que explicaré aquí con las palabras con que cerraba el discurso expositivo publicado en el catálogo de la muestra: "Con Augusto, pues, se cierra la labor de los Escipiones y la conquista de Hispania, y con él termina la exposición. Su imagen, un retrato procedente de *Italica*, se muestra en una vitrina, envuelta en los hermosos roleos del *Ara Pacis*, que permite a través de ella ver el busto de la entrada de Publio Cornelio Escipión Africano, lo que cierra el recorrido de la exposición con la sugestión de haber realizado un camino que enlaza visual y conceptualmente los dos hitos de su comienzo y su final y dispone al visitante a una salida entendible como cierre metafórico de un ejercicio museográfico también cerrado" (Bendala, 2015, 33).

La exposición sobre Aníbal y los Barca en Hispania, que antecedió a la de los Escipiones, obligó a afrontar una situación radicalmente distinta en cuanto a la definición de los ambientes expositivos. Hubo de realizarse en el espacio habitual para exposiciones temporales del MAR de Alcalá de Henares, que es la galería alta del claustro central del museo, cuatro ámbitos largos y estrechos en torno al patio no susceptibles de remodelación alguna, en la que sólo cabe una adaptación adecuada y el mejor aprovechamiento de su impositiva estructura. Esa condición de partida, para empezar, imponía un recorrido lineal tan inequívoco como teníamos por ideal en un itinerario expositivo. Y la exposición se resolvió invitando al visitante a recorrer la larga galería compartimentada en ámbitos sucesivos (Figura 6), separados por una cartela vertical situada en el centro en la que un personaje dibujado a tamaño casi natural, con la apariencia de un ibero o un celtibero de la época de Aníbal, se hace una pregunta relativa a los contenidos de la exposición: "¿Quién es el batallador Aníbal?", "¿Dónde están las bases de su poder en Iberia, cómo son?"… Se pretendía con ello ordenar la exposición con la sugestión de que el visitante se identificara con él en cuanto leyera o verbalizara las preguntas que se suceden a lo largo de la exposición y cuyas respuestas determinaban el contenido articulado de la misma. El personaje de ficción establecía con su repetida presencia y sus preguntas un hilo conductor que recorría compartimentos temáticos de muy diferente contenido, hilvanados como capítulos diferenciados y conectados al tiempo de la historia o el argumento que se pretendía contar.

También en este caso recurrimos a sonidos y música ambiental que personalizaban algunos ambientes, con fronteras sonoras que la estructura de la galería permitía establecer sin contaminaciones acústicas apreciables. Fue un éxito situar en el ambiente de entrada, donde se enfatizaba el liderazgo militar de Aníbal y su extraordinario ejército, con su célebre batería de elefantes, sonidos de estos grandes paquidermos barritando en medio de un fragor de batalla incrementado con tambores e instrumentos de viento: era la evocación museográfica del *fragor hannibalis*, uno de los conceptos encaramados a la titulación misma de la exposición. Para el sector que explicaba la ritualidad funeraria que exaltaba la sobrehumanidad de los príncipes ibéricos, con los que los Barca se fusionaron, la música de oboes o clarinetes, sobre choques de armas blancas, evocaba el ambiente que reproduce una pintura cerámica famosa, la llamada de "la danza guerrera" del Tossal de San Miquel de Lliria. Nuestro amigo Miguel Ángel Ramos Sánchez, filósofo y gran creador de arte en casi todas sus expresiones, nos regaló las composiciones de ambientación musical y sonora que dieron atmósfera y color particulares a tramos especialmente significativos del recorrido expositivo.

Finalmente, me referiré a una de las vertientes más cuidadas y más complejas de

los proyectos museográficos correspondientes a mis exposiciones temporales, especialmente las dos últimas, las más válidas a título de ejemplo, según vengo diciendo, para estas reflexiones de ahora. Y las comentaré incorporando muy parcialmente lo que sobre la cuestión he escrito para los catálogos respectivos en los capítulos dedicados a la explicación de los dibujos y recreaciones realizados entonces. En la última sobre los Escipiones[1] empezaba diciendo: "Es ya tradición de las exposiciones temporales de este Museo Arqueológico Regional, prestar gran atención a las recreaciones formales de ámbitos, episodios o hechos relativos a la temática tratada mediante cuidadosos dibujos de gran formato y explicarlos en el catálogo para dar cuenta de los criterios esgrimidos y del proceso de su elaboración. Lo considero, como comisario, un acierto, porque, entre otras cosas, es una de las apuestas más interesantes del proyecto expositivo y una perfecta expresión de los propósitos de toda exposición: la divulgación del conocimiento, el afán de informar y compartir los avances y logros científicos, de proporcionar satisfacciones intelectuales y estéticas mediante imágenes sugestivas que fijen las ideas y los mensajes aportados por la exposición". Tras lo que remitía a lo dicho en la exposición anterior sobre Aníbal y los Barca, donde ampliamente desarrollaba los objetivos que se pretende alcanzar con la realización de las reconstrucciones y los problemas que entraña esa tarea tan estimulante como arriesgada[1]. Selecciono lo que sigue:

"A los enormes valores de las reconstrucciones como directa y eficaz entrega de los logros de la investigación, se superponen los problemas de su concreción, su contundencia y su efecto en la forja y la consolidación de las imágenes de pasado. Son un reto, tan atractivo como difícil de superar las más de las veces, y siempre altamente comprometidas, porque sus enormes valores comunicativos, de concreción y fijación de una conclusión, de un logro científico, suscitarán inevitablemente la mirada más crítica de los demás, sobre todo de los expertos. De ahí, como se recuerda en el texto citado, que las reconstrucciones encuentren habitualmente mejor acomodo en el ámbito más indulgente de la divulgación que en el *corpus* de la literatura propiamente científica".

"En cualquier caso, el buen resultado de una reconstrucción en imagen de un hecho o un fenómeno cultural siempre dependerá de una base científica firme, esto es, del rigor de los referentes en los que apoyar las reconstrucciones, y de la habilidad del autor de las imágenes para darles forma, y tono, y vida, y sentido... Algunos científicos habilidosos son autores directos de las recreaciones en imágenes que proponen como resultado de su investigación, de lo que la propia tradición hispana ofrece espléndidos ejemplos. Pero la exigencia creciente en todo y, tanto o más, en esto, suele conducir a la colaboración entre los científicos y los creadores artísticos. Y puestos a ello, es fundamental una eficaz comunicación o, acaso mejor, un trabajo conjunto que, en la mejor de las condiciones, sea capaz de fundir los dos caudales creativos, el científico y el artístico, en una sola corriente… […], para lo que el comisariado de esta exposición, a propuesta de la dirección del MAR, ha contado con el trabajo inestimable de Albert Álvarez Marsal. Bien atento a la información y los datos que se le aportaba, y los que él mismo ha buscado, Álvarez Marsal ha procedido a una verdadera inmersión en los asuntos a ilustrar, alimentada por un fluido intercambio de ideas, de bocetos en ambas direcciones, de apuntes, de correcciones... Hemos tratado de dosificar las licencias inevitables para no atentar, de un lado, de un exceso de creatividad puramente imaginativa, y de otro, de un exceso de permeabilidad a hipótesis o sugestiones no documentadas suficientemente. La dificultad, o la imposibilidad, de llegar en la generalidad de los casos a recreaciones perfectas, acabadas, completas, ha generado la opción de ultimar la mayoría de los dibujos y reconstrucciones en un estado de cierto inacabamiento. Es una forma de dejar abiertas algunas puertas, algunas cuestiones, de entregar al visitante de la exposición una aproximación a la realidad que la ilustración sugiere sin cerrarla, para,

entre otras cosas, invitarlo a participar en la recreación ideal que se le ofrece. Valga decir que la capacidad de sugerir, ha dado por resultado imágenes que, más allá de su veracidad, o al margen de ella, llaman poderosamente la atención del espectador al reclamo de su vibración formal, de sus guiños compositivos, de los mil detalles que el autor ha sabido integrar en creaciones que contribuyen poderosamente a revitalizar el pulso humano y cultural del tiempo, los ambientes y las gentes que queremos recuperar. Y a su embrujo, cobran también vida, pálpito, los restos inertes conservados, las noticias escuetas que de ellos sobrevivieron".

Añadiré finalmente mi convicción de que algunos de los dibujos realizados bajo mi dirección por Albert Álvarez Marsal para las dos exposiciones, queden como una de las herencias más duraderas y estimadas por los especialistas y los estudiantes y estudiosos de estos temas. Pienso en dibujos tan elocuentes y expresivos como el banquete aristocrático ibérico o el asedio de Sagunto por Aníbal (Figura 7), y tan iluminadores y arriesgados como la reconstrucción del santuario de Melqart de Cádiz (Figura 8), en el caso de la exposición "Aníbal en Hispania". Y lo mismo cabe decir de algunos de los realizados para la exposición "Los Escipiones. Roma conquista Hispania": el muy sugestivo sobre la llegada de Cneo Cornelio Escipión al puerto de Emporión; la gran originalidad del correspondiente al cerco de Numancia por Escipión Emiliano (Figura 9), fruto, además, de un premioso estudio del escenario real tal como se lo conoce por los estudios arqueológicos y las fuentes literarias; o la impactante expresividad del dibujo que pretende ilustrar un hecho apenas valorado y explicado sobre la relación de Escipión con los príncipes ibéricos, que le mostraron homenaje postrándose ante él en *proskynesis*, como si de un soberano oriental se tratara (Figura 10).

Y así termino esta reflexión sobre las exposiciones temporales, a las que rindo el tributo de haberme permitido desarrollar una de las formas de divulgación científica más creativas, eficaces y bien recibidas por el público culto, de especialistas y de no especialistas. Las cifras de asistencia a las dos exposiciones últimas del MAR fueron, para nuestra satisfacción, especialmente altas, con cimas récords en la rica trayectoria del museo. Volviendo al símil cinematográfico con el que comenzaba, nos satisface creer que los visitantes vieron las exposiciones con la ilusión del que asiste a la proyección de una buena película, basada en un elaborado guión y en imágenes, reales o reconstruidas, que siempre podrá, además, remirar y fijar acudiendo al catálogo de la exposición, pensado para dejar testimonio más duradero y eficaz de la misma. La labor de comisario, como director o codirector de un amplio y variado equipo de profesionales y especialistas, ha sido para mí una de las más gratificantes de mi quehacer universitario, una labor en la que se han fundido, con la máxima eficacia, la investigación y la docencia, los dos pilares básicos e inseparables en que debe asentarse toda cátedra universitaria.

NOTAS:

1. Lo explico detalladamente en el capítulo dedicado al discurso expositivo, con las ideas y la forma de explicarlas museográficamente que configuraron la exposición y sus contenidos: M. Bendala, "La exposición y el catálogo", en M. Bendala, Ed.,1993, 247-261.Sobre el uso de otros términos, como «discapacidad» o «diversidad funcional», remitimos a Espinosa Ruiz y Bonmatí Lledó (Ed.), 2013, 34-35.

2. Puede verse en: M. Bendala, "Los Escipiones. Roma conquista Hispania. Discurso expositivo", en M. Bendala, Ed., 2015, 13-33.

3. En el apartado del catálogo que titulamos "Las recreaciones: de la idea a la forma ¿Cómo se hicieron?", en M. Bendala, Ed. 2015, 309-338.

4. Y remito, de nuevo, a mi capítulo del catálogo titulado "Imagen, imaginario… Cómo se hizo", en M. Bendala, Ed., 2013, 435-462.

BIBLIOGRAFÍA:

- AA.VV. (1996): *O legado romano. Obras do Museo Romano de Mérida*, Lisboa.
- BENDALA GALÁN, M. Ed. (1993): *La ciudad hispanorromana*, Barcelona.
- BENDALA GALÁN, M. Ed. (2013): Fragor Hannibalis. *Aníbal en Hispania*, Madrid.
- BENDALA GALÁN, M. Ed. (2015): *Los Escipiones. Roma conquista Hispania*, Madrid.
- BENDALA, M., DEL ÁLAMO, C., CELESTINO, S. y PRADOS, L. Eds. (2008): *El tesoro arqueológico de la Hispanic Society of America*, Madrid.
- BRINKMANN, V y BENDALA, M., Eds. (2009): *El color de los dioses. El colorido de la estatuaria antigua*, Madrid.

Figura 1.- Fachada del Museo Arqueológico Regional de Madrid, en Alcalá de Henares, con el gran cartel anunciador de la exposición "Los Escipiones. Roma conquista Hispania".

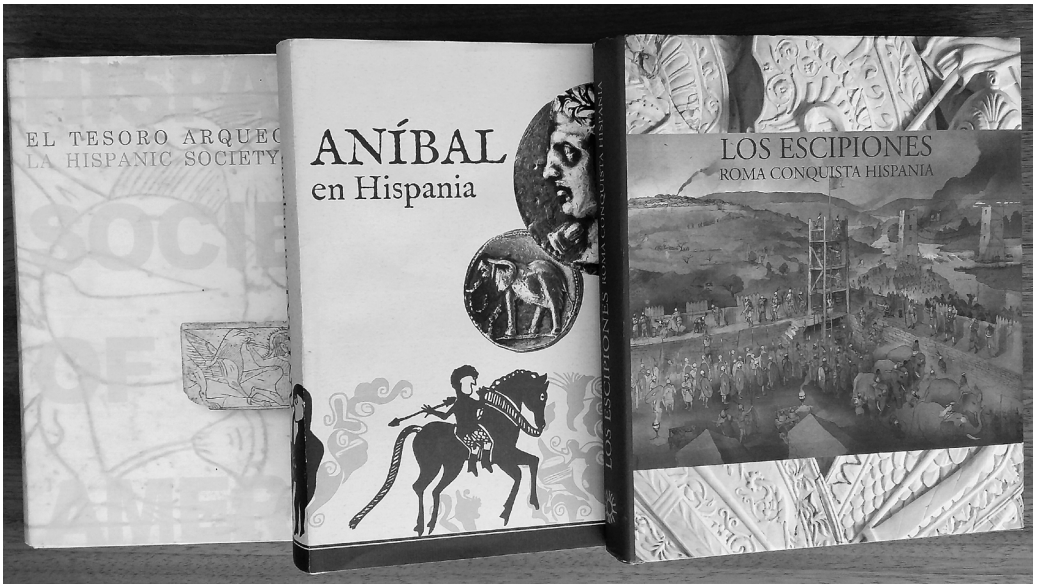
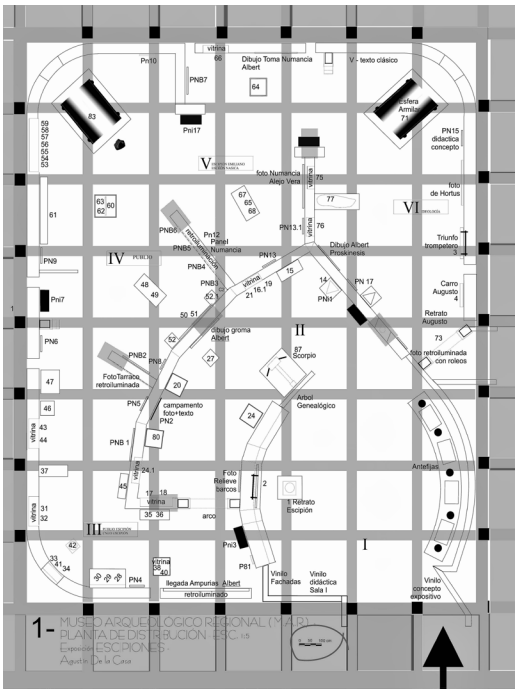


Figura 2.- Catálogos de tres de nuestras exposiciones en el MAR de Madrid. Maqueta básica diseñada por Agustín de la Casa.

Figura 3.- Parte "arcaica" del vestíbulo de la exposición sobre los Escipiones.

Figura 4.- Aspecto parcial del otro sector del mismo vestíbulo, presidido por el retrato, probable, de Escipión Africano.



93

Figura 5.- Organización en planta de la exposición "Los Escipiones", diseño de A. de la Casa.

Figura 6.- Vista parcial de la galería del MAR con la instalación de la exposición sobre Aníbal.

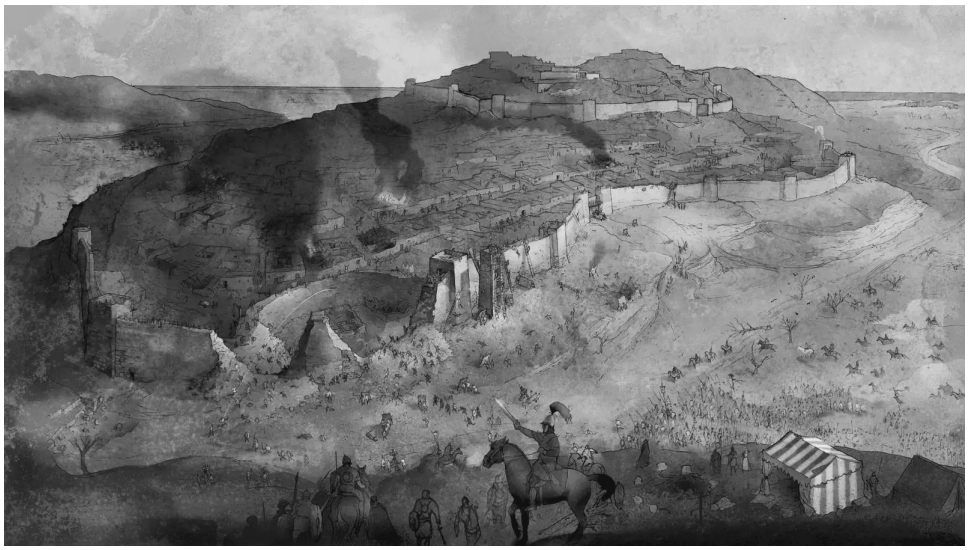


Figura 7.- Reconstrucción del asedio de Sagunto por Aníbal. Realización de Albert Álvarez Marsal, dirección de M. Bendala.

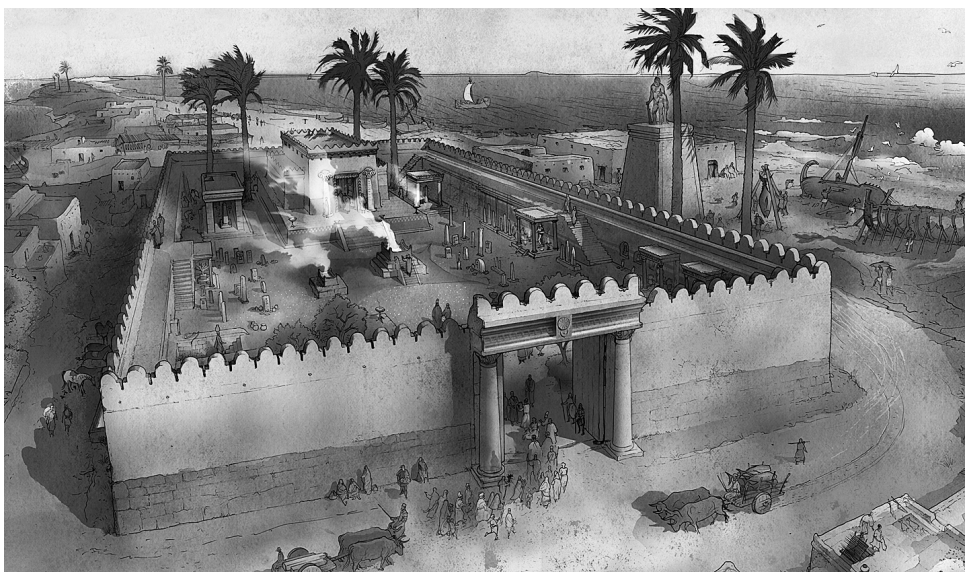


Figura 8.- Reconstrucción del santuario de Melqart de Gadir (Cádiz). Realización y dirección como en la figura anterior.

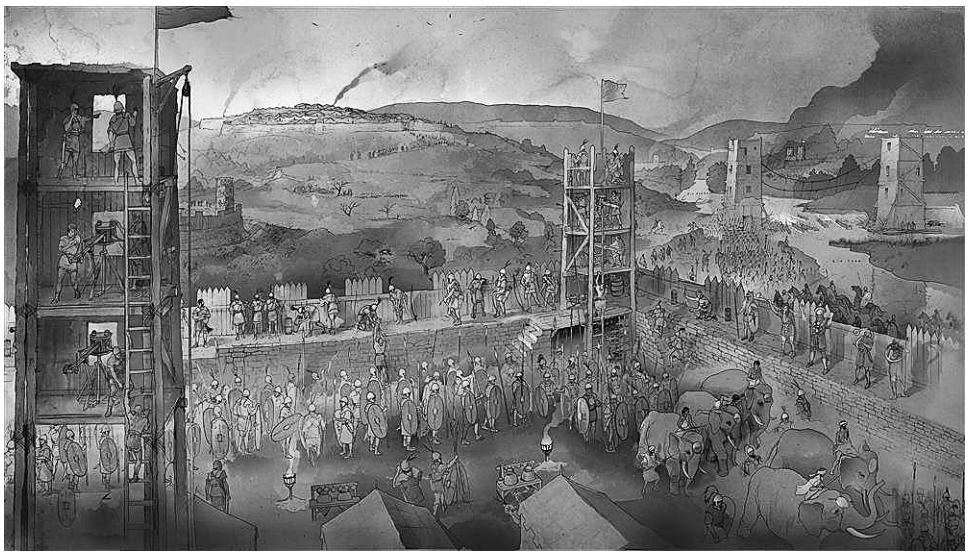


Figura 9.- Reconstrucción del asedio de Numancia por Escipión Emiliano. Realización y dirección como en las figuras anteriores.

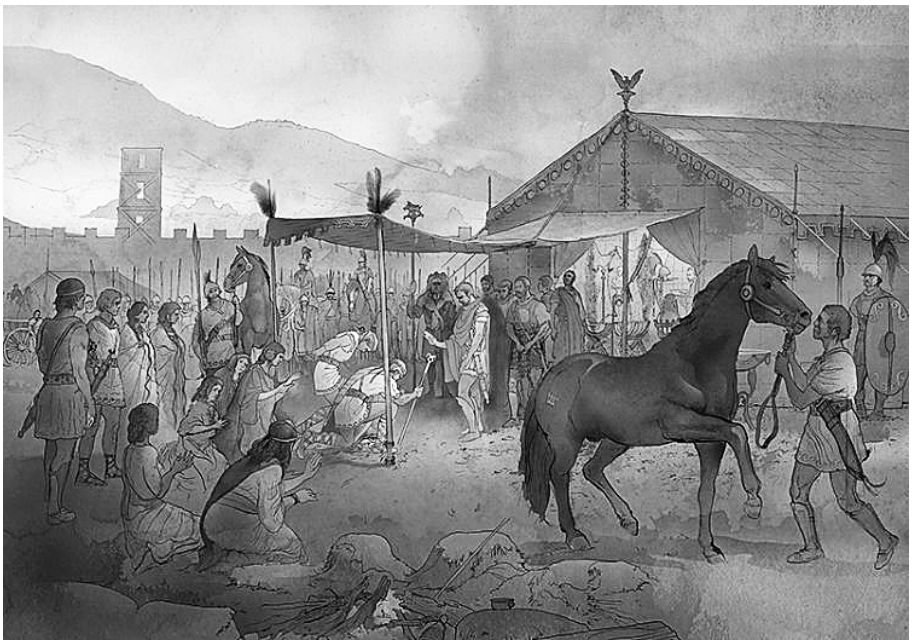


Figura 10.- Ideación del homenaje en proskynesis de príncipes iberos a Escipión Africano. Realización y dirección como en las figuras anteriores.

Museos para la generación millennial. El marketing cultural en las redes sociales

Diandra Amanda Guerrero Fernández
Historiadora

RESUMEN/ABSTRACT

Este artículo analiza el empleo de las redes sociales por parte de los museos españoles, principalmente los madrileños, y el uso de estas como medio de acercamiento a los jóvenes. Indagaremos en las características principales de la generación *millennial*, las razones por las que no acuden a los museos y expondremos la importancia de contar con un departamento de *social media* encargado de gestionar todo lo relacionado con las redes sociales de las instituciones museísticas. Por último, destacaremos propuestas innovadoras que se están llevando a cabo en varios museos estadounidenses.

This article analyzes the use of social media by Spanish museums, mainly from Madrid, and the use of these as a way to approach to young people. We will inquire the main characteristics of the millennial generation, the reasons why they don't visit museums and we will expose the importance of having a social media department in charge of managing everything related to the social media of the museum institutions. Finally, we will highlight innovative proposals that are being carried out in several museums of United States of America.

Palabras clave: Museo. Redes Sociales. Generación Millennial. Marketing. Madrid. Estados Unidos.
Key words: Museum. Social Media. Millennial Generation. Marketing. Madrid. United States of America..

La cultura es uno de los valores más importantes de nuestra sociedad y cada día son más los que deciden trabajar en su conservación, puesta en valor y transmisión. Sin embargo, desgraciadamente aún quedan personas a las que sensibilizar y concienciar de su importancia para conseguir de este modo que nuestra riqueza cultural perdure por muchas generaciones más. Este problema queda patente en la mayoría de instituciones y empresas culturales, pero principalmente en los museos; poco a poco se está observando un envejecimiento de los visitantes que tan solo es solventado por visitas grupales de colegios o institutos. Exceptuando a los estudiantes de la rama de humanidades y algunos más que muestran interés por la cultura y el arte, son pocos los jóvenes que prefieren ir a un museo antes que ir al cine o salir de fiesta, y puede que el problema radique en la falta de sensibilización hacia la cultura o en el miedo a no ser capaces de comprender el trasfondo de la obra de arte o la interpretación de un resto arqueológico. Sin embargo, no solo hay que tener en cuenta la experiencia del visitante en el momento en el que toma contacto por primera vez con la colección de un museo pues cada vez es más importante la manera en la que descubre a la institución. En este punto las redes sociales están jugando un papel crucial y es necesario que los museos tomen conciencia de la imagen que transmiten a los jóvenes a través de ellas.

1.- NUESTRO PÚBLICO HA ENVEJECIDO

El pasado 21 de marzo de 2017 Miguel Falomir, actual director del Museo Nacional del Prado, concedía una entrevista a un periódico digital en el que realizaba las siguientes declaraciones: "Hay que hacer un esfuerzo para hacer del museo un lugar para todos, porque nuestro público ha envejecido. Debemos lograr que pierdan el miedo al Prado. Los cuadros del Prado no hacen un examen de cultura" (Riaño, 2017). Efectivamente Falomir estaba en lo cierto, tal y como se recogen en diversos estudios de público realizados por el Laboratorio Permanente de Público de Museos y por el Instituto de Turismo de España. Concretamente nos referimos a los estudios realizados a museos tan importantes como el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, el Museo Nacional del Prado y el Museo Arqueológico Nacional que, junto con el Museo Thyssen-Bornemisza, son los museos más visitados de la capital. Sin embargo, el problema principal que encontramos es la escasez de datos actualizados ya que los estudios de público correspondientes a los tres primeros museos fueron publicados en el año 2013, 2014 y 2011 respectivamente; mientras que en el caso del Museo Thyssen-Bornemisza es aún más complicado acceder a los datos de público debido a su gestión privada. Por otro lado, si nos fijamos en las horquillas de edad empleadas por el Laboratorio Permanente de Público de Museos observamos rápidamente que son demasiado amplias y por lo tanto la información que nos aportan es demasiado general. De este modo, nos encontramos con una horquilla que abarca desde los 12 a los 25 años y desde los 26 a los 45 cuando, evidentemente, los individuos incluidos dentro de estos rangos de edad tienen necesidades y preferencias muy diferentes. En este sentido nos parecen mucho más acertadas las horquillas empleadas por el Instituto de Turismo de España para el caso del Museo Nacional del Prado, pues son mucho más concretas y por lo tanto nos proporcionan mayor información. Si observamos los porcentajes de visitantes menores de 25 años a estos tres museos nos encontramos con unos datos de un 25,1% en 2013 para el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Laboratorio permanente de público de museos, 2013, 144), recogido en el gráfico número 1; un 20,2% en 2011 para el Museo Arqueológico Nacional (Laboratorio permanente de público de museos, 2011a, 77), tal y como se muestra en el segundo gráfico y un 23,6% en 2014 para el Museo Nacional del Prado, que a su vez se desglosaría en un 6,8% para los visitantes de entre 13 y 17 años y un 16,8% para los de edades comprendidas entre 18 y 24 años, como aparece en el tercer gráfico (Instituto de Turismo de España, 2014, 17). Del mismo modo, tal y como podemos comprobar en estos mismos gráficos, en los tres casos el grueso de los visitantes de estos museos se sitúa entre las edades de 26 a 45 años.

2.- ¿POR QUÉ LOS JÓVENES NO VISITAN LOS MUSEOS? LOS *MILLENNIALS* Y LA GENERACIÓN 'Z'

Para conocer las posibles razones por las cuales los jóvenes de entre 13 y 24 años no se sienten motivados a realizar visitas a museos, vamos a centrar nuestra atención en el estudio publicado en 2012 por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte a través del Laboratorio Permanente de Público de Museos en el cual se analizaba la imagen que la población, tanto los visitantes como los no visitantes, asociaba a los museos. En él podemos observar como las personas que gozan de tiempo libre, entre los que se pueden incluir a los jóvenes, lo emplean principalmente en realizar actividades de ocio. Debido a esto, el museo se ve obligado a competir con el ocio doméstico (ver la televisión, jugar con el ordenador, navegar por internet, leer un libro), con otras actividades de ocio (salir de compras, ir al cine, ir a espectáculos deportivos o realizar deporte, pasear, visitar parques de atracciones, reuniones sociales con amigos o familiares, viajar) y con otras acciones de tipo cultural (teatro, conciertos, festivales) (Monistrol, 2009, 4.). En general, el visitar museos o monumentos se relaciona habitualmente con viajar, de hecho según la Encuesta de Hábitos y Prácticas Culturales en España del año 2010-2011 solo un 28,3% de los visitantes de museos

realizaron su última visita en un museo de su ciudad lo que indica que más del 70% de los visitantes de museos la realizaron en algún país del extranjero o en una ciudad diferente a la de residencia (Laboratorio permanente de público de museos, 2012, 46 y 48). De este modo, los 'no visitantes' del museo prefieren optar por otras de las actividades mencionadas como pasar tiempo con amigos, desconectando de la rutina diaria, divirtiéndose y haciendo algo diferente. Si los 'no visitantes' no relacionan esta serie de conceptos con los museos es debido en gran medida a la imagen que se tienen de estos espacios. De hecho, en el mismo estudio se exponen algunas de las ideas con las que se relacionan a los museos, entre las que podemos encontrar las siguientes: aburrimiento, cansancio, densidad, ambiente cerrado, colas, aglomeraciones, turistas, obligación de guardar silencio, frialdad, mármol, focos, silencio. No es difícil intuir que razones similares a éstas deben ser las que desmotivan a los jóvenes de entre 13 y 25 años a acudir a los museos ya que los identifican con instituciones decimonónicas con estrictas normas, algo de lo que no podemos culparlos a ellos pues los responsables de cambiar esta imagen son los propios museos.

Sin embargo, para poder llegar a los jóvenes entre 13 y 25 años debemos conocerlos y comprender cuáles son sus intereses y motivaciones. Dentro de este rango de edad encontramos dos generaciones, los conocidos como *millennials* que abarcan a los nacidos entre 1980 y 1995 y la generación 'Z' que serían todos aquellos nacidos a partir de 1996 hasta la actualidad. Ambas generaciones comparten características similares, sobre todo si nos referimos a los *millennials* más jóvenes y a los integrantes de la generación 'Z' más mayores. En ambos casos, sin duda nos encontramos ante una de las generaciones más preparadas de la historia y de hecho en su mayoría tienen estudios universitarios aunque, como consecuencia de la complicada situación económica, han visto frustradas sus expectativas de vida y han llegado a ser denominados como la generación 'Peter Pan' pues muchos viven aún con sus padres, optando por retrasar ciertos pasos ligados tradicionalmente a la edad adulta como por ejemplo formar una familia (Díaz Soloaga, 2016); aunque es cierto que en este sentido también ha influido el cambio experimentado en la sociedad, en donde podemos encontrar diferentes modelos de familias y en donde el tener hijos ha dejado de ser algo necesario para tener una vida completa y satisfactoria. Al mismo tiempo, a pesar de ser la generación mejor preparada de la historia, estos jóvenes presentan una menor fe en el sistema educativo reglado provocando que valoren más otras cosas por encima del trabajo o el dinero (Díaz Soloaga, 2016). En muchos casos, esta visión viene influenciada por figuras como Steve Jobs que a pesar de no haber finalizado sus estudios universitarios, recordemos su famoso discurso en la Universidad de Stanford el 12 de junio de 2005, consiguió triunfar gracias a sus originales ideas y al esfuerzo; esto ha llevado a muchos de estos jóvenes a convertirse en emprendedores pues en muchos casos consideraban que su talento estaba siendo desperdiciado. En cuanto a los valores de estas generaciones, una de sus principales características son las fuertes convicciones que poseen, son individuos comprometidos que valoran en gran medida el trabajar en empresas que tengan un propósito y que les permitan desarrollarse a nivel profesional y personal, pudiendo tener así un impacto en el mundo en el que viven, es decir, tal y como afirmó Smiley Poswolsky en 2015 uno de los objetivos principales de los *millennials* es hacer que el mundo sea más compasivo, innovador y sostenible (Pérez Condés, 2016, 17 y 23).

Aunque para muchos estas generaciones sufren de una incapacidad para mantener la concentración más de ocho segundos, para autores como Jeremy Finch nos encontraríamos ante una nueva forma de enfrentarse al entorno pues han crecido rodeados de opciones ilimitadas pero su tiempo no lo es por lo que han tenido que aprender a identificar rápidamente qué información es más relevante para ellos. Esto, evidentemente, también supone un reto para las empresas que pretenden atraer la atención de los más jóvenes a la hora de

promocionar sus productos o servicios. Como afirma muy acertadamente Pepe Cerezo (2016) en su artículo "La Generación Z y la información" las marcas han tenido que aprender a captar la atención de estos jóvenes en el tiempo que dura un video de *Snapchat* pero sin embargo, si el contenido les atrae pueden pasar horas disfrutando de ello (Cerezo, 2016, 101 y 103). Los nativos digitales sacan el máximo provecho a dispositivos como ordenadores, *tablets* o *smartphones*, mejorando sus habilidades digitales cada día. Sabemos que dan mucha importancia a la socialización, aunque gran parte de ella se haga a través del elemento en el cual se siente más cómodos, internet. Los últimos estudios han demostrado que ocho de cada diez *millennials* utilizan, al menos, una red social y el 80% de los jóvenes se conectan a estas plataformas todos los días. Así, a través de estas redes sociales siguen a amigos, familiares, usuarios que publican contenido de su interés o que les sirvan de inspiración y que habitualmente no forman parte de su círculo de conocidos (Pérez Condés, 2016, 36-37), además de empresas. Las redes sociales permiten a estos individuos relacionarse e interactuar con gente de todas partes del mundo y conocer de mano de estas personas la actualidad segundo a segundo y sin censura de ningún tipo, por lo que sus hábitos de consumo están variando y tanto la prensa en papel, como la radio o incluso la televisión están pasando a un segundo plano.

De las empresas valoran la innovación, ya que al tratarse de una generación que ha visto como evolucionaban y mejoraban ordenadores, móviles, internet, y que ha vivido el surgimiento de las redes sociales, están buscando activamente una empresa que invierta sus esfuerzos en la innovación y la mejora constante. En definitiva, buscan marcas que se arriesguen y se salgan de lo que se viene haciendo habitualmente en su campo. Además el 75% de los *millennials* valora positivamente que las empresas se vuelquen con la sociedad y no se centren tan solo en su propio enriquecimiento (Pérez Condés, 2016, 20), es decir, buscan empresas que transmitan una serie de valores con los que se puedan sentir identificados y en la mayoría de los casos se ayudan de las redes sociales para comprobar si la marca cumple con estos requisitos. De esta forma cada vez son más las personas que siguen los perfiles en redes sociales de marcas y empresas para mantenerse informados, conocer mejor los productos y servicios que proporcionan, cuál es su espíritu como marca y cuáles son sus valores. De hecho, en un estudio realizado por IAB *Spain* se recoge que el 83% de los usuarios sigue a alguna marca en las redes sociales y de este porcentaje, un 39% afirma que lo hace con intensidad es decir, que utiliza mucho las redes sociales para seguir a marcas, sobre todo los más jóvenes. Por otro lado, a un 25% de la población más joven le genera más confianza que una marca tenga perfiles en redes sociales y a un 6% le inspira menos confianza una marca que no tiene perfil en una red social; lo que nos permite hacernos una idea de la importancia que tiene estar presente en ellas y publicar periódicamente (IAB *Spain*, 2017, 42-43).

Por último, otra característica a tener en cuenta de estas generaciones, ya que influye en gran medida en su toma de decisiones como consumidores de productos y servicios, y que poco a poco ha ido trasmitiéndose a otras generaciones de mayor edad, es el valor que se le da al fenómeno '*Word-Of-Mouth*'. Gracias al surgimiento de las redes sociales, los usuarios de estas se han convertido en lo que se conoce como *prosumer* (*producer* + *consumer*) es decir, individuos que además de consumir contenido también lo producen (Pérez Condes, 2016, 23) y en muchos casos esto equivale a emplear las redes sociales para dar opiniones desinteresadas acerca de un producto o servicio para recomendarlo o no a otros potenciales consumidores. De este modo, se da lugar a un fenómeno del tipo '*TripAdvisor*' que, tanto en el modo *off line* como *on line*, ha demostrado tener más capacidad de influencia en estos jóvenes que los métodos tradicionales de publicidad. Este fenómeno podría resumirse con la siguiente frase de Philip Kotler: "La mejor publicidad es la que hacen los clientes satisfechos" ya que proporciona opiniones que los usuarios

realizan libremente y que generan una mayor confianza en la generación *millennial* y 'Z' que los tradicionales anuncios publicitarios. Muchas marcas ya se han dado cuenta de esto y por ello han decidido acercarse a este grupo generacional a través de los denominados "*influencers*" de las redes sociales, personas influyentes que los jóvenes siguen en plataformas como *Instagram* o *Youtube*, que son mucho más accesibles y con los que estos individuos se sienten identificados (Cerezo, 2016, 106).

3.- NECESIDAD DE UN CAMBIO DE PARADIGMA

Ante esta situación es necesario cambiar los pasos que se están siguiendo hasta el momento para atraer al público más joven ya que, como hemos podido comprobar, no están dando el resultado esperado. En este caso, no podemos culpar a los jóvenes ya que tienen total libertad de no acudir a los museos si no consideran que les puedan aportar conocimientos de su interés, por lo tanto, son los museos los responsables de cambiar las estrategias de marketing, y en general los planteamientos de su institución en lo referente a actividades, exposiciones y demás, para intentar acercarse a este grupo tan necesario para las instituciones culturales. De este modo, cuanto antes se consiga atraer a este *target*, antes se les podrá fidelizar y en el futuro continuarán visitando nuestras exposiciones mientras que si nunca conseguimos atraerles puede que, incluso cuando lleguen a la edad adulta, sigan sin tener ningún interés por las instituciones museísticas.

De este problema ya se dio cuenta el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte en un estudio de público realizado por el Laboratorio Permanente de Público de Museos, publicado en 2011, en donde se analizaban los visitantes que habían acudido entre abril de 2008 y marzo de 2009 a los museos dependientes de la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales. En este estudio, no se pudo trabajar con datos de todos los museos ya que algunos permanecían cerrados en aquel periodo, sin embargo, es significativo ver cómo en esta investigación ya se enumeraban toda una serie de recomendaciones para poner solución al problema de la falta de visitantes jóvenes. En primer lugar se enumeran tres líneas de actuación generales como son la captación de los no visitantes de museos, el aumento del conocimiento de los museos del Ministerio Cultura por parte de los propios visitantes y el incremento de la asiduidad de la visita. Posteriormente se desarrollan diferentes líneas más específicas en donde se proporcionan diversas recomendaciones a los museos para conseguir los objetivos propuestos y así solventar los problemas que presentaban en aquel momento, y que en nuestra opinión aún no están del todo corregidos. Estas recomendaciones pueden agruparse en dos grandes conjuntos, en primer lugar se hace referencia a la necesidad de que cada museo tenga clara su identidad, su misión y sus peculiaridades pudiendo dar lugar de este modo a una marca propia tal y como sucede con las empresas; y en segundo lugar, la importancia de tener en cuenta las preferencias de los jóvenes y de estar presente en las redes sociales (Laboratorio Permanente de Público de Museos, 2011b, 249-253).

Comenzando por la necesidad de tener clara la identidad propia del museo, su misión y sus peculiaridades, consideramos que se trata de un punto clave si se quiere cambiar la percepción que se tiene de los museos y así realizar una campaña de marketing exitosa que permita atraer a los más jóvenes. De este modo, en la era 2.0 es completamente necesario que los museos cambien la visión que tienen de sí mismos y dejen de verse como instituciones para verse como lo que son, empresas que necesitan de los visitantes para mantenerse (Walias Rivera, 2013, 122). A la hora de definir la identidad institucional deben tener en cuenta los valores intangibles, la imagen, acciones institucionales y de qué manera son vistos por la sociedad (Monistrol, 2009, 5-6). Para definir cuál es la relación con los visitantes, debemos tener en cuenta los tres modelos definidos por Doering: el modelo más tradicional de museo que ve a los visitantes como "extraños" y en el

que tan solo se conservan, preservan y exhiben los bienes sin tener en cuenta a los visitantes, el modelo que pone el foco de atención en la función educadora del museo y que ve a los visitantes como "invitados" ofreciéndoles toda una serie de servicios; y por último el modelo que concibe a los visitantes como "clientes" y que por lo tanto debe conocer las necesidades y los intereses del público trabajando para dar respuesta a esas expectativas (Laboratorio Permanente de Público de Museos, 2012, 16). En la actualidad podemos afirmar que la mayoría de museos españoles parecen moverse entre los dos primeros modelos, pero son muy pocos los que optan por aunar el segundo y el tercero que en nuestra opinión sería lo ideal, ya que permitiría que los museos continuasen siendo lugares donde aprender y poder pasar el tiempo de ocio pero al mismo tiempo permitiría adaptar dentro de lo posible las actividades, el entorno y las exposiciones a lo que demanda la sociedad y más concretamente el *target* de edad que estamos buscando atraer. Al mismo tiempo, es necesario que los museos definan claramente cuáles son los principios que quieren que les representen ya que esta es una de las cosas que valora más positivamente los jóvenes a la hora de crear una opinión sobre una empresa. Tras seguir estos pasos se puede comenzar a establecer una campaña de marketing cultural, un concepto que en el mundo anglosajón tiene un gran peso desde hace décadas mientras que en el mundo mediterráneo se ha desarrollado de una manera muy diferente. En este punto nos gustaría hacer alusión al artículo de Ricard Monistrol (2009) "Evolución y aplicación del marketing cultural en los museos", en el cual recoge la evolución del marketing cultural y los problemas que se plantean en las direcciones de muchos museos cuando se trata de proceder a su aplicación.

El problema principal es que los museos no han evolucionado al mismo ritmo que la sociedad y los medios de comunicación. Esto hace que, en muchos casos la aplicación de una campaña de marketing cultural en el marco de los museos, sea interpretada negativamente por los responsables de estas instituciones ya que piensan que la aplicación del marketing en un entorno cultural pueda acabar dando lugar a una transformación del museo con el simple objetivo de complacer a las masas. También pueden ver este tipo de acciones como una forma de "mercadear" con la cultura, faltarle el respeto, banalizarla, etc., sin darse cuenta de que si se hace correctamente no tiene por qué desvalorizar el patrimonio y por el contrario puede aportar numerosos beneficios, ya que el papel del marketing tan solo es apoyar los objetivos del museo.

4.- EL USO DE LAS REDES SOCIALES Y EL PAPEL DEL *COMMUNITY MANAGER* CULTURAL

Como podemos imaginar, las redes sociales son el mejor instrumento para llegar a los jóvenes de entre 13 y 25 años y esto es algo de lo que ya se han dado cuenta la mayoría de las empresas, sin embargo en un primer momento los museos españoles tuvieron ciertas reticencias a formar parte de estas plataformas que componen la web 2.0 y de hecho, algunos de ellos prohibieron expresamente que se abrieran perfiles institucionales en las redes sociales (Gómez Vílchez, 2012, 2). En este sentido, cuando observamos la actividad de los museos en sus respectivas redes sociales, podemos detectar cierta improvisación, es decir, no parecen tener un patrón de desarrollo establecido previamente y un proyecto previo que les permita planificar el tipo de publicaciones que van a realizar en cada red social. Por ello es importante tener en cuenta que hay que seguir unos pasos claros si se quiere tener un buen plan de comunicación que permita a los museos triunfar en las redes sociales. En este sentido, no es suficiente con estar presente en ellas, es necesario publicar contenidos de calidad de una forma constante. Por otro lado, es de gran importancia tener en cuenta el rango de edad que más emplea cada red social, cuántas horas pasan en cada una de ellas y cuáles son las horas más adecuadas para realizar la publicación, ya que esto nos permitirá tener muchas más visualizaciones.
En este sentido, es significativo el gráfico realizado por Global Index Web en 2017 pues muestra los porcentajes de individuos

dentro de cada rango de edad que utiliza las diferentes redes sociales. Como vemos en la tabla número 1, las dos redes sociales más empleadas por los usuarios de entre 16 y 24 años son *Tumblr* con un 38%, seguida de *Instagram* con un 37%; y si a estos datos les sumamos el porcentaje obtenido en el tramo de 25 a 34 años, obtenemos en total un 70% en el caso de *Tumblr* y un 71% en el de *Instagram*. Por el contrario, *Facebook* tiene porcentajes muy similares en los tres primeros rangos, de 16 a 24 un 25%, de 25 a 34 un 29% y de 35 a 44 un 22%; en este caso si sumamos los dos primeros datos obtenemos un 54% que queda muy lejos del 71% que veíamos anteriormente para *Instagram* (Bayó, 2017). Estos datos la convierten en la red social con un *target* de edad más maduro, por lo que no sería la más apropiada para intentar atraer a los jóvenes a nuestro museo, aunque eso no significa que no se deba seguir empleando.

Para poder llevar a cabo una correcta gestión de las diferentes redes sociales en las que se encuentre presente el museo no basta con ayudarnos de nuestro departamento de comunicación, consideramos imprescindible la presencia de, al menos, una persona que se vuelque por completo en las redes sociales, un *community manager* cultural. En los últimos años se han publicado varios artículos acerca del papel que juega el gestor de redes sociales dentro del museo y de las instituciones culturales en general, entre ellos destacamos "El *community manager*", publicado en 2010 por Soledad Gómez Vílchez, y en 2016 "El perfil del *community manager* cultural", de Pilar Delgado. Teniendo en cuenta estas dos publicaciones, estas serían algunas de las funciones principales que debería cumplir un *community manager* cultural: en primer lugar, debe ser el encargado de servir como unión entre la empresa y los usuarios, y por ello debe encargarse de gestionar la imagen y la reputación *on line* del museo; debe acercar el museo al público al mismo tiempo que escuche las preguntas y quejas de los usuarios siempre intentando crear comunidad y fomentando la visita a la institución cultural; también debe informar de las actividades programadas y formar al público; implementar la conversación dentro de la comunidad; realizar campañas de promoción *on line* a través de, por ejemplo, los *influencers*; incentivar que los contenidos e imágenes generadas en las redes por los propios usuarios en relación al museo sean "taggeados" correctamente para que sea más fácil encontrar estos comentarios y emplearlos para conocer mejor a nuestros visitantes y también para poner solución a posibles fallos; y por último mejorar el posicionamiento *on line* de nuestro museo (Gómez Vílchez, 2010, 5-6).

Al mismo tiempo, tal y como recoge Pilar Delgado, para poder ser *community cultural* de una institución museística es necesario tener pasión por las redes sociales y al mismo tiempo se debe estar siempre informado de las últimas noticias y posibilidades que ofrecen estas plataformas para aplicarlas al ámbito cultural; en este sentido no solo hay que estar pendiente de los proyectos que se llevan a cabo en las redes sociales de otras instituciones culturales españolas si no también internacionales, y de empresas de otros sectores para poder aplicar sus avances en nuestro campo, dentro de lo posible (Delgado, 2016). Del mismo modo, es esencial que conozca en profundidad la colección del museo y que siempre esté ampliando estos conocimientos (Gómez Vilchez, 2010, 5). Por otro lado, también es importante recalcar que para que el *community manager* pueda desarrollar lo mejor posible su trabajo, es necesario que dentro del propio museo se goce de una buena comunicación interna ya que al representar a la institución en el mundo *on line* necesita saber qué está pasando en ella constantemente pues es probable que se vea obligado a dar explicaciones acerca de los errores producidos en otras áreas o departamentos del museo. Por último, es esencial que el *community manager* goce de creatividad e ingenio ya que esto será lo que realmente marque la diferencia a la hora de difundir el contenido en las redes sociales y lo que permitirá que nuestra institución museística se diferencie del resto (Delgado, 2016) y este aspecto es cada vez más importante para conseguir captar la atención de los más jóvenes.

Uno de los problemas que se plantean cuando hablamos de este tipo de puestos es el horario, ya que el museo tiene un horario de apertura (Delgado, 2016) y otro de cierre pero en muchas ocasiones las cuestiones lanzadas por los seguidores pueden realizarse a horas intempestivas o incluso durante los fines de semana, por ello quizá sería conveniente contar con varias personas que se encargasen de gestionar las redes sociales en diferentes horarios, ya que si están claros los términos y conceptos que definen la estrategia de comunicación y marketing no tendría por qué notarse el cambio de *community manager*.

Aunque en nuestra opinión lo ideal sería que se crease un departamento de *social media* en el cual el trabajo se pudiese repartir entre, al menos, un *community manager*, un *social media manager*, un *social media strategist* y un *social media analyst* ya que son numerosas las funciones que se deben llevar a cabo si se quiere conseguir una buena gestión de las redes sociales (Delgado, 2016). Así, todo el departamento encargado del *social media* o, en su defecto, el *community manager* deberán decidir cuáles son las redes sociales en las que sería conveniente estar presente, por ser las más adecuadas y las que nos permitirán alcanzar los objetivos fijados; ya que es preferible tener pocas redes sociales pero gestionarlas adecuadamente que tener un perfil en todas pero tener muchas de ellas abandonadas, ya que así es imposible conseguir *engagement* e irremediablemente esto se traduciría en una mala imagen de la institución (Gómez Vilchez, 2010, 4).

Este equipo encargado del *social media* del museo debería diseñar la estrategia de comunicación digital del museo a largo y corto plazo y definiría los objetivos principales; crear campañas digitales; concretar el tono que se empleará en cada red social; definir el calendario de las publicaciones; establecer un protocolo de comunicación y actuación en caso de crisis; recopilar todos aquellos datos que afecten a la marca del museo en el ámbito digital; monitorizar los resultados que se obtienen tras la puesta en marcha de las campañas en las redes sociales y analizar estos datos comparándolos con las tendencias del sector, manteniendo actualizada la estrategia de marca acorde a estos resultados (Grande Gómez, 2017). De esta forma, nos aseguraríamos de que se hace una correcta gestión de las redes sociales ya que es esencial que exista un grupo de trabajo detrás del *community manager* encargado exclusivamente en la gestión del *social media* ya que es la mejor forma de aplicar correctamente las estrategias de marketing digital y asegurar el éxito y la consecución de nuestros objetivos, tal y como ya sucede en la mayoría de las empresas de otros sectores.

Sin embargo, comprendemos que, dada la situación actual, no todos los museos españoles tienen la posibilidad de contar con una persona especializada en la gestión y manejo de las redes sociales por ello, nos gustaría destacar las recomendaciones recogidas por Myhrra Duarte Rodríguez Malpica en su artículo "Públicos y redes sociales" publicado en 2016 en *Estudios sobre públicos y museos. Volumen I. Públicos y museos: ¿Qué hemos aprendido?* que podrían ser empleadas como hoja de ruta junto con otros artículos como los de Pilar Delgado y Soledad Gómez Vílchez, por aquellos profesionales que trabajan en las instituciones museísticas y deben encargarse de gestionar las redes sociales a pesar de no contar con una formación específica para ello.

5.- MUSEOS MADRILEÑOS VS. MUSEOS ESTADOUNIDENSES

Como hemos podido comprobar, las redes sociales juegan un papel fundamental en la atracción de nuevos visitantes a nuestros museos, sobre todo en lo que se refiere a los más jóvenes pero como veremos los museos españoles utilizan estas plataformas de una manera muy diferente a la de los museos del extranjero. Es cierto que tienen una gran cantidad de seguidores, aunque lo más probable es que la mayoría de esos seguidores tengan algún tipo de estudio relacionado con la rama humanística o sean profesionales del sector cultural por lo que seguramente,

la mayor parte de ellos seguiría acudiendo a estos museos independientemente de que tuviesen o no redes sociales o publicasen contenido de calidad o no en ellas. En este sentido, por supuesto que consideramos importante mantener a este tipo de público pero también debemos comenzar a introducir contenidos más novedosos que consigan atraer a nuevos visitantes y especialmente a los jóvenes haciendo especial hincapié en el uso de aquellas redes sociales que más utilizan. De este modo, si queremos conseguir atraer a gente que hasta el momento nunca se ha interesado por este tipo de instituciones deberemos comenzar a publicar otro tipo de contenido diferente al que se comparte habitualmente, ya que este es el único modo de conseguir cambios. Un ejemplo de esto sería la Casa Batlló en Barcelona, que es la única institución museística en España que ha contado con perfil en la red social *Snapchat*, que sí que era empleada habitualmente por los museos estadounidenses, y que hasta hace poco triunfaba entre los jóvenes aunque en los últimos meses se ha visto desbancada con el surgimiento de las *stories* de la red social *Instagram*. Así, desde finales de 2015, la Casa Batlló se encargó de publicar fotografías y vídeos mostrando a sus seguidores pequeños rincones de este edificio realizado por Gaudí (Casa Batlló Gaudí Barcelona, 2015) de la mano de su *social media manager* Pilar Delgado.

En el caso de *Instagram*, otra de las redes sociales más utilizadas por los jóvenes entre 16 y 24 años, tal y como hemos podido ver anteriormente, encontramos un estudio bastante revelador realizado por el blog del portal *Nitrogram* que hace referencia al listado de los treinta museos y organizaciones de arte más activos en esta plataforma, en el cual no encontramos a ningún museo español pero en donde sí que podemos ver a museos como el MOMA, el *Met Museum* de Nueva York, el Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles o la *Tate Gallery* de Londres, datos que sin duda deben hacernos reflexionar. De hecho, museos como el Museo Arqueológico Nacional aún no tiene perfil en dicha red social mientras que otros como el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía realiza publicaciones que en muchas ocasiones son las mismas que podemos encontrar en otras redes como *Twitter*, por lo tanto no se produce un contenido específico para cada público y cada red social. Por su parte el Museo Nacional del Prado realiza cada mañana antes de abrir el museo un directo a través de esta plataforma en la que explican detalles de cuadros de la colección, la historia del museo o de obras de las exposiciones temporales; es cierto que es un buen punto de partida y que los amantes del arte disfrutamos muchísimo con dichas explicaciones, sin embargo es difícil imaginarse cómo un joven de 16 años va a seguir con interés ese directo cuando la información que se transmite es similar a la que podría encontrar en una visita guiada a dicho museo, visitas que no suelen captar demasiado la atención de los adolescentes. La cuestión no está en dejar de publicar este tipo de contenido si no en combinarlo con otro tipo de publicaciones menos serias que puedan llegar a hacerse virales en internet y llamar la atención de los jóvenes, consiguiendo que transformen la idea que tienen de los museos.

Esta ha sido la clave que ha hecho triunfar en las redes sociales a museos como *Los Angeles County Museum of Art* (LACMA) y el *Philadelphia Museum of Art*, además de otros como el *Museum of Fine Arts Boston* y el *Dallas Museum of Art*. El primero de estos cuatro museos en llevar a cabo una política de publicaciones diferente en sus redes sociales fue el museo LACMA (*Los Angeles County Museum of Art*). De la mano de su *social media manager*, Lucy Redoglia y de sus originales publicaciones en la red social *Snapchat* llegaron a conseguir la atención de numerosos medios de comunicación y blogs de internet, e incluso fueron premiados en el año 2016 con el *Webby Award* en la categoría de cultura y estilo de vida gracias a la gestión que hacían de esta red social. La clave en sus publicaciones era el humor, de este modo, supieron hacerse un hueco en la era de los "memes", es decir aquellas imágenes que unidas a un texto tienen un sentido humorístico; y precisamente es eso lo que podemos encontrar en sus

publicaciones que ya son muy populares en internet, lo que les ha permitido llegar a millones de personas de todo el mundo tal y como afirmaba su *social media manager*: "(…) *In general, social media has been an incredible way to reach diverse audiences around the world –but Snapchat really changed the game for LACMA in terms of engaging a younger demographic and gaining brand recognition for the museum*" (The Webbys, 2016). Sin embargo, han sabido equilibrarlo con la gestión del resto de sus redes sociales, es decir, no en todas ellas podemos encontrar el mismo tipo de publicaciones si no que estos carteles humorísticos solían publicarse en la red social *Snapchat* y más recientemente empleando la herramienta *stories* de *Instagram*, permitiendo así que desaparezcan a las 24 horas de haber sido publicados.

Tras comprobar el éxito de este tipo de publicaciones, otros museos como el *Philadelphia Museum of Art* o el *Museum of Fine Arts* de Boston decidieron cambiar sus políticas para así mejorar la imagen que el público tenía de ellos; aunque ya anteriormente, el museo de Philadelphia por ejemplo estableció un plan de marketing a cinco años vista con el objetivo de aumentar la audiencia y poder competir con el resto de museos (Yucelt, 2001, 5). En general, podemos decir que esta serie de cambios en el panorama de la gestión de las redes sociales de los museos de Estados Unidos ha provocado que la mayoría de ellos se animen a publicar contenido diferente, más enfocado en captar a la gente joven a través del uso de aquellas plataformas que está comprobado que utilizan más; pero sin descuidar el resto de sus redes sociales, publicando contenido más maduro para seguir satisfaciendo las necesidades del resto de su público. Este tipo de contenido también ha ido introduciéndose poco a poco en museos de otras partes del mundo como por ejemplo el *Rijksmuseum* (Ámsterdam) o el *Brithish Museum* (Londres) y, aunque en los museos españoles no parece haber tenido mucho éxito, en los últimos meses la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando está comenzando a realizar publicaciones en sus *stories* de *Instagram* muy en la línea de las publicaciones de los museos estadounidenses, algo que es de aplaudir teniendo en cuenta que es la primera institución española que ha tenido el valor para arriesgarse a dar el paso.

En otras redes sociales como por ejemplo *Twitter* también cabe destacar la labor del museo madrileño Cerralbo que, a pesar de no encontrarse entre uno de los cuatro museos más visitados de Madrid, realmente está haciendo un buen trabajo en esta red social pues además de publicar *tweets* con contenido original también promociona otros museos, no solo de Madrid si no de toda España. También es reseñable como en el Día Internacional de los Museos del año 2017 mientras que muchas instituciones museísticas de renombre tan solo se dedicaron a promocionar su museo, olvidándose de aquello que se estaba celebrando, el Museo de la Catedral de la Almudena optó por felicitar a otros museos, cercanos tanto en geografía como en temática, añadiendo en el *tweet* un GIF en primer lugar de los '*Minions*' y en segundo lugar de la serie estadounidense '*Friends*' lo que le permitió crear un contenido original, divertido y completamente diferente al que se estaba viendo en las redes sociales ese día; unas publicaciones que además sirvieron para promocionar otros museos. Como podemos comprobar con los ejemplos del Museo Cerralbo y el Museo de la Catedral de la Almudena, ser uno de los museos más visitados no siempre se traduce en una mejor gestión de las redes sociales. Siguiendo con ejemplos destacables que podemos encontrar en *Twitter*, hace varios años Guillermo Solana, director artístico del Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, llevó a cabo el proyecto #Thyssen140, iniciativa que fue premiada en la tercera edición de los *Tweets Awards* en la categoría de *Tweet* Cultural y que terminó dando lugar a la publicación de un libro con el mismo nombre en el año 2013. Este tipo de publicaciones es una muy buena iniciativa si se hace de manera aislada pero no es recomendable que los museos se dediquen a realizar largos hilos en su día a día en la red social ya que se trata de una plataforma en donde se busca enviar mensajes concisos que sean capaces de encajar en 280 caracteres.

Otra innovadora propuesta que merece ser destacada fue la realizada hace casi un año por el Museo Nacional de Arte de México que el 15 de noviembre de 2016, en pleno auge del reto denominado *Mannequin Challenge*, que consistía en permanecer quieto como un maniquí mientras se grababa un vídeo y que llegó a ser realizado por numerosos personalidades reconocidas mundialmente, decidió publicar en su página de *Facebook* su propia versión de este reto. En el vídeo se podía ver una sala repleta de esculturas que forman parte de la gliptoteca del museo mexicano, una publicación que llegó a obtener más de 600.000 reproducciones en el propio perfil del museo y más de tres millones en otras páginas de *Facebook*. A pesar de lo original de la idea, el *community manager* del museo fue muy criticado siendo tachado de "querer colgarse de las tendencias y hacer chistes malos" a lo que respondió lo siguiente: "Si al jugar con las tendencias conseguimos que la gente venga y camine por las exposiciones del museo ya ganamos (…). Ya acá encontrarán experiencias y podrán emitir los juicios que quieran" (Mulato, 2016).

Por otro lado, al observar el funcionamiento de las redes sociales actualmente, muchos museos se han dado cuenta de la importancia de contar con la participación de los *influencers*, que les pueden acercar de una manera muy sencilla a millones de personas que seguramente de otro modo no habrían sentido ningún interés por visitar su museo. Así surgió el proyecto *#EmptyMet* impulsado por el *Metropolitan Museum of Art* que permitió a fotógrafos, que tenían entre 30.000 y 1.000.000 seguidores en la red social *Instagram*, pasearse por el museo en el día que cerraba al público durante dos horas permitiéndoles realizar increíbles fotografías que posteriormente subirían a la red social junto con el *hashtag #EmptyMet*. Esto provocó que el museo pasara de tener tan solo 4.000 seguidores a 20.000 (Liu, 2016, 33-36), y actualmente ya tienen más de 2 millones. En el caso de los museos españoles el problema principal es que suelen recurrir a *bloggers* especializados en el ámbito artístico pero que habitualmente no tienen demasiada influencia en el grueso de la población de entre 13 y 24 años, ya que normalmente suelen tener un público que ya de por sí valora el trabajo de las instituciones culturales. De este modo, el Museo del Romanticismo fue el primero en organizar, en 2011, la primera visita para *bloggers*, iniciativa a la que posteriormente se han ido sumando museos como el Museo de la Alhambra en Granada, la Fundación Miró y el Museu Maritim de Barcelona, el Es Baluard Museu d'Art Modern i Contemporani de Palma en Mallorca, el CAC de Málaga (Merín, 2016) o el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza (Martínez Pradales, 2014) y la Fundación Mapfre en Madrid.

Sin embargo, en los últimos años el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza ha ido realizando más publicaciones, principalmente en su perfil de *Instagram*, en donde se podían ver a destacadas personalidades del mundo de la política y la cultura visitando sus exposiciones; aunque quizá el movimiento más destacado que realizaron con el fin de acercase a los más jóvenes fue, dentro del marco de la *Museum Week* 2016, la colaboración con el conocido *youtuber* español 'Fortfast WTF' quien debía realizar una retransmisión en directo a través de la plataforma *Periscope* y de la cuenta de *Twitter* de la propia institución, con el objetivo de conseguir una mayor visibilidad del mundo del arte y abrir el museo a todo el mundo (González Panizo, 2016). Por desgracia, el proyecto no salió tal y como se esperaba, quizá porque no se analizó correctamente el contenido de su canal *Youtube* y no se prestó atención a la temática humorística que envuelven la gran mayoría de vídeos que publica. A pesar de todo, creemos que la iniciativa fue muy acertada y debería ponerse en práctica de nuevo en este y otros museos españoles, aunque desde las instituciones museísticas se debería conocer con mayor profundidad a los *influencers* escogidos, ya que posiblemente si se hubiese elegido a otro *youtuber* o *instagramer*, el proyecto sí que hubiese salido tal y como se esperaba. Por lo tanto, podemos afirmar que el problema no fue la iniciativa en sí misma si no la persona escogida para llevarla a cabo y por ello,

consideramos que este tipo de experiencias no deberían desanimar a los museos españoles a seguir colaborando con personalidades más próximas al *target* que buscan atraer que los blogueros especializados en arte.

No obstante, todos estos esfuerzos sirven de poco si no permitimos que los visitantes realicen fotografías de la colección del museo para compartirlas a través de sus perfiles personales en las redes sociales, algo que los más jóvenes se han acostumbrado a hacer con otros muchos servicios y productos. Sin duda es una contradicción viviendo en la época de la imagen y, tal y como recogía Guillermo Solana en sus 95 tesis sobre museos y *social media*, se está evitando la viralidad gratuita de las colecciones de los museos (Solana, 2014). Entendemos que no se permitan tomar fotografías con *flash* y que tan solo se deje hacerlas en la colección permanente y no en las exposiciones temporales, ya que ahí intervienen otros muchos factores pues la mayoría de las piezas proceden de museos extranjeros, galerías de arte, colecciones privadas, etc. pero no llegamos a comprender el fundamento para prohibir realizar fotografías en la colección permanente del museo. Por lo tanto, no tiene sentido continuar manteniendo esta política cuando el resto de museos del mundo está haciendo todo lo contrario y de hecho, muchos de ellos invitan a sus visitantes a que compartan en las redes sociales su experiencia ya que de este modo muchas más personas se convertirán en "potenciales visitantes" al ver estas publicaciones en los perfiles de otras personas de su entorno.

6.- CONCLUSIONES

En definitiva, tal y como muestran diferentes estudios de público, es un hecho que los museos están perdiendo a los visitantes de entre 13 y 25 años, y si quieren conseguir que este grupo poblacional acuda a sus de instituciones es completamente necesario que se produzcan toda una serie de cambios que consigan transformar la imágen que, habitualmente, se tiene de ellas. Para alcanzar este objetivo primero deben cambiar la idea que tienen de sí mismas, deben dejar de verse como instituciones similares a un ministerio y deben comenzar a verse como empresas que necesitan de los visitantes para mantenerse, y por lo tanto deben comenzar a preguntarse qué es lo que busca la población en ellas; es necesario que renueven sus planteamientos ya que compiten con otras muchas ofertas de ocio mucho más atractivas para la gente joven. Una manera de mejorar esta percepción que la población tiene de los museos puede ser a través del marketing cultural, con un uso mucho más extendido en los Estados Unidos. Del mismo modo, es importante que conozcan los rasgos principales de este *target* al que se están dirigiendo, deben conocer sus inquietudes y qué es lo que más valoran en una marca; esto les permitirá acercarse más fácilmente a su objetivo, es decir, atraerlos a los museos.

Por otro lado, no deben descuidar su trabajo en las redes sociales. Deben conocer bien cómo funciona cada una de ellas, cuáles son sus características distintivas, las posibilidades que ofrecen, cuál es la edad media que tienen los seguidores, etc. de este modo tendrán una base sobre la que crear contenido específico para cada red social ayudándose de los *influencers*, del mismo modo que ya lo están haciendo muchas marcas, ya que estos tienen la posibilidad de llegar al público que estamos buscando. Igualmente, es necesario que la política de prohibición de hacer fotografías en los museos se elimine si se quiere conseguir de manera sencilla y gratuita promoción en las redes sociales a través de los propios visitantes, de este modo también conseguirán transformar su imágen. En cuanto a qué contenido deben publicar, es importante fijarse en lo que están haciendo otros museos, no solo de España si no también del extranjero, pues cada vez son más los museos e instituciones culturales que están planteando unas propuestas muy interesantes que consiguen conectar con la gente más joven a través del humor pero también a través de otros muchos proyectos, que implican directamente a la comunidad *on line*. Por último, si queremos asegurar una buena gestión de las redes sociales de nuestra

institución es completamente necesario contar con, al menos, un *community manager* que se encargue únicamente de las redes sociales creando contenido de calidad, gestionándolas, analizando los datos que de ellas podemos recoger, etc. Esta es la manera más sencilla de conseguir atraer a las nuevas generaciones a los museos y hacerles comprender la importancia de seguir conservando la increíble riqueza cultural de la que gozamos.

BIBLIOGRAFÍA:

- BAYÓ, S. (29/06/2017): "¿Cuál es la edad de los usuarios de las redes sociales?", *Mediaclick.es Marketing Online*. Disponible en web en: https://www.mediaclick.es/blog/cual-es-la-edad-de-los-usuarios-de-las-redes-sociales/ (última consulta: 17/08/2018).

- CASA BATLLÓ GAUDÍ BARCELONA (11/11/2015): "El fantasma de Snapchat, enamorado de Casa Batlló", *Casa Batlló Gaudí Barcelona*. Disponible en web en: https://www.casabatllo.es/novedades/el-fantasma-de-snapchat-enamorado-de-casa-batllo/ (última consulta: 17/08/2018).

- CEREZO, P. (2016): "La Generación Z y la información", *Revista de Estudios de Juventud*, nº 114, 95-109. Disponible en web en: http://www.injuve.es/sites/default/files/2017/28/publicaciones/documentos_7._la_generacion_z_y_la_informacion.pdf (última consulta: 20/07/2018).

- DÍAZ SOLOAGA, C. (20 de mayo de 2016): "Contenidos para millennials, cómo son y qué funciona con ellos", *SocialMediaPymes*. Disponible en web en: http://www.socialmediapymes.com/contenidos-para-millennials/ (última consulta: 01/08/2018).

- DELGADO, P. (2016): "El perfil del Community Manager Cultural", *Comunicación Abierta*. Disponible en web en: https://www.comunicacionabierta.net/blog/2016/09/el-perfil-del-community-manager-cultural/ (última consulta: 18/08/2018).

- GÓMEZ VÍLCHEZ, S. (2010): "El Community Manager", *Enredando el museo*. Disponible en web en: https://mediamusea.files.wordpress.com/2010/05/community-manager-en-el-museo.pdf (última consulta: 18/08/2018).

- GÓMEZ VÍLCHEZ, S. (2012): "Evaluación de preferencia y participación. Museos españoles y redes sociales", *TELOS (Cuadernos de Comunicación e Innovación)*, vol. 90, 79-86. Disponible en web en: https://telos.fundaciontelefonica.com/url-direct/pdf-generator?tipoContenido=articuloTelos&idContenido=2012013116530001&idioma=es (última consulta: 17/08/2018).

- GONZÁLEZ PANIZO, J. (03/04/2016): "Oda al youtuber, o la institución al desnudo", *El Estado Mental*. Disponible en web en: https://elestadomental.com/diario/oda-al-youtuber-o-la-institucion-al-desnudo (última consulta: 17/07/2018).

- GRANDE GÓMEZ, M. L. (03/01/2017): "9 perfiles profesionales del Social Media", *Luzgrango*. Disponible en web en: http://luzgrango.com/2017/01/03/9-perfiles-profesionales-del-social-media/#more-1355 (última consulta: 07/08/2018).

- IAB SPAIN (2017): *Estudio anual redes sociales 2017*. Disponible en web en: http://iabspain.es/wp-content/uploads/iab_estudioredessociales_2017_vreducida.pdf (última consulta: 17/08/2018).

- INSTITUTO DE TURISMO DE ESPAÑA (2014): *Caracterización de los visitantes. Encuesta a los visitantes del Museo del Prado Año 2014*, Ministerio de Industria, Energía y Turismo. Disponible en web en: http://estadisticas.tourspain.es/es-ES/estadisticas/otrasestadisticas/museodelprado/Anuales/Caracterización%20de%20los%20Visitantes%20del%20Museo%20del%20Prado.%20%20Año%202014.pdf (última consulta: 20/07/2018).

- LABORATORIO PERMANENTE DE PÚBLICO DE MUSEOS (2011a): *Conociendo a nuestros visitantes. Museo Arqueológico Nacional*, Ministerio de Cultura. Disponible en web en: http://es.calameo.com/read/0000753358684d5fc3e3b (última consulta: 07/08/2018).

- LABORATORIO PERMANENTE DE PÚBLICO DE MUSEOS (2011b): *Conociendo a nuestros*

visitantes. Estudio de público en museos del Ministerio de Cultura, Ministerio de Cultura. Disponible en web en: https://sede.educacion.gob.es/publiventa/detalle.action?cod=13882C (última consulta: 18/08/2018).

- LABORATORIO PERMANENTE DE PÚBLICO DE MUSEOS (2012): *Conociendo a todos los públicos. ¿Qué imágenes se asocian a los museos?*, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Disponible en web en: https://sede.educacion.gob.es/publiventa/detalle.action?cod=14315C (última consulta: 18/08/2018).

- LABORATORIO PERMANENTE DE PÚBLICO DE MUSEOS (2013): *Conociendo a nuestros visitantes. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Disponible en web en: https://sede.educacion.gob.es/publiventa/detalle.action?cod=14484C (última consulta: 19/08/2018).

- LIU, E. Y. (2016): *Museums on social media: how cultural institutions should reach out to millennials*, Boston University. Tesis final de máster. Disponible en web en: https://open.bu.edu/handle/2144/19527 (última consulta: 20/07/2018).

- MARTÍNEZ PRADALES, D. (18/03/2014): "El Museo Thyssen y su comunicación con los "influencers", *Puro marketing*. Disponible en web en: http://www.puromarketing.com/55/19512/museo-thyssen-comunicacion-influencers.html (última consulta: 17/08/2018).

- MERÍN, C. (08/11/2016): "Acciones con bloggers e influencers en museos", *Ende comunicación*. Disponible en web en: http://endecomunicacion.com/bloggers-e-influencers-en-museos/ (última consulta: 17/08/2018).

- MONISTROL, R. (2009): "Evolución y aplicación del marketing cultural en los museos", *BiD: Textos universitarios de biblioteconomia i documentació*, nº 23. Disponible en web en: http://bid.ub.edu/23/monistrol2.htm (última consulta: 17/08/2018).

- MULATO, A. (28/11/2016): "Nadie podrá superar el #MannequinChallenge del Museo Nacional de Arte", *Verne. El País*. Disponible en web en: https://verne.elpais.com/verne/2016/11/28/mexico/1480368566_662156.html (última consulta: 07/08/2018).

- PÉREZ CONDÉS, M. (2016): *Influencer Engagement, una estrategia de comunicación que conecta con la generación millennial*, Universidad de Alicante. Dirigida por: Campillo Alahama, Concepción. Tesis final de grado. Disponible en web en: https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/57327/1/Estrategia_de_la_publicidad_y_de_las_relaciones_publi_PEREZ_CONDES_MONICA.pdf (última consulta: 17/08/2018).

- RIAÑO, P. H. (21/03/2017): 'Miguel Falomir: "El Prado no repetirá una exposición como la de El Bosco. No se podía ver", *El Español*. Disponible en web en: http://www.elespanol.com/cultura/arte/20170321/202480329_0.html (última consulta: 25/04/2018).

- SOLANA, G. (2014): "#95tesis sobre museos de arte y social media" en *Storify*. Disponible en web en: https://storify.com/guillermosolana/95tesis-sobre-museos-y-social-media (última consulta: 07/08/2018).

- VERGER, J. (2014): *Marketing experiencial para la generación Y: el caso Bigbox*, Universidad de San Andrés. Dirigida por: Dvoskin, Roberto y Moschetti, Mauro Carlos. Tesis final de licenciatura. Disponible en web en: http://repositorio.udesa.edu.ar/jspui/handle/10908/10851 (última consulta: 17/08/2018).

- WALIAS RIVERA, L. (2013): "Marketing vs. Comunicación. Conflicto práctico y conceptual entre los modelos de gerencia museológica anglosajona y mediterránea", *Propuestas para financiar museos y*

colecciones. Actas de las 6as Jornadas de Museología, Museo Sierra-Pambley, León, 21 y 22 de noviembre de 2013, 119-140. Disponible en web en: https://museosp.files.wordpress.com/2014/07/actas-museo-sierra-pambley-20131.pdf (última consulta: 17/08/2018).

- THE WEBBYS (01/12/2016) "Lucy Redoglia, Social Media Manager, LACMA", *The Webby Awards*. Disponible en web en: https://www.webbyawards.com/news/lucy-redoglia-social-media-manager-lacma/ (última consulta: 07/08/2018).

- YUCELT, U. (2001): "Marketing Museums: An empirical investigation among museum visitors", *Journal of Nonprofit & Public Sector Marketing*, Vol. 8 (3), pp. 3-13. Disponible en web en: http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1300/J054v08n03_02 (última consulta: 17/08/2018).

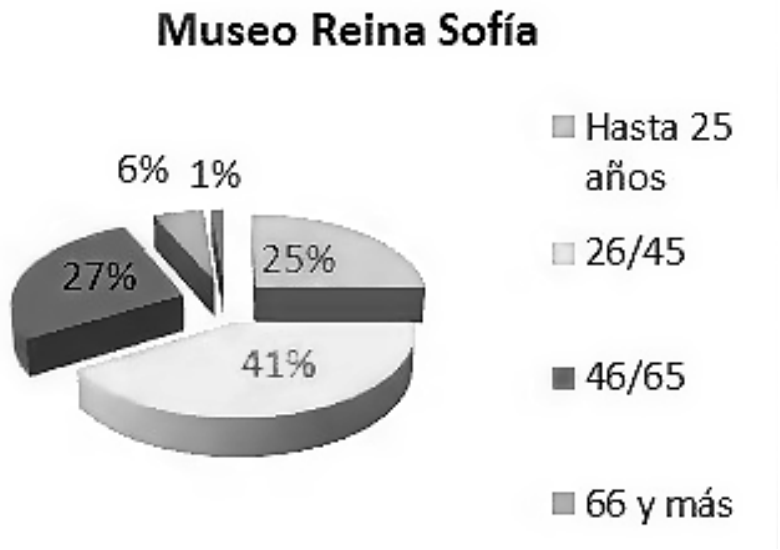


Grafico 1.- Porcentaje de visitantes por edad del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Información extraída de Laboratorio permanente de público de museos, 2013, 144).

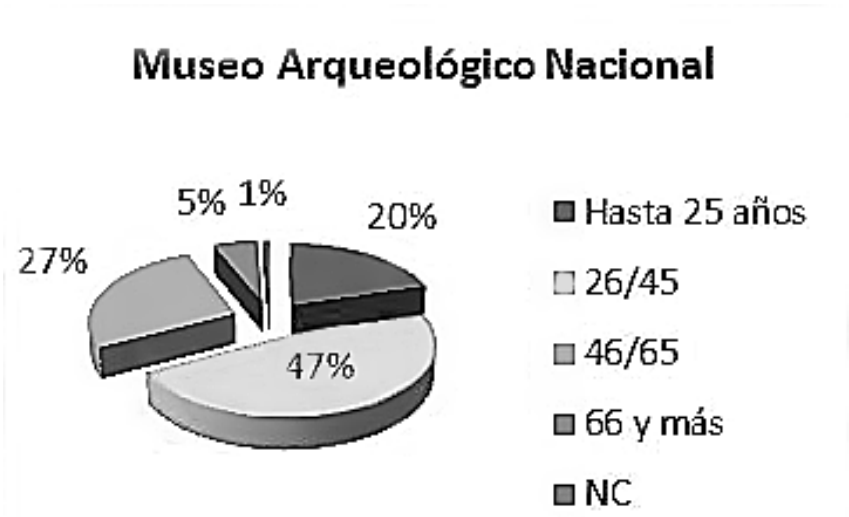


Gráfico 2.- Porcentaje de visitantes por edad del Museo Arqueológico Nacional (Información extraída de Laboratorio permanente de público de museos, 2011a, 77).

Grafico 3.- Porcentaje de visitantes por edad del Museo Nacional del Prado (Información extraída de Instituto de turismo de España, 2014, 17).

Red Social	16 a 24 años	25 a 34 años	35 a 44 años	45 a 54 años	55 a 64 años
Facebook	25%	29%	22%	15%	9%
Google +	29%	31%	20%	13%	7%
Instagram	37%	34%	18%	8%	3%
Pinterest	29%	34%	20%	11%	6%
Tumbir	38%	32%	18%	9%	3%
Twitter	30%	31%	21%	12%	6%
Youtube	31%	30%	20%	13%	6%

Tabla 1.- Porcentaje de usuarios activos en las redes sociales por edad (Información extraída de Bayó, 2017).

Los Museos Arqueológicos como herramientas de igualdad. Una reflexión desde la arqueología feminista[1]

Lourdes Prados Torreira[2]
Universidad Autónoma de Madrid
Clara López Ruiz[3]
Ministerio de Cultura y Deporte

RESUMEN/ABSTRACT

El objetivo de este trabajo es plantear cuáles son, en nuestra opinión, los comportamientos de los museos arqueológicos a la hora de incluir o no la perspectiva de género en sus instituciones, qué debilidades y fortalezas observamos en los mismos, y qué pautas creemos que ayudarían a conseguir unos museos más igualitarios, sin renunciar al rigor científico de la investigación arqueológica.

The objective of this paper is to state what, in our opinion, are the behaviors of archaeological museums when including or not , the gender perspective in their institutions,. What weaknesses and strengths we observe in them, and what guidelines we believe would help to achieve more equal museums, without renouncing the scientific rigor of archaeological research.

Palabras clave: Arqueología, Arqueología de Género, Museos Españoles, Educación.
Key words: Archaeology, Gender Archaeology, Spanish museums, Education.

1.- INTRODUCCIÓN

El feminismo es una moda, es lo que aseguran despectivamente, quienes no ven en la igualdad de género una herramienta fundamental de democratización y transformación de nuestra ciudadanía. Sin embargo, esta actitud implica una negación de los abrumadores cambios sociales que se están llevando a cabo en la sociedad actual. Y uno de los instrumentos de mayor influencia social de nuestros días, como institución educativa que custodia la memoria colectiva de la sociedad, es el museo. Pero ¿qué valor histórico proyecta el museo cuando solo se visibiliza a un sector de la población?, ¿qué representación puede tener una sociedad a la que le falta su otra mitad?

Los museos deben ser hoy en día espacios participativos de comunicación y debate, lugares donde se fomente el respeto por la diversidad y, por lo tanto, deben desarrollarse como instituciones culturales al servicio de la sociedad, implicándose en sus problemas, como ya dejó claro la *Mesa Redonda de Santiago* (Chile, 1972), donde se puso de manifiesto, entre otros aspectos, la importantísima labor que debían jugar los museos en la educación de la población. Pero quizás uno de los aspectos más relevantes de este destacado grupo de trabajo fue la nueva forma de concebir este organismo, lo que se llamó el "museo integral", el cual se definía como "...una institución al servicio de la sociedad, de la cual es parte inalienable …que enlaza el pasado con el presente y se compromete con los

cambios estructurales imperantes, provocando otros dentro de la realidad nacional respectiva" (Resoluciones nº. 5).

De ahí que los museos se configuren como un medio vital en la lucha por la igualdad social y ese empeño pasa, inevitablemente, por planteamientos donde se incluya la perspectiva de género como una parte intrínseca de los relatos museísticos.

De este modo, a partir de comienzos del presente siglo, y de forma paulatina al desarrollo de los estudios de género, se ha ido introduciendo en los museos de arqueología españoles, la preocupación por incluir una perspectiva de género, tanto en sus discursos como en sus diseños expositivos. Es cierto que en la segunda década del siglo XXI ya nadie debería cuestionar que la mujer ha sido un pilar indiscutible de los pueblos y culturas que se han ido desarrollando desde comienzos de la humanidad. No obstante, los avances de la investigación arqueológica en este sentido, no se reflejan siempre, como veremos, en su proyección en los museos.

En las siguientes líneas, vamos a plantear cuáles son, en nuestra opinión, los comportamientos de los museos arqueológicos a la hora de incluir o no la perspectiva de género, qué debilidades y fortalezas observamos en estas instituciones, y qué pautas creemos que ayudarían a conseguir unos museos más igualitarios, sin renunciar, en absoluto, al rigor científico de la investigación arqueológica que es, en definitiva, el objetivo de cualquier investigación honesta.

2.- LA INTEGRACIÓN DE LA PERSPECTIVA DE GÉNERO EN LOS MUSEOS ARQUEOLÓGICOS ESPAÑOLES

Podemos considerar que el feminismo apareció en la arqueología española varias décadas antes que en otros países europeos de nuestro entorno como Francia, Portugal o Italia. Así, en la investigación arqueológica de nuestro país, la preocupación explícita por cuestionar el androcentrismo y reflexionar sobre cuestiones vinculadas a las prácticas y experiencias de las mujeres se manifestó a finales de los años ochenta, aproximadamente una década después que en los países escandinavos; EEUU y Gran Bretaña, aunque de un modo, en cierto modo marginal, y limitado a ciertos grupos de investigación centrados, sobre todo, en determinadas universidades (Díaz-Andreu, 2005; Cruz Berrocal, 2009; Dommasnes y Montón, 2012). La introducción, por tanto, del feminismo en la arqueología española ha propiciado un importante debate que abarca la reflexión teórica, la revisión crítica de los planteamientos de la investigación práctica de la arqueología y la reinterpretación del registro arqueológico, con nuevos interrogantes, nuevas miradas, que abarcan también a los materiales conservados en los museos; nuevos planteamientos que ayuden a entender las diversas manifestaciones de la identidad; las diferentes maneras de construir el género y entender que no siempre es binario; en definitiva, el desarrollo de temas que ni siquiera se habían planteado hasta el desarrollo de esta corriente teórica, o con planteamientos totalmente novedosos. (ver, entre otros, Querol, 2001; Sanahuja, 2002; Sánchez Liranzo, 2005 y 2008; Díaz-Andreu, 2005; González Marcén *et alii,* 2008; Cruz Berrocal, 2009; Montón y Rubio, 2012; Hernando, 2012; Dommasnes y Montón, 2012). No han faltado tampoco reflexiones y síntesis generales sobre la arqueología de género, feminista y de las mujeres (Colomer *et alii,* 1999; Sanahuja, 2002; Díaz-Andreu, 2005; Escoriza, 2002 y 2007; Cruz Berrocal, 2009; Díaz-Andreu y Montón Subías, 2012; González Marcén, 2006; González Marcén *et alii*, 2008; Montón Subías y Lozano, 2012; Sánchez Liranzo, 2008; Sánchez Romero, 2014; Vila 2011; Prados y López, 2018). De igual manera, debemos destacar la línea de investigación centrada en las "actividades de mantenimiento", (Picazo, 1997; González Marcén y Picazo, 2005; González Marcén *et alii,* 2005 y 2008; González Marcén *et alii*, 2008; Montón Subías y Sánchez Romero, 2008; Sánchez Romero, 2008; Montón Subías, 2010; Prados, 2016; Delgado y Picazo, 2016), que se plantea inicialmente en la investigación española, con su posterior desarrollo en otros ámbitos internacionales *-maintenance activities-*, y que ha tenido mucho impacto,

en particular, en la arqueología prehispánica en México. Del mismo modo, y a partir del desarrollo de la arqueología del género y feminista, se han ido incorporando también los estudios sobre la arqueología *queer* y las construcciones de género no normativas (Moral, 2016; Gutiérrez Usillos, 2017; Montón y Moral, 2018); o la arqueología de la infancia (Chapa, 2003; Sánchez Romero et al 2015; Sánchez Romero y Cid López 2018), que también han tenido su reflejo en el ámbito de los museos (Izquierdo, López y Prados 2014b y 2015).

Aunque vemos, por tanto, que los estudios sobre arqueología feminista y arqueología del género aparecieron relativamente pronto en España, tendremos que esperar hasta los inicios de siglo para ver un verdadero impacto de estas investigaciones asociadas con los museos arqueológicos. De esta manera, podemos considerar que a partir del año 2000 surge una primera oleada de artículos centrados, sobre todo, en dejar en evidencia la falta de visibilidad de las mujeres en los discursos expositivos de los museos (Hornos y Rísquez, 2000 y 2005); en plantear cómo se aborda el papel de las mujeres en los relatos sobre el origen de la humanidad (Querol, 2000 y 2005); en resaltar cómo se proyecta el presente en el pasado (Querol, 2006; Izquierdo, López y Prados, 2014a); o en la denuncia de las actitudes pasivas y secundarias de las mujeres en las imágenes que ilustran los relatos de los museos (Querol y Hornos, 2011 y 2015; Rovira, 2017) etc. Del mismo modo, se va a ir destacando también la necesidad de realzar, -tanto a través de los discursos expositivos, como con la selección no inocente de los objetos que componen las colecciones, o las actitudes con las que se representa a las mujeres en las imágenes-, las llamadas "actividades de mantenimiento", todas aquellas prácticas que engloban, entre otras funciones, el cuidado de las personas, procurar el alimento, los espacios de vida, las tecnologías cotidianas, la socialización, etc. Es decir, todas las actividades vitales para el desarrollo y subsistencia de cualquier sociedad. Además, en el tema de los cuidados, tendríamos que referirnos no solo a los relacionados con la vida, parto, amamantamiento, medicina tradicional, etc.; sino también los relacionados con la muerte, con la preparación del cadáver, la elaboración de los alimentos para los banquetes funerarios, el cuidado de las tumba (Gilchrist, 1999 y 2005; Arnold, 2006; Delgado y Ferrer, 2007 y 2012; Montón Subías, 2010; Prados, 2012 y 2016; Delgado y Picazo, 2016). También se ha hecho hincapié en la responsabilidad de los museos en la difusión de una investigación más igualitaria (Soler 2008; Maceira-Ochoa, 2017; Bonet *et alii*, 2017). Del mismo modo, debemos destacar las diferentes publicaciones e iniciativas emprendidas a partir del proyecto de investigación "Pastwomen", del que forman parte diferentes universidades y museos españoles, centrado en elaborar con criterios arqueológicos basados en una rigurosa investigación científica, los recursos necesarios – especialmente imágenes-, para la investigación y docencia de las mujeres y el género. El objetivo principal es que estos recursos sean accesibles, desde su página web, para todo el público interesado, especialmente el docente en sus diversos niveles educativos, y donde exista una colaboración directa entre los profesionales de la arqueología y la investigación[4].

Por otra parte, creemos que también debe reseñarse el grupo de investigadoras que canalizamos nuestro trabajo a través de un proyecto de investigación, liderado desde la UAM por una de nosotras, y desarrollado entre 2013 y 2016[5] , que ha generado diversas publicaciones (ver, entre otras, Prados, Izquierdo, y López, 2013; Izquierdo, López y Prados, 2014; Prados, 2016; Prados y López, 2017b; Izquierdo, 2017; Prados, 2017). Queremos destacar, de un modo particular, la obra colectiva "Museos Arqueológicos y Género. Educando en igualdad" (Prados y López, 2017); donde diversas investigadoras e investigadores aportan su propia visión sobre este tema, desde sus campos específicos de investigación y trabajo, que incluyen ámbitos tan diversos como universidades; el CSIC; museos; instituciones estatales y municipales, españolas, mexicanas, ecuatorianas o de la

UNESCO. Entre los principios inspiradores que forjaron este proyecto cabe destacar, entre otros, la necesidad de incorporar la perspectiva de género en el ámbito de la museología, como un paso imprescindible para asegurar la igualdad entre mujeres y hombres y otros grupos marginados de la sociedad, el establecimiento de una actitud crítica frente a los discursos tradicionales de la exposición, la ruptura con los roles de género androcéntricos construidos sin rigor científico, la educación en igualdad, y la lucha contra los estereotipos que conducen a actitudes discriminatorias (Prados, Izquierdo y López, 2013).

Por último, también podemos destacar una reciente tesis doctoral centrada en los museos de Asturias (Bécares, 2017), así como otras varias que se encuentran en fase de elaboración, lo que demuestra que la investigación feminista y de género en la arqueología, se va afianzando en nuestras universidades y museos.

Por otra parte, los estudios de género han permeado también en el campo del patrimonio cultural gracias a encuentros y publicaciones de casos concretos como el monográfico sobre patrimonio y género de la *revista PH* (AA.VV., 2016) o el volumen editado por Iñaki Arrieta de reciente publicación (2017).

No cabe duda, que una de las estrategias más utilizadas para integrar la perspectiva de género en los museos ha sido la realización de exposiciones temporales, que permiten aproximaciones a temas más concretos, que la exposición permanente no suele abarcar, y que desarrollaremos con más extensión en el apartado siguiente.

De igual modo, en el ámbito institucional se han llevado a cabo interesantes iniciativas como *Patrimonio en Femenino*[6], a partir de un proyecto de investigación liderado por Marián López Fernández Cao de la UCM, en colaboración con el Ministerio de Cultura, que propone, una exposición virtual que analiza la presencia de las mujeres a lo largo de la historia, a través de las colecciones de los museos estatales objeto de estudio, entre los que se incluye el Museo Arqueológico Nacional. Por nuestra parte, no compartimos del todo estos planteamientos, dado que muchas veces al analizar una pieza concreta se descontextualiza del resto de la sala, de manera que no se cuestiona el relato general del museo, que es donde realmente debe integrarse la perspectiva de género.

El desarrollo de la investigación feminista y de género en la arqueología, ha forjado una red de contactos que ha hecho posible que la igualdad de género se contemple como un requisito fundamental en los contenidos, actividades y servicios de las instituciones museísticas. Uno de los hitos más destacables fue la fundación en el Congreso de la European Association of Archaeologists EAA celebrado en Malta en 2008, del grupo Archaeology and Gender in Europe, AGE, en el que participamos, a partir del cual se han propuestos diferentes sesiones, de las que podemos destacar la sesión celebrada en Estambul en septiembre de 2014 con el título *Images of the Past: Gender and its Representations;* o las sesiones celebradas en Oslo (2011); las distintas sesiones desarrolladas en Barcelona (2018) o la reunión de Lisboa, dentro de los AGE Workshops del EAA (octubre de 2017). Del mismo modo, también en España hemos creado nuestras redes de trabajo, que ponen en contacto a investigadoras –fundamentalmente-, y a investigadores de distintas universidades, centros de investigación, museos, ayuntamientos, etc., con la finalidad debatir y difundir nuestras investigaciones, como demuestran los numerosos congresos, seminarios, mesas redondas, talleres, etc., celebrados en las primeras décadas de este siglo, muchos de los cuales han dado lugar a diversas publicaciones colectivas, como ya hemos mencionado.

3.- ¿QUÉ ACTITUD ADOPTAN LOS MUSEOS ARQUEOLÓGICOS ESPAÑOLES ANTE LAS INVESTIGACIONES DE GÉNERO?

A partir de nuestras investigaciones creemos que los museos arqueológicos pueden

clasificarse en tres grupos generales, en función de las estrategias que siguen a la hora de incorporar la perspectiva de género en sus instituciones. El primer grupo lo formarían aquellos museos que no han realizado ningún esfuerzo por incorporar planteamientos de género, ya sea por una convicción ideológica e identificación con los modelos patriarcales de la investigación arqueológica positivista, o bien por falta de sensibilidad ante los avances de la investigación arqueológica feminista, o incluso por no verse obligados a modificar las salas expositivas de su institución.

Un segundo grupo lo constituirían aquellos museos que, aunque no han podido modificar significativamente su exposición permanente, son sensibles y permeables a la inclusión de la arqueología de género y lo hacen a través de exposiciones temporales y actividades y servicios ofertados al público, principalmente a través de sus gabinetes didácticos enfocados, en particular, al público escolar y familiar.

Por último, tendríamos que hablar de los museos de nueva creación o que han sido reformados en los últimos años, donde existe una preocupación por incorporar la perspectiva de género en los diferentes ámbitos de la institución museística- muchas veces exigida desde las instancias oficiales-, y que, según los casos, ésta se incluye en mayor o menor medida.

Vamos a analizar brevemente algunos de estos grupos de museos y sus principales estrategias relacionadas con el género.

El primer modelo, como hemos destacado, lo formarían los museos que siguen mostrando un discurso androcéntrico donde se invisibiliza a las mujeres en todos los ámbitos: en el relato, en las imágenes y en el lenguaje utilizado (Figura 1). Se trata de museos donde las mujeres, en muchas ocasiones, no aparecen en ninguna actividad destacada a través del discurso expositivo o de sus colecciones: no se refleja su importancia en la caza, ni en la recolección, ni en tareas agrícolas o industriales, etc. Es decir, son seres que no forman parte de las sociedades que se muestran al público, ni se pueden identificar con la cultura material, con las colecciones del museo. Es como si no hubieran existido o su presencia hubiera resultado tan secundaria que no fuese digna de destacarse, y donde se da por supuesto que, todos y cada uno de los útiles líticos o vasijas cerámicas, por ejemplo, han sido fabricados por varones. Y en las pocas ocasiones donde aparecen reflejadas las mujeres en las imágenes, suelen mostrarse en actitudes secundarias, donde no se percibe que puedan llevar la iniciativa de la acción en ningún momento e incluso en algunos casos, se atreven a mostrar a los varones realizando los objetos de adorno que portan ellas (Querol, 2008; Querol y Hornos, 2011; Prados y López, 2016 y Prados, 2017). Del mismo modo, en ocasiones, se presenta a las mujeres en escenas sesgadas e incompletas realizando actividades que, aunque entran de lleno en lo que se denominan actividades de mantenimiento, no se les otorga ningún valor, ni se destaca su esencial importancia para la sociedad. Por el contrario, al no ir acompañadas de un discurso de género, se exhiben como actividades no vitales para el desarrollo del grupo. En definitiva, se parte de un discurso patriarcal del presente donde este tipo de actividades suelen estar desempeñadas por mujeres que, en la mayoría de los casos, no reciben remuneración económica por ello, por lo que erróneamente, se consideran secundarias (Gonzalez Marcén, 2014 y González Marcén *et alii*, 2017). Y ese desprecio del presente, se traslada al pasado, siguiendo una estela que los científicos vienen repitiendo desde el s. XIX, como ejemplifica muy bien Darwin (Querol, 2001). En este sentido, resulta de vital importancia desterrar de los museos los discursos patriarcales que se han anquilosado en las instituciones museísticas durante el siglo pasado, como aquellos que destacaban, sin ninguna base científica, que la división del trabajo en función del sexo respondía a una realidad inmutable desde los orígenes de la humanidad. Así, las actividades tradicionalmente consideradas importantes como la caza, la agricultura, la elaboración de útiles, la realización de las manifestaciones

artísticas, etc., se reservaban al género masculino, sin llegar siquiera a plantearse si a través de la cultura material existían pruebas científicas de estas divisiones. En definitiva, estos museos en sus discursos expositivos borran las huellas de la mitad de la población, presentando de esta forma a las mujeres como seres pasivos que no contribuyen al desarrollo y cambio de sus propias sociedades. Por desgracia, todavía contamos con varios museos en España en este grupo, aunque afortunadamente, los que se van renovando suelen adoptar una actitud más inclusiva.

El segundo modelo está compuesto por aquellos museos arqueológicos que ante la dificultad de revisar sus exposiciones permanentes para incorporar un discurso de género en las mismas, o al querer ahondar en aspectos que la exposición permanente no refleja con tanta claridad, han optado, en muchos casos, por la visibilización de las mujeres en el pasado a través de actividades destinadas a promover la igualdad entre el público, mediante talleres, visitas guiadas, etc., en general, con una gran repercusión social. En este sentido podemos destacar los talleres del Museo y Parque Arqueológico Cueva Pintada (Gáldar, Gran Canaria) con actividades dirigidas a escolares y a familias (Figura 2), con un enorme éxito de público, o el Museo de Prehistoria de Valencia con diversos talleres (Bonet *et alii*, 2017); el Museo de Arte Ibérico de El Cigarralejo, con la creación de itinerarios en femenino; el MAC de Barcelona (Rovira 2017), etc. Pero, sobre todo, debemos destacar la incorporación de la perspectiva de género a través de la creación de exposiciones temporales, una estrategia que está resultando muy interesante y que permite profundizar en temas que no se reflejan en la exposición permanente. En este sentido, debemos destacar la exposición pionera del Museo de Prehistoria de Valencia, *Las mujeres en la Prehistoria* (2006), que surgió con el objetivo de reconocer el papel social, económico y cultural que las mujeres pudieron jugar durante la Prehistoria. Aunque se concibió para exponerse durante unos meses, debido a su enorme éxito, en la actualidad sigue itinerando por toda España, exhibiéndose no solo en museos, sino también en institutos de enseñanza media; ayuntamientos, etc. (Soler, 2008: 182; Bonet *et alii*, 2006;). Desde este mismo museo, se han sucedido diferentes proyectos museísticos en igualdad que incluyen exposiciones temporales avaladas por un gran éxito de convocatoria, y actividades participativas propuestas en torno a la percepción de los roles de género en la Prehistoria (Bonet *et alii*, 2017).

También destacan las exposiciones temporales del Museo Arqueológico Regional de Madrid, donde son especialmente sensibles al tratamiento igualitario de las imágenes, contrastadas arqueológicamente, entre las que podemos mencionar las diferentes recreaciones para la exposición *Los últimos carpetanos. El oppidum de El Llano de la Horca* (2012); o el bellísimo cartel que realizó A. Asensio, bajo el asesoramiento del director del museo, E. Baquedano, para la exposición temporal, *Arte sin artistas. Una mirada al Paleolítico* (2012-2013), donde por primera vez, se optó por mostrar a una mujer realizando las pinturas del techo de los polícromos de la cueva de Altamira (Escobar y Baquedano, 2014).

Otra exposición destacable fue *Miradas a la mujer ibérica*, una exposición itinerante en la que participaron diferentes museos, como el Museo Arqueológico de Murcia; el Museo Arqueológico Jerónimo de Molina (Jumilla, Murcia); El Museo de Arte Ibérico del Cigarralejo (Mula, Murcia) y el Museo de Albacete, financiada por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, con apoyos municipales, que itineró durante 12 meses, por diferentes museos españoles (Page y Sanz Gamo, 2014). Del mismo modo, cabe mencionar la exposición, también itinerante, *Evolución en clave de género* (2015), dependiente del Centro Nacional de Investigación sobre la Evolución Humana.

No queremos dejar de mencionar la exposición que comisaríamos un grupo de investigadoras españolas de la UAM e investigadoras del INAH de México, con el título *Enfrentándose a la vida. Mujeres ibéricas*

y mujeres mesoamericanas prehispánicas (Universidad Autónoma de Madrid) (2015), donde queríamos destacar especialmente la importancia de las actividades de mantenimiento, en ámbitos tan alejados geográfica y cronológicamente, como la Cultura Ibérica en España, o las Culturas Prehispánicas en Centroamérica, y que itineró por diversas universidades y museos españoles y mexicanos entre 2015 y 2017 (Figura 3) (López y Prados, 2014; Castelo *et alii*, 2017).

No podemos olvidar tampoco la interesante exposición del Museo de América titulada *Trans. Diversidad de identidades y roles de género* (23 de junio-24 de septiembre de 2017), que se exhibió, coincidiendo con las celebraciones internacionales LGTBI en Madrid, y que centró su atención en un colectivo especialmente vulnerable. Esta exposición se aproximaba al fenómeno de la transexualidad como algo que ha existido en todas las épocas y culturas, aunque los museos lo oculten, intentando lograr un mejor conocimiento de su realidad y concienciar sobre su situación, sobre sus condiciones y circunstancias, para avanzar en su participación e integración en la sociedad (Figura 4). Para entender cómo se crea la identidad o las identidades. Reconocer la identidad individual y la identidad de género como algo que se elige y que se construye voluntariamente, fuera del determinismo biológico o de las imposiciones sociales, es una manifestación más de esa capacidad del museo para luchar contra ideas preconcebidas y crear valores (Gutiérrez Usillos, 2017). Consideramos, sin embargo, que fue una ocasión, en cierto modo perdida, ya que esta exposición temporal, con su interesante catálogo, solo estuvo expuesta tres meses de verano en el Museo de América. Creemos que la falta de una mayor proyección social y la ausencia de itinerancia hizo que no llegara a un público más extenso. Es posible que en su falta de promoción debamos ver todavía, los tabúes y temores a los que se sigue enfrentando nuestra sociedad.

Por último, citar las exposiciones organizadas por el Museo Arqueológico de Alicante (MARQ) que ha demostrado una gran sensibilidad en materia de género en la última década. Cabe destacar la actual exposición *Rupestre. Los primeros santuarios. Arte prehistórico en Alicante* (julio 2018 - enero 2019) que ofrece itinerario por diferentes yacimientos de arte rupestre de la provincia de Alicante a través de un discurso comprometido e integrador (Figura 5).

La tercera estrategia es la que se está llevando a cabo en los últimos años en muchos museos arqueológicos que, al ser de reciente inauguración o haber sufrido importantes obras de renovación, como el Museo Arqueológico Nacional, han seguido las directrices estatales en materia de igualdad. Por otro lado, es cierto que existe ya una preocupación y sensibilidad por incorporar la perspectiva de género en todos los ámbitos de la institución museística aunque, según los casos, se está consiguiendo con mayor o menor esfuerzo y éxito. De esta manera, se observa este empeño por visibilizar a las mujeres a través de relatos más inclusivos, buscando un lenguaje más cuidado y no excluyente, donde las imágenes que los ilustran sean integradoras y no reflejen a mujeres pasivas, sino miembros de las comunidades que participan en las diferentes actividades documentadas a través de los restos arqueológicos, que deben ser representativos de toda la sociedad.

Entre estos museos de reciente creación o renovación podemos citar el Museo Arqueológico Nacional (Madrid); el Museo Arqueológico de Catalunya (Barcelona); el Museo de Almería; el Museo de Altamira (Santillana del Mar, Santander;, el Museo de la Evolución Humana (Burgos); el Museo Íbero de Jaén (Figura 6), etc. No obstante, en la mayoría de estas instituciones y a pesar del esfuerzo evidente que suele observarse, podemos destacar errores importantes en esa búsqueda por incluir la perspectiva de género, como cartelas que anuncian “el hombre se hace hombre”, en el Museo de Altamira (Fatás y Martínez, 2014; Maceira, 2017); o imágenes que proyectan una visión muy diferente a lo que indican las piezas expuestas o los

objetos elegidos, por ejemplo en el Museo Arqueológico Nacional (Prados, 2016 y Prados y López 2017b, fig. 4); o la existencia dentro del mismo museo de salas con sensibilidades muy diferentes hacia los cuestiones que estamos planteando y que obviamente reflejan que detrás de las mismas hay profesionales con distintas inquietudes teóricas, como es el caso del ya citado MAN (Prados 2017). No obstante, comprobamos cómo en muchos de estos museos, la mujer se va incorporando poco a poco al relato museístico, de esta forma, se habla ya de la evolución de la humanidad- y no del hombre-, y se exhiben imágenes de parejas para ilustrar esa evolución; o se muestran mujeres cazando con arco o participando en los rituales funerarios (Rovira, 2017), que nos van alejando poco a poco, de la invisibilidad o parálisis de las mujeres que se muestran en el primer grupo de museos que hemos analizado. No obstante, también hemos observado que en algunos de estos nuevos museos las actividades destinadas al público, mediante talleres, etc., pueden ser muy inclusivas o, por el contrario, darles muy poca importancia a las mismas, lo que consideramos que supone un grave error e indica una falta de diálogo entre los diferentes departamentos de la institución.

4.- ALGUNAS PROPUESTAS PARA INCORPORAR LA PERSPECTIVA DE GÉNERO EN LOS MUSEOS ARQUEOLÓGICOS

Los museos arqueológicos pueden y deben proponer nuevos discursos, a partir de la reinterpretación de la museografía y los objetos custodiados en sus salas, que nos permitan plantear, desde una óptica más inclusiva y científicamente más sólida, las relaciones de género en el pasado. Por ello, a partir de nuestra experiencia investigadora vinculada al estudio de diferentes museos arqueológicos españoles – y algunos europeos y mexicanos-, proponemos, algunas pautas que creemos que podrían contribuir a lograr estos objetivos.

En primer lugar, debemos desterrar definitivamente de los discursos museísticos los mensajes de la arqueología tradicional que asimilan las tareas principales de cualquier época y cultura con los hombres, mientras invisibilizan a las mujeres o las relegan a meros seres pasivos, cuya única función se reduciría a la reproducción biológica. Por otra parte, debemos destacar la importancia primordial que tienen las actividades de mantenimiento, imprescindibles para la supervivencia de cualquier grupo y que además conllevan el desarrollo y aprendizaje de tecnologías específicas, así como la transmisión del lenguaje, costumbres, mitos, etc. Los relatos integradores deben acompañarse por la utilización de un lenguaje no sexista, porque seguimos sin compartir la idea que defiende la Real Academia Española de la Lengua, según la cual el uso del masculino genérico es inclusivo y universal. Si decimos "el origen del hombre", excluimos a la mitad de la población (Querol 2005), mientras que, si se dice "el origen de la humanidad", se incluye a la globalidad. Si escribimos "entra en la casa de un romano" entendemos que esa vivienda representa al propietario, mientras que si decimos "entra en una casa romana" estamos ampliando la experiencia a todos los individuos, independientemente de su sexo, edad, o condición social, que habitaron en la misma (Prados 2017).

Otro aspecto importante a tener en cuenta es que los museos deben difundir imágenes con recreaciones de escenas, objetos, etc., basadas en la investigación arqueológicas, que permitan reflejar a toda la población. De tal modo, que si se muestran individuos activos, todo el mundo debe estar activo, y si quieren reflejar momentos de descanso, deben abarcar también a todo el grupo. En este sentido, nos parece importantísima la experiencia que desarrolló el grupo *Past Women* al organizar en la Universidad Internacional de Baeza (febrero de 2017) un taller denominado "Patrimonio Arqueológico y Mujeres. Redibujando el pasado. De la Investigación a la Difusión"[7] que reunió a especialistas en materia de patrimonio arqueológico y diversos colectivos profesionales vinculados, de una forma u otra, con la interpretación del pasado, especialmente ilustradores. A través de la colaboración entre los distintos colectivos se trató de aportar ideas para la construcción de nuevas imágenes de las sociedades del pasado,

alejadas de los tradicionales estereotipos, y la elaboración de propuestas museológicas y museográficas que permitan contribuir a la paulatina eliminación de los sesgos de género. También deben revisarse las colecciones que exponen los museos, porque ya sabemos que la elección de los objetos no es inocente. ¿Por qué, por ejemplo, si sabemos que las ollas de cocina eran objetos comunes en los santuarios ibéricos, éstas no se exponen nunca en las vitrinas? Es necesario dar valor a los objetos que tradicionalmente se aglomeran en los almacenes, sin una justificación científica, simplemente porque la investigación tradicional los ha despreciado.

También debemos plantear estrategias educativas comprometidas, desde una perspectiva de género, a través de itinerarios didácticos en el marco de la educación en igualdad, de tal forma que remarquen la transversalidad de las cuestiones de género en la historia. Debemos abrir las puertas de los museos para que las niñas y las mujeres también se sientan representadas, para que los museos puedan conectar con sus heterogéneas comunidades (González Marcén, 2014; González Marcén *et alii*, 2017 y Guibaja *et alii*, 2017).

Desarrollar la aplicación de la ley de igualdad de 2007 en los contenidos de los museos e Incluir la igualdad de género en el borrador del nuevo reglamento de museos de titularidad estatal, tal como recogen algunas normativas autonómicas, por ejemplo, la nueva Ley 8/2007 de Museos y Colecciones Museográficas de Andalucía.

Por todo ello, debemos tener claro que el relato integrador e igualitario debe ser el objetivo fundamental de los museos del siglo XXI, aunque sabemos que no es un camino fácil de recorrer.

NOTAS:

1. Este artículo se ha escrito dentro del Proyecto HAR2016-77564-C2-2-P *Cultura material, colonialismo y género en Etiopia. Una aproximación etnoarqueológica* "Material Culture, Colonialism and Gender in Ethiopia. An ethnoarchaeological approach".

2. lourdes.prados@uam.es

3. lopezruizclara@gmail.com

4. Recursos para la investigación de la Arqueología de las mujeres y del Género en España, GENDAR HUM-1904 (2014-2018), financiando por la Junta de Andalucía. IP. Carmen Rísquez (UJ). http://www.pastwomen.net/

5. *La discriminación de la mujer: los orígenes del problema. La función social y educativa de los museos arqueológicos en la lucha contra la violencia de género* Ministerio de Ministerio de Sanidad, Servicios Sociales e Igualdad. Instituto de la Mujer y FSE. 035/12. IP: Lourdes Prados Torreira.

6. http://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/museos/mc/ceres/catalogos/catalogos-tematicos/patrimoniofemenino/presentacion/portada.html "Estudio de los fondos museísticos desde la perspectiva de género: Museo del Prado, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Museo Arqueológico Nacional y Museo del Traje" (2009-2014).

7. http://www.pastwomen.net/novedades/seminario-taller-patrimonio-arqueologico-y-mujeres-re-dibujando-el-pasado-de-la-investigacion-a-la-difusion

BIBLIOGRAFÍA:

- AA.VV. (2016): *Revista PH 89*, Sección Perspectivas, Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico. http://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/issue/view/91
- ARNOLD, B. (2006):" Gender and Archaeological Mortuary Analysis", en Nelson, S.M (ed.): *Handbook of Gender in Archaeology*. Altamira Press. Oxford, 137-170.
- ARNOLD, B. y WICKER, N. L. (eds.) (2001): *Gender and the Archaeology of Death,* Walnut Creek, Lanham, New York, Oxford, Altamira Press.
- ARRIETA URTIZBEREA, I. (ed.) (2017): *El género en patrimonio cultural*, Bilbao, Universidad del País Vasco.
- BÉCARES RODRÍGUEZ, L. (2018): *Representaciones e identidades de género en los museos arqueológicos asturianos*, Tesis doctoral, Universidad de Oviedo.
- BONET, H., SOLER, B., RIPOLLÉS, E. y FORTEA, L. (2017): "La presencia femenina en el Museu de Prehistòria de València", en Lourdes Prados Torreira y Clara López Ruiz (eds.), *Museos arqueológicos y género. Educando en igualdad*, UAM, Madrid, 201-216.
- CASTELO, R., LÓPEZ, C., PRADOS, L., RODRÍGUEZ-SHADOW, M. y CORONA, C. (2017): "Un proyecto común. La exposición *Enfrentándose a la vida. Las mujeres ibéricas y las mujeres prehispánicas en Mesoamérica. Un encuentro a través*

de la arqueología", en Lourdes Prados Torreira y Clara López Ruiz (eds.), *Museos arqueológicos y género. Educando en igualdad*, UAM, Madrid, 379-400.

- COLOMER, L., GONZÁLEZ MARCÉN, P., MONTÓN, S. y PICAZO, M. (1999): *Arqueología y Teoría Feminista. Estudios sobre mujeres y cultura material en arqueología*, Icaria, Barcelona.

- CRUZ BERROCAL, M. (2009): "Feminismo, teoría y práctica de una arqueología científica", *Trabajos de Prehistoria*, 66, 2, 25-43.

- CHAPA BRUNET, T. (2003): "La percepción de la infancia en el mundo ibérico", *Trabajos de prehistoria*, 60, 1, 115-138.

- DELGADO HERVÁS, A. y FERRER, M. (2007): "Alimentos para los muertos: mujeres, rituales funerarios e identidades colonials", *Treballs d'Arqueologia*, 13, 29-67.

- DELGADO HERVÁS, A. y FERRER, M. (2012): "La muerte visita la casa: mujeres, cuidados y memorias familiares", en Prados Torreira, L. (ed.*): La arqueología funeraria desde una perspectiva de género,* Ed. UAM, Madrid, 123-155.

- DELGADO HERVÁS, A. y PICAZO GURINA, M. (eds.) (2016): *Los trabajos de las mujeres en el mundo antiguo. Cuidado y mantenimiento de la vida*, Serie Hic et Nunc, 8, Tarragona.

- DÍAZ-ANDREU, M. (2005): "Arqueología y género: una nueva síntesis", en Sánchez Romero M. (ed.), *Arqueología y Género*, Granada, 13-52.

- DÍAZ ANDREU, M. (2014): "Historia del estudio de género en arqueología", *Saguntum Extra*,15, 25-32.

- DÍAZ-ANDREU, M. y MONTÓN-SUBÍAS, S. (2012): "Gender and feminism in the prehistoric archaeology of Southwest Europe", en D. Bolger (ed.), *A companion to gender prehistory,* Malden, Wiley-Blackwell, 438–457.

- DÍAZ-ANDREU, M. y SANZ GALLEGO, N. (1994): "Women in Spanish Archaeology", *Archaeological papers of the American Anthropological Association*, 5, 121-130.

- DOMMASNES, L. H. y MONTÓN, S. (2012): "European Gender Archaeologies in Historical Perspective", *European Association of Archaeologists* 15, 367-391.

- ESCORIZA MATEU, T. (2002*): La representación del cuerpo femenino. Mujeres y arte rupestre levantino del arco mediterráneo de la Península Ibérica,* B.A.R., Int. Series 1082, Oxford.

- ESCORIZA MATEU, T. (2007): "Desde una propuesta arqueológica feminista y materialista", *Complutum,* 18, 201-208.

- FATAS MONTAÑES, P. y MARTÍNEZ LLANO, A. (2014): "Una reflexión sobre la representación paleolítica en el Museo de Altamira", *ICOM DIGITAL. Revista del Comité Español de ICOM,* 90-101.

- GILCHRIST, R. (1999): *Gender and Archaeology. Contesting the past*, Routledge, Londres.

- GILCHRIST, R. (2005): «Cuidando a los muertos: las mujeres medievales en las pompas fúnebres familiares », *Treballs d´Arqueologia* 11, 51-72

- GONZÁLEZ MARCÉN, P. (2006): "Mujeres y Prehistoria: vivir el presente, pensar el pasado", en VV.AA., *Las mujeres en la Prehistoria*, Museu de Prehistòria de València, Valencia, 15-26.

- GONZÁLEZ MARCÉN, P., MONTÓN SUBÍAS, S. y PICAZO, M. (2008): "Towards an archaeology of maintenance activities" en M. Sánchez Romero y S. Montón Subías, (eds.) *Engendering Social Dynamics: the*

archaeology of Maintenance Activities. BAR International Series, Oxford, 3-8.

- GONZÁLEZ MARCÉN, P. y MINUESA SÁNCHEZ, H. (2017): "Dejando atrás la violencia: experiencias y propuestas desde los museos con mujeres supervivientes", en Lourdes Prados Torreira y Clara López Ruiz (eds.), *Museos arqueológicos y género. Educando en igualdad*, UAM, Madrid, 433-450.

- GUTIÉRREZ USILLOS, A. (Ed.) (2017): *Trans. Diversidad de identidades y roles de género*, Catálogo de la exposición del Museo de América, Ministerio de Cultura, Madrid.

- GUIBAJA, J. F., VILA-MITJÀ, A., HIGUERA, S. y RICHAUD, I. (2017): "Barcelona: una historia de hace 6000 años. Actuaciones divulgativas en las calles del centro de Barcelona", en Lourdes Prados Torreira y Clara López Ruiz (eds.), *Museos arqueológicos y género. Educando en igualdad*, UAM, Madrid, 451-471.

- HERNANDO GONZALO, A. (2002): *Arqueología de la identidad*, Akal, Madrid.

- HERNANDO GONZALO, A. (2005): "¿Por qué la Historia no ha valorado las actividades de mantenimiento?", *Treballs d´Arqueologia*, 11, 115-133.

- HORNOS MATA, F. y RÍSQUEZ CUENCA, C. (2000): "Paseando por un museo y buscando el lugar de la mujer", *Arqueología espacial*, 22, 175-186.

- HORNOS MATA, F. y RÍSQUEZ CUENCA, C. (2005): "Representación en la actualidad: las mujeres en los museos", en Margarita Sánchez Romero (ed.), *Arqueología y Género*, Universidad de Granada, 479-490.

- IZQUIERDO PERAILE, I. (2014): "A vueltas con el género…Hablando de mujeres en los museos de arqueología", *Revista del Comité español del ICOM*, 9, 14-27.

- IZQUIERDO PERAILE, I. (2017): "Sobre musas, museos y mujeres… Apuntes, experiencias y retos en torno a la arqueología y la museología contemporáneas" en Lourdes Prados Torreira y Clara López Ruiz (eds.), *Museos arqueológicos y género. Educando en igualdad*, UAM, Madrid, 131-162.

- IZQUIERDO, I., LÓPEZ, C. y PRADOS, L. (Coords.) (2014a): *Museos, Arqueología y Género. Relatos, recursos y experiencias, Revista del Comité español del ICOM*, 9.

- IZQUIERDO, I., LÓPEZ, C. y PRADOS, L. (2014b): "Infancia, museología y arqueología. Reflexiones en torno a los museos arqueológicos y el público infantil", *Archivo de Prehistoria Levantina*, XXXI, 401-418.

- IZQUIERDO, I., LÓPEZ, C. y PRADOS, L. (2015): "Once upon a time… Childhood and Archaeology from the Perspective of Spanish Museums", en Sánchez-Romero, M; Alarcón, E y Aranda, G (eds.): *Children, Spaces and Identity.* Oxford. Oxbow Books, 193-207.

- IZQUIERDO, I., PRADOS, L. y LÓPEZ, C. (2012): "Exposición y género: El ejemplo de los museos de arqueología", en Asensio, M., Pol, E., Asenjo, E. y Castro, Y. (eds.): *Actas del III Seminario Iberoamericano de Investigación en Museología de la UAM*, UAM, Volumen 4, año 3, *Nuevos museos, nuevas sensibilidades*: 271-285. [http://www.ces.uc.pt/myces/UserFiles/livros/1097_Vol.4_Nuevos%2Bmuseos%2Bnuevas%2Bsensibilidades.pdf].

- LÓPEZ RUIZ, C. y PRADOS TORREIRA, L. (2014): "Repensar los museos desde la cooperación. una aproximación a Latinoamérica*", Revista del Comité Español de ICOM*: 142-153.

- MACEIRA-OCHOA, L. (2017): "¿Vestigios para un futuro igualitario? Pensar la educación y los museos arqueológicos

desde una perspectiva feminista", en Lourdes Prados Torreira y Clara López Ruiz (eds.), *Museos arqueológicos y género. Educando en igualdad*, UAM, Madrid: 69-104.

- MONTÓN SUBÍAS, S. (2010): "Maintenance Activities and the ethics of Care" en L. H. Dommasnes; T. Hjørungdal; S. Montón Subías, M. Sánchez Romero y N. Wicker, eds., *Situating Gender in European Archaeologies, Archaeolingua,* Budapest: 23-33.

- MONTÓN SUBÍAS, S. (2014a): "Arqueologías Engeneradas. Breve introducción a los estudios de género en Arqueología hasta la actualidad", *Arqueoweb,* 15: 242-247.

- MÓNTÓN SUBÍAS, S. (2014b) "Gender, Feminist and Queer Archaeologies: Spanish Perspective." Encyclopedia of global Archaeology, 5: 2980-2989.

- MONTÓN SUBIAS, S. y LOZANO RUBIO, S. (2012): "La arqueología feminista en la normatividad académica", *Complutum,* 23, 2: 163-176.

- MONTÓN SUBIAS, S. y MORAL, E. (2018): "Gender, Feminist and Queer Archaeologies: A Spanish perspective", *Encyclopedia of Global Archaeology, 5:* 2980-2981.

- MONTÓN SUBÍAS, S. y SÁNCHEZ ROMERO, M. (eds.) (2008): *Engendering social dynamics: the archaeology of maintenance activities.* BAR, Oxford.

- MOORE, J. y SCOTT, E. (1997): *Invisible People and Processes. Writing gender and childhood into European archaeology,* Leicester University Press, London.

- MORAL EUSEBIO, E. (2016a): "Heterotopías en conflicto: sexualidad, colonialismo y cultura material en las Islas Marianas durante el siglo XVII", en Coelho, I. P., Torres, J., Serrão, L., y Ramos, T. (eds.), *Entre ciência e cultura: Da interdisciplinaridade à transversalidade da arqueología (Actas das VIII Jornadas de Jovens em Investigação Arqueológica),* Lisboa, CHAM-IEM: 229-232.

- MORAL EUSEBIO, E. (2016b): "Qu(e)erying sex and gender in archaeology: A critique of the "third" and other sexual categories", *Journal of Archaeological Method and Theory* 23: 788–809.

- MORO ABADÍA, Óscar (2012): "La nueva historia de la arqueología: un balance crítico", *Complutum*, 23, 2: 177-190.

- NELSON, S. M. (2006): *Handbook of Gender in Archaeology*, Berkeley CA, Altamira Press.

- NELSON, Sarah Milledge (2007): *Worlds of Gender Archaeology of women´s lives around the globe*, Berkely CA, Altamira Press.

- PAGE, V. y SANZ GAMO, R. (2014) "Miradas de la mujer ibérica. Una exposición itinerante en el contexto de la arqueología de género", *Revista del Comité Español de ICOM*:116-127.

- PICAZO, M. (1997): "Heart and home: The timing of maintenance activities" en J. Moore y E. Scott, *Invisible people and processes*, London/New York, Leicester University Press: 59–67.

- PICAZO, M. (2017): "Mas allá de los estereotipos: nuevas tendencias en el estudio del género en la arqueología clásica", *Arenal*, 24, 1: 5-31.

- PRADOS TORREIRA, L. (ed.) (2012): *La arqueología funeraria desde una perspectiva de género,* Ediciones UAM, Madrid.

- PRADOS TORREIRA, L. (2016): "Museums and gender in Spanish Archaeological Museums: new perspectives" en James

Flexner (ed.), *The Future of Archaeology in Museums, The Future of Museums in Archaeology. Museums Worlds*, 4, Advances in Research, Australia National University: 18-32.

- PRADOS TORREIRA, L. (2017): "¿Abogan los museos arqueológicos del siglo XXI por una educación en igualdad?", en L. Prados Torreira y C. López Ruiz (eds.) *Museos arqueológicos y género. Educando en igualdad*. Ediciones UAM. Madrid: 23-50.

- PRADOS TORREIRA, L. y LÓPEZ RUIZ, C. (eds.) (2008): *Arqueología del género. I^er Encuentro Internacional en la UAM,* UAM Ediciones, Madrid.

- PRADOS TORREIRA, L. y LÓPEZ RUIZ, C. (eds.) (2017a): *Museos arqueológicos y género. Educando en igualdad*, Ediciones UAM, Madrid.

- PRADOS TORREIRA, L. y C. LÓPEZ RUIZ, C. (2017b): "The image of women in Spanish archaeological museums during the last decade. A gender perspective", en Jana Esther Fries, Doris Gutsmiedl-Schümann, Jo Zaela Matias and Ulrike Rambuscheck (eds.): *Images of the Past. Gender and its representations*. Frauen - Forschung Archäologie, 12, Waxmann Münster-New York:127-144.

- PRADOS TORREIRA, L., IZQUIERDO, I. y LÓPEZ, C. (2013): "Presentación del proyecto de investigación «La discriminación de la mujer: Los orígenes del problema. La función social y educativa de los museos arqueológicos en la lucha contra la violencia de género», *Revista ICOM CE Digital*, 8: 110-117.

- QUEROL, M. A. (2000): El espacio de la mujer en el discurso sobre el origen de la humanidad. Arqueología Espacial 22: 161-173.

- QUEROL, M. A. (2001): *Adán y Darwin*, Síntesis, Madrid.

- QUEROL, M. A. (2005): *Las mujeres en los relatos sobre los orígenes de la humanidad. T. I.: Historia de las mujeres en España y América latina. Vol. 1: de la Prehistoria a la Edad Media* (I. Morant, dir.), Cátedra, Madrid: 27- 77.

- QUEROL, M. A. (2006): "Los discursos actualistas en las representaciones de la Arqueología prehistórica: una visión feminista", *III Congreso Internacional de Musealización de Yacimientos Arqueológicos*, Zaragoza: 36-44.

- QUEROL, M. A. (2008): "La imagen de la Mujer en las reconstrucciones actuales de la Prehistoria", en L. Prados Torreira y C. Ruíz López (eds.), *Arqueología de Género, primer encuentro Internacional en la UAM*, Madrid: 30-47.

- QUEROL, M. A. (2014): "Mujeres del pasado, mujeres del presente: el mensaje sobre los roles en los modernos museos arqueológicos", *Revista ICOM CE*, 9: 44-55.

- QUEROL, M. A. y HORNOS, F. (2011): "La representación de las mujeres en los modernos museos arqueológicos: estudio de cinco casos", *Revista Atlántica-Mediterránea*, 13:135-156.

- QUEROL, M. A. y HORNOS, F. (2015): "La representación de las mujeres en el nuevo Museo Arqueológico Nacional: comenzando por la Prehistoria", *Complutum,* 26.2: 231-238.

- ROVIRA HORTALÁ, C. (2017): "El universo femenino en la museografía del Museu d'Arqueologia de Catalunya", en L. Prados Torreira y C. López Ruiz (eds.) *Museos arqueológicos y género. Educando en igualdad*. Ediciones UAM. Madrid:187-200.

- SADA CASTILLO, P. (2010): "¿Mujeres invisibles? La presencia de la mujer en los discursos expositivos de la Historia", en Domínguez Arranz, A. (ed.) *Mujeres*

en la Antigüedad Clásica., género, poder y conflicto, Sílex, Madrid: 229-247.

- SANAHUJA YLL, Mª E. (2002): *Cuerpos sexuados, objetos y prehistoria*, Cátedra, Madrid.

- SÁNCHEZ LIRANZO, O. (2001): "La arqueología de género en la prehistoria. Algunas cuestiones para reflexionar y debatir", *Revista Atlántica-Mediterránea de Prehistoria y Arqueología Social,* 4: 321-343.

- SÁNCHEZ LIRANZO, O. (2008): "El debate teórico en los estudios de la arqueología del género y su incidencia en la prehistoria", en L. Prados Torreira y C. Ruíz López (eds.): *Arqueología de Género, primer encuentro Internacional en la UAM*, Madrid: 43-60.

- SÁNCHEZ ROMERO, M. (ed) (2005): *Arqueología y Género*, Universidad de Granada.

- SÁNCHEZ ROMERO, M. (2010): "Eso no se toca. Infancia y cultura material en Arqueología", *Complutum* 21, 2: 9-14.

- SÁNCHEZ ROMERO, M. (2014) "Mujeres, arqueología y feminismo. Aportaciones desde las sociedades argáricas", *Arqueoweb* 15: 282-290.

- SÁNCHEZ ROMERO, M., ALARCÓN, E. y ARANDA, G. (eds.) (2015): *Children and their living spaces, Sharing spaces, Sharing experiences*, Oxbow Books. Oxford.

- SÁNCHEZ ROMERO, M. y CID LÓPEZ, R. Mª (Eds) (2018): *Motherhood and Infancies in the Mediterranean in Antiquity,* Oxford, Oxbow.

- SOLER MAYOR, B. (2008): "De la investigación a la difusión: el museo como vehículo de mediación", *Arenal, Revista de Historia de las Mujeres,* 15 (1): 179-194.

- SØRENSEN, M. L. S. (1999): "Archaeology, gender and Museums", en N. Merriman (ed.), *Making Early histories in museums*, London, New York; Leicester, University Press: 136-150.

- SØRENSEN, M. L. S. (2000): *Gender Archaeology*, London, Polity.

- VILA, A. (2011): "Política y feminismo en arqueología prehistórica", *Revista Atlántica- Mediterránea de Prehistoria y Arqueología social*, 13, 17-32.

Figura 1.- Fondo de vitrina de la exposición permanente del Museo Arqueológico de Murcia donde se utiliza un lenguaje androcéntrico y un contenido digno de revisar.

Figura 2.- "Cueva Pintada en Familia: Rasgos de mujer, modelando la figura humana". Talleres del Museo y Parque Arqueológico Cueva Pintada (Gáldar, Canarias) (Gustavo Martín).

Figura 3.- Exposición temporal Enfrentándose a la vida. Mujeres ibéricas y mujeres mesoamericanas prehispánicas.

Figura 4.- Entrada a la exposición temporal Trans. Diversidad de identidades y roles de género, comisariada por Andrés Gutiérrez Usillos (Museo de América, 23 de junio-24 de septiembre de 2017).

Figura 5.- Escena paritaria de un grupo paleolítico al abrigo de una cueva. Exposición temporal Rupestre. Los primeros santuarios. Arte prehistórico en Alicante (Museo Arqueológico Provincial de Alicante, julio 2018-enero 2019).

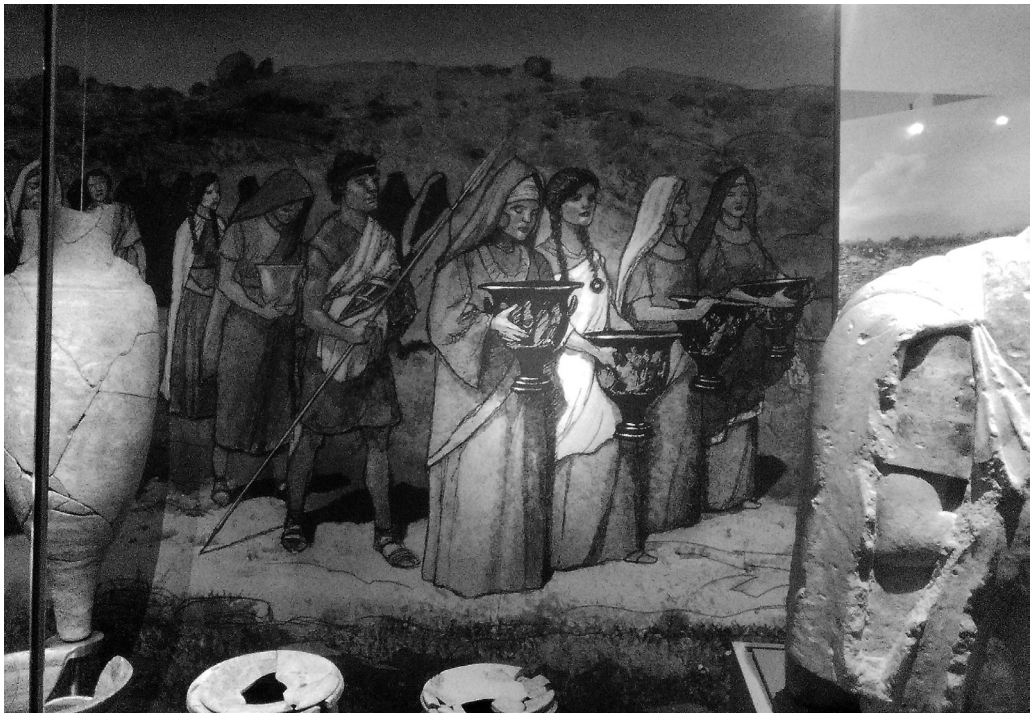


Figura 6.- Cortejo fúnebre. Cultura ibérica. Exposición permanente del Museo Íbero (Jaén).

Reflexiones sobre museos sociales, inclusión y diseño universal

Antonio Espinosa Ruiz

Director de Vilamuseu (Red de Museos y Monumentos de Villajoyosa)

RESUMEN/ABSTRACT

En este artículo compartimos las últimas reflexiones sobre museología inclusiva surgidas del trabajo cotidiano en Vilamuseu, un museo volcado en la museología social desde hace más de veinte años; así como algunas ideas fuerza que se vienen manifestando en recientes cursos y congresos sobre cuestiones de diseño universal aplicado a los museos.

We share here our latest reflections on inclusive museology based on our daily work in Vilamuseu, a museum devoted to social museology for more than twenty years; as well as some recurring ideas expressed in recent courses and conferences on universal design applied to museums.

Palabras clave: museología inclusiva, museología social, diseño universal, Vilamuseu.
Key words: inclusive museology, social museology, universal design, Vilamuseu.

Cuando las directoras de la revista me invitaron a abordar en este número la cuestión de los museos inclusivos, me pareció importante compartir las últimas reflexiones surgidas del trabajo cotidiano en un museo volcado en la museología social, como es Vilamuseu, así como las ideas que de forma colectiva han irrumpido con más fuerza en los últimos congresos cursos y congresos internacionales a los que he asistido o he organizado. No pretendo hacer aquí, por tanto, un estado de la cuestión o una visión global, para las que remito a nuestras últimas publicaciones sobre el particular, sino más bien abordar algunos puntos clave de la cuestión en la actualidad[1].

La primera reflexión que quiero compartir aquí es la importancia de la empatía

Posiblemente ésta marca en buena parte la diferencia entre los programas inclusivos sinceros, a largo plazo, que parten de la filosofía, del ADN y de la planificación estratégica del museo; y aquellos que son de cara a la galería, y que no resultan difíciles de detectar porque suelen reducirse a acciones impostadas, puntuales, impuestas desde arriba. Siempre he dicho que uno de los motores que mueven a los museos —como a toda la sociedad— es la imitación de aquello que tiene éxito, o que ha proporcionado prestigio o una imagen positiva a otro museo. Quienes nos dedicamos a la museología social somos, generalmente, profesionales empáticos con quienes visitan y usan nuestros museos: quiere esto decir que pensamos en ellas y ellos, nos ponemos siempre en su lugar, hacemos realidad la esencia de la Nueva Museología, que es poner el acento en las personas, y por tanto nos esforzamos por que puedan acceder al patrimonio y recibir fácilmente los mensajes que les comunicamos sobre él.

Ahora es necesario dar un paso más allá y diseñar para todas las personas. Es lo que llamamos «diseño universal» aplicado a los museos. Es un reto, desde luego, pero también es un derecho, y por tanto hacer museos inclusivos es nuestra obligación, tanto como lo es mantener las condiciones ambientales o la seguridad de las colecciones. No es, pues, una opción. Encarna Lago expresó en el 5º EAMP (Congreso Internacional de Educación y Accesibilidad en Museos y Patrimonio) de Barcelona una idea contundente: «Un museo que no es social no es un museo». Basta releer la definición de ICOM para despejar cualquier duda al respecto.

Esta empatía viene acompañada por lo común de generosidad profesional: no conozco otro campo de la museología en la que se compartan tantas ideas, conocimientos y prácticas de forma tan rápida y desinteresada como en la museología social. También viene de la mano de un trato personal horizontal, en el que se escucha y valora las opiniones de todo el equipo de la institución, con el que se comparte unos mismos valores estratégicos inclusivos. Esta horizontalidad supone una relación de tú a tú, un rechazo de los egos descontrolados y una humildad capaz de reconocer y subsanar errores de forma rápida, priorizando el resultado. Es necesario que se implique todo el equipo, desde la dirección hasta el personal subalterno, quienes que disfrutan de una beca o participan dentro del voluntariado, el personal de seguridad o de limpieza, etc.; de otro modo será difícil convertir el diseño y el trato inclusivo en marca de la casa. Necesitamos autoexigirnos, evaluarnos y que nos evalúen, tanto profesionales externos como los usuarios y usuarias, muy especialmente desde el asociacionismo de personas con discapacidad. El lenguaje apropiado (me sorprende cuánta gente, arquitectos y museólogos incluidos, sigue usando el término «minusválido»)[2] es uno de los aspectos en los que formar a nuestras plantillas, como también lo es que conozcan los diferentes tipos de discapacidad y la diversidad social y sean capaces de actuar de forma adecuada y natural con cada persona (Figura 1).

Hablamos, pues, de museología social[3], orientada, volcada a la gente; y una parte importante de ella es lo que llamamos inclusión. Inclusión no es exactamente lo mismo que accesibilidad: por ejemplo, una sala o zona reservada en un museo para que las personas ciegas puedan tocar es accesible, pero no inclusiva. Esas personas querrán poder recorrer el museo con su familia o amigos, accediendo a los contenidos de acuerdo con sus capacidades, y para ello necesitan recursos integrados en el discurso museográfico, no segregados de él.

De la misma manera, una entrada para personas con discapacidad física distinta a la digamos «principal» puede ser accesible, pero no es inclusiva. Que todo el mundo acceda a un museo por el mismo sitio debería ser uno de los objetivos clave de nuestra política inclusiva —desde luego, es uno de los puntos más evidentes, ¡toda una carta de presentación! —. Aquí, como en tantas otras cosas, la inclusión es una cuestión de dignidad. Solo en casos muy justificados podemos entender una entrada alternativa, aunque podríamos plantearnos, quizá, convertir ésta en el acceso común para todo el público. A veces la museología social exige decisiones «valientes», antes casi impensables, que suelen chocar con el criterio de muchos directores, conservadores y conservadoras —que con frecuencia son demasiado *conservadores*, y les cuesta salirse de la costumbre o explorar soluciones nuevas o imaginativas: es más cómodo decir que no— y de los y las profesionales de la arquitectura o el diseño o de la gestión de los monumentos. Obviamente la conservación es la máxima prioridad, pero a veces se pone irreflexiva y automáticamente de excusa, sin explorar soluciones no agresivas hacia la integridad o los valores de ese patrimonio: Pablo Rosser denunciaba oportunamente en el III EAMP de Alicante y Villajoyosa que muchos nos ocupamos de proteger el patrimonio, pero ¿quién se ocupa de proteger los derechos de las personas? Es un reto aparentemente sencillo, como instalar rampas accesibles en edificios patrimoniales, a veces encuentra una fuerte oposición; no obstante, una vez

instaladas en seguida se asumen por la población y se perciben como una ventaja que no tiene vuelta atrás, como ha sucedido en importantes edificios religiosos de Puebla (México) (Hernández y De la Torre, *en prensa*).

Existe una tendencia errónea a considerar *accesibilidad* la física, la orgánica y la sensorial, y reservar el término *inclusión* para la cognitiva, la social y la cultural, entre otras. En realidad, accesibilidad e inclusión se aplican a toda la sociedad: si yo no buceo no puedo visitar el pecio Bou Ferrer, no es físicamente accesible para mí, aunque no tenga ninguna discapacidad, pero puedo hacerlo intelectualmente por vías alternativas, a través de recursos museográficos, vídeos o realidad virtual; dotar a los audiovisuales de un museo de subtítulos y vídeos en lengua de signos son acciones inclusivas para las personas sordas, tanto signantes como oralistas, porque se integran en la museografía común. La inclusión implica participación del individuo en las actividades sociales comunes, con normalidad. No obstante, a veces no será conveniente optar por actividades completamente inclusivas, como puede ser el caso de personas con alguna discapacidad mental que necesiten acercamientos al museo con condiciones especiales de tranquilidad, en un grupo con el que tengan confianza, etc. (Figura 2).

Lo cierto es que cada vez empleo menos los términos «accesibilidad» e «inclusión», y más los de «museología social» y «diseño universal». En museología, el diseño universal implica una orientación de estas instituciones a la diversidad humana, tanto en el ámbito laboral como en el de la participación social (por ejemplo, el voluntariado o el apenas incipiente «comisariado inclusivo» del que nos habló Viviane Panelli en el 4º EAMP en Lisboa (Panelli Sarraf, en prensa) o en la filosofía, la estructura, la planificación y la praxis de la institución. Así, tenemos departamentos específicos en algunos museos españoles (un caso pionero es el de Responsabilitat Social del Museu Marítim de Barcelona) o que asumen expresamente la orientación a la diversidad. Por otra parte, debemos comenzar a hablar de un «diseño museográfico universal», que no solo se aplica al diseño del mobiliario o los espacios expositivos, sino también a los textos y audios (su formato, pero también su contenido), a los programas y recursos didácticos, las visitas guiadas, las publicaciones o la señalética, entre otros muchos aspectos.

El diseño universal es un concepto nacido en el seno de la Arquitectura en Estados Unidos no hace tanto tiempo, en 1989, y desde entonces se ha extendido a otros campos, aunque en la museología resulta todavía muy desconocido. Existen tres variantes de este concepto: Diseño Universal (*Universal design*), Diseño inclusivo (*Inclusive design*) y Diseño para todos (*Design for all*)[4]. La *Design for All Foundation* define este último como:

> …la intervención sobre entornos, productos y servicios de tal manera que todas las personas, incluidas las generaciones futuras, independientemente de la edad, género, capacidad o bagaje cultural, puedan disfrutar participando en la construcción de la sociedad con igualdad de oportunidades en actividades económicas, sociales, culturales, de ocio y recreativas y pudiendo acceder, utilizar y comprender cualquier parte del entorno con tanta independencia como sea posible[5].

Igualmente establece los siguientes criterios del *Design for all:* cualquier entorno, producto o servicio debe ser respetuoso con la diversidad de los usuarios, seguro para todos ellos, saludable, funcional y comprensible para todas las personas, sostenible, asequible y atractivo.

El Diseño universal tiene igualmente los siete famosos principios[6]: igualdad de uso, flexibilidad de uso, uso simple e intuitivo, información fácil de percibir, tolerante a errores, escaso esfuerzo físico y dimensiones apropiadas. Hemos de apuntar que, con frecuencia, la aplicación de estos criterios y principios es más cuestión de soluciones

sencillas e imaginativas que de costosos diseños (Figura 3).

El término no debe, pues, engañarnos: en museos, como en cualquier otro campo, no afecta solo al diseño arquitectónico o gráfico, sino como hemos visto a todos nuestros entornos, productos y servicios, y eso incluye *todo* lo que hacemos. De hecho, también diseñamos programas didácticos, visitas guiadas de diferentes tipos, planificamos y redactamos contenidos… Todo ello de alguna manera se *diseña*: por ejemplo, cuando establecemos unas pautas para los textos de nuestros paneles. Así el uso de principios y técnicas de interpretación del patrimonio en el diseño museográfico, pero muy especialmente en la redacción de los textos, es crucial para que se produzca lo que llamamos accesibilidad emocional: lo que de algún modo no nos emociona no nos interesa. También es condición para que exista cierto tipo de accesibilidad intelectual: con razón dice Freeman Tilden que «es señal innata de inteligencia humana no abarrotar la mente con cosas indigestas»[7]. Pensémoslo: cuando nuestros museos son indigestos, con textos muy largos, con un lenguaje difícil, sin referencias que interesen a las personas que los visitan, estas demuestran su inteligencia no leyéndolos, y no al revés. ¿La gente no lee en los museos? Claro que no: ¿cómo van a leer algo que no significa nada para ellos, no les resulta atractivo y les cuesta trabajo comprender? ¿Cómo van a leer nuestros testamentos científicos? Pero la gente se detiene bastante a leer los paneles Vilamuseu, y la explicación está en la interpretación del patrimonio.

Decíamos que una clave era la empatía. Tendemos a creer que es algo innato, que se tiene o no se tiene, pero en realidad la empatía es una capacidad o destreza que se desarrolla a lo largo de la vida, y por lo tanto podemos fomentarla. Para ello es crucial la formación específica de los y las profesionales de los museos en los principios y métodos de museología social, por ejemplo, en accesibilidad, inclusión y diseño universal, y en interpretación del patrimonio. No nos referimos solo a los departamentos de difusión, comunicación, exposiciones, etc., sino a todo el personal técnico del museo, incluyendo a los conservadores (que suelen, por ejemplo, redactar los textos o darles el visto bueno). Necesitamos que todo el personal del museo desarrolle esa sensibilidad, para que ninguno de ellos suponga una traba a la hora de, por ejemplo, incorporar lengua de signos y subtítulos, presentar textos en macrotipo accesible, bajar las alturas medias de los textos, aumentar la iluminación de las salas cuando sea posible, buscar o crear recursos táctiles representativos y tantos otros aspectos que marcan la diferencia entre lo que es accesible e inclusivo y lo que no (Figura 4).

Hablábamos de la luz en las salas**,** y aquí volvemos a la prioridad de conservación, pero el tenebrismo de la museografía del cambio de milenio no responde, en general, tanto a razones de conservación como a una moda. Y la falta de luz es un factor de inaccesibilidad para las personas con resto visual (el 90% de las personas ciegas), para muchas personas con discapacidades mentales —a quienes suele producir ansiedad— y para personas sordas con intérprete de lengua de signos, sin contar las que, sin tener una discapacidad, sienten una cierta claustrofobia o nictofobia —normal en público infantil, especialmente entre 2 y 7 años, pero que suele perdurar en cierto grado algunos años más—. Cierto, las costuras de una exposición se ven menos sin luz, pero no pueden preocuparnos más las costuras que las personas. La luz es una importantísima medida de diseño universal: no solo facilita la visita para muchas personas con diferentes discapacidades, sino que contribuye a la sensación de confort de todos los públicos. Es curioso cómo en las encuestas de calidad de Vilamuseu la luz es un comentario positivo recurrente, quizá por comparación con otras experiencias museísticas.

Hay otra cuestión en la que insisto recientemente: el coste del diseño universal en museografía. No hace falta repetir que no es sensiblemente más cara, y que en

cualquier caso hay que asumir el coste, siendo como es un derecho. Cuando hacemos números en Vilamuseu nos vamos a cifras en torno al 5%, tanto en la obra del edificio como en la museografía y la gestión, pero rápidamente nos da escalofríos cuantificar eso, por varios motivos: en primer lugar, ¿qué es la *normalidad* a la que iría dirigida una museografía no inclusiva?[8] La normalidad, la dimensión normal del ser humano —por fortuna— es la diversidad. La diversidad nos enriquece, pero es algo más profundo que eso: esencialmente nos define, como a todas las especies animales. Cuando hago números estoy cometiendo un error: estoy cuantificando *sobrecostes*, *extras*, y no lo son. Son costes necesarios. Cuando diseño un edificio destinado a museo preveo que tenga una cubierta que nos proteja del sol y de la lluvia, que disponga de una instalación eléctrica que nos permita iluminarlo o desagües que se lleven el agua de lluvia o de los sanitarios, que comprenda un área de almacenes... A nadie se le ocurre no pensar en eso. Diseño universal supone incorporar la diversidad a la normalidad, es decir, diseñar todo para todas las personas desde el principio, evitando correcciones posteriores que sí suponen un auténtico *sobrecoste*. Si tenemos la formación y la empatía, diseñaremos juntos los arquitectos y arquitectas en equipo con los museólogos y museólogas, y todos los accesos y espacios y nos saldrán accesibles, usables, funcionales para todos. Las barreras no existen: las creamos. Nos gastamos mucho dinero en crear barreras, y después nos vemos obligados a gastar más en eliminarlas o corregirlas. Puede ser una praxis interesante para ciertos profesionales de la arquitectura y empresas constructoras sin escrúpulos, que intervendrán necesariamente en todos los procesos de hacer y deshacer, pero es nefasta para nuestras arcas. Cada equipamiento inaccesible que se crea es un fracaso. Y no es suficiente con seguir el código técnico de la edificación: hay que ir más allá en muchos detalles que marcan la diferencia. Otra cuestión, obviamente, es la de los edificios heredados, más o menos antiguos, que nos veremos obligados a reformar o acondicionar. Lamentablemente, la accesibilidad prácticamente no se enseña en las escuelas de arquitectura españolas. Lo mismo ocurre con la museografía (Figura 5).

Retomando la cuestión del coste, el diseño museográfico universal supone, entre muchas otras cosas, abordar la diversidad en los contenidos. En Vilamuseu hemos llegado en 2018 a un estándar que consiste en textos de sala interpretativos en formato accesible de extensión variable según su número, pero en torno a 90 (máximo 120) palabras por idioma; en tres idiomas (valenciano, castellano e inglés); con texto en lectura fácil; comunicación alternativa y aumentativa de ARASAAC de 3x5 pictogramas de media (http://www.arasaac.org/); y lengua de signos española a través de código QR (todo ello para cada panel). Para cada audiovisual hablamos de subtitulado en los tres idiomas y lengua de signos española a través de código QR, y para los audiovisuales sin voz —necesarios para evitar una saturación acústica de las salas— y otras informaciones nos planteamos para 2020 soluciones tecnológicas como los *beepcons*. Para la interpretación mediante guías, ofrecemos visitas en lengua de signos previa reserva sin sobrecoste (la diferencia la asume siempre el museo), y 2019 y 2020 van a ser años de intensa formación de nuestro personal en audiodescripción personal. En maquetas y reproducciones táctiles utilizamos también todos estos recursos, incluida actualmente la audiodescripción con auriculares y por otros medios. Todo esto supone un esfuerzo constante, ya que cada elemento museográfico dispone de medios comunicativos adecuados para los diferentes públicos. Por ejemplo, la lectura fácil (García Muñoz, 2013) es importante como alternativa para personas con disfunciones lectoras, o que no comprenden bien los idiomas de un museo, o para público infantil, entre otras; mientras que los pictogramas son muy útiles, por ejemplo, para personas con discapacidad intelectual (Figura 6).

Este esfuerzo supone tiempo de trabajo, dedicación, así que el diseño universal en

museografía requiere una cierta inversión en ellos, aunque no necesariamente económica si se dispone de personal para abordarla, como es nuestro caso. Importante será que sistemas como la lectura fácil o los pictogramas sean revisados por personas que los necesiten, para que podamos comprobar su eficacia. E igualmente importante será la colaboración de las asociaciones de personas con discapacidad en todo este trabajo, por ejemplo, ayudando a reducir costes. Recuerdo durante un curso que impartí en Italia que los museos de la zona me manifestaron su desencanto porque los precios de las traducciones a lengua de signos para su inclusión en las exposiciones eran tan altos que no se las podían permitir. Es necesario llegar a acuerdos que respeten y valoren el trabajo de los intérpretes y a la vez permitan afrontar ciertos costes, como hemos hecho nosotros con la Federación de Sordos de la Comunidad Valenciana. Quiero decir con todo esto que necesitamos ayuda e implicación del asociacionismo, tanto en la esfera local como regional y estatal. Necesitamos convenios, complicidades, voluntariados, participación. No podemos limitarnos a hacer *para*, necesitamos hacer *con*, a todos los niveles (Figura 7).

Al hilo de esta reflexión es importante abordar, siquiera a modo de pincelada, la existencia de dos tendencias en la museografía inclusiva: la de quienes defienden la primacía de los recursos físicos y sensoriales más tradicionales, como las maquetas, el braille, las réplicas u originales táctiles, etc.; y quienes, deslumbrados por las posibilidades de las TIC, obvian aquellos como si fueran algo obsoleto y ven estas casi como una panacea[9]. Los primeros insistirán en la brecha digital y en la no dependencia de los recursos «tradicionales» respecto de la conexión eléctrica, la cobertura, las averías electrónicas o el WiFi; los segundos alegarán que vivimos inmersos en un mundo tecnológico y que los museos no pueden vivir de espaldas a esta realidad, tampoco en lo relativo a la inclusión. Ambos tienen razón. Nos parece una discusión sin sentido. Existen incluso híbridos interdependientes, como las maquetas o los modelos impresos en 3D a partir de la virtualización de las piezas o monumentos, que son físicos y tecnológicos a la vez. En los últimos dos años hemos desarrollado un proyecto con Néstor F. Marqués (Marqués, 2017 y 2018) y con la colaboración de la empresa BQ[10] (y posteriormente hemos trabajado también el yacimiento y piezas del pecio Bou Ferrer con el equipo Patrimonio Virtual de la Universidad de Alicante) para crear una colección táctil de Vilamuseu que mejore incluso la información accesible que ofrece el original, aumentando la escala en piezas muy pequeñas o reduciéndola en las muy grandes, resaltando en relieve decoraciones pintadas o pronunciando el huecorrelieve en sellos estampillados, o aumentando el contraste de los colores originales, entre otras técnicas[11] (Figura 8).

En fin, la variedad de acciones que un museo puede hacer por la accesibilidad y la inclusión puede parecer abrumadora, hasta el punto de desanimar a quienes pretenden empezar a desarrollarlas; pero se trata de un proceso en el que se debe avanzar al ritmo que se pueda. Seguramente habrá que empezar poco a poco, por ejemplo acondicionando accesos, formando al personal, mejorando el mobiliario o la señalética, creando aseos accesibles, buscando originales que se puedan tocar o creando o maquetas o réplicas accesibles… El diseño museográfico universal no es todo o nada, es un proceso y un aprendizaje continuo que en el caso de Vilamuseu, por ejemplo, ha supuesto un camino de más de veinte años que nos ha llevado adonde estamos, pero que sigue siendo un camino: aún podemos hacer mucho más. Lo importante es que lo poco o lo mucho que hagamos, lo hagamos bien, y que los programas y soluciones que implantemos tengan continuidad, no se conviertan en algo pasajero; es decir, que sean ADN, no moda. La accesibilidad y la inclusión en un museo son un objetivo que nunca alcanzaremos del todo, pero al que nos podemos acercar mucho. En pocas palabras, el objetivo consiste en que todas las personas puedan disfrutar de una experiencia en el museo de la misma duración que la de personas que supuestamente no tengan una discapacidad, o que todas

las personas se vean representadas en el discurso (sea cual sea su sexo u orientación sexual, su edad, su nivel de formación, etc.) y sean capaces de hacer conexiones mentales con lo que les comunicamos, lo que generará su interés y podrá provocar un deseo de conocimiento y conservación de ese patrimonio (Figura 9y 10).

La corriente conocida como Diseño para todos *(Design for All)* pone el acento en la gestión y el mantenimiento, aspectos de la mayor importancia: si habilitamos una entrada accesible o una plataforma elevadora, ocupémonos de se mantengan francas y en funcionamiento; si disponemos de aseos accesibles, evitemos que se conviertan en cuartos de limpieza o almacenes; si optamos por dispositivos o aplicaciones tecnológicas, asegurémonos de que funcionen correctamente y de ofrecer un WiFi suficientemente potente… He puesto estos ejemplos porque son defectos recurrentes en muchos museos, pero hay que asegurarse constantemente de que todos los eslabones de la cadena de la accesibilidad son accesibles y funcionan, los físicos y los que están en línea: la atención personal o la información accesible en la web son solo dos ejemplos de lo que debe ser un continuo inclusivo desde que alguien decide desde su casa que quiere conocer nuestro museo hasta que se marcha de él. Y la gestión incluye precisamente la información: si disponemos de una oferta y de programas accesibles, comuniquémoslo bien. Necesitamos que se sepa, especialmente por parte de las personas con discapacidad, que al principio normalmente se mantienen recelosas porque suelen acumular experiencias negativas. Hay plataformas del asociacionismo, especialmente digitales, que tienen una gran difusión. En el caso de Vilamuseu es muy importante la colaboración con la plataforma de turismo accesible TUR4All (https://www.tur4all.com/), gestionada por Predif, en la que nuestros recursos son evaluados y que llega a una gran cantidad de usuarios y usuarias potenciales. Predif no dice si muestro hotel, restaurante o museo es accesible: analiza y cuantifica cada uno de los aspectos de esa accesibilidad, informando de las pendientes de las rampas si las hay o de la cantidad de cabinas de aseo accesibles y hasta qué punto lo son, por ejemplo. Cuando informemos, informemos así: no bastará con afirmar que somos accesibles: para ser creíbles es necesario concretar qué recursos tenemos.

Para asegurarnos de que la cadena de la accesibilidad se mantiene en buen estado es crucial la figura del o la responsable de accesibilidad en el museo, venimos insistiendo en ello desde hace mucho tiempo por experiencia propia. Si nadie coordina y analiza continuamente el estado de la cadena, esta se desatiende. Todo el equipo debe estar implicado y colaborar en ello, pero es necesaria una figura con un alto grado de formación en diseño universal que tome las riendas. En los museos municipales de Barcelona, gestionados por el ICUB (una institución que está hoy en primera línea de la planificación de la inclusión en España), le están llamando el Referente de accesibilidad, un término quizá más adecuado, porque expresa mejor sus funciones y responsabilidades.

Se nos han quedado muchas cosas en el tintero, pero confiamos en que este repaso a la actualidad de la cuestión del diseño universal en los museos sea útil a quienes quieran dar sus primeros pasos o profundizar en su oferta para todas las personas. Los museos tenemos un protagonismo y desempeñamos una función social mucho mayor de lo que creemos. Somos instituciones culturales de primera magnitud, ya seamos grandes o pequeños. Cada uno tiene sus ventajas: los museos grandes disponen de mayor presupuesto, pueden acometer más programas y más ambiciosos; mientras los museos pequeños tienen más cintura, pueden tomar las decisiones más rápidamente porque son menos jerárquicos, pueden arriesgar más.

Una última reflexión es que tenemos derecho a equivocarnos. En Vilamuseu en ocasiones hemos cometido errores diseñando recursos accesibles y de esa forma hemos aprendido mucho. Las claves para equivocarse

menos son dejarse asesorar y evaluar por especialistas y usuarios/as; y mantenerse al día en la bibliografía, los recursos en línea (cada vez más numerosos) y la asistencia a cursos y reuniones científicas. A lo que no tenemos derecho es a ni siquiera intentarlo.

NOTAS:

1. Véase especialmente Espinosa Ruiz y Bonmatí Lledó (Ed.), 2013, con amplia bibliografía; y un resumen de la cuestión en *eidem* 2015 o en Espinosa, 2017. Recomendamos también en general la publicación coordinada por Almudena Domínguez Arranz, Juan García Sandoval y Pedro Lavado Paradinas en 2015 en *Her&Mus* 16; así como Olcina Doménech, Espinosa Ruiz, García Sandoval y otros, en prensa.

2. Sobre el uso de otros términos, como «discapacidad» o «diversidad funcional», remitimos a Espinosa Ruiz y Bonmatí Lledó (Ed.), 2013, 34-35.

3. Véase sobre ética y responsabilidad social de los museos el número 9-10 de la revista museos.es (Secretaría General Técnica. Centro de Publicaciones. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2015).

4. Sobre *Universal design*, *Inclusive design* y *Design for all* puede consultarse Espinosa Ruiz y Bonmatí Lledó (Ed.), 2013, con amplia bibliografía; y un resumen de la cuestión en *eidem*, 2015, 16-17.

5. www.designforall.org/design.php (Consulta: 30/8/2018). Véase también Aragall, Neumann y Sagramola, 2008.

6. Véase por ejemplo https://www.iaud.net/global/ o http://universaldesign.ie/What-is-Universal-Design/The-7-Principles/.

7. Sobre la aplicación de la interpretación del patrimonio a los museos, puede verse como publicación reciente el nº 11-12 (2015-2016) de la revista museos.es (Secretaría General Técnica. Centro de Publicaciones. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2018), y en concreto el artículo de Jorge Morales Miranda (2018), con bibliografía de referencia, así como el de Carmina Bonmatí Lledó como caso práctico sobre Vilamuseu.

8. Sobre museografía inclusiva se puede también consultar Espinosa Ruiz y Sala Pérez (2016) o la reciente publicación de Mª José Ania (2016), que refleja la excelente línea de trabajo del ICUB del Ayuntamiento de Barcelona.

9. Del mismo modo en el seno de las discapacidades se debaten las ventajas y desventajas del braille o las lenguas de signos en favor de sistemas teóricamente más inclusivos, como los audios o los sistemas oralistas, aunque esta es otra cuestión bien diferente. Hoy en día braille y lengua de signos siguen siendo fundamentales para muchas personas y no podemos renunciar a ellos.

10. https://www.3dnatives.com/es/bq-y-la-impresion-3d-cultural-110920182/ (en línea, acceso 13/9/2018).

11. Sobre la aplicación de TIC a la accesibilidad al patrimonio recomendamos consultar el reciente trabajo de Puyuelo y otros, 2018.

BIBLIOGRAFÍA:

- ANIA, M. J. (2016): *Exposicions accessibles. Criteris per eliminar les barreres de la comunicació i facilitar l'accés als continguts*. Institut de Cultura de Barcelona i Institut Municipal de Persones amb Discapacitat de l'Ajuntament de Barcelona.

- ARAGALL, F.; NEUMANN, P. Y SAGRAMOLA, S. (2008): *European Concept for Accessibility for Administrations*. European Concept for Accesibility Network, Luxemburgo.

- BONMATÍ LLEDÓ, C. (2018): «Mediación e interpretación en Vilamuseu», *museos.es* 11-12 (2015-2016), 136-156.

- ESPINOSA RUIZ, A. Y BONMATÍ LLEDÓ, C. (ed.) (2013): *Manual de accesibilidad e inclusión en museos y lugares del patrimonio cultural y natural.* Trea, Gijon.

- — (2015): «Accesibilidad, inclusión y diseño para todas las personas en museos y patrimonio», en Domínguez Arranz, A.; García Sandoval, J. y Lavado Paradinas, P. (coord.): *Museos y accesibilidad*, *Her&Mus* 16, 11-22. Trea, Gijón.

- ESPINOSA RUIZ, A. Y SALA PÉREZ, G. (2016): «Exhibitions that are suitable for all visitors: accessibility and inclusión in XXI century European museography. Marq and Vilamuseu as examples of good practice», en *Exposiciones temporales en Europa: nuevos enfoques estratégicos – Temporary Exhibitions in Europe: New Strategic Approaches*, Congreso de la European Exhibition Network EEN (Museo Arqueológico de Alicante MARQ, 7-8 de mayo de 2015), 167-182. Marq, Museo Arqueológico de Alicante, Alicante.

- ESPINOSA RUIZ, A. (2017): «Design for All in Vilamuseu (Villajoyosa, Spain): How we work day by day to make cultural heritage inclusive in one of the World's main tourist regions», en Bonet, I.: *Tourism tailored to human diversity*. (En línea). *Design for All* vol. 12 nº 8, agosto de 2017, 59-76. Design for All Institute of India, http://www.designforall.in/newsletteraug2017.pdf. (Consulta: 8/11/2017).

- GARCÍA MUÑOZ, O. (2013): *Lectura fácil: Métodos de redacción y evaluación*. (En línea). Dilofácil, Real Patronato sobre Discapacidad, Confederación FEAPS, Feaps Madrid y Creaccesible. https://dilofacil.files.wordpress.com/2013/09/lectura-facil-metodos-de-redaccion-y-evaluacion.pdf. (Consulta: 14/11/2017).

- HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, A. Y DE LA TORRE SÁNCHEZ, C. E. (e. p.): «Accesibilidad en el patrimonio religioso y el espacio público del centro histórico de la ciudad de Puebla, México», en Olcina, M., Espinosa, A., García Sandoval, J. y otros (ed.).

- MARQUÉS, NÉSTOR F. (2017): «Impresión 3D para sentir el patrimonio». (En línea), http://nestormarques.com/impresion-3d-para-sentir-el-patrimonio/, 14/12/2017. (Consulta: 30/8/2018).

- — 2018: «Vilamuseu: virtualización, impresión 3d y accesibilidad». (En línea), http://nestormarques.com/vilamuseu-virtualizacion-impresion-3d-accesibilidad/, 5/6/2018. (Consulta: 30/8/2018).

- MORALES MIRANDA, J. (2018): «Interpretación del patrimonio y Museografía. Un romance posible», *museos.es* 11-12 (2015-2016), 9-24.

- OLCINA DOMÉNECH, M.; ESPINOSA RUIZ, A.; GARCÍA SANDOVAL, J. *et. all*. (ed.), (e. p.): *Actas del III Congreso Internacional de Educación y Accesibilidad en Museos y Patrimonio* (Alicante-Villajoyosa, 2016). Marq, Alicante.

- PANELLI SARRAF, V. (e. p.): «Curadorias Acessíveis – Exposição e Ações Educativas criados em colaboração com

representantes de novos públicos», en Picas do Vale, J. y otros, en prensa.

- PICAS DO VALE, J. *et. all*. (e. p.): *Actas del IV Congreso Internacional de Educación y Accesibilidad en Museos y Patrimonio* (Lisboa-Batalha, 2017).

- PUYUELO CAZORLA, M.; VAL FIEL, M.; MERINO SANJUÁN, L. y GUAL ORTÍ, J. (2018): *Diseño inclusivo y accesibilidad a la cultura.* Editorial Universitat politécnica de València, Valencia.

- SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA. CENTRO DE PUBLICACIONES. MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE (2015): Revista *museos.es*, 9-10 (2013-2014). (En línea). http://www.mecd.gob.es/cultura/areas/museos/mc/mes/portada.html (Consulta: 10/10/2018).

- SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA. CENTRO DE PUBLICACIONES. MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE (2018): Revista *museos.es*, 11-12 (2015-2016). (En línea). http://www.mecd.gob.es/cultura/areas/museos/mc/mes/portada.html (Consulta: 10/10/2018).

- PREDIF (2017): ¿Cómo organizar eventos culturales accesibles en teatros y museos? (En línea). Real Patronato sobre Discapacidad, Ministerio de Sanidad, Servicios Sociales e Igualdad. http://sid.usal.es/27353/8-1. (Consulta: 10/9/2018).

Figura 1.- Viviane Panelli Sarraf en una estancia de investigación en Vilamuseu, con Carmina Bonmatí, Responsable del Departamento de Difusión. Los intercambios, asesoramientos mutuos y generosidad profesional son característicos de la museología social.

Figura 2.- Prueba de bucle magnético en mostrador de Vilamuseu con la ayuda de la Federación de Personas Sordas de la Comunidad Valenciana (FESORD). El mantenimiento es crucial en un museo inclusivo.

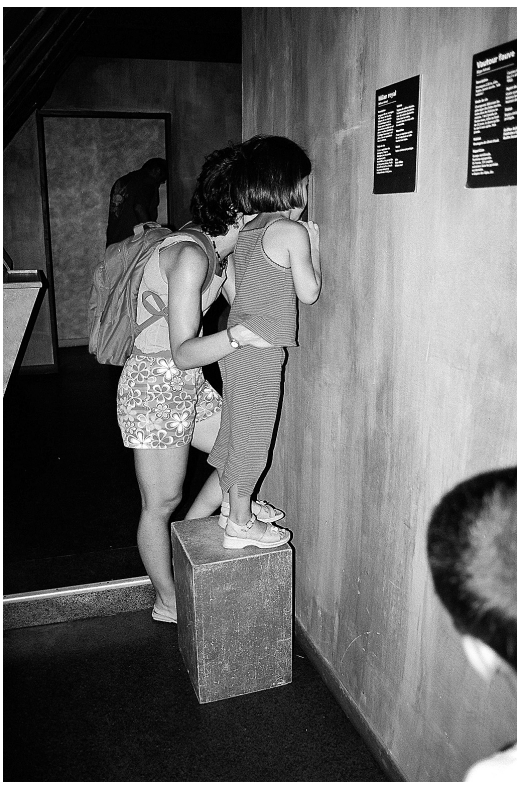


Figura 3.- El diseño universal debe ser flexible y funcional para todas las personas.

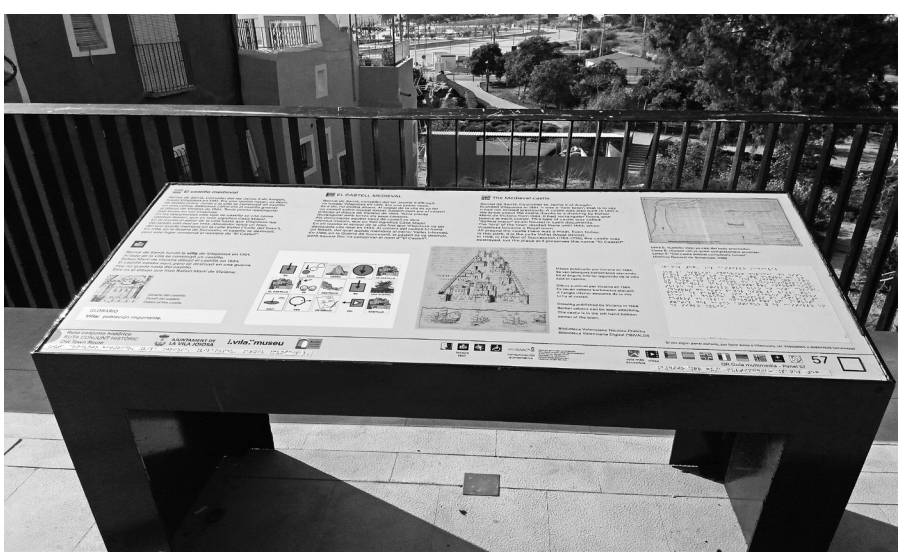


Figura 4.- Panel interpretativo de gran accesibilidad en Villajoyosa, que incluye braille, lectura fácil, pictogramas o videos en lengua de signos a través de código QR entre otros recursos.

Figura 5.- Solución del binomio conservación-accesibilidad en la fachada del Victoria & Albert Museum en Londres, al mantener la vista frontal de escalones integrando una rampa.

Figura 6.- Visitas teatralizadas inclusivas para público general, con la participación de actores y actrices con discapacidad intelectual del Centre Les Talaies de Villajoyosa.

Figura 7.- Técnicos del Centro de Recursos Educativos «Espíritu Santo» de la ONCE colocando cartelas braille en recursos táctiles de Vilamuseu.

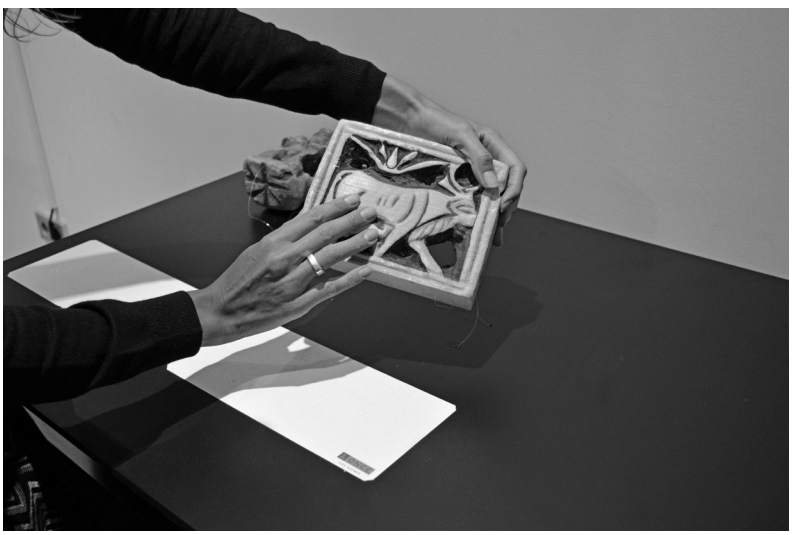


Figura 8.- Amuleto egiptizante impreso en ·D a un tamaño 12 veces mayor del original por Néstor F. Marqués y patinado por Vilamuseu aumentando los contrastes para las personas con resto visual.

Figura 9.- Para que las maquetas sean accesibles no es suficiente con exponerlas sin vitrina, es necesario escoger bien los materiales, la escala o la información que se ofrece, así como colocarlas sobre peanas accesibles a personas usuarias de sillas de ruedas y a niños y niñas, con espacio hueco y alturas adecuados.

Figura 10.- La inclusión es un campo amplio en el que debemos atender diferentes perspectivas: de edad, de género y orientación sexual, culturales, etc. En la imagen, inauguración infantil de Vilamuseu.

Museos y Alzheimer. Proyectos inclusivos y educativos para personas con demencias en museos españoles

Juan García Sandoval[1]

Museólogo y especialista en accesibilidad social
Conservador de Museos de la C.A.R.M.
Director del Museo Regional de Arte Moderno de la Región de Murcia, MuRAM

RESUMEN/ABSTRACT

El museo puede servir para *dignificar* a las personas que viven con alguna demencia, en general mal conocida, favoreciendo una percepción diferente y más positiva, a través de su vertiente más creativa y más participativa. Desde los museos trabajamos en la concepción de estos espacios como servicio público a la sociedad, convirtiéndose en referente para la misma, como factor de desarrollo comunitario, además de servir para tejer una red social, estrecha y solidaria. En España podemos encontrar distintos proyectos en relación a museos y demencias, y en particular de Alzheimer. En este sentido lo que defendemos es el uso de terapias no-farmacológicas, *"medicina de valores"*. Especialmente a través de la estimulación cognitiva es donde el museo puede aportar mucho a las personas con Alzheimer, o con otro tipo de demencias, siendo por ello el museo un espacio de transformación y de utilidad terapéutica, y el Arte (creatividad) o las colecciones, sus herramientas. Con esta línea de investigación se pretende demostrar los beneficios que las personas con Alzheimer, familiares y la sociedad, pueden conseguir.

Museums can serve to dignify people living with some type of demetia, generally poorly known, and favour a different and more positive perception of these illnesses through their most creative and participative aspects. At the museum institutions we are working in their conception as a public service to society, by means of transforming them in a reference as a factor of community development, besides to serving to build-up a tight and supportive network. In Spain we can find different projects related to museums and dementia, Alzheimer's in particular. In this respect, we stand up for the use of non pharmacological terapies but for a "medicine of values". Especially through cognitive stimulation, museums can contribute a lot to people with Alzheimer's or with other types of dementia, making these institutions a space of transformation and therapeutic utility, and Art (creativity) and collections their tools. The aim of this research is to show the benefits that people with Alzheimer's, their relatives and the whole society can obtain.

Palabras clave: museos, Alzheimer, servicio público, compromiso social.
Key words: museums, Alzheimer's, public service, social commitment.

1.- INTRODUCCIÓN

Es destacable la importancia que las actividades culturales tienen en nuestros Museos y Patrimonio, como las visitas e iniciativas creativas, ya que el fomento de estos hábitos culturales contribuye a que las personas que realizan este tipo de actividades tengan una mejor salud, disfruten más de la vida y sean menos propensas a sufrir ansiedad o depresión, que las personas que no participan en ellas. El empleo en nuestros museos de estas acciones relacionadas con la salud está justificado, así como la certeza de que nuestros espacios sirven como marco terapéutico y sus efectos

son beneficiosos, y el Arte como terapia y cultura. Estos resultados tan positivos se han demostrado de forma cualitativa y cuantitativa, con acciones que favorecen el fluir de las emociones, los pensamientos, el mundo inconsciente y simbólico, que se hallan en las zonas más recónditas de nuestro cerebro, como ocurre con las personas que tienen enfermedades degenerativas.

La participación de las personas con demencia en las actividades culturales, artísticas, como teatro, pintura o danza, contribuyen a su participación en la comunidad, proporcionándonos estímulos y motivaciones que ayudan a descubrir sus potencialidades creativas y su inclusión en los espacios culturales, donde lo natural es la diversidad y la diferencia es lo normal, donde cada vez son más los Museos que están apostando por la creación de una comunidad segura, acogedora, colaboradora y estimulante en la que cada persona es valorada como el fundamento primordial para toda la ciudadanía y donde se pueden desarrollar valores inclusivos, compartidos por todo el conjunto de la sociedad, en la creación de un modelo de "cultura inclusiva" real donde se puedan romper las barreras de acceso a las personas con capacidades diferentes.

El Alzheimer se ha convertido en un "problema social", y es una de las causas más importantes de muerte en los países desarrollados (con sociedades más ancianas), con un impacto fuerte en el sistema sanitario y en el conjunto de la sociedad por su carácter irreversible, la falta de tratamiento curativo y la carga que representa para las familias de afectados. Hoy en día se habla del Alzheimer como del demonio, con el mismo pavor con el que antaño se refería la gente a la lepra o al cáncer. La "enfermedad del olvido" -te dicen- es lo más terrible que puede pasarle a alguien. Con un añadido no menos triste: quienes cuidan de estas personas, principalmente sus familiares, han de soportar un martirio a veces insuperable y una dedicación de 24 horas al día. La crueldad de esta enfermedad radica principalmente en esa pérdida de identidad (VV.AA.: 2009b; García: 2014 y 2015): es como ir deshaciendo un álbum de fotos familiar, rompiendo una tras otra las fotografías, hasta dejarlo en blanco. Al final no tienes nada, sólo páginas vacías. No tienes recuerdos, cumpleaños, nietos, hijos o viaje de novios… No queda nada.

La demencia se define como un síndrome adquirido de alteración intelectual persistente que compromete la función de múltiples esferas de la actividad mental tales como la memoria, el lenguaje, las habilidades viso-espaciales, la emoción o la personalidad y la cognición. Dentro de las demencias, la enfermedad de Alzheimer es uno de los trastornos neurodegenerativos más devastadores, con un enorme coste personal, social y económico, lo que la convierte en uno de los principales problemas sanitarios en los países occidentales. En España son alrededor de un millón de personas las que sufren alguna demencia y el Alzheimer es responsable de más de la mitad de los casos que se diagnostican cada año. El núcleo de la enfermedad de Alzheimer es una pérdida progresiva de neuronas, una muerte neuronal temprana, que va causando la atrofia de regiones cerebrales hasta que van surgiendo los síntomas característicos: pérdida de memoria, pero también dificultades leves en la atención, planificación, razonamiento, trastornos de la memoria semántica, recordar el significado de las cosas y la interrelación entre los conceptos o apatía. Todos estos fallos van siendo cada vez más evidentes, dependiendo de la mayor o menor afectación de una habilidad concreta si la zona cerebral de la que depende ha sido más o menos afectada por la muerte celular, aunque al final y con el paso de los años, casi todas las zonas de la "corteza cerebral" se van afectando.

Las tres etapas que figuran a continuación representan la progresión general de la enfermedad de Alzheimer, sin embargo, no afecta a todas las personas de la misma manera, por lo que estos síntomas varían en gravedad y cronología. Habrá fluctuaciones, incluso a diario, y superposición de los

síntomas. Algunas personas experimentan muchos síntomas, otras sólo unos pocos, pero el progreso general de la enfermedad es bastante predecible. En promedio, las personas con Alzheimer viven de 8 a 10 años después del diagnóstico, pero esta enfermedad terminal puede durar hasta 20 años.

- Estado inicial o leve (de dos a cuatro años): al principio de la enfermedad, las personas con Alzheimer tienden a tener menos energía y espontaneidad, aunque esto, a menudo, pasa inadvertido. Son características una leve pérdida de la memoria, depresión y cambios de estado de ánimo, y el que les cueste adquirir conocimientos y reaccionar. Al cabo de un tiempo, comienzan a evitar a las personas y dejan de ir a lugares nuevos para quedarse con lo que les resulta conocido. También se confunden, se pierden con facilidad y evidencian una falta de criterio.

- Etapa moderada (de dos a diez años): en esta etapa es evidente que la persona con Alzheimer está perdiendo sus capacidades. En este estadio aún pueden desempeñar tareas sencillas de forma independiente, pero es posible que necesiten ayuda para realizar actividades más complicadas. Olvidan sucesos recientes, no recuerdan parte de su vida personal y están cada vez más desorientadas y desconectadas de la realidad. Los recuerdos lejanos a menudo se confunden con el presente y afectan la capacidad de la persona para comprender la situación actual, la fecha y la hora. Puede que les cueste reconocer a personas conocidas. Las instrucciones deben ser claras y repetirse con frecuencia. Surgen problemas del habla y tienen mayores dificultades para comprender, leer y escribir. Es posible que deambulen y que ya no estén a salvo solas.

- Etapa grave o severa (de uno a tres años): durante este último estadio, las personas con Alzheimer pueden perder la capacidad para alimentarse por sí mismas, hablar, reconocer a otras personas y controlar las funciones corporales. La memoria empeora y puede desaparecer casi por completo.

El cuidador/a es la figura clave en la ayuda a la persona con Alzheimer, lo más común es que sea el familiar, o en caso de carecer de ellos, cuidadores profesionales. Si son familiares y tienen una dedicación completa, de muchas horas (en algunos casos a tiempo completo), pueden llegar a sufrir un desgaste físico y psicológico, por ello los proyectos de visitas a museos o a espacios culturales, se hacen pensado también en estas personas, que generalmente son quienes están viviendo el día a día de la enfermedad con la persona afectada; de ahí radica la importancia de actividades conjuntas, donde muestran su gratitud al poder participar junto con la persona que cuidan y poder vivirla juntos, fortaleciendo a los matrimonios, la identidad de pareja y los lazos de consanguinidad entre hijos/as, etc.

2.- EL MUSEO COMO ESPACIO DE TRANSFORMACIÓN Y DE UTILIDAD TERAPÉUTICA PARA LAS PERSONAS CON DEMENCIAS

Las colecciones de nuestros museos son ideales para que puedan servir como motor, ya que ofrecen la posibilidad de conectar con la memoria emotiva de cada persona participante. El viaje por descubrir el Arte se convierte en una exploración del pasado y del presente, fomentando y estimulando la interacción social. El Alzheimer "borra la memoria", lo último que se ha aprendido es lo primero que se olvida y así hacia atrás hasta el nacimiento; sabemos que las emociones permanecen intactas casi hasta el final y trabajándolas, no evoluciona tan rápido. En este sentido se ha comprobado cómo estimulando la memoria se pueden crear nuevas conexiones neuronales favoreciendo así su funcionamiento, buscando enlaces entre el pasado y el presente, como se ha demostrado en las investigaciones[2] desarrolladas por distintos especialistas[3]. Con el uso de estas terapias con personas con algún tipo de demencia,

terapias no-farmacológicas, *"medicina de valores",* y más concretamente a través de la estimulación cognitiva, es donde el museo y sus colecciones pueden aportar mucho a las personas que tienen Alzheimer y lograr no sólo posibles retrasos del envejecimiento cerebral, sino también, y lo que es más importante, que las personas con Alzheimer se encuentren motivadas, ya que se incentiva el fomento de hábitos saludables con la participación en la vida cultural y social de las personas con Alzheimer y sus acompañantes.

En el Arte, una de las herramientas más comprometidas para trabajar con la realidad son las sensaciones. Su visión y sensibilidad hacia la sociedad nos enseña la relatividad de las cosas y la subjetividad de lo que rodea a la humanidad. Asimismo, una de las razones para defender la investigación cualitativa para personas con Alzheimer es valorar la importancia del motor emocional. La emoción, que no es contable y es difícil de medir, adquiere valor. Por lo tanto, uno de los principales objetivos de esta colaboración entre el Arte y la investigación científica, es que los pacientes se sientan estimulados a través de las sensaciones, lo cual es una herramienta para establecer un puente entre el pasado y el presente. Con esta línea de investigación se pretenden demostrar los posibles beneficios que los pacientes, familiares y la sociedad pueden obtener, consiguiendo los siguientes objetivos (García, et alii: 2011; García 2014 y 2015):

- Aumentar la manifestación y descripción de sentimientos y emociones en las personas con Alzheimer.

- Mejorar la autoestima de las personas con Alzheimer.

- Mejorar la calidad de vida y las actividades diarias de las personas con Alzheimer y sus familiares.

- Generar una conexión entre el pasado y el presente a modo de crear puentes entre neuronas existentes a través de la memoria emocional.

- Identificar emociones específicas y fomentar expresiones de empatía.

- Promover la interacción y comunicación frente al deterioro de la función emocional producido por la enfermedad de Alzheimer.

Nuestros museos son "contenedores de emociones", tenemos que despertar y transformar las emociones a través de los fondos artísticos, arqueológicos, etnográficos, etc., que se pueden utilizar para indagar sobre la experiencia humana, las diversas formas de sentir y de pensar de las personas. La integración del museo en los tratamientos de Salud (a través de la arteterapia, educación artística, creatividad, etc.) ayuda a los usuarios a identificarse con sus obras y su propia biografía, a conocer su identidad. En ese viaje, destaca la importancia del "caminar" todos juntos donde las aportaciones son necesarias, donde el usuario nos enseña a nosotros y a la propia comunidad, y son claves para operar el cambio social y regenerar nuestros museos para todos y todas, donde todos y todas somos normales e iguales, personas diferentes y con diferentes capacidades.

Una de las claves para que los programas en nuestros espacios culturales y artísticos tengan éxito son los educadores/guías/artistas, es decir, las personas que hacen la intermediación entre las obras de nuestras colecciones y los usuarios, o los procesos de creación y los usuarios. Las explicaciones tiene que ser cuidadosas y pacientes; involucrando a los participantes, teniendo en cuenta la mirada atenta de las personas con Alzheimer y sus familiares y/o cuidadores -siempre en primera fila en las actividades- y sus respuestas, captando sus explicaciones y relacionándolas con los recuerdos de su niñez o juventud; igualmente resulta de gran importancia la interacción con las familias, y en este sentido se hacen refuerzos positivos ante los comentarios de los participantes.

La estrategia utilizada en las visitas a museos generalmente responde al siguiente

modelo, utilizado entre otros museos, por el MoMA de Nueva York (VV.AA.: 2009a) y el Museo de Bellas Artes de Murcia (VV.AA.: 2009b; García, *et alii*: 2011):

- En el vestíbulo del espacio cultural se propicia una bienvenida que hace que los participantes se encuentren cómodos, informándoles de dónde están y de lo que van hacer, preguntándoles sobre su día, compartiendo información con ellos, etc. Por ello es conveniente tener una zona con sillas en el caso que lleguen a la actividad con antelación.

- Al comienzo de la actividad tienen que sentirse "contentos", sobre todo sabiendo que van a realizar una experiencia interactiva basada en la conversación (no es una lección de Historia del Arte o un examen), el tiempo de duración y las obras que vamos a conocer.

- A medida que nos movemos por el museo y/o espacio expositivo con un ritmo sosegado, tenemos que dejar que los participantes disfruten del espacio y del entorno en el que se encuentran.

- Para conectar con el Arte o con los bienes del museo y las personas con Alzheimer, es importante mantener la siguiente estructura: observación y descripción, interpretación, conexión, conversaciones entre todos y todas las participantes y un resumen a modo de conclusión, que propician un ambiente de apoyo y de participación con las fases de "conexión" de las personas con Alzheimer y las obras.

- Descripción y observación, donde se invita a los participantes a la percepción y la descripción: hablan de lo que ven en la obra y la describen, invitándoles a que se acerquen y puedan apreciarla de cerca. Es conveniente que esta actividad se haga con las personas sentadas para que estén bien cómodas y con una vista clara de la obra que se está trabajando, ya que es mucho tiempo generalmente el que se invierte en cada obra, de unos 15 a 20 minutos. En este punto es conveniente poder hacer preguntas que faciliten la descripción, donde el educador resuma todas las intervenciones para crear un inventario visual con los participantes en los objetos que han identificado y que componen la obra.

- Interpretación, pues el cuadro o la obra de Arte origina una narración y variedad de interpretaciones con la ayuda del educador, con preguntas para fomentar las interpretaciones más creativas, y que pueden relacionar con sus experiencias de vida: la obra les trae recuerdos personales o históricos y es ahí donde pueden crear el relato de una historia personal.

- Conectar y vincular las obras con sus vidas y sus experiencias, donde se pueden identificar las emociones que ven en la obra, pudiendo expresarlas, lo que permite al grupo explorar nuevas perspectivas sobre la obra y sobre ellos mismos, y generar esos puentes entre pasado y presente.

- Las conversaciones en grupo: una vez creada la línea de discusión y/o debate, cuando se explora la idea en profundidad y podemos seguir conectando la obra con sus propias vivencias personales, surgen los juicios críticos, de tipo moral, etc. gracias a la participación en una actividad colectiva.

- Resumen/conclusión de la obra, donde el educador o la persona que realiza la acción conecta los diferentes hilos surgidos en las conversaciones, resume y sintetiza las diferentes ideas y opiniones.

Sin duda el papel de la/s persona/s que realizan la acción educativa e inclusiva son una de las claves de los proyectos

de accesibilidad en museos destinados a personas con demencia, ya que son las encargadas de establecer el nexo de unión entre las obras (los bienes del museo) y las personas con Alzheimer y sus familias; son reflexivas y abiertas, y siempre deben de fomentar la creación de conocimientos en relación con la enseñanza y el aprendizaje. Es importante que el educador/guía/artista o personas que van a realizar la acción participe de los procesos de diseño, implementación y evaluación de los programas, en este sentido tiene que tener la formación[4] o debe poseer conocimientos sobre la enfermedad, desde el punto de vista teórico y práctico, para poder enlazar Arte, Cultura, Ciencia, enfermedad, educación y sociedad, en el programa o acción que se desarrolle en el Museo. Esta sería la línea adecuada, conocer la enfermedad, sus posibilidades, sus limitaciones, para que los educadores puedan guiarlos por las obras de nuestros museos, por sus formas, colores, significados, luces, etc.

Las visitas a los museos de los colectivos de personas con demencia, tienen que cumplir con una serie de requerimientos, entre ellos:

- La actividad tiene que estar preparada con antelación y si no está programada de forma estable, se deben de conocer las potencialidades y carencias de los edificios o lugares donde se va a desarrollar.

- La actividad no debe superar 5/6 personas con Alzheimer más sus familiares/cuidadores, formando un grupo de 10/12 personas como máximo.

- Respecto al espacio donde se realice la actividad, si es en las propias salas del museo, tiene que tener una iluminación "de confort" y no existir ruidos molestos
.

- La realización de la actividad tiene ser cómoda, evitando horas de aglomeraciones de públicos, previendo zonas donde los participantes puedan descansar o participar sentados para una mejor interacción.

- Las indicaciones tienen que ser claras, en un primer momento se debe de presentar el educador, adoptando siempre un lenguaje verbal y corporal cercano y amable, y en este sentido los contenidos tienen que ser claros.

- En el recorrido no deben de existir obstáculos, pasos estrechos y las distancias a caminar deben de ser cortas.

- Los participantes tienen que tener una "realidad continua", ésta una de las claves más destacadas, pues el lugar les puede resultar desconocido, de ahí la importancia de no crear angustia, incertidumbre o ansiedad a estas personas.

- La duración de la visita nunca debe de exceder de la hora y cuarto como máximo.

- El número de bienes (obras de arte, objetos de etnología…) de la colección del museo a trabajar no debe ser muy elevado, siendo lo idóneo entre 3 y 5 obras, y dependiendo del grado de deterioro cognitivo de los participantes.

- Se debe de conocer cualquier posible necesidad antes de la actividad, como de aparcamiento en las cercanías o en el mismo recinto del museo, de sillas de ruedas para las circulaciones, etc.

- Conocimiento de cuánto personal de apoyo disponemos para la realización de la actividad, ya que al menos es necesaria una persona que apoye al educador, además de contar con los cuidadores/familiares.

- Estar previsto para cualquier eventualidad e incidencia.

- Comodidad en el sistema de reservas. En este sentido el museo puede ir formando grupo aleatorios, o tener días fijados con antelación.

3.- MUSEOS Y ESPACIOS CULTURALES EN ESPAÑA QUE TRABAJAN EL ARTE Y LA CULTURA COMO TERAPIA CONTRA EL ALZHEIMER

Los museos deben y tienen que contribuir a convertirse en espacios terapéuticos y de inclusión, y sus bienes deben ser el motor y el puente para dar luz a los atributos y/o experiencias en las diferentes partes del cerebro, con caras, olores y sabores, las emociones relacionadas con las experiencias. Todas las manifestaciones artísticas en el entorno propicio, como son nuestros espacios culturales, darán lugar a una eficaz comunicación que contribuye a que los recuerdos de la persona con Alzheimer, reaparezcan y vuelvan a unirse.

En España, aunque por el momento pocos museos, cada vez son más los que se unen a la regeneración de una forma activa para convertirse en espacios de inclusión. Fuera de nuestra geografía son muchos los proyectos y de envergadura, destacando entre otros ARTZ[5] (Artistas para el Alzheimer) que proporciona a las personas con Alzheimer experiencias artísticas regularmente, tanto en visitas a Museos, como la realización de talleres en los que tienen la posibilidad de expresarse (de manera personal). ARTZ es una organización que une artistas e instituciones culturales para las personas que viven con demencias, teniendo una presencia en Estados Unidos, Alemania, Francia y Australia.

Son muchos los museos y asociaciones que tienen incorporado este tipo de proyectos, entre los que sobresalen: El *Louvre*, *Harvad University Museum of Natural History*, *DeCordova. Sculpture Park and Museum, Alzheimer's Programs and Assistance in Massachusetts; MoMA*, etc., de los cuales destaco el "*MoMA Alzheimer's Project: Making Art Accessible to People with Dementia*"[6] (MoMa Proyecto para el Alzheimer: Hacer el arte accesible a las personas con demencia) del Museo de Arte Moderno de Nueva York. Consiste en diseñar visitas guiadas por el museo para grupos de personas con Alzheimer, donde el Arte sirve para el disfrute y la interpretación, ofreciendo un escenario especial en el que expresar las emociones. El Proyecto del MoMA ha generado una fuerte influencia en muchos de los Proyectos en Europa y en particular en España. En su página Web se pueden encontrar contenidos entre los que se incluyen los materiales del proyecto de Alzheimer, además de unas guías muy útiles en español e inglés dirigidas a los museos, centros de atención y familiares, y módulos formativos.

En las actividades que vamos a detallar encontraremos básicamente dos tipos: de un lado, los bienes del museo y el Arte contemplado por las personas con Alzheimer y sus familias, sirve como motor emocional, como puente de conexiones a través de una serie de estrategias realizadas por educadores, y de otro lado, una serie de actividades, donde el Arte se trabaja desde la creación y en la búsqueda del componente creativo. En ambas se reconocen las capacidades inherentes a cada persona, independientemente de cuál sea su diagnóstico.

En la Región de Murcia podemos encontrar algunos trabajos de investigación de enorme interés, que han sido pioneros en España y que han ido calando en la comunidades museísticas, artísticas y educativas. A partir de la exposición *Entretelas*, obra de la pintora Chelete Monereo[7] en el MuBAM[8], se inició el primer *Taller de Arte y Cultura como Terapia* (VV. AA.: 2009b). Utilizando su exposición como provocación para activar conversaciones sobre los recuerdos ligados a sus vivencias, los pacientes construyeron unas *maletas del recuerdo* con objetos personales y fotografías (pañuelos de memoria), iniciándose así con esta primera colaboración en el MUBAM, el proceso de implantación del programa de visitas para personas con Alzheimer y sus familiares. Las *maletas del recuerdo* presentan una colección de recuerdos de las distintas etapas de la vida de estas personas, incorporando en ellas la infancia, juventud y madurez, donde a través de los objetos se trata de recordar, haciéndose extensiva la actividad a la familia, para que trabajen las emociones en casa. El pañuelo de la vida

envolvía los objetos que componían la propia maleta, consistiendo la actividad en pintar una tela, tan grande que representara la vida de cada persona dividida en las tres etapas trabajadas: infancia, juventud y madurez, donde dibujarían, escribirían, y coserían encima de la tela los recuerdos de sus seres queridos y situaciones vividas. Fruto del primer taller se realizó la exposición[9] *Entretelas*. Estos talleres abren un debate hacia una nueva línea de investigación, donde el Arte se suma a la investigación científica y a la evaluación cualitativa en la enfermedad de Alzheimer. En los años siguientes hasta la actualidad, se han desarrollado tres talleres más de Arte y Cultura como Terapia desde el Hospital Virgen de la Arrixaca en colaboración con otras instituciones y que expongo a continuación.

En el segundo taller, "Narrando Memorias con José García Martínez" (VV.AA.: 2010a)[10], la clave fue trabajar la estimulación cognitiva y la memoria semántica. Esta intervención contó con la colaboración del periodista José García Martínez y doce alumnos de ilustración de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Murcia. El motor emocional fue la presentación del cuento "El Casamiento", escrito por García Martínez, y la proyección de la película "Locos por un pito", realizada y dirigida por el mismo autor. El autor contaba el cuento del casamiento del Limón y la Sardina que tiene lugar en la primavera murciana, con el fin de estimular un diálogo y provocar las experiencias vividas, donde los ilustradores harían un dibujo de los recuerdos narrados por cada persona con Alzheimer.

"Tarta Murcia con Paco Torreblanca" (VV. AA.: 2010b)[11], fue el taller en el que se trabajó la estimulación multisensorial a través de los sabores, olores y texturas, sonidos (algunos dulces producen sonidos), dando lugar a estimulaciones emocionales, para así poder generar los puentes de los recuerdos. El taller de repostería se realizó con la colaboración del maestro pastelero Francisco Torreblanca y la Escuela de Hostelería de Murcia, trabajando con el gusto y los sabores relacionados con las emociones, para conseguir provocar recuerdos de experiencias vividas. Sin duda, elegir un postre para esta investigación cualitativa sirvió para enfocar la atención a las múltiples sensaciones que pasan por el cerebro cuando comemos un pequeño dulce, ya sea un bombón de chocolate, arroz con leche, pan de Calatrava, un merengue, etc. El dulce provoca sensaciones de olores, sabores y texturas, aparte de las situaciones donde lo han vivido y con quién. Las personas con Alzheimer elaboraron su propio dulce y entre todos y todas realizaron una tarta en común, "Tarta Murcia", en colaboración con el afamado maestro pastelero y el alumnado de la Escuela de Hostelería (Figuras 1 y 2).

El cuarto taller, bajo el título "Emociones en Silencio con Bill Viola" (VV.AA.: 2011)[12], se realizó a través de un vídeo del artista americano Bill Viola, que cedió los derechos para esta actividad y donde utilizando el teatro como herramienta, se identificaban las diferentes emociones en los rostros. Con claves como la empatía, uno de los principales instrumentos, se contó con la colaboración del alumnado de la Escuela de Arte Dramático y del personal del CENDEAC, así como con los actores americanos Henriette y Jhon Malpele, quienes actuaron de vehículo para este trabajo de «expresión de emociones sin palabras», ahondando en los estímulos de las emociones básicas. Utilizando el lenguaje de gestos faciales, plasmados en la obra "Seis Cabezas"[13] y con la ayuda del alumnado de Arte Dramático, se animó a las personas de Alzheimer a sentir y expresar las emociones de alegría, tristeza, ira, asombro, miedo y el estado de dormir/soñar. Los ejercicios trataron de encontrar y conectar a cada una y cada uno con estas emociones para dar confianza, interactuar y comunicarse frente al deterioro de la función emocional debido a esta enfermedad (Figura 3).

Estos talleres se enmarcan en la línea de investigación "Arte y Cultura como terapia para las personas con Alzheimer", desde el Hospital Virgen de la Arrixaca de Murcia, y de donde parten desde el convencimiento de que esta línea de trabajo aporta ciencia y valores a

la sociedad e invita a la reflexión en muchos sentidos; entre otros, que toda la sociedad tiene que implicarse y colaborar en el tratamiento de las personas con Alzheimer y sus familias. Estos talleres se realizaron al mismo tiempo que se desarrollaba el "Proyecto Alzheimer MuBAM", enriqueciéndose los talleres y el Proyecto de una forma conjunta y recíproca.

El Museo de Bellas Artes de Murcia (MuBAM), desde el 2008, año de inicio del "Proyecto Alzheimer MuBAM"[14], ofrece una actividad cultural y social con visitas guiadas para personas con Alzheimer y sus familiares y/o cuidadores. Estas visitas se llevan a cabo en dicho Museo, en torno a una serie de obras previamente seleccionadas por profesionales sanitarios y personas expertas en Historia del Arte, Didáctica y Educación. Los ocho itinerarios se eligieron con criterios científicos (según se quisiera estimular emociones y recuerdos en las personas con Alzheimer), y están formados por diversas obras, como cuadros y esculturas. Los temas e itinerarios que se trabajan son los siguientes (García, et alii: 2011; ídem 2012) (Figuras 4 y 5):

- "El paisaje: el Mediterráneo"
- "El retrato: el espejo del alma"
- "Tradición e innovación: la noción del tiempo"
- "Lo sagrado: la experiencia religiosa"
- "Lo profano: juegos y tiempo libre"
- "El Conjunto Monumental de San Juan de Dios: síntesis de dos culturas, la musulmana y la cristiana"
- "Identidades: ¿quiénes somos?"
- "Espacios arquitectónicos: casas y edificios monumentales"

Estos itinerarios son evaluados antes de su implantación, dependiendo las estrategias educativas y del grado de deterioro de los usuarios. Todos los aspectos de la actividad se evalúan completamente antes, durante y después: la memoria, las emociones, la atención, la conducta de los pacientes y las observaciones de los familiares, así como su grado de satisfacción; también, el impacto que esta experiencia tiene en los educadores del MuBAM, y en los familiares, en las salas del Museo y por la parte médica. Actualmente se está trabajando en una monografía sistematizada donde se recogerán las evaluaciones realizadas por los pacientes y familiares y/o cuidadores, así como todos los resultados médicos del Proyecto y se profundizará en la metodología, resultados y conclusiones.

Este proyecto de investigación une Arte, museo, educación, terapia y medicina, con una evaluación cualitativa, siendo en este sentido pionero en España. Ha tenido varias fases de desarrollo e implantación en el Museo hasta la actualidad, siempre desde una vertiente multidisciplinar en todos sus aspectos. Con la unión de ciencias como la Historia del Arte, la educación, la museología y la medicina, se ha podido construir un programa específico para personas con Alzheimer y sus cuidadores/familiares. El trabajo se ha abordado de una forma integral, iniciándose el Proyecto con la formación del personal del Museo, junto con personas expertas y profesionales en la materia, pertenecientes al equipo multidisciplinar de la Unidad de Demencias del Hospital Universitario Virgen de la Arrixaca de Murcia, hasta llegar a un programa evaluado y estable de visitas en el año 2010, una vez evaluados los distintos itinerarios y más de cincuenta obras de arte del Museo. En la actualidad la actividad se ofrece a todos los usuarios del sureste peninsular mediante dos tardes al mes que se ofertan de forma estable, una tarde para personas con Alzheimer con un grado de deterioro cognitivo moderado y otra tarde para personas con deterioro cognitivo severo, además de las visitas para familias y grupos de asociaciones.

De las actividades y talleres de Arte y Cultura contra el Alzheimer en Murcia

durante estos años, han sido múltiples y variadas las publicaciones que han surgido, con investigaciones desde diferentes puntos de vista, integrándose ambas partes, la médica y la museológica. Destacamos la importancia de la difusión y de los medios de comunicación, siendo clave en este sentido que las actividades de estos talleres se muestren en exposiciones temporales para ofrecer a la sociedad sus beneficios. En esta línea, el programa TVE2 "Crónicas" realizó un documental bajo el título "Naufragio de la memoria"[15], mostrando los trabajos del equipo de la Unidad de Demencias del Hospital Virgen de la Arrixaca junto con las actividades sociales y culturales, que consiguen retrasar la evolución de la enfermedad.

El proyecto "Álbum de memoria compartida"[16], de la Red Museística Provincial de Lugo, se sirvió del contacto vivencial de los objetos que atesoran los museos de la Red: Museo Provincial de Lugo (colecciones de Arte, Artes Decorativas y Arqueología); Museo Provincial do Mar (colección etnológica); Museo-Fortaleza San Paio de Narla (Castillo y colección etnográfica) y Museo Pazo de Tor en Monforte de Lemos (Casa Museo). Este proyecto empezó tímidamente en el 2008 y es en los últimos años, a partir del 2011, cuando se le ha dado un nuevo impulso desde la Museología social, que abanderan estos museos lucenses. Esta experiencia nace en el museo para extenderse al ámbito familiar, donde el álbum se configura como una oportunidad para que las personas con Alzheimer compartan la reminiscencia de su historia de vida con sus familiares, cuidadores y seres queridos, ya que serán estos últimos quienes, en último caso, y a través de sus recuerdos, ayuden a completar las hojas en blanco de los recuerdos olvidados. Desde el Museo se realizan actividades para personas con Alzheimer, entre otras: "creación literaria"; recetas de memoria relacionadas con las tradiciones; encuentros intergeracionales como "tirando del hilo", donde los objetos son el motor emocional; talleres de creación artesana con "la memoria del pan" y la transmisión de saberes, o la expresión y el arte de la palabra en la música popular gallega en el taller de "creación musical".

"Lembrar no museo"[17], es el programa del Museo Etnolóxico de Ribadavia, desarrollado entre los años 2005 y 2011, y que de forma puntual un año colaboró con el Museo do Xoguete de Allariz y el Museo da Escola e da Infancia de Trives, todos en la provincia de Ourense. Este proyecto trabajó con los elementos etnográficos y desde la etnología y el Patrimonio cultural, incorporando la vertiente material e inmaterial. La actividad fue realizada conjuntamente con la Asociación de Familiares de Enfermos de Alzheimer de Ourense, Afaor y los técnicos del Museo Etnolóxico de Ribadavia, desarrollándose tres meses cada año, pero debido a la crisis y a los recortes no tuvo continuidad. Sin duda es un proyecto donde los participantes crearon su historia de vida a través de temas como el mundo del tejido, despertando sensaciones con la vista, el tacto y el olfato; y el mundo infantil y escolar, recreando juegos y canciones de la niñez.

Los talleres de Ribadavia aportaron nuevos significados para los bienes y los objetos que se trabajaron, además de contribuir a la calidad de vida de las personas con Alzheimer y sus cuidadores. Se empleó como técnica la psicoestimulación cognitiva, utilizando la técnica de reminiscencia como tratamiento terapéutico, permitiendo a los participantes recuperar recuerdos de los bellos rituales tradicionales y disfrutando de experiencias desencadenadas por los recuerdos vividos en los talleres, lo que se plasmó en la exposición "Museo Aberto. Lembrar no Museo 2005-2011", en el año 2012.

"CCCB Programa Alzheimer"[18], en Barcelona, se inició en 2010. La Associació de Familiars de Malalts d'Alzheimer de Barcelona y el Centre de Cultural Contemporània de Barcelona realizan este buen programa de visitas para personas con Alzheimer, sus familiares y cuidadores, a las distintas exposiciones temporales que se van realizando en el CCCB y en el mismo edificio, que fue La Casa de la Caritat, desempeñando funciones de centro de beneficencia. Las visitas están diseñadas pensando siempre en que su destinatario es tanto la persona

con Alzheimer como su acompañante. Desde que se detecta y diagnostica la persona con Alzheimer, el cuidador se ve sometido a un impacto psicológico muy fuerte. La actividad se orienta a los primeros estadios como demencia degenerativa, con una fase inicial y moderada, lo que "no significa el final de una vida casi plena" con capacidad para desarrollar muchas actividades, entre ellas las de tipo cultural (Figura 6).

Dentro de los museos de Arte, destacan por un lado el programa realizado desde el Museo Nacional del Prado de Madrid, dentro del proyecto "El Prado para Todos"[19], que se creó en el año 2006. Dentro de este programa se realizan actividades de accesibilidad para personas con capacidades diferentes, incluyéndose entre los distintos tipos de colectivos, actividades para personas con Alzheimer realizadas por educadores especialistas de diversas disciplinas que adaptan las propuestas desde un enfoque didáctico, artístico, creativo y de estimulación cognitiva. El programa incluye entrevistas en las residencias antes y después de la visita al Museo (Zeisel: 2011).

El Museo Thyssen Bornemisza de Madrid realiza un trabajo interdisciplinar que se enmarca dentro de los programas de su "Red de Públicos", en el departamento de EducaThyssen, donde realizan actividades con el tejido asociativo y dentro del amplio repertorio de iniciativas de accesibilidad social, desarrollan estrategias con grupos de deterioro cognitivo y enfermedades neurodegenerativas, como son AFA Alcalá con sus grupos de Alzheimer y Parkinson y los grupos de deterioro cognitivo de los centros de mayores de la zona centro de Madrid. En esta línea colaboran estrechamente con los diversos profesionales de los centros de Madrid, con el objetivo de que el Museo se vea como un recurso útil y de que se conozcan las potencialidades de este espacio cultural como marco para acciones terapéuticas (Gamoneda: 2011).

"El Proyecto ARS – Arte y Salud"[20], desarrolla una actividad que se lleva a cabo entre el Departamento de Psicología Social y Antropología (USAL) y el Departamento de Didáctica de la Expresión Plástica (UCM), el Museo Pedagógico de Arte Infantil (MUPAI) y que se implementa en el Centro de Referencia estatal de Alzheimer Salamanca (CRE). Durante los años del 2010 al 2014, se desarrollaron una serie de talleres de Educación Artística y en la Asociación "Afal Contigo" Madrid, dentro del Programa IPA (Programa de Intervención con Pacientes de Alzhéimer y sus cuidadores). Este proyecto analizado y sistematizado los resultados que has dado lugar la tesis doctoral de Lorena Méndez López[21], destacan una serie de talleres de carácter creativo y de expresión, así como una serie de visitas a museos como el Prado, Reina Sofía y Romántico de Madrid, entre otros (Figuras 7 y 8). En el proyecto se diseña, evalúa y acerca la Educación artística desde una perspectiva cercana, vivencial y comunicativa, y sin duda las aportaciones serán de enorme interés al utilizar de forma pautada los valores sensitivos y artísticos, por medio de actividades artísticas y educativas, procesos técnicos (pintura, grabado, fotografía, etc.) y centrado fundamentalmente en el proceso creativo. Los procesos desarrollados han permitido trabajar los procesos cognitivos y conductuales que potencien su sistema neuronal para revitalizar la memoria y retrasar su proceso degenerativo mediante la transmisión de valores sensitivos y artísticos por medio del diseño e implementaciones de actividades artísticas y educativas.

Un proyecto interesante es el "Proyecto Álbum de Vida, Alzheimer e Imagen"[22] a través de la terapia fotográfica o la fototerapia, en Huesca, realizado desde "Visiona" (Programa de la Imagen en Huesca). El proyecto trata de la promoción de la mejora de calidad de vida de personas afectadas por el Alzheimer y otras demencias, así como sus cuidadores. Desde prácticas culturales fundamentadas en la imagen, se realizó en colaboración con la Asociación Alzheimer de Huesca iniciado en el 2012, de un lado la realización de un "Álbum de vida" compuesto por imágenes tomadas de la vida actual de las personas con Alzheimer, donde los álbumes

fueron confeccionados en talleres, realizándose por otro lado visitas especializadas a la exposición "Narrativas Domésticas: más allá del álbum familiar". El proyecto ha contado con un equipo formado por psicólogos clínicos, psiquiatras, arteterapeutas y educadores, entre otros.

En Olivenza, el Museo Etnográfico Extremeño "González Santana", dentro de su programación oferta una visita al mes, en el marco del Proyecto "Reminiscencia", realizado desde el año 2013 e impulsado por CASER Residencial Olivenza en colaboración con el Museo. Los temas tratados son los útiles tradicionales como artesas, embutidoras y calderos para hacer migas, una pala de aventar, una criba**,** etc., bienes de carácter etnográfico, elementos reforzados con audiovisuales y platos gastronómicos de la zona donde estimulan los recuerdos, pensando o relatando hechos, actos o vivencias del pasado a través de un estímulo sensorial (visual, auditivo, táctil, gustativo, olfativo) (Figuras 9 y 10).

El "Taller de Arte y Memoria. ¿Re-cuerdas?" de la Sala Rekalde[23] de Bilbao, en colaboración con los Centros de personas jubiladas de la provincia de Biskaia, proyecto de intervención con colectivos de personas mayores, se asocia el trabajo artístico con la memoria cotidiana a través de las experiencias vitales de las personas mayores y los recuerdos que quedan en nuestro cerebro. Otros proyectos a tener en consideración son los siguientes: "Reminiscencias. Arte y Cultura contra el Alzheimer. MACA/Cigarreras" en Alicante, iniciado en octubre del 2012 en el Museo de Arte Contemporáneo y el centro Las Cigarreras Cultura Contemporánea en Alicante. Es un programa que pretende crear vínculos o sugerencias que evoquen pasado y presente a través del Arte Contemporáneo, consistiendo la actividad en una visita mensual. "El Taller: El Museo, un recuerdo de Segovia" (2013) promovido por el Museo de Segovia y la Asociación de Alzheimer de la ciudad con una serie de visitas guiadas al Museo de Segovia y al Museo Zuloaga, que se completa con una proyección de fotografías relacionada con los fotógrafos de Segovia y un taller manipulativo. A estos proyectos se tienen que unir las experiencias llevadas a cabo en el Museo de Unión Fenosa (MACUF) de A Coruña con sus talleres de memoria, del que forman parte las personas con Alzheimer y basado en la estimulación cognitiva. El Museo de la Naturaleza y el Hombre de Santa Cruz de Tenerife realiza visitas guiadas acompañados/as de una persona gerocultora y una voluntaria del museo, donde las actividades están promovidas por los Centros de Día Terapéuticos de La Asociación de familiares y cuidadores de enfermos de Alzheimer y otras demencias seniles de Tenerife (AFATE). Otros museos que a partir del año 2013 se unieron a esta iniciativa de visitas, talleres y estrategias de arte y cultura de terapia contra el Alzheimer, de una forma regular son los siguientes espacios y museos: Museo de Bellas Artes de la Coruña (2013), el proyecto *ActivaMent* de la Fundació Antoni Tàpies (2013) y Museu d´Història de Catalunya (2013) en Barcelona, Museu de les Terres de l´Ebre (2013) en Amposta (Tarragona), y el Museo d´Art Modern de Tarragona (2016), entre otros.

4.- NARRADORES DE HISTORIAS DE ALZHEIMER PARA LOS MÁS PEQUEÑOS

Una de las acciones necesarias es dar a conocer la enfermedad de Alzheimer a los más pequeños, en este sentido hace unos años, me preguntaban ¿cómo le digo a mi hijo/a que su abuelo/a tiene Alzheimer? A partir de ese momento nos hizo reflexionar acerca de cómo podríamos contar la enfermedad a los/as más pequeños. Muchos niños/as son espectadores de esta situación porque sus abuelos o abuelas la padecen y les resulta muy difícil entender qué les ocurre. A los más pequeños si no se les explica lo que está ocurriendo con sus familiares, pueden sentirse confusos, aislados, temerosos o avergonzados porque no entienden lo que está sucediendo a su alrededor. Notan que el entorno les oculta algo y eso mina su autoestima. Por ello, cuanto más y mejor conozcan esta enfermedad, mejor la entenderán; los cuentos y en especial los cuentos coparticipes con sus familiares

ayudan y favorecen la madurez personal, el aumento de la imaginación y/o creatividad individual, la comunicación interpersonal, la enseñanza de valores positivos así como la resolución de problemas de la vida cotidiana, promoviendo la adaptación y el afrontamiento de la realidad, proporcionando los recursos intelectuales y emocionales suficientes para enfrentarse a su propia vida. En este sentido hemos puesto en práctica una serie de estrategias, como los cuenta cuentos, y que el cuento sirva como terapia. Recientemente se ha acuñado el término de "cuentoterapia" que va en la línea que formulamos en este artículo, es decir, utilizar los cuentos como medio para dar a conocer una enfermedad. Como terapia o una historia de vida, los cuentos son algo tan pretérito en el tiempo al igual que la capacidad de comunicarse. El cuento, con la finalidad de enseñar aspectos morales y de reflexión, maduración, en definitiva, nos proporciona recursos para intervenir en los procesos de construcción de la psique de los más pequeños. A la vez es una herramienta para el crecimiento personal, en la forma que los cuentos contienen un mensaje, un legado de sensibilidad individual, como los cuentos de autor (en gran parte los que se dedican a estos temas) y especialmente los cuentos ilustrados. Nos abren nuevas perspectivas para la toma de conciencia con los más pequeños en torno a cada cuento, para qué nos sirven y cómo los podemos utilizar en las tareas socio-educativas y transmisoras de valores, salud, preventivas, etc. (García y Gregorio: 2015).

El cuentacuentos se plantea como una actividad oral que acerca la literatura a los niños, para lo que se utiliza el apoyo visual de imágenes del propio cuento elegido o incluso una proyección, elementos que actúan de reclamo para que los más pequeños perciban y puedan comprender la enfermedad. Al ser un cuento se fomenta la imaginación a través de las posibilidades que presta la literatura dándola a conocer de la forma más divertida, cercana y creativa.

La actividad consiste por un lado utilizar las propias láminas ilustradas del cuento, a la vez que el narrador (cuentacuentos) comunica y expresa por medio de la palabra, la voz, el tono y el gesto, es decir, es un interlocutor que se adapta al público. La técnica narrativa se va apoyando en las láminas ilustradas, de modo que el narrador vaya contando un cuento y mostrando los dibujos según va sucediendo la historia. Conveniente antes de comenzar, es poner al niño/a o grupo en situación con una dinámica de sensibilización sobre el Alzheimer. Para ello, el narrador utilizará una historia, que cuenta cómo una niña/o va descubriendo en el día a día, la dura realidad que está viviendo su querida abuela/o. La clave está en la magia de la palabra, capaz de sumergir al niño en esa situación, y de provocar su empatía hacia la historia que está escuchando. Esta herramienta de cuentacuentos, es sin duda una excelente herramienta didáctica y pedagógica, además de terapéutica.

Esta actividad es ideal para un niño/a en cuya familia exista un ser querido con la enfermedad de Alzheimer. En este sentido es fundamental el apoyo de la familia, ya que en muchas ocasiones nos resulta difícil contarles a los más pequeños de la casa lo que sucede, pues no sabemos si acertaremos con nuestra explicación. Por otro lado, realizar esta actividad con un grupo de niños/niñas y personas adultas, es ideal para concienciar y difundir cómo comportarse en determinadas situaciones, pues debemos tener en cuenta su necesidad de expresar y compartir lo que sienten. Nos parece importante insistir en que el narrador de historias, transforma las historias en experiencias vivas, intensas, que estimulan la invención y la fantasía de quien las escucha. Por otra parte, los personajes que habitan los cuentos son portadores de pensamientos, sentimientos y valores culturales, por lo tanto, esta grata experiencia constituye una aproximación multicultural enriquecedora, divertida y sorprendente. Porque en el mundo del cuento… ¡todo es posible!

En esta línea podemos comentar un par de actividades realizadas con el cuento de *Los despistes del abuelo Pedro*, de Marta Zafrilla y Miguel Ángel Díaz de la editorial Cuentos

de Luz. La primera se realizó en el Museo de Bellas Artes de Murcia en marzo del 2013 y corrió a cargo de la propia autora, Marta Zafrilla (Fig. 11), que fue la narradora; mientras que la segunda experiencia la realizamos en la Plaza Mayor de Albarracín (Teruel) en junio del 2014, donde como narradora y cuentacuentos se contó con la colaboración de Nuria Valcárcel Martínez en el marco de las VIII Jornadas Nacionales de Ludotecas. En ambas ocasiones se empezó con la lectura de cuento, y una vez que el grupo había sido preparado para la actividad, con las palabras como magia y el encanto de las imágenes captando la atención de los pequeños, el componente "teatral" de las narradoras trascendió a la simple lectura y ayudó a conseguir un efecto mágico y de concentración en torno al cuento.

Al ser el cuento interpretado, se produce una interacción entusiasta y compartida en los niños y niñas, entre éstos y la narradora, y entre ambos y el mensaje que la autora quiere transmitir. En la actividad pudimos constatar que, en todo momento gracias a los efectos de narración, en virtud de los cuales fue adaptando su entonación, ritmo e incluso variando expresiones teniendo en cuenta el ambiente creado, consiguiendo que pudieran gritar o reír con fuerza, dando lugar a compartir sentimientos y al disfrute conjunto.

Una vez realizado el cuentacuentos, se desarrolló un taller donde de una forma vivencial pudieran experimentar sentimientos afines a esta realidad. Para ello en el Museo y/o en la Plaza Mayor, se repartieron previamente al cuentacuentos decenas de objetos relacionados con el abuelo Pedro, tales como: una zapatilla, una bufanda, un libro, unas gafas de sol, un sombrero, etc. y por otro lado carteles de colores identificativos con nombres de objetos, cosas, elementos del espacio, como: escalón, ventana, puerta, cuadro, marco, suelo, etc. Esta segunda fase consistió en que la narradora invitaba a los niños y niñas a buscar objetos y carteles en el espacio exclamando "abuelo Pedro, abuelo Pedro…", de modo que se fue recorriendo el espacio y los niños recogieron los objetos y los carteles con las palabras. Posteriormente y ya en una tercera etapa, se continuó con la realización de un dibujo en relación a su abuelo y/o abuela en el que las niñas y niños pudieron plasmar su amor (Fig. 12).

El conjunto de los recursos de la actividad como la narración, la búsqueda de objetos y/o carteles de palabras, y la realización de dibujos posteriormente, permite la realización mediante la participación activa del niño/a, a la vez que ayuda a que los más pequeños comprendan mejor qué es la enfermedad de Alzheimer. Con todo esto conseguimos implicar también a toda la familia para afrontar los problemas que acarrean los olvidos. En realidad, se trata de valores universales.

5.- CONCLUSIONES

Son muchas las conclusiones que se pueden obtener de los proyectos existentes, como que la repetición de visitas ha conseguido la creación de programas estables y específicos de manera individual y colectivamente, que las personas con Alzheimer y sus familiares repiten con humor y simpatía. Actualmente son cada vez más los proyectos que se están realizando en nuestra geografía, desde una vertiente multidisciplinar y dando lugar a la generación de redes sociales.

De las experiencias estudiadas y analizadas, destaca la importancia del Arte y de los bienes de nuestros museos, que sirven como motor emocional y estimulación intelectual, siendo clave poder dialogar, conversar y debatir de Arte junto con las personas con Alzheimer y sus familiares. Destaca la importancia del educador, que es una persona cálida e interactiva, y de los participantes con sus gestos y acciones, viendo lo necesario que es vivir una actividad junto a sus seres queridos, fortaleciendo los lazos de reciprocidad.

Son cada vez más los museos que dentro de sus acciones de accesibilidad incorporan las visitas de personas junto con sus familiares y/o cuidadores, siendo ejemplos las referencias de este artículo entre otros proyectos. Dentro de los proyectos, salvo las excepciones apuntadas en

las líneas anteriores, faltaría una metodología, objetivos, resultados y conclusiones, fruto de evaluaciones, por lo que desde aquí animamos a sistematizar los trabajos en post de darle "credibilidad" a las acciones de accesibilidad e inclusión tan necesarias.

Este tipo de proyectos son mucho más, es investigar en todos los ámbitos que puedan mejorar la calidad de vida de las personas con Alzhéimer y sus familias, es incluir la Museología social en el día a día de nuestros museos, es decir, las necesidades de nuestra comunidad en nuestros museos, y sobre todo cambiar la mirada social hacia personas con Alzheimer y sus posibilidades, y no excluirlas de la sociedad y la cultura. En los museos, entendidos como contenedores de emociones y narradores de historias, son las emociones y las historias las claves a trabajar, como vía de estímulo del cerebro en la búsqueda de la mejor calidad de vida, a través de terapias no farmacológicas y donde el museo y los espacios culturales se convierten en el marco idóneo para generar actividades de inclusión social.

En los museos, uno de los aspectos fundamentales es que todas las personas que participan celebren y celebremos la capacidad individual para participar en el viaje de la vida, y de una forma especial, el acceso a la creación o la contemplación del Arte, que es esencial en la experiencia humana y que sirve para la generación de nuevos recuerdos, recuperar momentos vividos y fortalecer las relaciones, así como enriquecer la vida.

NOTAS:

1. Actualmente Conservador de Museos de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia y Director Artístico del Museo Regional de Arte Moderno de la Región de Murcia, en Cartagena. Lcdo. en Historia del Arte por la Universidad de Murcia, Master en Museografía Didáctica por Universidad de Barcelona. Desde julio de 2008 hasta febrero del 2014, Director-Conservador del Museo de Bellas Artes de Murcia, destacando entre otros los numerosos cursos que ha dirigido desde el Centro de Estudios de Museología de la CARM. Ligado a la accesibilidad social de Museos y Patrimonio con proyectos desde la multiculturalidad. Relacionado con Museos y Salud ha trabajado con personas con esquizofrenia, patología Dual, y con Alzheimer desde el Proyecto MuBAM Alzheimer. Así mismo miembro de la Dirección científica de los "Congresos Internacionales de Educación y Accesibilidad. Museos y Patrimonio", Murcia (2010), Huesca (2014), Alicante y Villajoyosa (2016), Lisboa y Batalha (2017) y Barcelona (2018). Contacto: juangarciasandoval@gmail.com.

2. Talleres de Arte y Cultura como terapia contra el Alzheimer: *El Arte de entretelas; Narrando Memorias; Tarta Murcia* y *Emociones en Silencio,* desarrollados por la Unidad de Demencias del Hospital Virgen de la Arrixaca de Murcia en colaboración con diversas instituciones.

3. Entre quienes destacan la Doctora Carmen Antúnez de la Unidad de Demencias del Hospital Virgen de la Arrixaca de Murcia y Halldóra Arnardóttir, Doctora en Arte y especialista en Arte y Cultura.

4. En este sentido el Proyecto MuBAM Alzheimer de Murcia, realizó un programa de formación a todo el personal del Museo, donde participaron: Carmen Antúnez, "*El Alzheimer, una cuestión de todos",* neuróloga y responsable de la Unidad de Demencias del Hospital Virgen de la Arrixaca de Murcia; Halldóra Arnardóttir, "*El Arte como Terapia",* Doctora en Arte y Terapia; las neuropsicólogas del Hospital Universitario Virgen de la Arrixaca, Begoña Martínez Herrada y Blanca García Torres, *"Tratamientos no farmacológicos en la enfermedad de Alzheimer: Estimulación integral";* Laura Vivancos Moreau, psicóloga clínica, *"Los cuidadores: parte esencial en el proceso de demencia";* Juan García Sandoval, "*Formas de ver el Arte y estrategias de educación para la accesibilidad*", museólogo y especialista en accesibilidad social.

5. http://www.programsforelderly.com/memory-artz-artists-for-alzheimers.php (consulta 01.09.2018).

6. http://www.moma.org/meetme/ (consulta 01.09.2018).

7. La exposición temporal tuvo lugar del 10 de abril al 8 de junio 2008 en las salas del Museo de Bellas Artes de Murcia.

8. http://talleresalzheimur.blogspot.com.es/2008/12/pauelo-del-la-maleta-del-recuerdo.html (consulta 01.09.2018).

9. Exhibida en septiembre del 2009 en el vestíbulo del Museo de Bellas Artes de Murcia. En febrero del 2013, una sección de esta exposición (maletas y pañuelos) formó parte de la exposición *Artefactos. Dinamitando perjuicios desde la integración*, en las salas de exposiciones del Colegio Fonseca de Santiago de Compostela, organizada por la Universidad de Santiago de Compostela y Campus Culturae.

10. Los trabajos de ilustración desarrollados estuvieron expuestos en la Biblioteca Regional de Murcia http://talleresalzheimur.blogspot.com.es/search/label/Narrando%20Memorias (consulta 01.09.2018).

11. Este proyecto tuvo posteriormente una exposición y presentación en el Casino de la ciudad de Murcia. http://talleresalzheimur.blogspot.com.es/search/label/Tarta%20Murcia (consulta 01.09.2018).

12. http://emocionesensilencio.blogspot.com.es/ (consulta 01.09.2018).

13. El arranque emocional de esta investigación es la obra de Bill Viola "Six Heads" (Seis Cabezas) (2000) que formaba parte de la exposición *Las Pasiones* organizada por el Museo J. Paul Getty en Los Ángeles (2003) y exhibida en la Fundación la Caixa de Madrid en mayo del 2005. Esta obra de vídeo está grabada a cámara muy lenta y en silencio.

14. Este proyecto se lleva a cabo conjuntamente con la Unidad de Demencias del Hospital Virgen de la Arrixaca de Murcia. La dirección del proyecto está a cargo de Carmen Antúnez Almagro, directora de la Unidad de Demencias; Halldóra Arnardóttir, Doctora en Arte y especialista en Arte y Cultura; y Juan García Sandoval, Museólogo y especialista en accesibilidad social; y coordinado por la neurólogas Begoña Martínez Herrada y Blanca García Torres, la psicóloga clínica Laura Vicancos Moreau, y los coordinadores de educadores-guías del MuBAM José Antonio Fuentes Zambudio y Belén Alonso Costa. http://proyectoalzheimermubam.blogspot.com/ (consulta 01.09.2018).

15. http://www.rtve.es/alacarta/videos/cronicas/cronicas-naufragio-memoria/1537906/ (consulta 01.09.2018).

16. http://encarnalagogonzalez.blogspot.com.es/2014/01/album-de-memoria-compartidaproyecto.html (consulta 01.09.2018).

17. http://www.slideshare.net/museoetnoloxico/lembrar-no-museo (consulta 01.09.2018).

18. http://www.cccb.org/es/comunidades/alzheimer (consulta 01.09.2018).

19. https://www.museodelprado.es/educacion/programas-especiales/actividades-especificas/ (consulta 01.09.2018).

20. http://www.cvirtual.org/investigacion/articulos-de-investigacion/proyecto-ars-arte-y-salud (consulta 01.09.2018).

21. Tesis doctoral bajo el título. *Arte y salud: diseño e implementación de talleres y contenidos digitales de ámbito cultural para pacientes con Alzhéimer y otras demencias https://eprints.ucm.es/32962/ (consulta 01.09.2018).*

22. http://www.dphuesca.es/otras-actividades/-/publicador/visiona-educacion-album-de-vida/460M9ydd0w22;jsessionid=98A0E3CA185D35B965F80A578E41B1EE?p_p_state=maximized (consulta 01.09.2018).

23. http://www.salarekalde.bizkaia.net/Agenda/default.asp?i=ca&opcion=detalle&id=221 (consulta 01.09.2018).

BIBLIOGRAFÍA:

- VV.AA. (2011): *Emociones en Silencio. Cuarto Taller de Arte y Cultura como Terapia contra el Alzheimer con Bill Viola.* Murcia. Ediciones Tres Fronteras.

- GAMONEDA, A., (2011): "Thyssen: Relaciones entre museo y salud", *Arte, Individuo y Sociedad, Vol. 23, Núm. Especial,* 245-255.

- GARCÍA SANDOVAL, J.; PRECIOSO ARÉVALO, M.L.; GARCÍA SANDOVAL, D. y RUIZ LÓPEZ DE LA COVA, M.M. (2008): "El Taller de Mosaicos Romanos. Una vía para la recuperación del Patrimonio y de la integración social a través de la didáctica y de la experimentación arqueológica", *Museos para la participación, XV Jornadas Estatales de Departamentos de Educación y Acción Cultural. Museo de Belas Artes da Coruna*, 333-343.

- GARCÍA, J.; ANARDOTTIR H., y ANTÚNEZ, C. (2011): "Accesibilidad en el Arte para personas con demencia. El MuBAM Proyecto Alzheimer", *IV Jornadas Nacionales de* Ludotecas*. El juego Presente en la Educación. Albarracín (Teruel)*. Comarca de la Sierra de Albarracín, 97-104.

- GARCÍA, J.; ANARDOTTIR H., y ANTÚNEZ, C. (2012): "El Proyecto Alzheimer MuBAM. Accesibilidad a través del Arte", *SIAM III, Series de investigación Iberoamericana en Museología,* Año 3. Vol.2. Museos y Educación. Universidad Autónoma de Madrid, 191-199.

- GARCÍA SANDOVAL, J. (2012): "Acciones de integración y accesibilidad social en el Museo de Bellas Artes de Murcia". *I Congreso Internacional de Educación Patrimonial, Mirando a Europa: Estado de la cuestión y perspectivas de futuro. Comunicaciones*. Instituto del Patrimonio Cultural de España, 468-479.

- GARCÍA SANDOVAL, D. y GARCÍA SANDOVAL, J. (2014): "-Ser- parte de la sociedad. Taller de mosaicos romanos", en Lavado Paradinas, P. J. y Lacambra Gambau, V. (coords.): *VII Jornadas Nacionales de Ludotecas. Ponencias y comunicaciones: Juegos romanos, juegos de agua*. Gea de Albarracín, 19 al 21 de julio de 2013, Comarca Sierra de Albarracín, (121-138).

- GARCÍA SANDOVAL, J. (2014): "Inclusión social en los museos españoles para personas con Alzheimer", en Fernández Ramírez, B. (ed.): *Algunas reflexiones y aportaciones al Seminario Internacional de Arte Inclusivo SIAI 2013. Libro de ponencias y comunicaciones*. Almería, 65-84.

- GARCÍA SANDOVAL, J. (2015): "-Museo, Arte y Salud- como punto de encuentro y cultura inclusiva. Relaciones, experiencias, y buenas prácticas en museos españoles", *Actas del II Congreso Internacional de Educación y Accesibilidad en Museos y Patrimonio: En y con todos los sentidos, hacia la integración social en igualdad*. Huesca los días 2, 3 y 4 de mayo de 2014 / editores, Almudena Domínguez Arranz, Juan García Sandoval y Pedro Lavado Paradinas. Huesca: Universidad de Zaragoza, Máster en Museos: Educación y Comunicación, 525-557

- GARCÍA SANDOVAL, J, y GREGORIO NAVARRO, M.C. (2015): "Historias imaginarias. Cuentos ilustrados sobre demencias", en Lavado Paradinas, Pedro José y Lacambra Gambau, Víctor Manuel (coords.), *VII Jornadas Nacionales de Ludotecas. Ponencias y comunicaciones: Juegos y Literatura.* Albarracín, 27 al 29 de junio de 2014 Comarca Sierra de Albarracín, 69-88.

- ZEISEL, I. (2011): *Todavía estoy aquí. Una nueva filosofía para el cuidado del Alzheimer.* Editorial EDAF.

Figura 1.- Taller "Tarta Murcia con Paco Torreblanca", se trabajó la estimulación multisensorial a través de los sabores, olores y texturas. Murcia. Fotografía: Juan de la Cruz.

Figura 2.- Taller "Tarta Murcia con Paco Torreblanca". Participante del Taller con un dulce tradicional realizado por la propia participante. Murcia. Fotografía: Juan de la Cruz.

Figura 3.- Taller, bajo el título "Emociones en Silencio con Bill Viola" en Murcia, el teatro como herramienta, se identificaban las diferentes emociones en los rostros. Se animó a las personas de Alzheimer a sentir y expresar las emociones de alegría, tristeza, ira, asombro, miedo y el estado de dormir/soñar. Fotografía David Frutos.

Figura 4.- Educador interaccionando con un participante del Proyecto MuBAM Alzheimer, Murcia.

Figura 5.- Explicación por parte de un educador de una obra de Arte. Proyecto MuBAM Alzheimer, Murcia.

Figura 6.- CCCB Programa Alzheimer, Barcelona. Visita a una de las exposiciones temporales del Centro de Arte.

Figura 7.- Participante en el Taller de collage, basada en una obra del Museo Thyssen de Madrid. Proyecto ARS – Arte y Salud.

Figura 8.- Un Taller del Proyecto ARS – Arte y Salud, Madrid.

Figura 9.- Taller de ordeño del Proyecto "Reminiscencia" del Museo Etnográfico Extremeño "González Santana", Olivenza, Badajoz.

Figura 10.- Taller Intergeneracional "Reminiscencia", del Museo Etnográfico Extremeño "González Santana", Olivenza, Badajoz.

Figura 11.- Marta Zafrilla autora del texto del cuento "Los despiste del Abuelo Pedro", realizando la actividad a modo de narraciones en el Museo de Bellas Artes de Murcia.

Figura 12.- En la Plaza Mayor de Albarracín (Teruel), nuestro colega Pedro Lavado personificando al "abuelo Pedro, con sus despistes", recoge los objetos perdidos y las cartelas con nombres con la ayuda de los más pequeños.

El público y el conocimiento de la arqueología ibérica. Museo Arqueológico de Murcia y Museo de Arte Ibérico de El Cigarralejo (Mula, Murcia)[1]

Gloria Vicente Rodríguez
Universidad Autónoma de Madrid

RESUMEN/ABSTRACT

Las encuestas de público, muy desarrolladas en los últimos años, ofrecen a los especialistas de los museos conseguir, no solo una imagen de sus visitantes, sino también acercarse a sus necesidades culturales. En este artículo veremos el tipo de público al que se enfrenta el *Museo Arqueológico de Murcia* y el *Museo de Arte Ibérico de El Cigarralejo* (Mula, Murcia), qué conocimiento tiene sobre la arqueología ibérica y cómo los museos satisfacen las necesidades del público, tras la realización de un *estudio de público* en estos dos lugares.

Visitor surveys, which had been largely developed in the last years, provide museum's specialists with an image about the visitors' profiles but also, these surveys are believed to reveal all their cultural needs. Throughout this paper, we will see the developement of *Museo Arqueológico de Murcia* and *Museo de Arte Ibérico de El Cigarralejo* (Mula, Murcia). In addition, by analyzing these visitor surveys, we will know the public's profile, if they have any knowledge about Iberian archaeology and how the museums satisfy their needs.

Palabras clave: Museo, Museo Arqueológico de Murcia, Museo de Arte Ibérico de El Cigarralejo, estudio de público, encuesta, arqueología ibérica.
Key words: Museum, Museo Arqueológico de Murcia, Museo de Arte Ibérico de El Cigaralejo, visitor studies, research, iberian archaeology.

1.- BREVES APUNTES: EL MUSEO ARQUEOLÓGICO DE MURCIA Y EL MUSEO DE ARTE IBÉRICO DE EL CIGARRALEJO

El Museo Arqueológico de Murcia y el Museo de Arte Ibérico de El Cigarralejo, sito en el municipio murciano de Mula, tienen un devenir histórico diferente, pero, al mismo tiempo, gozan de un objetivo común: salvaguardar, proteger, conservar los bienes que en su interior albergan además de difundirlos y exhibirlos al público para el conocimiento de este.

El *Museo Arqueológico de Murcia* es sin duda a uno de los museos por antonomasia de la Región de Murcia ya que en sus dos plantas recoge parte de la historia de la comunidad desde un punto de vista arqueológico. De Titularidad Estatal, su gestión es autonómica desde el traspaso de las competencias y la Dependencia Orgánica está atribuida a la Dirección General de Cultura, Unidad de Museos y Exposiciones de la Región de Murcia.

Los antecedentes de su nacimiento hay que buscarlos en la aparición de la *Comisión*

Provincial de Monumentos¸ creada en 1844 por Real Orden de la Reina Isabel II con el fin de investigar, conservar e informar sobre los descubrimientos que se hicieron a lo largo de todo el territorio español; así comenzó a formarse la primera colección con materiales ibéricos procedentes del Cerro de los Santos (Albacete) (Gómez Ródenas, García Fernández, 2005, 408). Sería esta misma comisión la encargada de tomar la decisión en el año 1864 de crear un *Museo de Antigüedades*, pasando la colección al Salón de Oriente del Teatro de los Infantes, hoy Teatro Romea. Dos años después se crearía el *Museo Arqueológico*, una entidad dependiente del *Museo de Pintura y Escultura* (Gómez Ródenas, García Fernández; 2005, 409). Tras su periplo por varios edificios emblemáticos de la ciudad, como lo fue el *Edificio del Contraste,* el museo se trasladó en 1910 a lo que era el *Antiguo Convento de la Trinidad,* permaneciendo allí hasta 1956. En esta nueva localización, se crearon dos salas; en la sala de *Prehistoria- Período Almorávide tuvo* su espacio la colección de relieves ibéricos, llegados del yacimiento del Cabecico del Tesoro. El museo permaneció aquí hasta 1956, cuando se inició lo que podríamos denominar una nueva etapa museística debido a las actuaciones que se realizaron en su interior, permaneciendo casi inalteradas hasta comienzos del siglo XXI. En 1956, la institución se trasladó a su sede actual, el *Palacio Provincial de Archivos, Bibliotecas y Museos,* pasando sus colecciones a un total de cuatro salas. En la sala dos (*Civilizaciones)* se ubicaron materiales fenicios, ibéricos y romanos. La sala de cultura ibérica iba tomando forma, una vez más, gracias a las aportaciones de los materiales arqueológicos procedentes de la necrópolis de El Cabecico del Tesoro. Sin embargo, donde la colección de cultura ibérica toma realmente importancia, fue con la nueva ampliación siendo director Manuel Jorge Aragoneses de 1966. El museo pasó de tener cuatro a once salas, dos de ellas contenían materiales de distintos yacimientos ibéricos y una estaba dedicada íntegramente a albergar ajuares (Gómez Ródenas, García Fernández, 2005, 413), por lo que Jorge Aragoneses fue capaz de introducir nuevos aspectos museográficos que ayudaron a comprender mejor esta cultura. Las novedades giraron en torno a la iluminación y a la aplicación de distintos materiales que hicieron las vitrinas más originales y casi insólitas hasta el momento, mejorando el discurso expositivo y el entendimiento de las salas, tal y como ocurrió con la disposición de vitrinas tipo *mesa* en la sala tres, donde se mostraban dos ajuares enfrentados, uno masculino y otro femenino, mejora expositiva que facilitó la comprensión de la cultura y posibilitó que el público observara las similitudes y diferencias entre ambos géneros. Esta novedad instaurada en el Museo Arqueológico de Murcia se expandiría hacia el resto de España (Blánquez Pérez *et alii*, 2006, 33-34).

En este contexto se fueron sucediendo los años hasta que en 1974 se promulga el *Plan Nacional de Museos* pasando, diez años después, las competencias de gestión a la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia. En el año 2000, el museo fue cerrado al público con el objetivo de rehabilitar el espacio, siguiendo en parte el plan museológico propuesto por Jorge J. Eiroa que convertiría el espacio en un *nuevo Museo, adecuado a nuestros días (…) y a las necesidades de Murcia* (Eiroa García, 1995-1996, 275).

El Museo de Murcia se crea por orden del Ministerio de Educación y Ciencia el 15 de marzo de 1973 (BOE 13 de abril) y en él quedaron recogidos los antiguos museos de Bellas Artes y Arqueológico Provincial que se integraron como sección del mismo. En virtud del Real Decreto 3031/1983, de 21 de septiembre (BOE de 8 de diciembre) sobre transferencias de funciones y servicios del Estado a la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia en materia de cultura y del Convenio entre el Ministerio de Cultura y la dicha comunidad de 24 de septiembre de 1984 (BOE de 9 de enero de 1985) se transfiere a la citada comunidad la gestión de los museos de Titularidad Estatal, entre los que figura el Museo de Murcia con sus dos secciones que lo componen (*Arqueología y Etnología y Bellas Artes)*. Sin embargo, la importancia y el carácter específico de cada

sección justificó la necesidad de crear dos museos independientes con el fin de facilitar una mejor comprensión e interpretación de los respectivos fondos de aquellas, su tratamiento técnico especializado y una mayor difusión y promoción de sus valores culturales. Por ello se crea el *Museo Arqueológico de Murcia*, de Titularidad Estatal cuya gestión pertenece a la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia (Orden ECD/2799/2003).

El *Museo de Arte Ibérico de El Cigarralejo* es un museo mucho más moderno y, además es un museo monográfico dedicado íntegramente a la arqueología ibérica en relación con los materiales procedentes del poblado homónimo de El Cigarralejo (Mula, Murcia). De Titularidad Estatal, es gestionado por la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia debido al traspaso de competencias según el artículo 148.15 de la Constitución Española; sin embargo, la propiedad de sus piezas pertenecía, hasta 1989 a don Emeterio Cuadrado[2], ingeniero de caminos y arqueólogo sin el cual no existiría ni la excelente colección de arte ibérico ni, como consecuencia, el museo. Con el descubrimiento del yacimiento se iniciaron las excavaciones, las cuales fueron sufragadas desde 1946 hasta 1981 por el propio ingeniero de caminos (VVAA, 2005, 19): Estas se basaron principalmente en investigar la necrópolis y el santuario y, en menor medida, el poblado. El Estado Español solamente contribuyó a los estudios del bienio 1982-1983 mientras la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia sufragó las campañas habidas entre 1984 hasta la última en 1988 (Cuadrado Isasa, 2016, 23-31; Noguera Celdrán, 2016, 35-47; García Cano, 2016, 49-57; Guillamón Álvarez, 2016, 59-65; Quesada Sanz, 2016, 67-77). Por esta razón la titularidad de las piezas, en especial las de la necrópolis, han sido de carácter estatal y autonómico. Pero lo más destacable es que, por haber sido sufragadas, excavadas y estar dentro de las tierras privadas de Emeterio Cuadrado, los materiales aparecidos eran de su propiedad, ya que así lo estipulaba la ley de 1931.

En esta especie de limbo sobre la propiedad de las colecciones, Emeterio Cuadrado decidió donar los bienes arqueológicos al Estado, de ahí su titularidad, bajo el pretexto que debía crearse un museo que estuviera al mismo nivel que los materiales que albergaría. Por Orden del Ministerio de Cultura, el 21 de abril de 1989 se crea el Museo *El Cigarralejo* cuyo objeto principal es *el mejor conocimiento de la cultura ibérica a través del estudio, la contemplación y el uso educativo de los materiales arqueológicos procedentes de la necrópolis ibérica sita en El Cigarralejo* (Orden del Ministerio de Cultura). Igualmente, quedan definidas la titularidad y gestión del museo. Tras configurarse como un museo estatal, debía estar en un edificio perteneciente, también, al Estado. En vez de construirse una nueve sede, el camino escogido por el Ayuntamiento de Mula fue el de ceder al Ministerio de Cultura el Palacio del Marqués de Menahermosa, edificio construido en el siglo XVIII, por lo que ha sufrido diversas reformas que tenían como finalidad resolver los tres objetivos planteados: ser un lugar que salvaguardara y conservara las colecciones; conseguir dar al museo la difusión que se merecía y tener un espacio para acoger a todos aquellos investigadores que quisieran acercarse (Page del Pozo, 2003; Page del Pozo, 2016, 199-209). En el año 2003, cumpliéndose un decenio desde su inauguración, el museo fue remodelado puesto que se materializó la necesidad de dotar al lugar de una seguridad y de nuevas dependencias que estuvieran a la altura de las colecciones. Dado que las nuevas tecnologías avanzan a pasos agigantados, los sistemas de seguridad, espacios lúdicos y los expositivos se estaban quedando relegados a un segundo plano. Esta era una de las causas que promovía una reestructuración del espacio (Page del Pozo, Gualda Bernal y Moreno Martínez, 2009, 184) pero con el *hándicap* añadido de respetar la originalidad del inmueble, puesto que es un Bien de Interés Cultural según la Ley16/1985, de 25 de junio, de Patrimonio Histórico Español (Page del Pozo, Gualda Bernal, Moreno Martínez, 2009, 185).

Las obras principales se centraron en eliminar barreras arquitectónicas, añadir un ascensor, rampas y crear aseos adaptados para todo tipo de personas con diferentes

diversidades (Page del Pozo, Gualda Bernal, Moreno Martínez, 2009, 187-188). Las actuaciones de la parte superior del edificio se centraron en crear diversos espacios en el que cupiese la dirección, salas de reuniones, el despacho del personal del DEAC (Departamento de Educación y Acción Cultural) y el aumento de los fondos de la biblioteca, espacio de mayor capacidad.

Como se ha observado en los anteriores párrafos, la historia de los museos es totalmente dispar en el tiempo, pero ambos albergan unas magníficas colecciones de arqueología ibérica que muestran el pasado protohistórico de la Región de Murcia. Es por ello, que uno de los objetivos principales era, pues, conocer si realmente estas instituciones estaban actuando de manera adecuada en relación al público, es decir, los objetivos planteados en la investigación se dividían de la siguiente manera: saber si el público, una vez terminada su visita, había llegado a comprender qué es la arqueología ibérica; saber si los museos ayudan al público a aumentar su interés por la historia o por un período concreto de la misma; conocer si los museos son lugares de aprendizaje y ocio o, si por el contrario, continúan viéndose como espacios cerrados donde solo tienen cabida los investigadores.

Todas estas preguntas fueron contestadas mediante la aplicación de los denominados *Estudios de Público.*

2.- LOS ESTUDIOS DE PÚBLICO: UNA INVESTIGACIÓN RECIENTE EN ESPAÑA

Define Alarcón (2007, 241), público de museo como *el conjunto de personas unidas en ese momento y en ese lugar (…) por características demográficas, ocio, económicas, culturales, actitudes y valores que sea cual sea su motivación se apropian de un espacio (…) cultural y le dan diversos usos (…).* Por otro lado, define los estudios de público o visitor studies como aquellos que *investigan (…) el público en sí y sus relaciones con la obra (…) o el espacio expositivo (…).*

Pero, ¿desde cuándo se ha venido desarrollando este tipo de investigación en nuestro país?

Los estudios de público han venido desarrollándose de manera internacional (Canadá, Estados Unidos, Francia o Alemania) desde 1970[3] pero en España no llegarían hasta 1980 de mano de museos voluntarios más que de instituciones relevantes o del propio Ministerio de Educación y Cultura (García Blanco, Pérez Santos y Andonegui, 1999: 3).

Fueron, sobre todo, desarrollados en países americanos y exportados, como referencia al resto del mundo.

En los años 90, se desarrollaron de manera exponencial en nuestro país. Zazúa de Lorescha (2016, 63- 64) nos resume los hitos más importantes:

- García Blanco y Sanz y Medina (Década de 1980): primeros trabajos de estudios de público en el Museo Nacional del Prado, Museo Picasso y Museo de Arte Moderno de Barcelona.

- Prats y Flos (1983): estudio sobre el aprendizaje en el Museo del Zoológico de Barcelona.

- C. Prats (Finales de los años 80): se crea el primer departamento exclusivo para la investigación de público en el ámbito español (Universidad Complutense de Madrid y en el Museo de Ciencias Naturales).

- Década de los 90: museos españoles centrados en las características demográficas del público.

- M. Asensio y E. Pol (Década de 1990): estudios desde la óptica de la psicología constructiva. Realizados en el Museo Arqueológico Nacional, Museo Nacional del Prado y en el Museo Centro de Arte Reina Sofía.

- Ministerio de Cultura (1997): estudio que abarcó la investigación de hábitos de visita, motivaciones, expectativas y dificultades de la visita. Se realizó en: Museo Nacional de Artes Decorativas; Museo Cerralbo; Museo Nacional de Antropología; Museo Arqueológico de Madrid. Ministerio de Cultura (2000).

- Subdirección General de Museos Estatales (Última década de los 2000): creación del *Laboratorio Permanente de Público de Museos.* Supuso la colocación de España a la altura de otros países como EEUU o Francia.

Por otro lado, conviene saber que estos estudios de público se compartimentan en cuatro fases según, primero, el momento expositivo que queramos estudiar y, segundo, los objetivos a los que queremos dar respuesta.

Estas fases quedan establecidas por Leticia Pérez Castellanos (2016, 25-31) de la siguiente manera:

- Diagnóstico: conocer el estado inicial de la situación planteada y averiguar orígenes, causas y posibles mejoras.

- Evaluación: establecer lo que funciona en el museo; saber si una exposición, programa o actividades da resultados, positivos o negativos.

- Monitoreo: recabar información para valorar el funcionamiento continuo y cotidiano de algo.

- Investigación: dar aportaciones al conocimiento del objeto de estudio con tendencias a las generalizaciones y propuestas teóricas.

Según nuestro objetivo establecido, conocer qué tipo de público visita la sala de *Arqueología Ibérica* del Museo Arqueológico de Murcia y el Museo de Arte Ibérico de El Cigarralejo, la fase de investigación correspondida es la de evaluación. De nuevo, recurrimos a Pérez Castellanos para comprender de qué momento exacto de la exposición queremos conocer sus resultados. Pérez Castellanos (2016, 36-20), divide, de nuevo, en cuatro fases el momento de evaluación de una exposición, programa o actividades de un museo:

- Evaluación Previa: recabar información necesaria para realizar el proyecto en relación a las necesidades e intereses de los públicos.

- Evaluación Formativa: se realiza de manera paralela a la ejecución del proyecto mediante modelos de los diseños que lo integran. Se parte de un modelo para realizarle los ajustes necesarios para que el mensaje de la exposición llegue al público.

- Evaluación Correctiva: se realiza tras la apertura de la exposición. Tiene por objetivo identificar los posibles errores y problemas para solventarlos.

- Evaluación Final o Sumativa: trata de valorar los resultados generados tras la exposición y se realiza cuando ésta está en curso. Valora aspectos como: comportamiento del público en sala; circulación; comprensión; si se ha conseguido el aprendizaje; grado de satisfacción.

La evaluación final o sumativa es la encargada de dar respuesta a los datos que queríamos conocer, como el comportamiento del público o si éste había comprendido los datos principales de la cultura ibérica.

El trabajo de campo de la presente investigación versa en realizar un estudio de público para establecer qué porcentaje de la población va a estos dos museos, cómo los han conocido, si saben de otros lugares con colecciones de arqueología ibérica o qué elemento de esta cultura les ha llamado más la atención. Estos parámetros estarán en consonancia, sin duda alguna, con la museografía del lugar; por ello, una comparativa entre ambas, ayudará a establecer las conclusiones finales.

La metodología empleada para la realización de un estudio de público es la encuesta. En la encuesta administrada para este estudio englobaba tres orientaciones principales (Urgell Plaza, 2014, 53): por un lado necesitamos tener conocimiento del visitante encuestado para poder obtener unas conclusiones sociodemográficas (género, edad, nivel de estudios, etcétera) (García Blanco, Pérez Santos, Andonegui, 1999, 41-49); asimismo, es necesario saber cómo el entorno influye en el público, es decir, cómo la iluminación, las maquetas, las escenografías o las cartelas determinan el conocimiento que adquirirán los visitantes después de la visita. Una tercera línea engloba los dos apartados anteriores, ya que se centra en determinar el nivel de interacción visitante/entorno. Teniendo en cuenta toda esta información, fue necesario elegir qué tipo de encuesta se iba a realizar para llevar a cabo el trabajo de campo. No queríamos hacer una evaluación previa, formativa ni remedial, puesto lo que se quería averiguar era cómo se podría hacer de la exposición, una muestra potencial para el público; como consecuencia de ello se realizó una evaluación sumativa (Urgell Plaza, 2014, 50-51) a través de un cuestionario autoadministrado donde el público seleccione la opción preferente ente las ofertadas.

Este cuestionario estaría compuesto por preguntas abiertas, cerradas, con opciones múltiples y con opciones complementarias (Cea d'Ancona, 1998: 260; Urgell Plaza, 2014, 77). Siguiendo las líneas de Cea d'Ancona (1998, 276), este cuestionario es muy ventajoso debido a que las respuestas son de mayor calidad, el porcentaje de las mismas es elevado y, además, permite la explicación de algún tema o pregunta que se le haya planteado como complejo al público. Antes de elaborar cualquier tipo de cuestionario, es imprescindible tener en cuenta una serie de variables que determinarán, indudablemente, el modelo de encuesta. Por ello, se plantean una serie de preguntas, ¿para qué queremos realizar este estudio? ¿Cuándo lo vamos a realizar y qué número poblacional necesitaremos? ¿A qué tipo de público va dirigido?

En primer lugar, este estudio tiene por objetivo conocer qué imagen obtiene el público visitante de la sala de arqueología ibérica del Museo Arqueológico de Murcia y del Museo de Arte Ibérico del Cigarralejo tras su visita. Sin embargo, a la hora de dar respuesta a la segunda cuestión, debemos atender a las palabras de Urgell Plaza (2014, 65-72), y es que este investigador expone que, cuanto mayor sea el marco temporal de acción, más fiables serán los resultados obtenidos. Un año sería el tiempo ideal, pero también propone un trimestre o, incluso un mes, pero, obviamente, las conclusiones obtenidas no serán de la misma magnitud. En lo que concierne al momento del trabajo de campo, los meses elegidos han sido los de julio y agosto. Es cierto, que cuanto más amplio sea el período, más amplias serán las respuestas; sin embargo, por determinadas causas ajenas a esta publicación, se estimó que la investigación se realizase durante los meses de julio y agosto del ejercicio de 2017. Además, la relación de visitantes del año 2016 del período estival y facilitadas por los directores de ambas instituciones, parecían indicar que sería posible analizar el número total de personas que debían ser encuestadas. Finalmente, y siguiendo las líneas de Urgell Plaza (2014, 56-60) la población elegida para hacer el estudio, es una población adulta, iniciando la toma de datos en una edad de 12 años.

Antes de introducirnos de lleno en este tipo de encuestas, es altamente recomendable realizar una *encuesta piloto*, es decir, un tipo de cuestionario donde queden plasmadas las preguntas a las que queremos dar respuesta, pero donde los resultados solo se tomarán como orientativos para mejorar, ampliar o reducir las cuestiones planteadas.

Así pues, la encuesta piloto realizada para la presente investigación fue realizada por 15 personas voluntarias y, tras el análisis, quedó patente la modificación de algunas de las preguntas planteadas. Siguiendo este orden, se procedió a realizar el cuestionario oficial, quedando las preguntas articuladas en los siguientes apartados, siguiendo las palabras de García Blanco, Pérez Santos, Andonegui, (1999, 43-49):

- Perfil sociodemográfico

- Hábitos de visita

- Motivos y expectativas

- Visita

- Valoración final

De las 29 preguntas que mostraba la *encuesta piloto* se redujeron a 24, además de modificarse el enunciado de alguna de ellas.

Otra variable importante a tener en cuenta en este número de estudios, es el número de personas que deben realizar el cuestionario. Sin embargo, no hay que olvidar ciertos parámetros:

- El número final de encuestas contestadas podría variar si se realizaban menos visitas de las esperadas o si el público era más reacio a contestar (Viñuela, 2012, 24).

- Debía pasarse el mismo número en ambos lugares, independientemente del número poblacional.

- Las encuestas deberían pasarse el mismo período de tiempo. En este caso la fecha de comienzo del estudio fue el martes 4 de julio terminando el jueves 31 de agosto. Por lo tanto se pasaron durante cincuenta días[4].

En relación al número total de personas encuestadas se siguieron los parámetros expuestos en la publicación de García Blanco, Pérez Santos y Andonegui (1999, 51), donde se da una cifra de 2500 encuestas para una población (visitantes) de 100.000 personas; siguiendo estos parámetros (275 encuestas al año para alrededor de 11.000 visitantes y 1.300, para 36.700 personas); gracias a los datos aportados por los directores de ambos lugares[5] se vio previsible la posibilidad de pasar un total de 196 encuestas, si bien el número final de cuestionarios respondidos fue de 129 encuestas contestadas en el Museo Arqueológico de Murcia, frente a las 136 recogidas del Museo de Arte Ibérico de El Cigarralejo, en Mula.

Para poder tener el mismo número de encuestas en ambos lados, fueron eliminados siete cuestionarios del museo de Mula.

Finalmente, quedaba la elección de los días que debía pasarse el cuestionario[6]. El cuestionario estuvo presente de manera física en ambos museos desde el 1 de julio hasta el 31 de agosto.

3.- ANÁLISIS MUSEOGRÁFICO: RECURSOS QUE INCIDEN SOBRE EL PÚBLICO

Antes de pasar de lleno a los resultados obtenidos mediante este estudio de público, es necesario hacer un pequeño análisis museográfico de ambas instituciones, ya que nos servirá de apoyo para entender los datos conseguidos mediante la aplicación de la encuesta.

Sin embargo, debemos responder a esta pregunta, ¿qué entendemos por exposición museográfica? Podemos entenderla como la acción de mostrar una cosa o serie de cosas a un público general, con el fin de que este aprenda, valore y conozca aquello que allí se puede observar. En un museo, por su parte, esta trata de *mostrar un discurso que explica e interpreta los objetos dentro de su contexto* (Hernández, 2010, 214). Por ello, dentro de este discurso museográfico para que quede claro el valor real y la idea principal de la exposición, hemos de dejar claros dos puntos; qué queremos contar y cómo lo queremos hacer. Francisca Hernández (2010, 215) nos esboza el camino para que la exposición sea lo más fructífera posible. Por un lado, nos habla de la elaboración previa de un guion en el que quede reflejada la idea principal del discurso; para que no se pierda el hilo conductor, expone que definamos una narración en el que el visitante sea el protagonista y que entienda la cultura, historia, sociedad o economía del objeto arqueológico protagonista, a través de medios

y recursos tecnológicos y analógicos que estén a nuestro alcance. Esto se consigue mediante la museografía. Si bien existen diversos tipos de museografía (Francisca Hernández, 2010, 222-235), la que principalmente afecta a los dos museos es la denominada museografía temática aquella que trata la forma en la que los objetos de una exposición se muestran al público; se basa en el tema o temas que narra la exposición. Su estructura es transversal puesto que intenta completar todos los aspectos de la sociedad.

En este sentido, los dos museos amplían la información arqueológica de la cultura ibérica en todos los aspectos de esta sociedad[8].

Los recursos museográficos también son muy importantes para luego entender la valoración que el público otorga a un determinado museo. Pueden ir desde lo más simple hasta las últimas tecnologías de recreación virtual. De nuevo, tomando la palabra a Francisca Hernández (2010, 217- 220), enumeramos, a continuación, los recursos más empleados en museos de nuestro país.

1.- Textos: es recomendado que haya varios carteles con información escrita acerca de la orientación, información general de la sala o interpretando los objetos que se encuentran en ella. Dentro de esta categoría existe una jerarquización informativa. Por un lado, encontramos los paneles introductorios de toda la sala o de parte de la exposición; se caracterizan por ser cortos y por tener una estructura de título y subtítulo en los que queda bien definida la temática de la sala. Deben ser textos bilingües o multilingües, en este caso, el texto debería tener unas 150 palabras en lengua extranjera y el doble en castellano. La fuente utilizada debe ser la misma y estar en un color que contraste con el fondo del panel. La altura a la que esté colocado (se recomienda situarse a 150 centímetros del suelo) es clave, ya que un punto de visión cómodo hará que el público se detenga, lea y comprenda las características de la sala en la que se encuentra. En muchas ocasiones, se acompañan de otros recursos, como fotografías, dibujos, mapas o códigos QR que amplían la información si el público lo desea. Los textos interpretativos se caracterizan con contener poco texto y variedad de imágenes o gráficos; son comunes para explicar la localización de una cultura (mediante la ayuda de mapas) o para explicar algo concreto. Las características formales son similares a las anteriores. El último escalón textual lo componen las cartelas. Deben ser muy simples, dando apenas información básica de la pieza como su nombre, material, cronología y localización. Es recomendable que esté en un segundo idioma y, además, que quede claro el objeto al que hacen referencia.

2.- Fotografías e imágenes: *el acto de observar imágenes hace que el individuo conozca aspectos de la vida, historia (…). Es incuestionable que las imágenes se deben emplear para fines educativos o sociales* (Hernández, Rojo, 2012, 127).

3.- Diagramas, gráficos, mapas y planos: en los museos arqueológicos solemos encontrarnos con mapas y planos que nos indican dónde hay ciertos tipos de yacimientos o por donde se expande una cultura. Son útiles porque, de forma abreviada, son capaces de explicar conceptos más complejos.

4.- Audiovisuales: suelen ser un complemento extra de la exposición y tienen el objetivo de informar, interpretar y entretener al público visitante.

5.- Medios tridimensionales: de igual modo, tenemos los más simples y los más complejos aparecidos gracias a las nuevas tecnologías. De los primeros podemos destacar las réplicas de objetos, haciendo la exposición más accesible (para personas invidentes que puedan apreciar los objetos que se muestran). Por otro lado, las maquetas sirven para

comprender sistemas constructivos o técnicas de fabricación, entre otros (Hernández Cardona y Rojo Ariza, 2012: 150).

6.- Nuevas tecnologías: se basan en la creación de imágenes en tres dimensiones, con animaciones, sonido y texto, lo que permite ampliar la

A continuación, pasamos a explicar de manera muy resumida la museografía empleada en ambas instituciones:

Museo Arqueológico de Murcia: con la *Sala XII* se inicia el recorrido por la arqueología ibérica. Se trata de una de las salas más educativas, lúdicas y ejemplificadoras de algunos aspectos de la sociedad ibérica y es que a un lado de la sala se ha recreado una de las viviendas adosadas a la muralla del poblado de Los Molinicos (Moratalla). En ella se muestran algunas reproducciones de materiales encontrados en la vivienda y, lo que casi es más importante, refleja el tipo de arquitectura doméstica de esta sociedad. El uso de este recurso es muy acertado puesto, como veremos en los resultados, muchas de las personas encuestadas *pensaban que los íberos estaban mucho menos desarrollados, tanto a nivel arquitectónico como en otros aspectos* (refiriéndose a los aperos de labranza de hierro). Justo enfrente, un vídeo muestra cómo se decoraban las cerámicas, reproduciendo el famoso *Kalathos del Carnicero*. En lo que concierne a los paneles explicativos tiene un total de seis, todos ellos cuentan con un título, un subtítulo, el cuerpo del texto y una imagen o dibujo que ejemplifica lo que queda allí explicado. Sobre fondo blanco, el título está en un color rojo con la letra en negrita para poder captar la atención rápida del público; el subtítulo le da un titular del tema que se explica en el texto principal. Ocho vitrinas adosadas a la pared guardan los materiales expuestos en esta sala. Todas ellas están fabricadas sobre un fondo blanco, bien iluminado desde la parte superior contrastando totalmente con las paredes negras de las salas. Las vitrinas se centran en recoger los diferentes tipos cerámicos divididos según su función: de la cerámica de uso cotidiano, tosca de cocina y cerámica de almacenaje. Todas las piezas van acompañadas de una pequeña cartela, de fondo blanco y letra negra¸ en la que se recoge su nombre técnico, el material en el que está fabricado, su siglo y su procedencia. Unas líneas en el suelo nos llevan hasta la siguiente sala. Aunque se trata de un recurso en relieve para el indicar el camino a personas con discapacidad visual, es lo único que nos indica el paso a la siguiente sala. *Sala XIII: Religión.* Esta sala destaca bastante por su composición y es que de las cuatro vitrinas que hay, podemos disfrutar de tres tipos diferentes. Quizá la que más atractiva sea es la vitrina adosada a la pared que contiene los exvotos de bronce encontrados en santuarios, como en el santuario de La Luz (Verdolay, Murcia). La "Dama de Cehegín", el "Domador de caballos" o una de las esculturas oferentes del Cerro de los Santos (Albacete) se localizan en una vitrina especial, una vitrina abierta protegida por una barandilla de cristal. Un inconveniente que tiene esta vitrina, es que la cartela de cada pieza no es igual que las del resto de la sala, es decir, en este caso el fondo es negro con letra blanca, lo que dificulta su lectura pues, recordemos que todas las paredes de la sala están pintadas en negro. El tamaño de la grafía y la colocación de algunas cartelas tampoco no hacen muy sencilla la lectura. La última vitrina exenta en medio de la sala guarda el busto femenino de la posible diosa Deméter. Lo más didáctico de la sala son los dos paneles explicativos ya que reflejan con imágenes los lugares de culto ibéricos. *Sala XIV: Mundo funerario.* Aparecen dos vitrinas enfrentadas en las que se disponen varios ajuares y mediante las cuales, se hace una división para explicar la sociedad y el mundo funerario a través del registro de las necrópolis. Las vitrinas que guardan objetos relacionados con aspectos de la sociedad siguen la tipología común, adosadas a la pared. Hay que advertir de que en esta sala hay una pantalla táctil que estuvo desconectada durante los dos meses de verano en la que llevé a cabo mi investigación. Únicamente funcionó el día 2 de agosto y pude ver que se trataba de un juego

en el que un guerrero ibérico iba adelantando casillas del tablero según el número que saliera en el dado lanzado por el jugador. A cada casilla le correspondía una pregunta que tenía que ver con el mudo religioso, ritual funerario, área geográfica, entre otros. Un juego realmente interesante y muy lúdico ya que servía para recordar lo aprendido a lo largo del recorrido. *Sala XV: Paso a la Romanización.* Nos encontramos ante una sala que continúa con la arquitectura funeraria pero que enlaza con la llegada de Roma y la consiguiente romanización de la cultura ibérica. En una vitrina abierta se recogen algunas piezas que debieron formar parte de monumentos funerarios, como es el León de Coy (Lorca). Al igual que en la otra sala anteriormente descrita, nos encontramos con el inconveniente de que el fondo de la cartela es negro y la grafía demasiado pequeña para poder leerla desde esa distancia.

Museo de Arte Ibérico de El Cigarralejo: la *Sala I: Historiografía* se sitúa como un espacio introductorio al público, donde se le detalla que todos los materiales expuestos proceden de la necrópolis de El Cigarralejo. En esta sala nos encontramos con un total de tres paneles informativos*;* en el primero se muestran una serie de relatos de don Emeterio Cuadrado sobre el descubrimiento del yacimiento. La siguiente está dedicada íntegramente a la figura del insigne arqueólogo, dándose unas pinceladas de su biografía y su bibliografía. Finalmente, la última de ellas hace referencia a la arqueología, explicando el método arqueológico de campo y el trabajo de laboratorio. Todos estos paneles están realizados en letra negra sobre un fondo beige; se pueden leer correctamente, sin embargo; uno de los inconvenientes es que superan las 300 palabras, por lo que el público se cansa y no termina de leer y, por tanto, de comprender, lo que realmente se está explicando en esa sala. La exposición de los objetos de la sala se hace a través de una vitrina tipo atril en el que se muestran los documentos relativos a la excavación a los permisos o a la donación al Estado de los materiales. *Sala II: La sociedad ibérica,* recoge objetos que retrotraen al espectador a la sociedad ibérica de un modo general. Un total de cuatro paneles expositivos explican los aspectos más destacados de esta sociedad a través de los vestigios materiales extraídos de las tumbas de incineración. Destacan de estas salas los paneles explicativos de tumbas concretas, como la denominada *Tumba 200* o el panel explicativo de la *Crátera del Pintor del Tirso Negro.* Todos estos bienes gozan, a su vez, de distintas vitrinas adosadas a la pared exceptuando la que recoge la citada crátera, siendo esta una vitrina exenta debido a la importancia y exuberancia de la propia pieza. *Sala III: Agricultura.* Se trata de la sala dedicada al principal medio económico de esta sociedad, basada en el cultivo de la vid, cereales (trigo y cebada) y del olivo. Dos paneles explicativos muestran al público cómo se conoce la "profesión" de la persona allí enterrada a través del ajuar depositado (en este caso se habla de la existencia de hoces y su relación con la agricultura). La novedad de la sala es la introducción de la vitrina tipo mesa, donde se recogen los objetos de la *Tumba 209*; gracias a este tipo de vitrina, tanto las personas con movilidad reducida como los más pequeños, tiene la oportunidad de observar los bienes sin problemas de altura o de barreras físicas. *Sala IV: Agricultura y Ganadería.* Nos encontramos ante una de las salas más llamativas del museo, no solo por su colección sino porque cuenta con el altar de la antigua capilla del palacete, construida en 1780. Dicha capilla se ha conservado detrás de los paneles corredizos del fondo (Page del Pozo, 2003: 28). La línea temática continúa con otro de los pilares fundamentales de la economía ibérica como es la ganadería, a la que se le sumarían otras actividades secundarias como la caza y la pesca, ya que así nos informa el registro arqueológico que conforma el ajuar de varias tumbas allí expuestas. *Sala V*: *Artesanía. Cerámica Ibérica.* Esta sala recoge el verdadero mundo de la artesanía ibérica caracterizada por la fabricación de numerosos tipos cerámicos, desde simples ollas de cocina hasta verdaderas imitaciones de cerámicas importadas del Ática pasando por las espectaculares decoraciones de estilo Elche-Archena. Poca explicación es necesaria, con solo mirar el público se da cuenta del elaborado trabajo que conlleva fabricar cualquiera de estas piezas. Por ello, el panel explicativo de esta sala habla de la tipología decorativa de la cerámica

ibérica: pintada, geométrica, floral, antropomorfa, zoomorfa, estampillada, etcétera. La colocación de los diferentes tipos cerámicos según su decoración es excelente. Las cinco vitrinas consiguen resumir la tipología cerámica fabricada por la cultura ibérica. De nuevo, una novedad se introduce en esta sala; se trata de la colocación de un código QR, lo que permite que el visitante lo escanee con su teléfono móvil y así pueda ampliar información sobre las diferencias entre la cerámica ática de barniz rojo y la cerámica ática de barniz negro. *Sala VI: Industria textil.* Conocida como una actividad del ámbito doméstico y, por tanto, íntegramente femenina[8], la industria textil de la sociedad ibérica se basaba en la fabricación de tejidos (lino o esparto), a los que se le sumaban aquellas aportaciones de origen animal (pieles, cueros). Los tipos de tejido son explicados en el panel de la sala que además cuenta con algunas fotografías de tejidos actuales para que puedan ser comparados con los que se encuentran en las tres vitrinas de la sala, las cuales recogen diversas fusayolas, plaquitas de hueso perforadas, así como decoración personal. *Sala VII: Comercio y transporte.* En esta sala nos encontramos ante tipologías cerámicas importadas desde diversos puntos del Mediterráneo y halladas en la necrópolis ibérica de El Cigarralejo: del Ática, de Egipto, de Rosas o de La Campania. Mediante comunicación marítima y por tierra, los pobladores de este yacimiento recibían estos materiales. En la pared se han reproducido tres tipos de embarcaciones que llegarían a las costas murcianas, como fueron las griegas, fenicias y romanas. Un mapa muestra el itinerario y ejemplos cerámicos que llevarían en su interior. Importante es la vitrina de la sala, ya que, mediante el texto que le acompaña, ejemplifica, a mi juicio de una manera sublime, las cerámicas de importación. *Sala VIII. La mujer ibérica.* La cultura material nos refleja la importancia que tuvo la mujer en la sociedad ibérica. La iconografía nos acerca a sus modos de vida, entendiendo aquí a la mujer como un ser mortal que debe realizar ciertas actividades para poder subsistir; sin embargo, también nos da una idea de ciertas divinidades femeninas que tenían el papel de "Diosas Madres" (Ruano, 1998, 45). Los objetos, junto con las fotografías y los códigos QR explican al espectador cómo era la vida de las mujeres en esta sociedad. La escritura ibérica tiene aquí su espacio, explicando su sistema mediante la visualización del *Plomo del Cigarralejo*[9]. Este plomo, intuimos, debe estar explicado mediante un audiovisual, puesto que, junto a él, hay un monitor de televisión pero que permaneció apagado durante los dos meses de estudio. *Sala IX: El hombre ibérico y su caballo.* Esta sala explica y expone el funcionamiento del armamento ibérico haciendo hincapié en el papel de caballo dentro del mundo ibérico y, sobre todo, el que tuvo dentro del santuario. La élite de esta sociedad era eminentemente guerrera, si bien, al final, todos los "estratos" sociales terminaban dedicándose a agricultura, ganadería y actividades secundarias desprendidas de estas. A parte de los objetos materiales en sí, como hombreras, cascos, *soliferra* y escudos, destaca la cerámica figurada llamada *Los guerreros y los músicos,* puesto que el público es capaz de abstraerse y entender cómo iban ataviados para la batalla. *Sala X: Sociedad Ibérica. Arquitectura Funeraria.* Con esta sala, el visitante pone fin a su itinerario por el mundo de la arqueología ibérica a través de los materiales del yacimiento de El Cigarralejo. Los paneles muestran la tipología de los encachados de tumbas del siglo IV a.C excavadas en la necrópolis. En los pedestales se han reproducido los pilares pétreos sobre los que se colocaba la gola, cuyos motivos decorativos son variados y de los que hay una buena representación en esta necrópolis. De manera más lúdica, a lo largo de la sala, en las paredes, diversos textos de la antigüedad relatan cómo era el modo de vida de esta sociedad, haciendo que el visitante sea capaz de reflexionar y entender la importancia de las fuentes escritas y las arqueológicas para reconstruir el pasado.

4.- EL PÚBLICO Y LA ARQUEOLOGÍA IBÉRICA. RESULTADOS OBTENIDOS

Habiendo explicado la museografía y la disposición de las salas y de los bienes materiales en cada uno de los museos citadas y, tras haber desarrollado la metodología empleada para dar respuesta a nuestros objetivos planteados, es el momento de conocer los resultados obtenidos sobre el público del Museo Arqueológico de Murcia y sobre el Museo de Arte Ibérico de El Cigarralejo[10].

A través de las preguntas 1, 2, 3, 4, y 5[11] conocemos el perfil sociodemográfico de los visitantes de ambos museos. ¿Un público joven o ya entrado en edad? En ambos lugares, sus visitantes tienen un perfil adulto; en el Museo Arqueológico nos encontramos con un público mayoritariamente femenino (53,5%) y con una edad media de 36,9 años. Un cambio llamativo aparece en El Cigarralejo y es que la media de edad es mayor, superando los 40 años (41,5 años) y siendo el 60% de visitantes de género masculino. A pesar de que sean museos localizados en distintos puntos de la región, su público proviene de la ciudad de Murcia: el 69% de los visitantes del Museo Arqueológico son originarios de la Región, siendo un 31% procedente de la capital murciana. Un 22,5%, provienen del resto de España y únicamente un 8,5%, han contestado ser extranjeras. El Museo de Arte Ibérico de El Cigarralejo ha contabilizado, igualmente, un 69% de público procedente de la Región de Murcia, siendo su mayoría visitantes de la capital (24%). Alrededor de un 26% provienen de otros lugares de España mientras que únicamente se ha contabilizado un 4,4% de visitantes extranjeros (Figuras 1 y 2).

En ambas instituciones, su público tiene estudios universitarios y como consecuencia el 95% en el caso del Museo Arqueológico y en un 96% en el caso de El Cigarralejo, tiene una base, un conocimiento previo sobre la cultura ibérica, por lo que en cierto modo podríamos decir de que es un público que sabe de alguna manera, por muy vaga que sea, lo que se tratará en la exposición, dando así respuesta a la pregunta número 12 sobre conocimientos previos.

Respecto a la situación laboral (pregunta 5) los visitantes trabajan fuera de casa y, llama la atención de que el segundo grupo más números sea el universitario, por lo que podemos afirmar que los museos aún siguen siendo un foco de investigación. A la pregunta número 7, relacionada con la frecuencia de visita, obtenemos una importante respuesta sobre el Museo de Arte Ibérico de El Cigarralejo y es que su público tiene por costumbre visitar la exposición, repite y afirma haber ido varias veces al año (Figura 3). Por el contrario, el Museo Arqueológico tiene un público nuevo relacionado con el turismo que tiene la Región de Murcia en estos meses de verano; los visitantes coinciden en mayor medida con los extranjeros y con parte del resto de visitas de nacionalidad española. A través de la pregunta 8, sobre la compañía de la visita, se puede apreciar que el Museo Arqueológico de Murcia es un museo familiar. Aunque este tipo de compañía es mayor en el Museo de El Cigarralejo, tiene menos peso en detrimento de los que viajan acompañados por amigos. Apenas un 22,5% y un 15,5% visitan sin compañía el Museo Arqueológico y el Museo de Arte Ibérico de El Cigarralejo, respectivamente.

Las motivaciones que llevan al público a visitar estos museos son varias. Para dar respuesta a la pregunta 9[12], hemos agrupado los *motivos* según las respuestas más recurrentes. Para su representación hemos creado una *Nube de palabras,* donde la palabra más repetida aparece en un formato mayor y el motivo menos recurrido en un tamaño menor. Los motivos que llevan al público a visitar estos sitios son prácticamente culturales; sin embargo, vemos que los que visitan El Cigarralejo, lo hacen promovidos por el turismo, mientras que las actividades (en este caso los talleres infantiles) hacían que un pequeño número de personas fuera hasta el Arqueológico de Murcia. Otros motivos eran lúdicos, de trabajo o de investigación (Figuras 4 y 5).

Respecto a la pregunta número 10[13], es llamativo como la gran mayoría del público espera del museo *Ampliar conocimiento* sobre un tema que ya conoce (la Cultura Ibérica). Esta tendencia se repite en las dos instituciones; sin embargo, el público del Museo Arqueológico espera que el museo le enseñe algo que desconocen. De atención especial es la opinión de aquellos que abogan por ir simplemente a *Pasar el rato* y aquellos que esperan *Divertirse*.

Como se ha anunciado en apartados anteriores, al público se le han planteado

cuestiones sobre aspectos museológicos y museográficos, concretamente las preguntas destinadas para ello han sido la número 13, 14, 15 y 16[14]. En relación al recorrido a través de la exposición, las personas encuestadas en ambos lugares han sabido moverse por las salas sin problemas. ¿Cómo? Justificaron que todo estaba ordenado y bien estructurado. Sin embargo, nadie hizo mención a que la exposición se articulaba según aspectos de la sociedad (economía, religión o ritual funerario). Por ello desde aquí planteamos la duda de que si realmente la museografía temática empleada está ejerciendo su función primordial ya que el 4% de los visitantes del Museo Arqueológico de Murcia afirma no haber comprendido los elementos de esta sociedad; porcentaje que coincide con las personas que manifiestan no haber aprendido nada después de su visita[15]. Aunque esta cifra sea muy pequeña, nula si hablamos del Museo de El Cigarralejo (1%), necesitamos lograr situarnos en ese margen de error que es el 1%; está claro que no todos los visitantes van a comprender la exposición, pero es obligatorio cambiar el discurso para disminuir la cifra lo máximo posible. Como hemos postulado al inicio de las conclusiones, entendemos al público como un cliente, un consumidor de cultura que va a nuestro establecimiento (el museo) para saciar sus necesidades. Por lo tanto ¿qué mejorarían ellos para obtener una satisfacción plena después de su visita? Muchas son las mejoras que, según el público, habría que llevar a cabo en el Museo Arqueológico (Figura 6). Las hojas de sala es lo que más demandan. Muchos de ellos anotaron en las encuestas que no existen y que sería un recurso excepcional para poder ampliar la información de lo que se está observando. También añadieron que podrían crearse unas hojas de sala bilingües (el museo carece de cualquier texto en otro idioma) o algún tipo de glosario para entender la aplicación y el funcionamiento de ciertas piezas expuestas a lo largo del recorrido. Lo mismo se puede aplicar a los trípticos, ya que carece de ellos. En relación a las fotografías, los usuarios del museo abogan por que añadan este recurso para poder comprender en qué consiste una excavación arqueológica, por ejemplo. Sobre las recreaciones, el público pide que haya más (recordamos que existe una réplica de una vivienda del poblado de Los Molinicos (Moratalla) pero, a poder ser, accesibles al tacto, tanto para personas con problemas de visión como para los más pequeños y así poder entender de manera más lúdica qué es lo que hay ante ellos. La iluminación y el diseño deben ser mejorados en conjunto puesto que mucha gente ha opinado que el museo es demasiado oscuro y al tener un recorrido guiado resulta un poco agobiante. Queda claro que la calidad y la cantidad de la colección es insuperable.

En contraposición, el Museo de Arte Ibérico de El Cigarralejo es inmejorable, ya que la gran mayoría de las personas ha considerado que no es necesario mejorar ningún elemento.

Aunque existen folletos (y en varios idiomas), sí piden que se creen hojas de sala para poder ampliar la información de determinados objetos expuestos; también defienden el aumento de recreaciones para poder comprender, entre otras cosas, el ritual funerario ibérico. Pocas mejoras deben realizarse en este museo (Figura 7).

Por su parte, el objeto o idea que más furor ha causado entre los visitantes ha sido la cerámica, seguido de armamento; sin embargo, la mayoría de los votos han ido a objetos más singulares recogidos en el gráfico como *Otros* (cinturones, fuyasolas, idea de ritual funerario, entre otros). ¿Por qué estos objetos? Por su decoración y/o conservación. Por su parte, en El Cigarralejo se sigue la misma tónica: cerámica y armamento (Figura 8).

Cuando se les preguntó si habían participado en las actividades interactivas[16], el 40% de los visitantes del Museo Arqueológico afirmó que sí, en tanto que habían visto el vídeo sobre la elaboración y la decoración cerámica. El 60% restante respondía que no había, que no funcionaba o que preferían leer y ver la exposición a utilizar este tipo de tecnologías. Al contrario de lo que se podría pensar viendo la estadística, el público pedía en un 55%, que se

introdujeran más servicios interactivos como códigos QR, pantallas táctiles donde ampliar información, ordenadores o *tablets.* En el caso del Museo de El Cigarralejo, un 83,5% de los encuestados afirmaron no haber participado en ellas debido a que no existen; y están en lo cierto, ya que sólo podían acceder a audiovisuales explicativos a través del escaneo de códigos QR colocados en diversas vitrinas. Si el público del Museo Arqueológico de Murcia esperaba aprender algo nuevo, ¿lo ha conseguido? Lo cierto es que, según las respuestas de la pregunta 22 sobre las sensaciones producidas tras haber visitado el museo, podemos afirmar que sí, además de haber aprendido algo nuevo. Se cambian las tornas en el Museo de Arte Ibérico de El Cigarralejo; sí que es un foco de aprendizaje, pero lo que realmente caracteriza al museo es su lado lúdico, ya que los visitantes encuestados destacan que con él han disfrutado y se han entretenido mientras aprendían.

Tras conocer la existencia de los museos por Información Turística, residencia en el municipio o por conocidos[17] Los visitantes del Museo de Arte Ibérico de El Cigarralejo han valorado su visita como *Muy satisfecha;* por su parte, el público del Museo Arqueológico de Murcia prefiere hablar de una visita *Satisfecha*[18] (Figura 9).

5.- VALORACIONES FINALES: MEJORAR LA COMUNICACIÓN

Para concluir me parece de relevante importancia realizar unas pequeñas anotaciones sobre cómo, desde mi punto de vista, podrían mejorarse los discursos en estos museos. Estas anotaciones se han obtenido mediante los resultados obtenidos en la presente investigación.

Museo Arqueológico de Murcia:

1.- Re- edición de folletos o trípticos: que pueden ser entregados al público en el momento de su acceso al museo, ya que, como consecuencia de la crisis económica, muchos museos de la Región fueron perjudicados. Uno de ellos fue el Museo Arqueológico de Murcia.

2.- Elaboración de un panel o algún tipo de señalética específica que indique el inicio del recorrido de la exposición permanente: el museo dispone de un plano en el que se muestra la distribución de las salas. Sería conveniente, que se indicaran los puntos en los que se encuentran las piezas claves; igualmente sería útil que se ofrecieran varios itinerarios adaptados a los intereses de los usuarios.

3.- Disponibilidad de piezas accesibles al tacto con el fin de que el museo sea más accesible e inclusivo.

4.- Recomendamos la introducción de más servicios interactivos, tales como códigos QR. Esto implicaría disponer de red WI-FI gratuita con la finalidad de que el visitante no consuma datos móviles. Su inclusión permite obtener paneles con un diseño más dinámico y activar la interacción sensorial e intelectual.

5.-Sería necesario el desarrollo de las redes sociales con la creación de un perfil de *Facebook, Twitter* o *Instagram.* Con ello, el museo podría acercarse a otros grupos poblacionales de entre 13 y 24 años. Los museos deben adaptarse al siglo XXI, el siglo de la imagen y de la tecnología, pero sin dejar de lado, claro está, su labor como conservadores del patrimonio.

Museo de Arte Ibérico de El Cigarralejo:

1.- Sus paneles explicativos demandan una gran cantidad de tiempo para su lectura, además de un enorme esfuerzo cognitivo para su reflexión. El público se cansa y no termina de leer ni de comprender lo que se está explicando.

2.- En alguna de las salas, como en la *Sala II*, no está claro el itinerario que se debe realizar ya que las vitrinas no se encuentran numeradas.

3.- Creemos que serviría de apoyo un audiovisual en el que se diera a conocer

la importancia del descubrimiento y de la excavación de la necrópolis en el contexto de la arqueología ibérica, así como la importancia de don Emeterio Cuadrado.

4.- Si bien este museo cuenta con un perfil de *Facebook,* llevado a cabo por ASAMIC, se recomendaría el desarrollo del uso de las redes sociales desde el propio museo.

Para mejorar lo anteriormente citado, se recomienda para ambos museos:

- Creación de hojas de salas multilingües
- Creación de un diccionario explicativo
- Mejorar los recursos explicativos
- Crear una red WI-FI

Si únicamente con dos meses de estudio hemos tenido todos estos datos que ayudan a hacernos una clara idea de la situación de las dos instituciones, ¿ayudaría a mejorar los museos una investigación de un año de duración? Sin duda, sí.

Por ello esperamos que este trabajo sirva de base para futuros proyectos o investigaciones sobre el Museo Arqueológico de Murcia y Museo de Arte Ibérico de El Cigarralejo relacionadas con las exigencias de su público.

NOTAS:

1. Esta investigación fue realizada al amparo de un permiso por parte de la Dirección Generan de Bienes Culturales de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, contando, del mismo modo, con el beneplácito de los directores de ambas instituciones (Luis de Miquel, Museo Arqueológico de Murcia; Virginia Page, Museo de Arte Ibérico de El Cigarralejo).

2. Mención aparte merece don Emeterio Cuadrado y su labor sobre las excavaciones del yacimiento de El Cigarralejo y la posterior creación del museo. Sin su trabajo, no sería posible hablar de esta institución.

3. A pesar de ello, estos tipos de estudio sí que se venían realizando de manera muy somera desde principios del siglo XX. Destacan los trabajos de Gilman sobre elementos de la exposición que causaban cansancio en los visitantes, estudios de Wittin sobre el aprendizaje en los museos o los trabajos de Shettel y Screven ya a finales de los 80 y donde se centraron únicamente en el estudio de público de los museos (Zuazúa de Loresecha (2016, 46- 72)

4. En el número total de días de estudio se han descontado los lunes de cada mes ya que las instituciones museísticas están cerradas.

5. Luís de Miquel (Museo Arqueológico de Murcia) y Virginia Page (Museo de Arte Ibérico de El Cigarralejo) me entregaron, desde el primer momento, las cifras de visitantes anuales y las de los meses de estudio, julio y agosto, del año 2016.

6. La problemática radica, en este sentido, en tratarse de un Trabajo Fin de Máster, debido a que el trabajo de campo, también debía ser realizado por la autora de estas páginas. Al ser dos museos de la Región de Murcia pero localizados en municipios diferentes, alterné los días: martes, miércoles y jueves, me personaba para pasar las encuestas en el Museo Arqueológico de Murcia mientras que viernes y sábados, hacía lo propio en el Museo de Arte Ibérico de El Cigarralejo.

7. Con todos los aspectos nos referimos a los más importantes como estructura social, economía, religión o mundo funerario. Sin embargo, como veremos más adelante, uno de estos museos tiene una temática un poco más "novedosa" y es que incluye una minoría historiográfica, que no social, del mundo ibérico como eran las mujeres.

8. No nos vamos a centrar aquí en si esta mimetización "ámbito doméstico-esfera femenina" es correcta. La museografía empleada así lo explica.

9. Plomo circular del siglo IV a.C. aparecido en la tumba 21 de la necrópolis. Se caracteriza por estar escrito en greco ibérico, es decir, con grafía griega (de hecho utiliza el alfabeto jonio) pero cuya lengua madre es la ibérica; por lo tanto, tenemos una transcripción pero no una traducción del mensaje. Así mismo, destaca el sistema de escritura bustrofédica.

10. No haremos aquí mención a los resultados obtenidos del análisis museográfico ni tampoco de las actividades que realiza cada museo para hacer llegar, de una manera más didáctica, la idea de lo que realmente fue la cultura ibérica. Simplemente nos limitaremos a extraer las conclusiones obtenidas sobre el tipo de público.

11. Preguntas relativas a: sexo, edad, lugar de origen, situación laboral.

12. Motivos por el que han decidido visitar el museo.

13. Pregunta referente a las expectativas que tienen antes de visitar la visita y lo que esperan de ellas.

14. Preguntas referidas a: orientación de los sujetos dentro de las salas, comprensión de los elementos de la cultura ibérica, aspectos expositivos a mejorar, objeto que más haya llamado la atención del espectador.

15. Pregunta número 14.

16. Preguntas número 17 y 18.

17. Pregunta número 23.

18. Pregunta número 24.

BIBLIOGRAFÍA:

- ALARCÓN, R. (2007): "Sociología y estudios de público en los museos españoles", *Museo, X jornadas de Museología,* nº 12, 233-246.

- BLÁNQUEZ PÉREZ J., *et alii* (2006): *Los primeros pasos… La Arqueología Ibérica en Murcia,* Murcia: Comunidad Autónoma de la Región de Murcia. Consejería de Educación y Cultura. Dirección General de Cultura.

- BLÁNQUEZ PÉREZ, J., PAGE DEL POZO, V., GARCÍA CANO, y J.M. ROLDÁN GÓMEZ, L. (eds.) (2016): *Imágenes de la memoria. El legado fotográfico de don Emeterio Cuadrado Díaz*.

- CEA D'ANCONA, M. A. (1998): *Metodología cuantitativa. Estrategias y técnicas de investigación social.* Madrid: Síntesis.

- CUADRADO ISASA, M. (2016): "Estampas antiguas de El Cigarralejo. Apuntes para una semblanza de Emeterio Cuadrado Díaz, en Blánquez Pérez, J., Page del Pozo, V., García Cano, J.M., Roldán Gómez, L. (eds.) (2016): *Imágenes de la memoria. El legado fotográfico de don Emeterio Cuadrado Díaz,* S.L., 23-31.

- EIROA GARCÍA, J. J. (1995-1996): "Proyecto museográfico para la renovación del Museo Arqueológico de Murcia", *Anales de Prehistoria y Arqueología,* nº 11- 12, 275-293.

- GARCÍA BLANCO A., PÉREZ SANTOS, E. y ANDONEGUI, M.O. (1999): *Los visitantes de museos: un estudio de público en cuatro museos: Museo Arqueológico Nacional, Museo Nacional de Artes Decorativas, Museo Cerralbo, Museo Nacional de Antropología.* Madrid: Ministerio de Educación y Cultura.

- GARCÍA CANO, J.M. (2016): "Notas biográficas de don Emeterio Cuadrado Díaz", en Blánquez Pérez, J., Page del Pozo, V., García Cano, J.M. Roldán Gómez, L. (eds.) (2016): *Imágenes de la memoria. El legado fotográfico de don Emeterio Cuadrado Díaz,* 49-57.

- GÓMEZ RÓDENAS, M y GARCÍA FERNÁNDEZ I. (2005): "El Museo Arqueológico de Murcia. Un museo del siglo XXI", *Verdolay*, nº 9, 407-423.

- GUILLAMÓN ÁLVAREZ, J. (2016): "Emeterio Cuadrado, ese ingeniero de

caminos, ese magnífico arqueólogo, ese gran hombre", en Blánquez Pérez, J., Page del Pozo, V., García Cano, J.M. y Roldán Gómez, L. (eds.) (2016): *Imágenes de la memoria. El legado fotográfico de don Emeterio Cuadrado Díaz,* 59-65.

- HERNÁNDEZ CARDONA, F. X. y ROJO ARIZA, M. C. (2012): M*useografía didáctica e interpretación de espacios arqueológicos*, Trea: Gijón.

- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F. (2010): *Los museos arqueológicos y su museografía,* Trea: Gijón.

- NOGUERA CELDRÁN, J.M. (2016): "Emeterio Cuadrado y su actividad en el contexto de la Arqueología Española de la segunda mitad del siglo XX", en Blánquez Pérez, J., Page del Pozo, V., García Cano y J.M. Roldán Gómez, L. (eds.) (2016): *Imágenes de la memoria. El legado fotográfico de don Emeterio Cuadrado Díaz,* 35-47.

- PAGE DEL POZO, V. (2003): *El Cigarralejo. Museo monográfico de Arte Ibérico,* Murcia: Ed. *Tabularium*.

- PAGE DEL POZO, V. (2016): "El Museo de Arte Ibérico El Cigarralejo (Mula, Murcia)", en Blánquez Pérez, J., Page del Pozo, V., García Cano y J.M. Roldán Gómez, L. (eds.) (2016): *Imágenes de la memoria. El legado fotográfico de don Emeterio Cuadrado Díaz,* S.L., 199-209.

- PAGE DEL POZO, V., GUALDA BERNAL, R. M. y MORENO MARTÍNEZ, M. F., (2009): "El Museo de Arte Ibérico El Cigarralejo de Mula tras las últimas reformas", *Verdolay,* nº 12, 183-199.

- PÉREZ CASTELLANOS, L. (2016): "Estudios de Público. Definición, áreas de aplicación y escalas", en Pérez Castellanos, L. (coord.) (2016): *Estudios sobre públicos y museos. Públicos y museos: ¿qué hemos aprendido?* ¸Instituto Nacional de Antropología e Historia: Ciudad de México, 20-45.

- RUANO, E. (coord.) (1998): *Museo de "El Cigarralejo*, *Boletín de la Asociación Española de Amigos de La Arqueología,* nº 38.

- URGELL PLAZA, F. (2014): *Manual de estudios de público de museos,* Gijón: Trea.

- VIÑUELA BORRAZ, S. (2012): *Conocer, comprender, mejorar. Estudio de público en el Museo de León.* Murcia: DIGITUM. Depósito Digital Institucional de la Universidad de Murcia.

- ZUAZÚA DE LORESCHA, B. (2016): "Análisis cronológico de la evolución de los estudios de públicos en México y el Mundo. Una visión introductoria" en Pérez Castellanos, L. (coord.) (2016): *Estudios sobre públicos y museos. Públicos y museos: ¿qué hemos aprendido?* ¸Instituto Nacional de Antropología e Historia: Ciudad de México, 46-74.

CUESTIONARIO PARA VISITANTES

Nos gustaría conocer tu opinión sobre la sala de Cultura Ibérica del Museo Arqueológico de Murcia. Este proyecto se engloba en un Trabajo Fin de Máster de la Universidad Autónoma de Madrid, así que todos tus consejos nos ayudarán a mejorar el museo y tú formarás parte de ello. ¿Te animas?
GRACIAS POR TU COLABORACIÓN

INSTRUCCIONES: rodee con un círculo la opción (A/B/C...) que desee. Donde existan líneas continuas (___) escriba lo que se le pida de manera escueta. Recuerde, *Una imagen vale más que mil palabras.* Las preguntas llevan un orden descendente (↓) por lo que la primera pregunta se encuentra en la columna de la izquierda, la segunda debajo de ésta y así sucesivamente.

1. Sexo
   a. Varón
   b. Mujer
2. Edad:_____
3. Lugar de origen:
   _____
   _____
4. Máximo nivel de estudios avanzados:
   a. Sin estudios
   b. Elementales
   c. Secundarios
   d. Superiores
   e. Universitarios
5. Situación laboral:
   a. Estudiante
   b. Trabajador/a doméstico
   c. Trabajador/a fuera de casa
   d. Desempleado/a
   e. Jubilado/a
   f. Otros:
      _____
      _____
      _____
6. Hora entrada aproximada sala ibérico: _____
7. ¿Es su primera visita al museo?
   a. Sí
   b. No
8. ¿Con qué frecuencia ha visitado el Museo en el último año? Continúa en la siguiente página.
   a. Varias veces al mes
   b. Una vez al mes
   c. Varias veces al año
   d. Una vez al año
   e. NS/NR

11. ¿Conoce alguno de estos museos regionales con colecciones ibéricas? Seleccione aquellos que conoce. Si no conoce ninguno, marque la opción NINGUNO.
    a. Museo de Arte Ibérico del Cigarralejo, Mula.
    b. Museo Arqueológico de Murcia.
    c. Museo Municipal "Jerónimo Molina", Jumilla.
    d. Museo Arqueológico Municipal, Cehegín.
    e. Museo de Siyyasa, Cieza.
    f. Museo arqueológico de Lorca.
    g. Ninguno.
12. Antes de su visita, ¿había oído hablar de la cultura ibérica?
    a. Sí
    b. No
13. ¿Le ha sido fácil la orientación dentro de las salas?
    a. Sí
    b. No
    c. Por qué:
    _____
    _____
    _____
14. ¿Ha comprendido los elementos principales de la cultura ibérica?
    a. Sí
    b. No
15. ¿Qué aspectos de la exposición deberían mejorarse?
    a. Iluminación
    b. Diseño
    c. Trípticos
    d. Hojas de sala
    e. Recreación
    f. Fotografías
    g. Calidad/cantidad de las piezas
    h. Ninguno
16. ¿Qué objeto/idea le ha llamado más la atención?
    a. Cuál:
    _____
    _____
    _____
    b. Por qué:
    _____
    _____
    _____
17. ¿Ha participado en las actividades interactivas dispuestas en las salas, como audiovisuales, juegos…?
    a. Sí
    b. No
    c. Por qué:
    _____
    _____
    _____
18. ¿Falta algún servicio interactivo para comprender mejor qué es la cultura ibérica (audiovisuales, *tablets*…)?
    a. Sí
    b. No
    c. Cuál:_____
    _____
    _____

19. ¿Piensa volver?
    a. Seguro
    b. Quizá sí
    c. Quizá no
    d. Nunca
20. ¿Recomendaría la visita de este museo?
    a. Sí
    b. No
    c. Por qué:
       _____
       _____
       _____
21. ¿Sabe ahora, después de la visita, más sobre la arqueología ibérica?
    a. Sí/Qué:_____
       _____
       _____
    b. No
22. ¿Qué sensaciones ha tenido durante la visita? Marque todas las opciones que considere adecuadas.
    a. Se ha sentido perdido/a.
    b. Se ha sentido aburrido/a.
    c. Se ha sentido entretenido/a.
    d. Ha tenido sensación de aprendizaje
    e. Ha disfrutado
23. ¿De qué manera se enteró de las actividades del museo?
    a. Radio
    b. Prensa
    c. Redes Sociales
    d. Información turística

24. ¿Cómo evaluaría su experiencia de visita del Museo de Arte Ibérico de El Cigarralejo?

MUY INSATISFECHA	INSATISFECHA	POCO SATISFECHA	SATISFECHA	MUY SATISFECHA

Por favor, entregue el cuestionario a la persona que le ha pedido su realización.

GRACIAS POR SU COLABORACIÓN

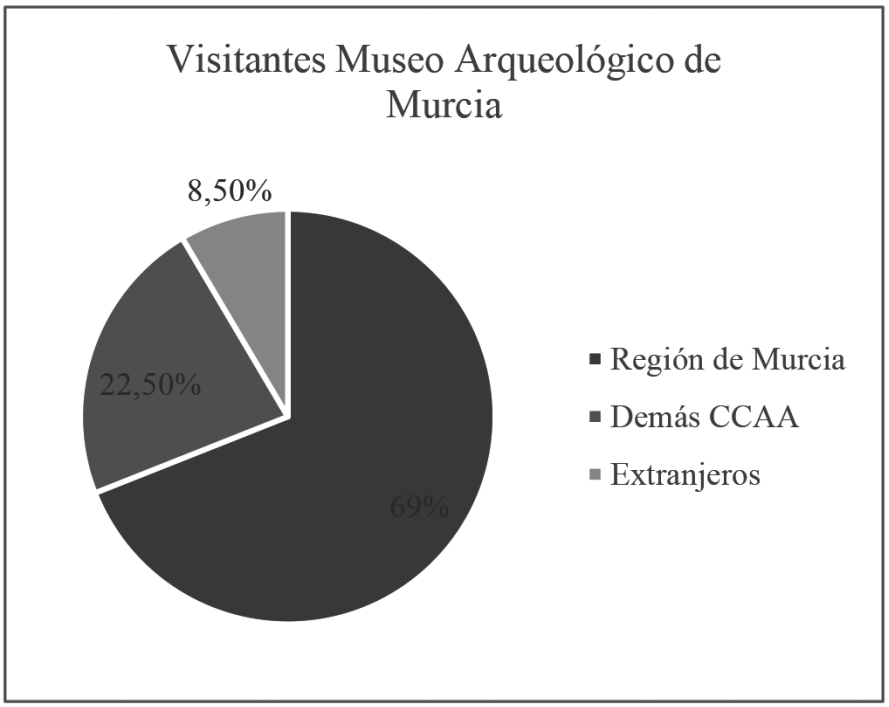


Figura 1.- Procedencia de los visitantes del MAM.

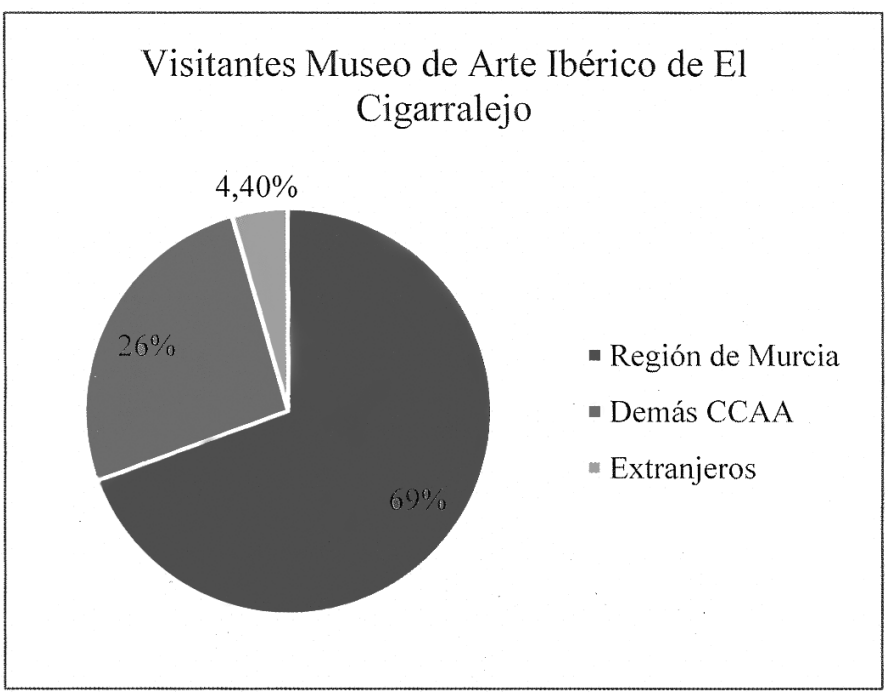


Figura 2.- Procedencia de los visitantes del M.A.I.C.

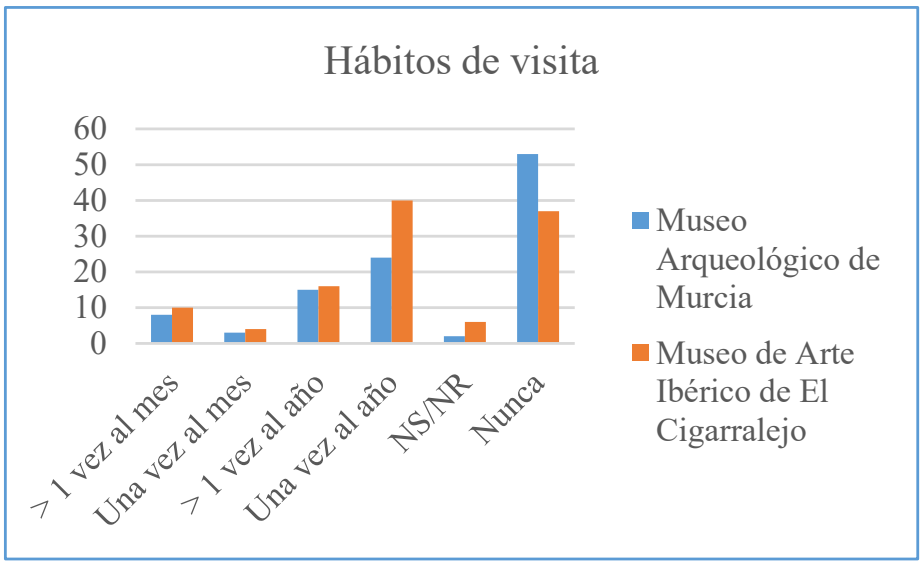


Figura 3.- Hábitos de visita del público del M.A.M. y del M.A.I.C.

Figura 4. Nube de palabras sobre los motivos de la visita del público al M.A.M.

Figura 4.-Nube de palabras sobes los motivos de la visita del público al M.A.I.C.

Figura 6.- Nube de palabras sobre los aspectos del M.A.M que deberían ser mejorados.

Figura 7.- Nube de palabras sobre los aspectos del M.A.I.C. que deberían ser mejorados.

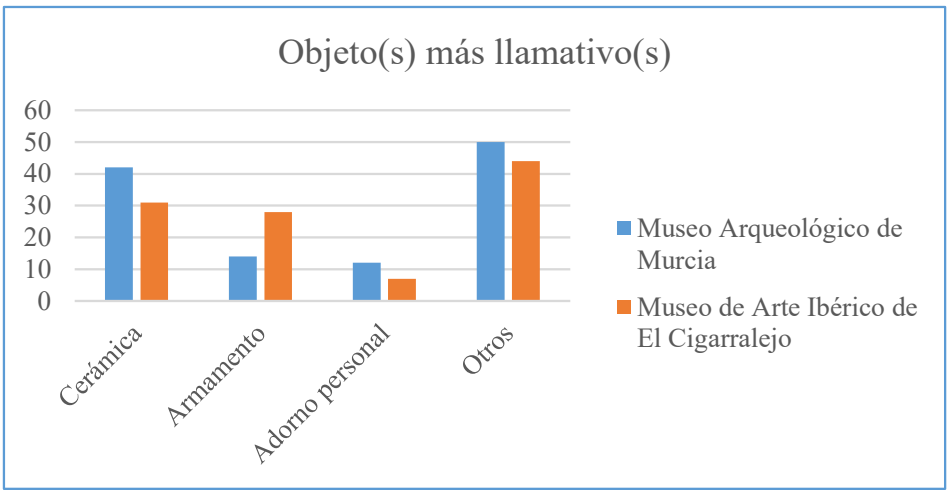


Figura 8.- Cuadro donde se observan los objetos más atractivos para el público visitante.

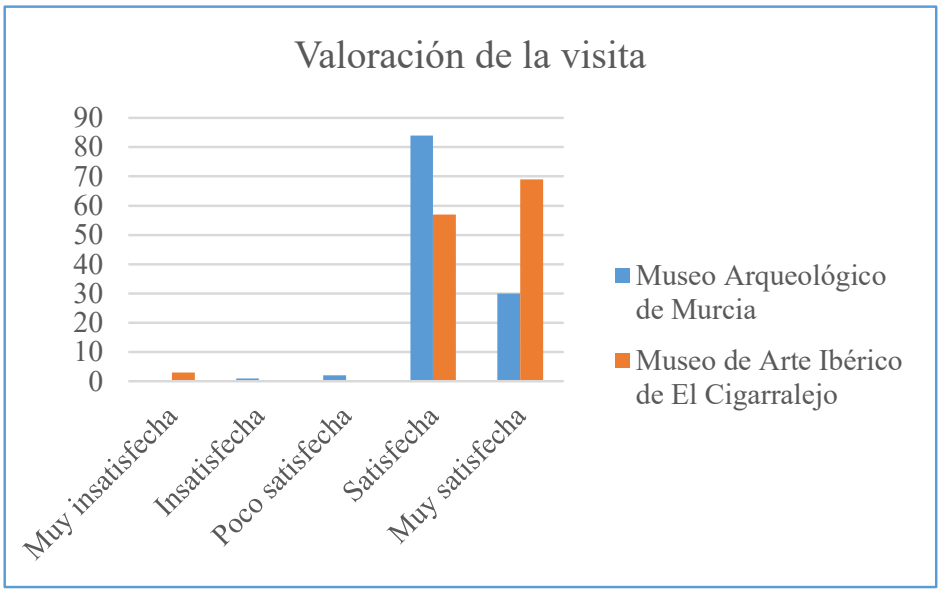


Figura 9.- Gráfico que muestra las valoraciones que el público hace de las dos instituciones.

Una apuesta por el futuro. La remodelación del Museo de San Isidro. Los Orígenes de Madrid

María Victoria López Hervás
Museo de San Isidro

RESUMEN/ABSTRACT

El *Museo de San Isidro. Los Orígenes de Madrid* ha renovado su exposición permanente. El objetivo principal del nuevo proyecto era dar a conocer las culturas y sociedades que se han sucedido en el territorio madrileño, la formación de la ciudad y su posterior desarrollo. Atendiendo a las diferentes colecciones y temas, la exposición se ha articulado en tres áreas: ***Antes de Madrid, Mayrit-Madrid*** y **San Isidro.** Se buscaba presentar los contenidos del museo de forma rigurosa, atractiva y didáctica empleando los recursos museográficos que mejor transmitieran la información, para ello se ha contado con el apoyo de textos, audiovisuales, interactivos y maquetas.
El diseño realizado ha transformado las estructuras arquitectónicas paraboloides en el propio contenedor de las colecciones. El recorrido de la exposición es unidireccional. Las vitrinas son amplias, seguras y permiten una buena visión de los fondos exhibidos.

The Museum of San Isidro. The Origins of Madrid has renewed its permanent exhibition. The main objective of the new project was to reveal the cultures and societies that have happened in Madrid, the formation of the city and its subsequent development. Attending to the different collections and themes, the exhibition has been divided into three areas*:* **Before Madrid**, **Mayrit-Madrid** and **San Isidro**.The aim was to present the contents of the museum in a rigorous, attractive and didactic manner, using the museographic resources that would best transmit the information. Such endeavor has been carried out together with the support of texts, audiovisuals, interactive materials and models.The design has transformed the paraboloid architectural structures into the collections container itself. The route is unidirectional. The built-in showcases are spacious, safe and allow a good view of the exposed collections.

Palabras clave: Muso de San Isidro, origen de Madrid, exposición permanente, nuevo proyecto, moneda didáctica, recursos museográficos.
Key words: Museum of San Isidro, origins of Madrid, permanent exhibition, new project, didactic manner, museographic resources.

1.- UNA APUESTA POR EL FUTURO

El *Museo de San Isidro. Los Orígenes de Madrid* mostró al público en abril de 2017[1] su nueva exposición permanente. Con respecto a la situación que presentaba anteriormente este joven museo, inaugurado en mayo del año 2000[2], se ha producido un cambio muy notable.

El principal objetivo del nuevo proyecto museográfico era dar a conocer las culturas y sociedades que se han sucedido en el territorio madrileño, la formación de la ciudad y su posterior desarrollo. Se pretendía completar el discurso histórico y presentar los diversos contenidos del museo a través de sus colecciones de manera rigurosa, atractiva y didáctica, dotándole de una nueva imagen.

No olvidemos que se trata de un museo municipal que alberga principalmente colecciones arqueológicas y paleontológicas del territorio madrileño, junto con obras excepcionales de carácter artístico que muestran la historia de Madrid desde la primera presencia humana hasta que la ciudad, fundada en el siglo IX por los musulmanes, se convierte en la capital de la Monarquía en 1561. Por otra parte, hay que destacar otro apartado de sus colecciones: son las referidas a la vida y milagros de San Isidro Labrador, que según la tradición vivió en este lugar; espacios como la Capilla, el Pozo del Milagro y el Patio Renacentista están relacionados con esta figura.

El museo, desde su inauguración, cuenta con espacios de gran interés museográfico como el almacén visitable, que permite mostrar al público una mayor parte de sus fondos, y el Jardín Arqueobotánico.

La nueva exposición permanente, atendiendo a los contenidos y colecciones mencionados, está dividida en tres áreas articuladas en torno a la fundación de la ciudad: Antes de Madrid, Mayrit-Madrid y San Isidro, y se encuentra alojada en dos de las plantas del edificio, la de acceso, en torno al Patio Renacentista, y la planta semisótano, donde se halla el Jardín Arqueobotánico (Figura 1)

2.- ¿POR QUÉ UNA NUEVA EXPOSICIÓN?

El área del Ayuntamiento de Madrid encargada de los temas de cultura planteó, a mitad de la primera década de este siglo, una reforma en los museos municipales con la que buscaba perder la visión fragmentada que había de los mismos y lograr un modelo más coherente y reconocible para el público, reforma que afectaba en mayor o menor grado a los centros existentes en ese momento. En este sentido, se ordenarían las colecciones mostrando una orientación expositiva clara del modelo proyectado y para aquellos museos que en sus contenidos explicasen la historia y la evolución urbana de la ciudad, Museo de Historia y *Museo de San Isidro*, se daría una continuidad al discurso presentando un desarrollo cronológico; ello conllevaría el traslado de algunos fondos de un museo a otro.

Además, se creó una marca de referencia común que identificase al conjunto y una nueva denominación para cada uno de los museos, el *Museo de San Isidro* pasó a llamarse *Museo de los Orígenes*, si bien posteriormente se volvió a cambiar el nombre por el actual de *Museo de San Isidro. Los Orígenes de Madrid*.

En paralelo se proyectaron obras de reforma en los edificios museísticos para subsanar algunas deficiencias y problemas estructurales. En el caso del *Museo de San Isidro* se planearon aquellas intervenciones que remediaran los problemas surgidos desde el mismo momento de la inauguración y aquellos detectados a lo largo de los años de funcionamiento; obras que mejorarían las instalaciones y los espacios.

La consecuencia directa de la adecuación a ese nuevo discurso proyectado y de las obras que hay que llevar a cabo para la remodelación, que obligarán a desmontar la exposición permanente existente, será el arranque de un nuevo proyecto expositivo para este museo de historia y arqueología local que ha encontrado el apoyo e impulso de las sucesivas corporaciones municipales para que finalmente viera la luz.

3.- LAS OBRAS DE REMODELACIÓN

El edificio del museo era de nueva creación y había mostrado deficiencias que se habían ido complicando con el paso del tiempo y el uso. Era por tanto imprescindible realizar actuaciones que afectaban a todos los espacios del mismo, no sólo a las plantas de acceso y semisótano, que conforman el espacio de desarrollo de la exposición permanente.

Las obras[3], efectuadas en los años 2009 y 2010, tocaron aspectos diferentes. Previamente fue preciso desmontar la exposición existente, se retiraron las colecciones y se creó una exposición resumen en las salas de temporales que permitió mantener el museo abierto al

público durante el período de obras y el largo proceso de preparación y montaje del proyecto museográfico.

Se demolieron las estructuras paneladas que hasta el momento habían compartimentado el espacio expositivo, formando salas de exhibición, y ocultado la estructura real del edificio. A la vez se amplió la zona de exposición, incluyendo unos patinillos exteriores.

Se cambiaron cubiertas. Los paraboloides, que acumulaban el agua de lluvia con sus formas sinuosas y curvas, fueron cubiertos con una estructura plana, tratada, que impedía el paso del agua. El patio renacentista, abierto totalmente, se resguardó con un armazón totalmente transparente que permite el paso de la luz e impide el de la lluvia y su suelo fue enlosado con pavimento de piedra. También se abordaron los problemas de estanqueidad que daban lugar a filtraciones de agua y humedades y afectaban a numerosos espacios del museo como laboratorios y almacenes (Figura 2).

Se mejoraron instalaciones de servicio del museo con la construcción de un montacargas, que unía la planta sótano con la de acceso, aunque ello precisó espacio de uno de los almacenes, que perdió parte de su superficie útil. La biblioteca tuvo una reforma que amplió el espacio de almacenamiento y permitió crear un ámbito más cómodo para los investigadores; a la vez se cerró la galería superior de la biblioteca, lográndose un mejor aislamiento.

La zona del patio exterior junto al Aula Didáctica, que da a la Costanilla de San Pedro, fue modificada: se amplió, se le añadió una estructura para cubrir la escalera de salida de emergencias y se sustituyó la verja anterior.

4.- LA NUEVA MUSEOGRAFÍA[4]

En paralelo a las intervenciones antes mencionadas se trabajó en la elaboración del proyecto museográfico[5]. Este pretendía preparar la institución para las necesidades futuras y conforme a las características de un museo del siglo XXI, aprovechando la importancia que su legado patrimonial tiene para ponerlo a disposición de todos los visitantes. En los trabajos preparatorios del proyecto se contó con la colaboración de asesores, expertos en los diferentes contenidos[6].

La idea inicial era abordar la totalidad de la exposición permanente y se trabajó en este sentido en todos los aspectos: diseño expositivo, guiones, selección de piezas, textos, distribución de piezas…, finalmente las dificultades presupuestarias obligaron a realizarlo en dos fases diferentes[7]. La primera de ellas ocupaba tres salas exclusivamente y abarcaba hasta Los Primeros Pobladores del Valle, dentro del Área *Antes de Madrid*; se inauguró el año 2011. La segunda, que arrancaba desde el punto indicado anteriormente, continuaba hasta finalizar en De Villa a Corte. En este intervalo, entre fase y fase, en el que se continuó con la preparación del proyecto museográfico, también se acometieron actuaciones puntuales que servirían para avanzar la exposición permanente. Con ocasión de la celebración de la festividad de San Isidro, momento en el que acuden muchos madrileños al museo, se realizaron modificaciones y puesta a punto en las salas de San Isidro y el Patio Renacentista, se cambió y adecuó la gráfica y por ello posteriormente no precisó ser incluido en la segunda fase del proyecto. De igual modo se organizó una exposición temporal sobre *Las Murallas de Madrid* para la que se crearon elementos como la celosía, la vitrina y el audiovisual que serían utilizados posteriormente en la sala donde se ubicó.

A continuación, iremos analizando los diferentes elementos del proyecto museográfico.

4.1.- Obras e instalaciones

Hemos hablado anteriormente de obras, pero ahora nos vamos a referir a las adecuaciones que una vez definido el proyecto y previo al montaje expositivo,

tanto de la primera como de la segunda fase, fueron precisas en las salas donde se desarrollaría la exposición permanente. Hubo que realizar demoliciones de suelos y barandillas de pladur, traslado de BIEs (sistema antiincendios), apertura de huecos y creación de cajas, elaboración de muros y panelados en DM, eliminación de peldaños y ampliación de la rampa contigua, acabado de suelos, instalación de suelos de goma en varias salas, pintura de paredes y techos de todo el espacio expositivo, instalación de barandillas de vidrio, etc.

Necesario también fue acometer todas las instalaciones para las tomas de electricidad, raíles, iluminación de salas, cableado, centros de control, instalación de aparatos… O hacer que todo el espacio fuera accesible por medio de dos plataformas auto portantes, paneladas en DM para mantener la homogeneidad con el entorno proyectado, que salvaran los escalones de desnivel entre la sala III y la sala IV y entre la sala IV y la sala V.

Se crearon otros elementos que servirían para exhibir, soportar, sujetar las colecciones o incluso ambientar las salas, como las tarimas de soporte para el mosaico de Carabanchel y el elefante de Orcasitas, la estructura-soporte del arco de piedra de los Jerónimos, la creación de la celosía y skyline en la sala de islámico, bancos para el público, etc.

Por último, se trabajó en la adecuación y mejora de otros espacios como la zona de recepción del público.

4.2.- El edificio y el recorrido

El edificio del museo es muy singular. Fue construido en el antiguo solar del Palacio de los Condes de Paredes de Nava, que había sido derribado en 1974 a causa del estado de abandono en que se encontraba[8]. Algunas partes de la antigua construcción se preservaron: la Capilla de San Isidro, el Pozo del Milagro y diversos elementos constructivos del Patio Renacentista: columnas, capiteles…, y se integraron en el nuevo edificio.

En el solar, adquirido por el Ayuntamiento de Madrid, se pretendía edificar un museo en el que se presentaran periodos históricos de gran relevancia para la ciudad: su fundación, en época islámica, y su pasado medieval, además de dedicar un espacio al santo patrón de Madrid, especialmente vinculado con ese lugar al vivir, según la tradición, en esas casas, donde trabajaba para su amo. Eran momentos históricos escasamente representados en otras instituciones, se consideraba que debían ser tratados más profundamente para lograr un mejor conocimiento de la historia de la ciudad[9]. Para tal fin se convocó en 1989 un concurso organizado por el Área de Urbanismo y Vivienda del Ayuntamiento de Madrid y el Colegio de Arquitectos de Madrid (COAM) y en el que colaboró la Comunidad de Madrid.

El proyecto ganador del concurso, *Síntesis*[10], reflejaba en su estructura una diferenciación clara, esta divergencia se correspondía con las diferentes partes del antiguo palacio.

La fachada y la primera zona presentaba un estilo tradicional que imitaba la arquitectura madrileña palacial y correspondía a los espacios habitacionales y el patio del antiguo palacio; allí se sitúan la zona de acogida, los espacios dedicados a San Isidro, el salón de actos, las salas de exposiciones temporales y las oficinas. En la segunda zona, con una arquitectura novedosa en la que se incluyeron tres estructuras paraboloides en hormigón y que correspondía a la zona trasera y de corral del palacio, se dispondrían las salas de exposición permanente, los laboratorios, los almacenes y el almacén visitable.

Las obras de construcción del nuevo edificio se realizaron entre 1991 y 1999. En el intervalo se decidió incluir en este nuevo museo las colecciones arqueológicas del Ayuntamiento debido a que la conservación de las mismas, que se encontraban repartidas entre el Instituto Arqueológico Municipal del palacete de la Fuente del Berro y el Museo Municipal, planteaba problemas. Se produjo así un cambio en la concepción inicial, la cronología a tratar sería mucho más amplia y partiría desde los orígenes más remotos de la región.

Las exposiciones con las que se abrió por primera vez el museo al público: "San Isidro en las colecciones municipales", "Madrid antes de ser Corte" y "El Madrid de Velázquez y Calderón"[11], que sirvieron para anunciar y presentar los contenidos del museo, estaban organizadas con paneles que dividían y distribuían los espacios a modo de salas a la vez que ocultaban la verdadera arquitectura. Es precisamente esta arquitectura la que en el nuevo proyecto museográfico se quiere destacar, convirtiéndose en el propio contenedor de las colecciones. Las estructuras paraboloides se dejan completamente libres sin ningún elemento que las oculte, sin el uso de divisiones espaciales, quedando resaltadas con el apoyo de la iluminación y el juego de colores del diseño, gris para los soportes y blanco para el resto (Figura 3).

Esa limpieza del espacio no impide realizar una circulación unidireccional. El recorrido se organiza de modo claro y dirige al público en todo momento a través de las salas, guiándolo entre vitrinas, con la ayuda de paneles u otros elementos; hay un único sentido de visita y, como es habitual en los museos de historia y arqueología, se utiliza el criterio cronológico, independientemente del tratamiento temático que se ha hecho dentro de los grandes períodos históricos.

4.3.- Los contenidos

Como ya hemos señalado, los diferentes contenidos que se presentan al público se articulan en tres áreas expositivas. A continuación, detallamos los diferentes epígrafes en los que se han desarrollado:

A.- Área expositiva: Antes de Madrid

A.1.- Los primeros pobladores del valle [salas I a III]

Los cambios climáticos, la alternancia de glaciaciones y de periodos más templados, han tenido su reflejo en las diferentes especies animales que poblaron el territorio madrileño. Sin apenas restos fósiles son los yacimientos los que prueban la presencia y muestran las culturas de los diferentes homínidos que se sucedieron evolutivamente, yacimientos que se localizan principalmente en las terrazas del Manzanares. Estos grupos humanos del Paleolítico basaron su economía en la explotación del entorno natural aprovechando todo tipo de recursos: caza, pesca, recolección, carroñeo. Utilizaron herramientas talladas en piedra que les permitía cortar, rasgar, machacar… supliendo las deficiencias físicas. Las técnicas, muy sencillas inicialmente, con unos cuantos golpes sobre cantos se conseguían filos, fueron evolucionando y dando lugar a un utillaje más efectivo y adecuado para solventar sus necesidades.

1.1.- Un mundo en transformación
- 1.1.1.- El enfriamiento global
- 1.1.2.- Hallazgos en Madrid
- 1.1.3.- Paisajes de Madrid
- 1.1.4 .-La llegada de los humanos

1.2.- Elefantes en Madrid
- 1.2.1.- De la muerte al hallazgo

1.3 Cazadores-recolectores
- 1.3.1.- Parientes lejanos: Homo Heidelbergensis y Homo Neanderthalensis
  - 1.3.1.1.- La fabricación de herramientas
  - 1.3.1.2.- La obtención de alimentos
  - 1.3.1.3.- Lugares de ocupación
- 1.3.2.- Nuestros primeros antepasados: Homo Sapiens
  - 1.3.2.1.- Las herramientas
  - 1.3.2.2.- Explotación del medio
  - 1.3.2.3.- Lugares de ocupación
  - 1.3.2.4.- La aparición del arte

A. 2.- Las primeras sociedades productoras [sala IV]

La introducción de la agricultura y la ganadería supuso un cambio transcendental en la sociedad. Las comunidades, cada vez más sedentarias, establecen las chozas en las que viven en lugares de buena visibilidad para proteger los cultivos y ganados. Se produce un desarrollo tecnológico que da lugar a mayor variedad de útiles y más eficacia, surgen la cerámica, las herramientas de piedra pulida y la primera metalurgia. Obtienen y explotan

los recursos que precisan de minas, salinas, transportándolos desde la sierra madrileña o por medio de intercambio con otros lugares más lejanos. En la mayoría de los enterramientos, generalmente inhumaciones en hoyo, se han depositado ofrendas que nos hablan del rito funerario y muestran, según el ajuar, una importante jerarquización social.

2.1.- Un cambio que lo revoluciona todo
- 2.1.1.- Pastores y agricultores
- 2.1.2.- Un espacio de incesante actividad
- 2.1.3.- Arañando la tierra
- 2.1.4.- La transformación de la materia
- 2.1.5.- Productos e ideas en movimiento
- 2.1.6.- El mundo del más allá
  - 2.1.6.1.- Símbolo de poder
  - 2.1.6.2.- Marcando tendencia
  - 2.1.6.3.- Al estilo campaniforme
  - 2.1.6.4.- Ofrendas en La Fábrica de Ladrillos

A.3.- Entrando en la Historia [sala IV]

En el período que conocemos como Edad del Hierro la llegada de nuevas poblaciones e importantes transformaciones tecnológicas, económicas, sociales y culturales darán lugar a las primeras culturas históricas. Los cambios en la tipología de la vivienda y en los materiales constructivos harán que aparezca un incipiente urbanismo y nuevos sistemas defensivos. Los avances como el hierro, la rueda y el torno de alfarero conllevarán mejoras en la producción agrícola, el transporte y el almacenamiento de excedentes. Surge un nuevo rito funerario, la incineración, y se crean los espacios para los muertos, necrópolis, fuera de los poblados.

3.1 De la Edad Oscura a la formación de la Carpetania
- 3.1.1.- De chozas a casas
  - 3.1.1.1.- Casas alargadas para los nuevos tiempos
- 3.1.2.- Novedades eficaces
- 3.1.3.- Tierra de contactos
- 3.1.4.- Cada cual en su lugar
  - 3.1.4.1.- Alguien importante
  - 3.1.4.2.- A la salud del difunto
  - 3.1.4.3.- Un más allá para todos

A.4.- Romanos y bárbaros [sala V]

En el siglo I a.C. Roma controla el territorio madrileño. El asentamiento, excepto *Complutum*, era predominantemente rural dedicado a la explotación del medio. La *villa*, el más característico, es una residencia señorial destinada a los propietarios con estancias suntuosas, decorada con pinturas parietales y mosaicos en los suelos, con mobiliario y objetos lujosos; es también la vivienda de la servidumbre y el centro productor y transformador agropecuario. Los cementerios más antiguos eran de incineración, con estelas y urnas enterradas, posteriormente se generalizan las inhumaciones. Con la crisis que sufre el Imperio se abandonan los antiguos núcleos de población, hay una "ruralización" más profunda, los hispano visigodos habitan en aldeas de caserío disperso situadas en las vegas de los ríos y con cementerios cercanos.

4.1.- Una sociedad rural
- 4.1.1.- Residencias señoriales
  - La villa de Villaverde
  - Un lujo aparente
  - La villa iluminada
  - Mosaico de las cuatro estaciones
- 4.1.2.- A la romana
- 4.1.3.- *Custos domi*: la protectora de la casa
- 4.1.4.- Los dioses de las pequeñas cosas
  Rituales para el último viaje
- 4.1.5.- Más que una bella residencia

4.2.- El final del mundo antiguo
- 4.2.1.- Comunidades aldeanas
  - 4.2.1.1.- El cementerio de Los Berrocales
  - 4.2.1.2.- No sin mis cosas
  - 4.2.1.3.- El panteón de Daganzo

B.- Área expositiva: Mayrit-Madrid

B.1.- Muros de fuego [sala VI]

Desde su fundación Mayrit es una ciudad murada. Su posición es estratégica al estar situada sobre las colinas de palacio, el difícil acceso se refuerza con la construcción de una muralla con torres cuadradas dispuestas a lo largo de los lienzos y tres puertas. Tras

la conquista cristiana la ciudad no pierde el carácter defensivo y se construye un segundo recinto que protege a la creciente población, de mayor extensión cuenta con cuatro nuevas puertas y con torres circulares. Nuevos recintos protegerán los emergentes arrabales, pero tendrán otras funciones diferentes a la de la defensa. La última cerca construida es la de Felipe IV, en 1625, que rodea Madrid hasta el ensanche del siglo XIX.

1.1.- Mil años cercada
1.1.1.- Evolución urbana

B.2.- Madrid andalusí [sala VI]

La fundación a mediados del siglo IX de una pequeña ciudad situada en la frontera tiene un marcado carácter militar, los primeros pobladores son bereberes en su mayoría, pero pronto acuden otros habitantes que atenderán sus necesidades y constituirán la parte civil. Las excavaciones han dado datos del modo de vida en esta medina andalusí, en los silos se han encontrado numerosos restos de cerámica que nos informan de las técnicas decorativas, sus diferentes funciones y tipologías, de las piezas que fabricaban para el abastecimiento de agua precisa en cultivos y que obtenían de pozos, norias y viajes de agua, también se constata el avance científico o la religiosidad que impregna la vida cotidiana.

2.1 Una pequeña ciudad de frontera
2.1.1.- Sobre agua edificada
2.1.2.- Vestigios de lo cotidiano
2.1.2.1.- El poder de Alá
2.1.2.2.- Para el cuerpo humano
2.1.2.3.- Ha sido jaque
2.1.2.4.- La casa andalusí
2.1.3.- Una medina ajetreada

B.3.- Madrid, una villa castellana [salas VII y VIII]

Mediante un pacto entre el rey de Castilla, Alfonso VI, y el rey toledano Madrid pasó a formar parte del reino castellano. Para repoblarla y fomentar su economía se le concedieron privilegios reales; la situación más favorable y el alejamiento de la frontera permitieron que la ciudad fuera cobrando mayor importancia, se celebrasen Cortes y fuera visitada asiduamente por los reyes. El concejo, controlado por una oligarquía poderosa económicamente, administraba el territorio que se había conformado como comunidad de villa y tierra. La mayor parte de la población está formada por labradores y pastores, actividades que constituyen la base económica principal. Existen minorías religiosas: mudéjares y judios. El fenómeno religioso adquiere cada vez mayor relevancia en la sociedad y se plasma en numerosas manifestaciones.

3.1.- La villa y su tierra
3.1.1.- Santa María de la Almudena

3.2.- Ocho apellidos madrileños

3.3.- Comunes

3.4.- Los otros madrileños

3.5.- Pan, vino y bellotas

3.6.- … *et in terra pax*
3.6.1.- Un monasterio muy movido

B.4.- De villa a corte [sala IX]

La villa de Madrid, que en el siglo XVI es de tamaño mediano y próspera, cuenta con una fortaleza que es reformada para adaptarla a las necesidades debidas a las frecuentes visitas de los reyes y la consecuente presencia de aparato administrativo. Sufre un gran cambio al convertirse en 1561 con Felipe II en sede de la monarquía. El crecimiento del caserío y el aumento de la población son consecuencias de este hecho, también a partir de este momento las instituciones concejiles de la villa tendrán que relacionarse permanentemente con las de la monarquía.

4.1.- Preparada para ser corte

4.2.- De Castillo a Palacio

4.3.- Madrid, sede de la monarquía
4.3.1.- Cenotafios de Don Francisco Ramírez, el Artillero y de Doña Beatriz Galindo, La Latina

C.- Área expositiva: San Isidro en el Museo

La capilla fue remodelada en el siglo XVIII. Los frescos fueron pintados por Zacarías González Velázquez en 1789, en la cúpula se representa *La Apoteosis de San Isidro* y en el arco de entrada *Alegoría funeraria*. A través de las diferentes pinturas y esculturas se muestran la vida y los diferentes milagros atribuidos al santo.

Capilla [sala XI]
Iconografía

Sacristía [sala X]
Vida y milagros de San Isidro

Pozo del milagro

Patio renacentista
Edificio y trabajos arqueológicos

4.4.-Las colecciones

En el Museo de San Isidro se dio cabida al valioso patrimonio arqueológico madrileño con el que contaba el Ayuntamiento. Entre estas ricas colecciones históricas la primera a mencionar, de finales del XIX, es la del coleccionista Emilio Rotondo Nicolau, pero son mucho más significativas las procedentes de los ingresos habidos a lo largo de todo el siglo XX, con ritmo desigual, fruto de la labor de instituciones relacionadas con la administración municipal. Algunas de estas instituciones fueron muy innovadoras para su momento, como es el caso del Servicio de Investigaciones Prehistóricas, creado en 1929, a cuyo frente se encontraba José Pérez de Barradas, que llevó a cabo numerosas prospecciones y excavaciones que incrementaron los fondos y acrecentaron el conocimiento de las diferentes culturas al proceder en los trabajos con método arqueológico, documentando los procesos. La Guerra Civil supone un parón, pero esta situación se enmienda con los trabajos que realiza el Instituto Arqueológico Municipal, creado en 1953 y dirigido hasta su muerte por Julio Martínez Santa Olalla, que es muy activo en los años 50 y primeros sesenta; en los años 70 pasa a convertirse en una Sección Arqueológica dependiente del Museo Municipal que continúa desarrollando trabajos de campo e ingresos procedentes de los mismos hasta 1985.

La selección de materiales para exponer fue complicada, hubo que elegir los más significativos dentro de las colecciones. Muchos habían figurado ya en la exposición precedente y otros, procedentes de los almacenes, se mostraron por primera vez.

Se tuvo en cuenta el interés, atendiendo a diversos factores como singularidad, información que aportaban, adecuación al contexto, estado de conservación, procedencia de yacimiento, cronología, etc. Con esta elección se pretendía contar la historia de las sucesivas culturas del territorio madrileño.

Un aspecto importante de los museos con fondos arqueológicos es el de estar al día de los avances en la investigación. La Arqueología es una ciencia que con la cooperación de otras disciplinas progresa en sus procedimientos de prospección, excavación y análisis, se producen numerosas innovaciones que permiten obtener muchos más datos. Es por ello necesario conocer los nuevos progresos y descubrimientos de yacimientos e incorporarlos a la exposición.

En este sentido hay que señalar que en el *Museo de San Isidro. Los Orígenes de Madrid* ya no ingresan nuevos objetos procedentes de excavaciones[12], de modo que para poder incluir los nuevos trabajos y avances arqueológicos habidos en la Comunidad de Madrid en los últimos años fue preciso contar con piezas en depósito que permitieran mostrar yacimientos tan emblemáticos como Casa Montero, Las Camas, La Gavia, Los Berrocales, Ermita Virgen de la Torre, Plaza del Rollo, Plaza de Oriente, Casa de San Isidro…

La posibilidad de contar con depósitos de otras instituciones[13] también ha permitido completar los períodos menos representados en las colecciones del museo como Edad del Hierro, Medieval, etc., de modo que el discurso actual es continuo y

más homogéneo al enriquecer y complementar las ricas colecciones del museo procedentes de yacimientos básicos para el conocimiento de la arqueología madrileña, entre otros: La Torrecilla, Perales del Río, La Fábrica de Ladrillos, Villa romana de Villaverde, Necrópolis del Jardinillo, Arenero de Jesús Fernández, Arganda, El Sevillano, Valdivia, calle Angosta de los Mancebos, Salmedina, El Ventorro, Arenero del Quemadero, Los Vascos, Cuesta de la Vega, Plaza de los Carros, Necrópolis de Daganzo, etc. (Figura 4).

Otros fondos del museo son de carácter más artístico, principalmente de la etapa medieval de Madrid y las obras sobre San Isidro.

Por otra parte, hay que señalar que todos los objetos exhibidos son originales con contadísimas excepciones, como algunas replicas que muestran remontes de técnicas líticas, enmangues o la reproducción de la puerta islámica que se conserva en el Museo de Arqueología Regional de Madrid.

4.5.- Las vitrinas

Las vitrinas han de cumplir una serie de requisitos imprescindibles que atiendan tanto a su idoneidad de mueble expositor como a la función de conservación de los fondos exhibidos. Han de ser estables, con estructuras rígidas, construidas con metales no oxidables, maderas tratadas, pinturas que impidan emanaciones, ser estancas, cerradas herméticamente, de fácil acceso y registro para conservación y mantenimiento, con espacios o cajones para reguladores de humedad, sistemas de cierres seguros, vidrios claros con cristales laminados y filtros UV, etc., condiciones que cumplen las vitrinas de la exposición.

Sin entrar en una descripción detallada de las vitrinas del nuevo montaje sí indicaremos que hay una gran variedad de tipologías con el fin de adaptarse a los espacios y características de las diferentes salas, así como a los materiales que debían contener. Se han fabricado vitrinas mesa (como la del Poblado Calcolítico); vitrinas urna (como las de Paisajes del Pasado); vitrinas encastradas de acceso frontal con vidrio abatible o con vidrio corredero (como la vitrina de Preparada para ser Corte); grandes vitrinas con acceso posterior (como la de Nuestros Primeros Antepasados). Especialmente interesantes son las vitrinas escaparate construidas en parte de la sala IV (como la vitrina de La Transformación de la Materia), de grandes dimensiones; con su escalonamiento se adecuan a la inclinación de la pared posterior y aprovechan al máximo el complicado espacio en el que se hallan, cuentan con apertura frontal. Destacan también las grandes vitrinas de doble nivel que hay en las salas IV y V: presentan una vitrina mesa para la parte superior y una vitrina escaparate para la parte inferior (como la de Un Lujo Aparente); ambos tipos de vitrinas permiten una amplia y cómoda zona de contemplación para el visitante. Las vitrinas cuentan con iluminación interna regulable (Figura 5).

Junto con las vitrinas se tuvieron que fabricar los plintos sobre los que colocar las piezas. Estas bases podían contener uno o varios objetos, tener diferentes alturas para destacar, facilitar la visión, mostrar contextos y debían cumplir también con los requisitos de ser construidos y pintados con materiales inertes y uniformes para con el diseño. Para sujetar las piezas se han creado soportes discretos, en acero, metacrilato u otros materiales, que permiten disponerlas en una mejor y segura posición.

Las vitrinas, en gran parte, contienen además de los objetos, cartelas, paneles e incluso monitores.

4.6.- El diseño gráfico

A la hora de abordar la gráfica expositiva se buscó la claridad como objetivo primordial, por ello la jerarquía informativa y el orden en la disposición de los textos eran indispensables, sin olvidar que fuera una gráfica atractiva, cómoda, que atrapara al visitante y no le produjera rechazo.

Los textos complementan y aclaran los materiales expuestos y dan información sobre los períodos. Los diferentes niveles

informativos dados: títulos de área expositiva y de ámbito, paneles introductorios a unidad temática y a unidad expositiva y, finalmente, las cartelas de conjunto y de objeto debían diferenciarse claramente por las tipografías, colores y escalas. Para facilitar la lectura de los textos no se han justificado a la derecha y se han realizado en letra clara sobre fondo oscuro. Los grandes títulos indicativos de las tres áreas expositivas son a gran tamaño y en blanco, el resto de paneles tienen el texto en blanco sobre fondo negro o sobre gris.

Un aspecto muy cuidado fue el de la longitud de los textos. Diferentes estudios sobre público demuestran que se pierde el interés y la concentración cuando son muy largos, por ello se consideró importante seguir una pauta de número de palabras dependiendo del nivel informativo. Se atendió a la sencillez, claridad y corrección de las frases, evitando términos de difícil comprensión, y por ello en las cartelas de objeto al introducir una palabra técnica se añadía a continuación un término más común.

Toda la exposición es bilingüe, los textos en inglés van con una tipografía más pequeña.

Si al poder de la palabra se le une el de la imagen la capacidad de transmisión de lo que se quiere contar, en definitiva, del conocimiento, es mucho mayor y se consigue una exposición mucho más didáctica y lúdica facilitando una mayor comprensión de los contenidos, objetivo que no se ha perdido de vista en ningún momento. Excepto las cartelas de conjunto y las cartelas de identificación de las piezas el resto de paneles llevan ilustraciones. En la selección y elaboración de las imágenes se trabajó en el sentido de que fueran rigurosas en las recreaciones, alusivas al contenido y atractivas, aportando un mayor enriquecimiento a la información. En algunos casos se utilizó como motivo uno de los objetos de la propia vitrina. Por otra parte, se añadieron mapas de yacimientos, muy sencillos, con los ríos y alguna población como elemento de situación, junto con el listado de los mismos. Para disponer toda esta información se han utilizado diferentes soportes: paneles de DM, dibond, vinilos, cajas de luz… (Figura 6).

Con la finalidad de indicar en todo momento la ubicación del visitante dentro del recorrido, cada una de las tres áreas se ha identificado con una línea de color en los paneles; también hay numeración y algún elemento direccional que ayuda al público a lo largo del circuito.

En definitiva, se ha logrado ofrecer una gráfica muy potente y atractiva que suma y no resta importancia al conjunto.

4.7.- Los diferentes recursos

Los fondos arqueológicos expuestos sin mayor aclaración pueden, en muchos casos, presentar dificultades de comprensión. La observación directa de un objeto lítico, metálico, cerámico, fragmentos de piezas… no asegura que se perciba o desprenda cuál era su función, su técnica de fabricación, sus componentes o cualquier otro aspecto. La utilización de diferentes recursos museográficos permite una mejor y más asequible transmisión y comprensión de los objetos, compararlos, relacionarlos y adquirir una visión del contexto cultural.

Son muchos los medios que se pueden utilizar y las nuevas tecnologías han ampliado las posibilidades, pero es importante emplear el recurso que transmita mejor el concepto que se quiere comunicar.

Ya hemos hablado de los textos, junto a los mismos se han utilizado otros recursos como audiovisuales, interactivos, proyecciones 3D, video mapping y modelos (maquetas de la Gavia, los recintos amurallados, Villaverde, la casa islámica, la iglesia de Santa María…); con ello se evita cierta monotonía y se mantiene la atención.

Aunque el uso de estos medios audiovisuales, en los que se cuenta con proyectores, ordenadores, monitores y otros sistemas, complica y encarece bastante el mantenimiento rutinario, sea todo ello en

aras de una exposición más didáctica. Se ha buscado una gran calidad en los equipos, con óptimas resoluciones, capacidades, facilidad de uso y durabilidad.

En las vitrinas expositoras de gran tamaño, junto a las piezas y textos, para algunos temas se ha considerado preciso acompañar más apoyo informativo; por ello se han incluido monitores en los que se proyectan videos explicativos en bucle donde se muestran diferentes tecnologías, su evolución, usos, ceremonias funerarias… Están ubicados de manera discreta, no causando impacto virtual. Son de corta duración, breves animaciones con ilustraciones muy sencillas y claras[14]. Este ha sido el caso de los siguientes vídeos: La fabricación de cantos trabajados y bifaces; La técnica Levallois; El uso de las herramientas; La producción de fuego; La técnica laminar; Enmangues; Arte Rupestre (La Cueva del Reguerillo); La piedra pulimentada-La cerámica a mano-La fundición de metales; Depósitos de animales-Ritos funerarios; Poblamiento Las Camas; La producción textil-El torno de alfarero; La fundición del hierro; Los ritos de incineración.

Para otros espacios, colocados generalmente fuera de los expositores, se han utilizado distintos sistemas de proyección muy elaborados, con mayor duración y que requieren más tiempo de visión por parte del visitante e incluso su acción.

Así, desde proyecciones sencillas con el simple pase de fotografías, como la de Elefantes en Madrid, situado en la misma vitrina y sobre el fósil del elefante de Orcasitas, con la que se muestra el proceso de excavación que lo sacó a la luz y su posterior traslado, a otras más complejas y muy elaboradas en cuanto a diseño, que precisaban gran cantidad de documentación, tal es el caso del resto de las proyecciones. Un Poblado Calcolítico, realizada en pared sobre la vitrina a la que acompaña, muestra la reconstrucción ideal de un poblado y permite asociarlo a los restos arqueológicos expuestos. En Villas romanas, ubicada sobre el mosaico de Carabanchel, se hace un recorrido por el interior de una de ellas. Los caminos del agua es un vídeo proyectado sobre una pantalla y señala la importancia del Manzanares en la vida madrileña. En Los recintos amurallados se muestra la forma de construcción, los recorridos y las puertas de las murallas islámica, cristiana y la cerca de Felipe IV, proyectado en la pared sobre una maqueta con los recintos de la ciudad de Madrid. El del Hospital de la Latina, situado sobre los cenotafios de El Artillero y La Latina, documenta la vida de estos personajes y la fundación del hospital (Figura 7).

Muy interesante es el video mapping Los Jerónimos realizado sobre la reconstrucción de un arco de piedra del claustro tardo gótico del Monasterio de los Jerónimos que permite hacerse una idea de cómo sería el espacio en realidad.

En algunas de estas proyecciones se cuenta además con el apoyo de textos y con sonido ambiental.

Los interactivos también se han utilizado. El hecho de demandar una acción por parte del público para obtener una respuesta supone una mayor implicación y atención, lo que a su vez puede conllevar un mejor aprendizaje. Aunque van dirigidos a todo tipo de públicos, generalmente son muy del gusto del público infantil y juvenil. Dentro de este tipo se encuentra la proyección en 3D Paisajes del pasado. Ubicado tras las vitrinas con los fósiles de las faunas cálida y fría, permite mediante pantallas táctiles seleccionar qué ejemplar o ejemplares se quieren visionar, agrandar, girar o ver completamente y dónde se ubica el fósil que es exhibido en el cuerpo. También de tipo táctil es el interactivo La conquista del territorio, con un sistema de navegador que permite hacer diferentes recorridos por las ciudades romanas de *Hispania*; además incluye más información sobre las vías romanas y su construcción. Otro sistema utilizado ha sido el de interactividad gestual como en el caso de las minas de sílex de Casa Montero y en el del poblado del Hierro II La Gavia, en ambos por medio de movimientos

de las manos se va seleccionando en el menú lo que se quiere ver.

5.- CONCLUSIONES

Termino con unas conclusiones que más bien son una opinión y reflexión personal sobre diferentes cuestiones, algunas relacionadas directamente con el proyecto y otras de carácter más general:

Considerar las estructuras paraboloides como elemento contenedor y lograr un recorrido unidireccional es una solución muy acertada por parte de los creadores del diseño a un problema arquitectónico difícil y le da un gran valor al conjunto.

Los elementos expositores y todo el apoyo gráfico y audiovisual consiguen una exposición atractiva, didáctica, amena y muy clara.

Se ha alcanzado uno de los objetivos primordiales planteados: tener un discurso completo que permite dar una visión evolutiva sin rupturas.

El público debe ser el destinatario de todos los esfuerzos en la creación de exposiciones.

La historia más remota del territorio de Madrid y de la ciudad tiene su acogida en este museo.

Las exposiciones permanentes tienen mayor durabilidad en el tiempo, los avances producidos entretanto pueden ser mostrados con exposiciones temporales o la programación de actividades.

Un museo es un espacio vivo que ha de realizar actuaciones de manera constante para adecuar el edificio, las instalaciones y la exhibición de las colecciones a los continuos cambios y necesidades que demanda la sociedad.

NOTAS:

1. Con la presencia de la Alcaldesa Manuela Carmena Castrillo.

2. Siendo Alcalde de Madrid José María Álvarez del Manzano y López del Hierro.

3. Proyectadas y realizadas por el arquitecto Antonio Lopera. Fueron financiadas con el Plan E (Plan Español para el Estímulo de la Economía y el Empleo).

4. El concepto de museografía, a diferencia del de museología, que hace referencia a la teoría de los museos en general, es de carácter práctico y se ocupa de la creación de exposiciones resolviendo los aspectos concretos: recorrido, iluminación, sistemas expositores… con el uso de diferentes técnicas.

5. El diseño fue efectuado por Carlos Barrot (Arquitectura) y Subito red.Desarrollos/jgarin (Museografía) con la colaboración de Carlos León. La dirección y el equipo del museo redactó los guiones y efectuó la selección de piezas y textos. En todo momento fue precisa una comunicación directa entre todos los intervinientes para la resolución de las cuestiones que surgieron.
   El equipo técnico del museo ha estado formado por: Marta Benítez, Enrique Carrera, Mercedes Gamazo, Alberto González, Carmen Herrero, Mª Victoria López, Alfonso Martín, Amalia Pérez, Salvador Quero, Eduardo Salas y Virginia Salamanques con la colaboración del personal de administración Araceli Hernández y Ana Isabel Vázquez y Gema Ramos en asistencia interna.

6. El comité de asesores estaba formado por Enrique Baquedano, Concepción Blasco, Manuel Retuerce y José Polo.

7. Las empresas adjudicatarias de la ejecución del proyecto, y a las que es preciso agradecer su esfuerzo, fueron: Expociencia S.L. (1ª fase), U.T.E de Ypuntoending-Avanzia (2ª fase), también es preciso mencionar y agradecer a otras empresas, entidades y personas que han colaborado en diferentes momentos y procesos de la ejecución: AUDEMA; Estudio y Métodos de la Restauración S.L., Instituto del Patrimonio Cultural de España; Montajes Horche S.L., Museo Arqueológico Nacional; Museo Arqueológico Regional de Madrid; Museo de Historia de Madrid; Museo Nacional del Prado; Ordax; TEMA, S.A.; Universidad Autónoma de Madrid (Departamento de Prehistoria); Vector 001; María Jesús de Andrés; Mauricio Antón; Isabel Arias; Fernando Aznar, Javier Baena; Luis Balmaseda; Isabel Baquedano; José B. Bermejo; Víctor del Castillo; Sandra Carot; Mónica Cerrejón, Concha Cirujano; Susana Consuegra; Miguel Ángel Contreras; Felipe Cuartero; John Cheng; Antonio Dávila; Javier Delgado; Pedro Díaz; Diana Díaz; Marta Escolá; Sonia Fernández; Ángela Franco; Concepción González; Arles Iglesias; Mª Ángeles Ibáñez; José Latova; Pablo Linés; Fidel López; Belén Martínez; Joaquín Menor; Juan Antonio Móndejar; Jorge Morín; Bruno Muñoz; Enrique Navarro; Pilar Navascues; Miguel Ángel Otero, Mercedes Orihuela; Carlos Paz; Luz Pérez; Carmen Priego; Eduardo del Río; Miriam Saiz, Virginia Salve; Silvia Sánchez; Rubí Sanz; Sonia Tortajada; Isabel Tuda.

8. El palacio perteneció a diferentes familias y fue conocido con diferente nombres: Casa de los Lujanes (siglo XVI), Casas del Nuncio por ser residencia de los mismos al ser una de las casas principales de la villa y estar obligada a cumplir con la regalía de aposento, Casa de los Henríquez de Luján (siglo XVII), Casa de los Condes de Paredes de Nava (siglos XVII a XIX) y, posteriormente, perteneció al Conde de Peñafuente.

9. Según proyecto de Santiago Amón.

10. Diseñado por Valentín Quintás Ripoll, que intentó en su proyecto reunir tradición y modernidad.

11. Estas dos últimas organizadas en colaboración con la Fundación Caja Madrid.

12. A partir de la Ley de Patrimonio de 1985 será la Comunidad de Madrid la que asuma las competencias de materia de arqueología, los ingresos procedentes de excavaciones van al Museo Arqueológico Regional de Madrid.

13. Como los realizados por el Museo Arqueológico Regional de Madrid, el Museo Nacional del Prado y el Museo de Historia de Madrid.

14. Se han efectuado dos modalidades: en la fase I se utilizó una pantalla para cada vídeo dentro de la vitrinas, mientras que en la fase II se ha utilizado un único monitor por vitrina con diferentes vídeos.

BIBLIOGRAFÍA:

- Área de Cultura, Deportes y Turismo (2017): *Museo de San Isidro. Los Orígenes de Madrid* [Guía].
- CARRERA *et al*. (2017): "El Museo de San Isidro. Un siglo de arqueología en Madrid", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional,* 35, 1780-1787.
- *Concurso de Arquitectura del Museo de San Isidro y otros solares incluidos en el recinto amurallado de Madrid del siglo XII.* COAM: Área Urbanismo y Vivienda del Ayuntamiento de Madrid, 1989.
- Museos de Madrid (2007): Adquisiciones y proyectos 2003-2006 [exposición] Conde Duque, Madrid, Febrero, 1er. Vol.
- *Proyecto ejecución exposición permanente Museo de San Isidro. Los Orígenes de Madrid* [1ª y 2ª fase].
- SALAS VÁZQUEZ, E. (2002): "Museo de San Isidro: entre el pasado y el futuro", *Estudios de Prehistoria y Arqueología Madrileña*, 12, 3-22.
- SALAS VÁZQUEZ, E. (2006): "El Museo de San Isidro. Madrid" en *2º Encuentro sobre tecnología en museografía, (Zaragoza 25-27 septiembre),* H3-H17.
- VALLESPÍN GÓMEZ, O. (2004): "Excavaciones Arqueológicas en la Casa de San Isidro. Intervenciones de 1989 a 1997", *Testimonios del Madrid Medieval: El Madrid Musulmán,* 117-141.

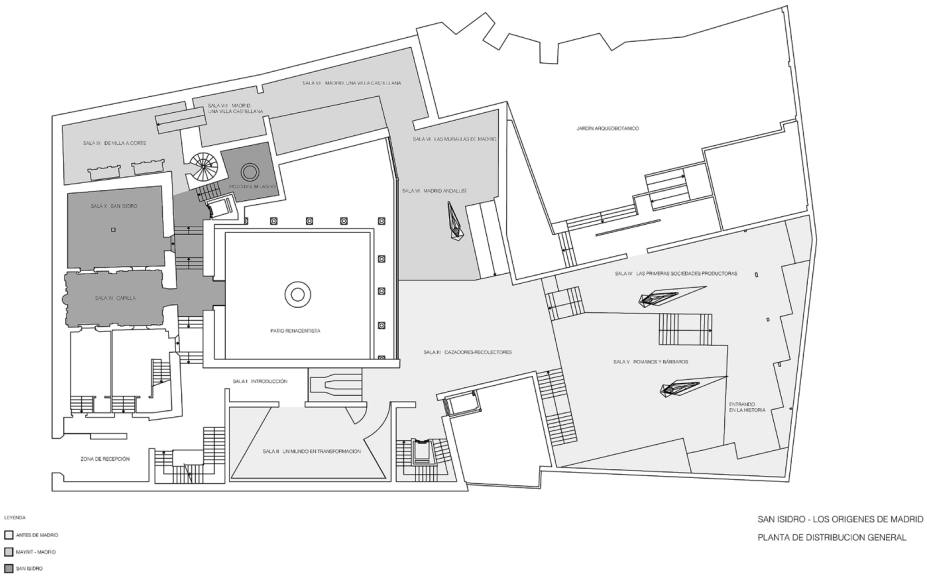


Figura 1.- Plano exposición. Museo de San Isidro. Los Orígenes de Madrid.

Figura 2.-Patio Renacentista. Museo de San Isidro. Los Orígenes de Madrid.

Figura 3.- Vista de los paraboloides. Fotografía Arles Iglesias. Museo de San Isidro. Los Orígenes de Madrid.

Figura 4.- Muestra colecciones del museo. Museo de San Isidro. Los Orígenes de Madrid.

Figura 5.- Vitrina a doble nivel. Fotografía Arles Iglesias. Museo de San Isidro. Los Orígenes de Madrid.

Figura 6.- Imagen del panel Comunidades Aldeanas. Museo de San Isidro. Los Orígenes de Madrid.

Figura 7.- Proyección en pared. Fotografía Arles Iglesias. Museo de San Isidro. Los Orígenes.

Difusión y didáctica en el Museo de Arte Ibérico el Cigarralejo (Mula, Murcia)

Virginia Page del Pozo
Museo de Arte Ibérico El Cigarralejo

RESUMEN/ABSTRACT

El trabajo recoge la experiencia didáctica y divulgativa del museo de Arte Ibérico El Cigarralejo a lo largo de 25 años, puesto que ha dedicado una parte importante de su labor a diseñar y realizar todo tipo de actuaciones enfocadas a educar y difundir la "Cultura Ibérica". También recoge el tipo de público al que van dirigidas las actividades y su evolución con el paso del tiempo.

This work is about the didactic and spreading experience from Iberian Art Museum "El Cigarralejo" since 25 years ago, because this Museum has an important job over desing, diffuse and educate of the "Iberian Culture". Also it makes a study about the public of the Museum in this times.

Palabras clave: Museo, Cigarralejo, didáctica, actividades, público, cultura ibérica.
Key words: Museum, Cigarralejo, didactic, public, iberian culture.

Conforme a la Ley 16/1985, de Patrimonio Histórico Español, Título VII, art. 59.3 las funciones de un museo son: la conservación; investigación; exposición; educación y la comunicación. A partir de este dato, creo que no es necesario insistir en la importancia social de los museos en su papel educador y en el de saber adaptarse a los nuevos tiempos para poder conectar con una sociedad cada vez más cambiante, preparada y exigente a la hora de mostrarle el patrimonio en él depositado. Tampoco incidiremos en el profundo cambio experimentado en las últimas décadas en la mayoría de los museos, especialmente en la evolución que advertimos en lo referente a algunas de sus funciones básicas. Fundamentalmente se ha pasado de primar la conservación, investigación y exposición exhaustiva de sus colecciones, a potenciar, los otros dos aspectos que quedaban relegados a un segundo plano, esto es, la educación y la comunicación con el usuario y a una exposición más didáctica y comprensible, consiguiendo así que dichas instituciones sean más accesibles a todo tipo de público.

El museo del Cigarralejo desde los primeros años de su andadura, ha marcado una línea clara en este sentido, dedicando una parte importante de su labor a dichas tareas de educación, didáctica y difusión. Prueba de ello es la ingente variedad de material didáctico para escolares, de que dispone para realizar actividades complementarias a la visita de las salas de exposición permanente, además de un buen número de actuaciones enfocadas para adultos, familias o grupos especiales[1].

1.- EL MUSEO

Antes de entrar en materia, es necesario conocer la entidad, entorno en el que se ubica,

población y otros datos de interés para poder entender las líneas de actuación realizadas a lo largo de veinticinco años y como éstas han ido cambiando, según las necesidades y gustos del público al que iban dirigidas y en particular, de nuestros usuarios habituales o de los posibles que podíamos captar en un futuro.

Está ubicado en el antiguo palacio dieciochesco del Marqués de Menahermosa, edificio propio del barroco murciano que ya merece un atento paseo por las distintas dependencias[2]. Consta de dos plantas, la primera dedicada en origen a vivienda de los marqueses, acoge hoy en día las 10 salas de exposición permanente. La segunda era el almacén del palacete, y hoy el área administrativa y la biblioteca especializada. La planta baja destinada a espacios de servicio, como la despensa y las cuadras, y ahora tiene la recepción, sala de exposiciones temporales, salón de actos y talleres de didáctica. Una torre-lucernario remata todo el conjunto. La gola fue pintada con motivos militares alusivos a la profesión del dueño D. José Antonio Llamas. Debido al respeto con que se compaginó la rehabilitación de un edificio como residencia burguesa y como contenedor de una espléndida muestra arqueológica, el proyecto fue premiado en 1988 por el Colegio de Arquitectos de la Región de Murcia, al mantener diversos elementos como la bodega subterránea, bajo la crujía sur, donde se conservan tinajas para vino y aceite, o la capilla – en la Sala IV- decorada con pinturas naturistas. Los suelos cerámicos, la carpintería y rejas son los originales del siglo XVIII.

De Titularidad Estatal y Gestión Transferida a la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, fue inaugurado en mayo de 1993. Alberga en su interior una interesante colección arqueológica sobre la cultura ibérica procedente en su totalidad del conjunto ibérico de "El Cigarralejo". Yacimiento excavado y estudiado durante más de cuarenta años por el arqueólogo e ingeniero de Caminos, Canales y Puertos D. Emeterio Cuadrado Díaz y consta de un poblado, una necrópolis y el santuario. Primero se descubrió el santuario y este investigador le dedicó tres campañas arqueológicas. En el transcurso de las mismas descubrió un edificio singular construido en lo alto de una muela rocosa y como dato significativo, en el interior de una de sus dependencias, la H. 11, encontró un pozo ritual o *favissa* con un gran número de ofrendas o pequeños exvotos tallados en piedra arenisca. Mayoritariamente representan a équidos, aunque no faltan ejemplares diferentes como personajes envueltos en amplios mantos y actitud piadosa. Posteriormente, entre 1948 y 1988[3] E. Cuadrado pasa a excavar ininterrumpidamente en la necrópolis, sacando a la luz un total de 547 ajuares funerarios procedentes de otras tantas sepulturas de incineración. Objetos que le permitieron reconstruir, además del ritual funerario, como debió de ser la vida cotidiana en esta sociedad prerromana peninsular entre los s. IV al I a. C., y todo ello gracias a la costumbre íbera de enterrar a los muertos (tras quemarlos en una pira de leña) con objetos y útiles, empleados en el quehacer cotidiano, ya tengan una finalidad utilitaria, religiosa, ornamental o lúdica y en la guerra. Una selección de estos materiales se puede admirar a lo largo del recorrido de las 10 salas de exposición permanente del Museo. Además de las más de 80 sepulturas expuestas pertenecientes a reyezuelos o personajes relevantes del poblado, guerreros, agricultores, ganaderos, mujeres, tumbas dobles o triples (hombre-mujer, mujer-niño), se ha dedicado cada sala a una temática distinta como las clases sociales, la actividad económica basada en la agricultura y ganadería, la cerámica a torno, los tejidos, el guerrero y sus complementos, ... Los "ajuares funerarios" y restos óseos, además en algún caso, permiten reconocer el sexo, edad, oficio y el status social del difunto.

Esta última colección fue donada al Estado[4] por D. Emeterio Cuadrado Díaz, mientras que los exvotos del santuario los adquirió la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia en concepto de dación en pago de impuestos sobre sucesiones por cada uno de los herederos de la familia Cuadrado Isasa.

Una pequeña muestra de ellos, se exhibe provisionalmente en la sala X del museo, junto a exvotos de diversa procedencia, a la espera que se acometan las obras de musealización del santuario, en la planta baja del inmueble.

2.- DIDACTICA DEL MUSEO

2.1. Problemática que plantea

Visto de forma muy sucinta el contenido del museo y el origen de sus colecciones y, para poder centrarnos en la temática que nos ocupa que es la actividad didáctica y divulgativa, nos encontramos desde los inicios con los siguientes problemas:

1.- Es un museo monográfico, dedicado exclusivamente a un yacimiento arqueológico, de un periodo cultural concreto. Lo que reduce el perfil de los visitantes, ya que en un principio puede no ser de interés para todo el mundo, más bien para especialistas en la materia.

2.- Está ubicado en una localidad relativamente pequeña: Mula, con casi 17.000 habitantes, por lo que resulta difícil aproximarnos a esa cifra de usuarios.

3.- Mula sólo cuenta con 6 centros escolares, y es complicado conseguir que los profesores nos visiten al menos con una periodicidad anual, al haber otras ofertas culturales en la Región y en la propia ciudad.

4.- Su horario de apertura al público es muy reducido 10-14 h. y de 11-14 domingos y festivos. Tardes y lunes cerrado, con lo que muchos usuarios no tienen margen de maniobra.

5.- La localidad no contaba con una tradición cultural significativa, en el que una parte importante de la población se vuelque en participar en las actividades del museo, que se enorgullezcan de su pasado cultural o, que lo consideren como parte de sus vidas.

6.- Al no ser municipal, el Ayuntamiento de Mula, –aunque siempre haya existido una relación cordial con él- apenas lo publicita, como con los dos museos locales de su competencia. Para ilustrar este dato citaremos el problema de la señalética en el casco urbano, que debe indicar la dirección a tomar para acceder al mismo, es inexistente.

7.- Un problema añadido a partir de la crisis en el 2008, es la escasez presupuestaria y de personal (3 funcionarios, limpiadora y guardia seguridad). Puntualmente disponemos de un guía turístico y monitor para los talleres.

Junto a estos problemas, indudablemente presenta una serie de ventajas:

1.- Su cercanía a Murcia, ya que se encuentra a menos de 30 km. por autovía. También está próxima a otros grupos urbanos importantes como Cehegín, Bullas, Caravaca o Archena.

2.- Buen acceso ya que se puede llegar al mismo con vehículo.

3.- Es gratuito, así como los servicios que se prestan (visitas guiadas, talleres didácticos y para adultos, …).

4.- Al ser una ciudad pequeña, hay facilidad de contacto con los diversos centros e instituciones, tanto por la poca distancia existente, como por la cercanía a sus gentes. Es fácil contactar con los responsables de cada institución (directores o jefes de estudio de los colegios, o de servicios sociales, ….) y el boca a boca funciona rápidamente.

2.2.- Líneas de actuación

Desde sus comienzos, el museo ha mantenido gran interés en acercarlo a todo tipo de público y que llegara a la mayoría de la población. El primer año de apertura, fue increíble la gran acogida que tuvo en la

sociedad muleña y la cantidad de usuarios e investigadores que vinieron o a estudiar una parte de sus colecciones o a visitarlo –especialmente grupos organizados de alumnos con sus profesores-. Desgraciadamente, las visitas disminuyeron drásticamente al año siguiente y, al preguntar en los colegios el motivo, en todos los casos obtuvimos la misma respuesta "ya lo vimos el año pasado"[5].

Ante esta información, comenzamos e idear varias propuestas –algunas bastante imaginativas y poco costosas- con el fin de que este centro no se convirtiera en el típico mausoleo reservado a especialistas. Varias han sido las líneas a seguir, unas adoptadas desde el principio, las últimas las acogimos hace unos años y han resultado bastante eficaces.

1.- Había que mantener el interés de nuestros principales usuarios y preservar la curiosidad del profesor, es decir, seguir atrayendo a los centros escolares, ofertándoles actividades atractivas e interesantes y su correspondiente material didáctico, con la pertinente información y actividades que se llevaban a casa (talleres de arqueología experimental; de decoración de cerámica ibérica, del fuego, alfarería, etc.). Talleres que complementan a la visita guiada, con la posibilidad de prescindir de esta última, si el grupo ya había acudido al museo. Todos los años organizábamos al menos 3 talleres nuevos, además de conservar alguno de los existentes que mejor funcionaban[6].

Diseñamos junto a los docentes modelos que sirvieran como una prolongación de la enseñanza reglada, (conferencias sobre temas concretos o cursos más complejos que requerían de la asistencia al museo de forma continua, durante un periodo amplio: excavación en el patio del museo, curso de dibujo arqueológico, …).

2.- Intentar que su contenido fuera interesante y comprensible para todos los visitantes. ¿Cómo? Las cartelas, paneles informativos, … del museo no podían cambiarse por falta presupuestaria, ni incluir audiovisuales o nuevas tecnologías que lo hicieran más atractivo. Suplimos la falta de medios, con guías turísticos que adaptan las explicaciones, a la edad, nivel cultural e interés del público.

3.- Conseguir alicientes para los usuarios adultos, que sientan que el museo forma parte de su cultura, pasado y patrimonio, es decir, de su vida. Pensamos en actividades variadas para la población que no suele visítalo, con el fin de romper la barrera invisible que les impide acudir al mismo. Ej. Taller de cerámica, pintura o de cuero, catas de vinos, junto a charlas sobre el "vino en la antigüedad", cena-concierto o conciertos de música diversa, etc.

4.- Organización de actos para familias, en días señalados como el 18 de mayo "Día Internacional de los Museos", Día del Libro, de la Mujer, … o en fechas relevantes para la ciudad de Mula, en las que el Ayuntamiento coordina diversos eventos lúdico-culturales y, el museo se suma y adapta el horario del mismo. Por citar ejemplos, el 2º domingo de cada mes, se celebra un mercado de artesanía. Aprovechando la afluencia de público que visita la localidad, el museo ofrece actividades diferentes y gratuitas (torno de alfarero, acuñación de moneda, de cuero, joyas ibéricas…) en la que pueden participar las personas interesadas. También, anualmente organiza un "Mercado Barroco" de tres días de duración. El museo amplía su horario y oferta actividades similares a las del domingo.

5.- Coordinar actuaciones con otras entidades -públicas y privadas-, ampliando así el espectro de usuarios. Destacar: Servicios Sociales de Mula, centros y residencias de la tercera edad, asociaciones como de amas de casa, grupos con otras capacidades, …, incluso con hospitales y la cárcel, para acercarles el museo. Incluimos aquí a los centros

escolares alejados o con menos recursos, que no pueden desplazarse a Mula. Los monitores se trasladan al centro con la "maleta didáctica" y realizan los talleres, charlas, conciertos didácticos y actividades especiales como taller del fuego, tiro con arco, del alfarero, …. Desgraciadamente al reducir los presupuestos, el proyecto se canceló, pese a la gran participación de público, ya que el monitor realizaba hasta cuatro sesiones en una mañana y pasan por el aula otros tantos grupos de escolares, unos 200 en total.

Actualmente colaboramos con Intedis, para la elaboración de productos de Merchandising, con las consiguientes charlas informativas[7].

6.- Puntualmente el museo abre fuera del horario habitual para facilitar su acceso a determinados grupos como universitarios, de otras capacidades, de intercambio con diversos países, congresistas, …, También cedemos las instalaciones, sobre todo el salón de actos, para exposiciones temporales y jornadas culturales, organizadas por diferentes instituciones, como la Universidad de Murcia.

7.- Implicar a la gente de la calle en la elaboración y desarrollo de ciertas actividades. Empezamos con un ciclo anual de conferencias "muleños por el mundo", en el que profesores, estudiantes con prácticas en el extranjero y, personas de diversa procedencia, intervinieron en él, con amenas charlas en la que contaban su experiencia.

También planteamos conferencias sobre temas locales, a cargo de especialistas, tales como arqueología, rehabilitación de inmuebles de la localidad, sistema de riegos tradicionales, ... Y paralelamente potenciamos la realización de exposiciones, temporales, conciertos, presentaciones de libros o recitales poéticos de artistas, escritores, músicos y poetas de la zona. Es lo que mejor ha funcionado, ya que los allegados de los participantes recogieron la iniciativa con entusiasmo.

8.- Finalmente buscar otras alternativas, ante la falta de medios.

a.- Colaboración con otros centros de la Región, como universidad, museos municipales, … con el fin de compartir gastos y que las actuaciones tengan una máxima proyección, con menos recursos humanos y económicos (exposiciones temporales itinerantes, edición de material didáctico, cursos especializados o jornadas de arqueología).

Acoger anualmente hasta tres alumnos en prácticas de la Universidad de Murcia, que estén realizando las prácticas curriculares externas: el *Practicum* de Pedagogía o el Prácticum de Educación Social, desde la Facultad de Educación, o bien del COIE (Centro de Orientación e Información de Empleo, para facilitar la inserción profesional de los titulados de la UM), con lo que los universitarios de las especialidades: Biblioteca, Historia, Bellas Artes, … enriquecen con sus conocimientos nuestras actividades didácticas e idean y llevan a la práctica otras nuevas.

b.-Desde 2010 nos integramos en el programa de Voluntarios Culturales Mayores que enseñan los Museos de España, del CEATE.

c.-Con la inestimable colaboración de un grupo de muleños interesados por el patrimonio cultural de su pueblo, creamos la Asociación de Amigos del Museo del Cigarralejo (ASAMIC) que con sus más de 500 socios actuales, han potenciado considerablemente la actividad (conciertos, excusiones, recitales poéticos, presentaciones de libros, exposiciones, o conferencias impartidas por nuestros propios socios, cenas maridaje o catas de

vino y excursiones[8]), la participación y asistencia a las mismas, sobre todo de sectores mayores de 65 años, que nunca habían venido a su museo.

d.-Buscar financiación externa, proyectos del Ministerio de Cultura, bancos o cajas de ahorros, etc.

2.3.- La Actividad Didáctica y Divulgativa dentro y fuera del museo

Resumiendo mucho las actuaciones de este centro, podemos clasificarla en:

1.- Dentro del museo

1.a.-Visitas guiadas para grupos. Adaptando la explicación y la duración de la misma, al nivel de grupo. Contamos con un especialista en lenguaje de signos para personas con distintas capacidades auditivas. En ocasiones concretas también en otros idiomas como francés e inglés.

1.b.- Talleres para escolares.

1.-Para grupos organizados –un curso completo con su profesor- durante el periodo lectivo, de una hora de duración. Hay diferentes actividades según la edad de los asistentes y los talleres más especializados, se van adaptando a la comprensión del alumno.

2.-Cursos especiales, en el que participan escolares de entre 12-16 años, voluntarios de una clase, dos días en semana, al salir del aula, durante dos meses. Las sesiones son de hora y media.

3.-Especiales para niños y jóvenes (entre 6 y 14 años) que acuden al taller, durante las vacaciones, los días señalados de 11-13.30 h.

C.- Talleres para familias

1.-Los Domingos de Mercadillo (2º y 4º domingo de cada mes).

2.-En fechas especiales (Día de los museos, mercado Barroco, …).

Se trata de experiencias realizadas por especialistas en arqueología experimental o artesanos como herrero, espartero, alfarero, …

Realizan una demostración teórico-práctica, durante unos 15 minutos. En alguno de ellos, intervienen activamente los visitantes.

1.d.- Conferencias. Se suelen impartir unas ocho conferencias anuales, de temática variada y ocasionalmente ciclos sobre un tema concreto.

1.e.- Exposiciones Temporales. Mínimo, una anual de contenido arqueológico o paleontológico y hasta seis de pintura, escultura o fotografía de artistas de la Región.

1.f.- Talleres para adultos. Actividades de cuatro sesiones de tarde, de tres horas de duración cada una y grupos de 10-15 personas. De momento se han realizado ocho de decoración de cerámica, seis de pintura y dos de cuero.

1.g.-Talleres especiales, 3ª edad, otras capacidades, presos, …). Selección de talleres existentes, pero adaptados.

1.h.- Conciertos. Unos cuatro anuales. De los que uno siempre se imparte en navidad y otro el Día de los Museos y el resto varía la fecha.

1.iI.- Presentaciones de libros. Principalmente de obras de autores murcianos.

1.j.- Recitales poéticos. A cargo de poetas murcianos. Con motivo del Día del Libro, también realizamos lecturas de obras emblemáticas, como El Quijote.

1.k.- Cenas con concierto, cenas maridaje y cenas cata de vino. Unas dos anuales, organizadas por miembros de ASAMIC.

1.l.- Colaboraciones. Con centros escolares y Universidad de Murcia, mediante la cesión de espacios para que realicen sus exposiciones, conferencias, jornadas culturales, …. Y-o participando activamente en dichos actos.

1.m.- Edición material y publicaciones didácticas. Cuadernillos que acompañan al taller o a la exposición temporal, además de juegos, puzles y rompecabezas.

1.n.- Edición de material divulgativo. Disponemos de dos guías; un tríptico en castellano, inglés, francés, alemán, italiano y árabe. Para cada exposición temporal se edita un catálogo o un folleto de la misma. Publicamos la serie científica "Monografías del Museo de Arte Ibérico El Cigarralejo", cuenta con cuatro volúmenes y un quinto en prensa.

2.- Fuera del museo

2.a.- Talleres: "El museo en la escuela". El monitor realiza en el centro escolar, durante una hora, la actividad concertada. Como ya se expuso, la repite cuatro veces en una mañana.

2.b.- Conferencias para escolares.Previa petición del profesor, como: "La arqueología como método de trabajo", "El conjunto ibérico El Cigarralejo" o "La colonización griega".

2.c.- Maleta didáctica. El monitor lleva al centro escolar una serie de réplicas de objetos arqueológicos y explica el museo del Cigarralejo y como fue la vida del hombre ibérico y sus rituales, a la vez que muestra elementos de la cultura material ibérica, que pueden ser manipulados por los participantes.

2.d.- Conciertos Didácticos en el que participan los alumnos en la elaboración de una pieza musical. O se explica la importancia de la música por ejemplo, en el cine.

2.e.- Excursiones lúdico-cultural-gastronómica. Organizadas por ASAMIC con el fin de conocer los museos y yacimientos más relevantes de nuestra Región y otras zonas de interés.

2.f.- Visitas a un yacimiento arqueológico local. Ej. Villa romana de Los Villaricos, castillos, conjunto del Cigarralejo, Cueva Antón y Abrigos del Milano. Son estaciones arqueológicas cercanas a la ciudad de Mula. Así el museo coordina visitas guiadas para escolares en horario lectivo, o para público en general, los sábados, con el fin de que los muleños conozcan su patrimonio arqueológico.

2.g.- Colaboraciones. Con distintas instituciones (museos, centros y asociaciones públicas y privadas, centros de la 3ª edad, Facultad de Educación) Impartiendo conferencias sobre el museo o cualquier temática relacionada con él; prestando materiales para exposiciones temporales; realizando determinados talleres del museo en sus dependencias, etc.

2.h. -Asistencia a Ferias. Como La Semana de La Ciencia y la Tecnología, organizada por la Fundación Séneca; Feria de Tarraco Viva (Tarragona), en los que llevamos información y publicaciones, e incluso bolsas con material didáctico para profesores. En la caseta designada, paralelamente se realizan talleres de quince minutos.

De algunas actuaciones estamos realmente satisfechos, especialmente de las didácticas diseñadas para escolares (excavación patio, restauración de cerámica y el museo en tu escuela), aunque hace falta voluntad y presupuesto para poder acometerlas. Pero es relativamente fácil desde el museo y en colaboración con los profesores potenciar el aprendizaje informal, como complemento a la enseñanza reglada[9]. También de los talleres para adultos, o de las excursiones (lúdico, culturales, gastronómicas), conciertos y cenas o catas de vino.

Desgraciadamente, otras no han proporcionado el resultado esperado, ya sea por falta de interés de los centros o, por otros motivos. A estos se les ofertó una amplia gama de posibilidades, en la época de bonanza y ahora con los recortes, es mucho más difícil poder satisfacer las demandas actuales.

3.- EL PÚBLICO

Hay numerosos estudios de público en general y de este museo en concreto, cada vez más amplios y especializados a raíz, sobre todo, de la proliferación de Masters relacionados con los museos y sus correspondientes TFM. En los que se recogen encuestas más o menos complejas, para intentar dilucidar algunas de estas cuestiones[10]. Obviamente dichos estudios, se centran en esa minoría que visita el museo[11] y que ceden -lo que no siempre es fácil- a rellenar unos cuestionarios, que permiten en parte, conocer sus datos, gustos y aspiraciones respecto a esa excursión.

Resumiendo, mucho, los visitantes habituales al museo de Arte Ibérico El Cigarralejo y el motivo por el que acuden a él, son también variopintos:

1.- Grupos de escolares obligados. En visitas organizadas por el centro. El interés y actitud son desiguales, está en función del trabajo previo en la escuela. Si el profesor prepara la visita en el aula, ésta suele ser un éxito en el museo, en cuanto al aprendizaje y participación activa demostrado por los escolares. Incluso es un aliciente, cuando saben identificar determinados objetos arqueológicos expuestos en las vitrinas que ya vieron en clase.

2.- Investigadores para realizar un trabajo especializado o por placer.

3.- Personas individuales o en pequeños grupos familiares o de amigos interesados por la cultura. Cada vez hay más gente que dedica su tiempo libre, a realizar excursiones culturales. Aquí integramos a las Asociaciones de diversa índole que organizan excursiones por la Región lúdico-cultural-gastronómicas. Suelen ser personas de mediana edad con niños pequeños.

4.- Sumisos o en manada. Visitas organizadas por agencias de viajes o empresas especializadas en turismo cultural, en las que se le ofrece un paquete integrado: viaje, comida, visita a unas bodegas, parque natural, etc. y al museo, normalmente al final de la jornada y suele haber una falta de interés debida al cansancio. Acostumbran a ser personas de la 3º edad.

5.- Jóvenes individuales que han visitado el museo con el colegio y repiten con los amigos, familiares, …. Pero en número escaso.

6.- Puntualmente grupos marginales.

El volumen de cada uno de los tipos, ha ido evolucionando con el correr de los años. Así en un primer momento predominaban los grupos escolares y poco a poco han ido creciendo los usuarios en pareja o en pequeños grupos y las visitas de diversas asociaciones. También los grupos especiales, casi inexistentes en otras épocas.

Ha supuesto mucha dificultad, por ejemplo, el realizar talleres en hospitales o en la cárcel, pese a que el museo facilitaba el desplazamiento de los monitores y la gratuidad de las actividades. Esporádicamente nos visitan grupos de presos y agrupaciones de gente con otras capacidades, con una periodicidad semestral. Estos últimos presentan la peculiaridad de tratarse de personas diversas en cuanto a la edad, procedencia y capacidad intelectual o motora, todos juntos, lo que dificulta el trabajo. Nuestras carencias se deben a la escasez de personal y a la falta de formación en determinados campos, para poder atender las necesidades específicas de cada grupo, aunque siempre acuden con cuidadores que nos asesoran y ayudan.

Respecto a las personas con discapacidad auditiva, tenemos un guía de lenguaje de signos gratuito al que llevamos publicitando por diversos cauces durante años, pero apenas han venido un par de veces a visitarnos. Normalmente pertenecen a una Asociación.

Tampoco conseguimos trabajar con la numerosa población magrebí. Actividades pensadas en colaboración con los Servicios Sociales del Ayuntamiento de Mula. Debido básicamente a la falta de confianza del colectivo al que iban dirigidos. De hecho, elaboramos un díptico en árabe, con el fin de facilitarles su visita.

¿Qué podemos hacer con todos estos grupos marginales? Es difícil dar una respuesta ya que, para conseguir un acceso total y su inclusión, resulta imprescindible mejorar las estrategias de comunicación con ellos. Son necesarios más recursos humanos, sobre todo planteamos la urgencia de contar con un especialista fijo en el museo, ya sea un animador sociocultural, educador de museos, pedagogo… una persona que organice actividades y que coordine y sirva de intermediario entre museo y público. Y por supuesto, los recursos materiales y económicos para poder llevar a cabo las actividades programadas, con su correspondiente material didáctico y publicidad.

Este personal debería estudiar al público real de usuarios de los museos y al posible en un futuro. Sin este conocimiento, no es viable organizar actuaciones que les interesen o que necesiten, ni saber la respuesta de la población ante ellas –si la hay- Obviamente es difícil conocer las opiniones o las predilecciones del visitante hipotético, para el que el museo es un perfecto desconocido, ya que no acuden a él porque no pueden (trabajo, falta de medios para desplazarse, algún tipo de dependencia, etc.), por ignorancia o directamente porque no le atrae el tema.

Reiteramos que hay una falta de comunicación entre el museo y la población real, además de medios económicos, recursos humanos y a veces, de voluntad por parte de los actores.

4.- TALLERES PARA ESCOLARES, FAMILIAS Y ADULTOS

Como ya hemos ido viendo, el Departamento de Educación y Acción Cultural del Museo organiza, a lo largo de todo el curso escolar, visitas guiadas gratuitas para escolares que opcionalmente pueden acompañarse con Talleres Didácticos, adecuados a las distintas etapas y niveles educativos: Educación Infantil, Primaria, Secundaria Obligatoria y Bachillerato, así como para niños con necesidades especiales.

También prepara cursos durante las vacaciones estivales (Un curso de manualidades "ibéricas" en tres turnos 1ª quincena de julio, 2ª quincena de julio y 1ª quincena de agosto y otro de creatividad en la pintura y el dibujo) y navideñas (días sueltos no festivos). El Museo aporta el material necesario para su desarrollo y los niños se llevan a casa el trabajo realizado. Muchos talleres se adaptan para realizar en familia, en fechas señaladas.

Su objetivo fundamental es brindar al profesorado la posibilidad de complementar, con trabajos lúdico-educativos y de divulgación científica, una actividad extraescolar enriquecedora como es la visita a un Museo. De igual modo se pretende:

- Dar a conocer la riqueza del Patrimonio Arqueológico de la Región de Murcia y de Mula, en especial.
- Situar la Cultura Ibérica en el espacio y en el tiempo.
- Conocer sus rasgos más característicos: costumbres, actividad económica, rituales, etc., valorando y respetando sus aportaciones al Patrimonio de la Región.
- Comparar rasgos de la Cultura Ibérica con los de otras culturas coetáneas del Mediterráneo.
- Cotejar las características de los íberos con las de los periodos culturales anterior y posterior.

Así distinguiremos entre:

1.- Actividades con material didáctico (impreso)[12]

1.a.- El Alfabeto: Educación Infantil. En cada una de las 28 fichas, aparece la letra, en mayúscula y minúscula, junto a un objeto ibérico, cuyo nombre empieza por la letra representada.

Objetivo: Identificar y aprender el abecedario, al mismo tiempo que conocer palabras y objetos relacionados con nuestros antepasados los íberos.

1.b.- Taller de Caretas: Educación Infantil, Primaria y grupos especiales. Con rostros humanos y de animales, tal como los representaron los íberos en sus cerámicas pintadas o esculturas de piedra. Cada participante colorea, recorta y coloca un elástico en los orificios previamente realizados. Hay 10 modelos como damas, guerrero e incluso el lobo o *carnassier*.

Objetivo: Conocer animales y personajes del mundo ibérico y descubrir el entorno en el que se desarrolló su vida.

1. c.- Las necrópolis ibéricas. Educación Infantil y Primaria. Los participantes colorean, recortan y componen una necrópolis ibérica, en una cartulina con un paisaje y dos hojas con ilustraciones adhesivas que representan tumbas, monumentos y fosas con el ajuar funerario.

Objetivo: Que el alumno conozca cómo pudo ser el paisaje de una necrópolis ibérica y el ritual funerario, mejorar la destreza manual.

1. d.- Marca páginas: Educación Infantil y Primaria. Para aprender los motivos vegetales, zoomorfos o humanos, con los que los íberos pintaban sus vasos de cerámica.

Objetivos: Animar al alumno a la lectura y que reconozcan las decoraciones de la cerámica ibérica y su evolución a lo largo del desarrollo de esta cultura.

1. e.- Los íberos en movimiento.- Educación Primaria y Secundaria. Construcción de marionetas de tres personajes ibéricos: guerrero, dama y un niño, que el alumno colorea, recorta y une los diferentes elementos que componen la figura. Se logra la movilidad con unos finos palillos.

Objetivo: Desarrollar la capacidad de observación, destreza manual y uso del color.

1. f.- Móviles ibéricos.- Educación Primaria y Secundaria. Se colorean y recortan diversas imágenes de animales –conejo, cierro, jabalí- y de personajes ibéricos, en acetato troquelado. Así se puede atar el hilo que servirá para colgarlas en una cruz de palitos y montar el móvil.

Objetivo: Identificar determinados elementos relacionados con la cultura ibérica y mejorar la destreza manual y el empleo del color en la decoración.

1. g.- Puzle mágico. Educación Primaria y Secundaria. Dos cartulinas con la impresión de dibujos de armas y guerreros, se colorean, recortan y pegan de una determinada manera, dando como resultado un puzle mágico.

Objetivo: Identificar las armas ibéricas y mejorar la destreza manual.

1. h.- Pasatiempos del Museo I Educación Infantil y Primaria, II Educación Secundaria y III ESO y Bachillerato. Cuadernos didácticos en los que, por medio de juegos y actividades, se introduce al alumno en el conocimiento de la cultura ibérica.

Objetivo: mejorar la destreza manual y el uso del color. Ordenar, asociar conceptos y diferenciar objetos,

identificando la forma de vida de los íberos.

1. i.- Una aventura en Cómic. Educación Primaria, Secundaria y Bachillerato. Carmen y Felipe, dos alumnos de secundaria, entran en un túnel del tiempo para conocer y convivir con los habitantes del Cigarralejo. Los alumnos participan en la lectura colectiva del cómic, dirigida y completando aspectos con el monitor. Al final del cómic hay pasatiempos.

Objetivo: Visualizar por medio de la lectura el mundo ibérico, las casas del poblado, los vestidos y adornos, las actividades económicas y los rituales.

1. j.- Historia de la escritura: Educación Primaria, Secundaria y Bachillerato. La escritura se remonta al 4º milenio antes de hoy, siendo los soportes usados para escribir variados: tablillas de arcilla, cera, madera, hueso o plomo como el del museo del s. IV a. C. Se elabora un texto con la ayuda del disco distribuido entre los alumnos, con el alfabeto "greco-ibérico", usado por los iberos del Cigarralejo y su equivalencia en castellano.

Objetivos: Conocer la importancia de la escritura para la humanidad y los distintos soportes usados para escribir, a lo largo del tiempo.

1. k.- Cuadernos didácticos. Educación Secundaria y Bachillerato. Carpeta con 10 dípticos, uno por cada sala del museo, de diferentes temas: el comercio y transporte, la agricultura, ganadería, industria textil, la cerámica, la escritura, clases sociales, la mujer, guerrero y armas, ritual funerario. Con información, vocabulario específico y pasatiempos al final.

Objetivo: Conocer la cultura ibérica a través de los objetos encontrados en las tumbas, como ajuar funerario o como ofrendas hechas al difunto.

1. l.- Experiencias didácticas. Educación Secundaria y Bachillerato. Cuadernos, realizados por especialistas, sobre arqueología y mundo ibérico: 1 Las excavaciones arqueológicas; 2 La cultura del Argar; 3 La religiosidad ibérica: El santuario de "El Cigarralejo"; 4 Arqueología experimental. La talla lítica; 5 El dibujo arqueológico; 6 La conservación y restauración del patrimonio arqueológico; 7 La vegetación en el mundo ibérico. A. Evidencias arqueológicas B Glosario de plantas; 8 El deporte en Grecia y su influencia en el mundo ibérico; 9 Los hombres de la prehistoria; 10 La sociedad ibérica a través de la cerámica; 11 La música en tiempo de los íberos; 12 ¿Cómo vivían los íberos?; 13 La mujer ibérica; 14 El atuendo.

1. m.- Teatro ibérico. Educación Secundaria y Bachillerato. Los alumnos colorean y montan un teatro con personajes y escenarios inspirados en el Cigarralejo. Después crean su propio guion teatral.

Objetivo: Desarrollo del lenguaje escrito y la imaginación, inventando distintas situaciones para los actores y favorecer el trabajo en equipo.

1. n.- Tesela a tesela, un mosaico: Educación Secundaria y Bachillerato. Realizan un mosaico con teselas, a partir de plantillas inspiradas en pavimentos romanos de la Región.

Objetivo: Desarrollar la destreza manual; conocer distintos tipos de pavimentos romanos y sus decoraciones.

1. ñ.- Adivino lo que piensas. Educación Secundaria y Bachillerato. Los alumnos tras completar cinco fichas que contienen 16 fotos autoadhesivas de otros tantos objetos ibéricos, juegan

a adivinar el pensamiento de su compañero.

Objetivo: Desarrollar la capacidad de observación; conocer objetos relevantes ibéricos del museo.

1. o.- Cuadernos didácticos de Exposiciones Temporales. Educación Secundaria y Bachillerato. Con información complementaria a la exposición y pasatiempos al final.

Objetivo: profundizar en determinados aspectos de la muestra y desarrollar la capacidad de observación y nivel de comprensión en la lectura.

1. p.- Construcción de la maqueta del Museo. Bachillerato. Los alumnos recortan y pegan una maqueta a escala, del Museo.

Objetivo: Desarrollar la destreza manual. Conocer las características de la arquitectura del s. XVIII.

2.- Talleres, no acompañados de la edición de material complementario.

2.a.- Charla-Concierto. Conciertos Didácticos a cargo de distintas formaciones instrumentales, para aproximarnos al mundo de la Música, conocer instrumentos de cuerda, viento y percusión, así como su evolución a lo largo de la historia.

2. b.- Los hombres de la Prehistoria. Láminas en sílex y puñales enmangados en madera, arcos, puntas de flecha en sílex con astiles de avellano fueron elementos cotidianos del hombre prehistórico. Sólo los restos en piedra han resistido el paso del tiempo. La actividad muestra métodos y técnicas de talla; la elaboración de los útiles, su uso y las razones que han intervenido en su diseño y elaboración.

2. c.- Cazadores de la Prehistoria. Se mostrarán las características de un arco y una flecha y su función para cazar a distancia. Cada participante disfrutará del tiro con un arco experimental de arco prehistórico, sobre una gran diana de esparto.

2. d.- La cerámica a mano. Durante el Neolítico, el hombre se asienta en poblados y comienza a vivir de la agricultura y la ganadería. Aparece la cerámica, que le permite guardar los alimentos. Aprenden a elaborar una vasija de arcilla decorada con la concha de *cardium edule* o, con la técnica del puntillado.

2. e.- Luminaria. La domesticación del fuego en la Prehistoria supuso dominar el medio y la materia y que el hombre dispusiera del primer medio eficaz para iluminarse. Podrán conocer distintas iluminaciones usadas por el hombre, desde la prehistoria hasta el s. XX, objetos cerámicos relacionados con el fuego y la luz, desde lucernas y lámparas de grasa hasta velas o lámparas de petróleo. Finalmente se realizará un bonito candil, utilizado para iluminar las casas.

2. f.- El torno del alfarero . Se verá trabajar a un maestro artesano y crearán en el torno del alfarero un recipiente de cerámica, tal y como lo hicieron los íberos. Conocerán el proceso de elaboración de la cerámica a torno, la decoración y cocción.

2. g.- La decoración de la cerámica ibérica. Para conocer los secretos de la elaboración, decoración, y función de la cerámica íbera. Los participantes decorarán su propia cerámica ibérica: *Kálathos, oenochoe* y platos ibéricos.

2. h.- El taller del pan. En el que se aprende el sistema que usó el hombre en la antigüedad para elaborar el pan: molienda, amasado y cocido a la piedra.

2. i.- Taller de esparto. Con la ayuda de un artesano se confeccionan sencillos trenzados de esparto, acercándonos a una artesanía de gran arraigo en el mundo ibérico, con la que se elabora todo tipo de útiles: cuerdas, calzado, capazos o esteras. Se conocerá la técnica para fabricar diferentes objetos de esparto y su uso.

2. j.- Los iberos, artesanos. Falcatas y otras armas forman parten del ajuar propio de un guerrero ibérico. Pero además encontramos objetos asociados a oficios artesanales como chiflas o útiles de ceramista, alguno de los cuales siguen empleándose hoy en día.

2. k.- Los Íberos guerreros. Veremos trabajar a un maestro herrero en la fragua y construyendo una falcata, la espada típicamente ibérica.

2.l.- Taller del cuero. Desde la Prehistoria, el hombre cazó a grandes herbívoros de los que obtenía principalmente: la carne para alimentarse; los huesos y astas para elaborar utensilios y las pieles para crear refugios y prendas de abrigo. En el curso se muestran y se trabaja con útiles empleados tradicionalmente por un talabartero y se realizará un producto en cuero para llevar a casa.

2. m.- La madera en tiempo de los iberos. Carpinteros bastetanos. A partir de la Edad del Hierro se generaliza el uso de herramientas metálicas y con ellas los productos artesanales estandarizados. Hachas, azuelas, gubias y formones, son herramientas con las que los iberos elaboraban muebles y objetos cotidianos. El visitante conocerá esas herramientas, y las maderas empleadas para tallar a mano artesanalmente o usando instrumental más sofisticado como el torno de carpintero. Se realizará una cuchara en madera.

2. n.- Historia de la moneda. Durante miles de años, el hombre empleó el trueque para intercambiar sus productos. Con el tiempo se buscó un elemento divisible, para permitir cambios pequeños, fácil de almacenar y de trasladar, sería LA MONEDA. El visitante acuñará una moneda con la técnica de martilleado.

2. ñ.- Perfume. Con la ayuda de un alambique y hierbas olorosas como el tomillo, romero o espliego se extrae el perfume que depositamos en un frasco. Se conocerán algunas plantas olorosas y sistemas tradicionales para obtener el perfume.

2. o.- *Legio* I. Taller de recreación histórica, en el que un grupo de soldados de época republicana romana muestran sus armas y sistemas de combate, vestidos y la comida típica dada a los soldados y a los legionarios romanos. También muchos de los enseres que portaban (cuencos de cerámica, vasijas, ….).

2. p.- El Ajedrez fácil. El objetivo es potenciar y fomentar actividades lúdicas y ejercitar las facultades mentales con los beneficios que ello reporta, sin importar la edad nivel de inteligencia y sin conocimientos previos de ajedrez.

2. q.- El telar ibérico. De la mano de una especialista, los participantes ven todo el proceso de hilado: desde preparar la madeja de lana en el huso con una fusayola, hasta el tejido en la réplica de un telar ibérico. También distintas materias primas usados por los iberos para confeccionar sus prendas de vestir: lino, lana, esparto y cuero.

5.- CURSOS PARA ADULTOS

1.- “Decorando con figuras ibéricas”. Para decorar diversos recipientes cerámicos, espejos, bandejas, empleando pintura elaborada a partir de óxidos de hierro y

pinceles diseñados para la realización de los característicos motivos ibéricos, tal y como fueron plasmados hace 2300 años.

2.- "Cuero". En el que se elaborarán dos objetos de cuero (a elegir entre una bandeja, un separador de libros o un cinturón), decorándolos con la técnica del repujado con motivos típicos de la cerámica ibérica pintada. Posteriormente se colorearán con distintas tonalidades.

3.- "Creatividad en la pintura y el dibujo". A cargo del artista muleño Ramón González Palazón (Ramón Lez). Estos talleres se imparten habitualmente en horario de tarde y con plazas limitadas, entre 12 y 16 alumnos máximo.

6.- CURSOS ADAPTADOS A PERSONAS CON DISCAPACIDAD VISUAL

1.- "La cerámica en la Prehistoria"
Se realizará un recipiente de cerámica a mano y posteriormente, con la arcilla aún blanda lo decoraremos con c*ardium edule,* o a base de *puntillado*.

2.- "Las herramientas en la Prehistoria". Aprenderán las técnicas y los materiales con los que el hombre prehistórico fabricaba sus herramientas y útiles de caza.

Lógicamente se han realizado numerosas experiencias más sencillas o de otra índole (maceteros, pulseras, marca-páginas decorados con motivos de las cerámicas ibéricas, ya sean pintados o usando tampones de goma tallados con la decoración deseada y otros muchos), que no recogemos en este trabajo. Básicamente, nos hemos centrado en las que más gustan a nuestros usuarios, que se repiten habitualmente en este centro y, sobre todo, que aportan un mayor conocimiento sobre la cultura ibérica o sobre la vida y costumbres de las gentes de otros periodos culturales, que habitaron en nuestra Región.

NOTAS:

1. El grueso de los materiales ha sido estudiados por este investigador en más de 100 publicaciones, pero destacaremos la memoria final de los trabajos Cuadrado Díaz, 1987; y la recopilación de un conjunto de artículos científicos del mayor interés puesto que son la base para cualquier estudio actual de arqueología ibérica: VVAA, 2002, 2 vol.

2. El Estado acepta la colección por orden ministerial de 21 de abril de 1982 y se acuerda crear el Museo.

3. Álvarez Castellanos y Page del Pozo, 1995, 455-459.

4. Agradecemos a Dña. Mª José Acosta Malo el esfuerzo realizado para la elaboración desinteresada de una gran parte de nuestro material didáctico, especialmente en el diseñado en los primeros años. Además de ser una excelente dibujante, su imaginación para concebir nuevas actividades adaptadas a las diferentes edades, no tiene límites.

5. Esta Asociación de Integración a la discapacidad, está elaborando diversos productos basados en objetos arqueológicos de la colección del museo, para su venta y publicidad.

6. Empezamos a visitar distintas localidades de la Región, con sus puntos de interés arqueológico, histórico, turístico y gastronómico y cuando vimos el interés de los participantes, nos animamos a excursiones de fin de semana a otras ciudades (Alicante, Madrid, ...). Es importante ofrecer variedad de actividades en la excursión, para complacer a todos los públicos.

7. La actividad didáctica del museo ya ha sido objeto de varios estudios de TFM, alguno publicado como García Toral, 2014, 97-119.

8. Respecto al estudio del público que visita este museo, citaremos, dada la exhaustividad del mismo, únicamente el trabajo de Vicente Rodríguez, 2018, 112 p.

9. Dato que queda recogido por García Blanco, Sanz Marquina et allí 1980, 15 y como, aunque la acción cultural y educativa que desarrolla el museo para el público en general, queda relegada al público que lo visita, que suele ser un pequeño sector de la sociedad.

10. Todo nuestro material didáctico está disponible para consulta o descarga en la Web www// museosdemurcia.com. Pinchando en el museo del Cigarralejo.

BIBLIOGRAFÍA:

- AAVV (2005): *Museo de Arte ibérico El Cigarralejo de Mula. La colección permanente*. Murcia.
- ÁLVAREZ CASTELLANOS, J. L., PAGE DEL POZO, V. (1995): "El museo en la Escuela. Un ejemplo práctico: El Museo Monográfico de El Cigarralejo" (Mula, Murcia)". *Verdolay,7*. Murcia,455-459.
- CUADRADO DÍAZ, E. (1987): "La necrópolis ibérica de "El Cigarralejo" (Mula, Murcia)*, Bibliotheca Praehistórica Hispana,* XXIII. Madrid.

- GARCÍA BLANCO, A., SANZ MARQUINA, T. et allí (1980): *Función pedagógica de los Museos*. Cultura y Comunicación 10. Madrid.
- GARCÍA TORAL, J. (2014): "Análisis de la actividad didáctica del Museo de Arte Ibérico El Cigarralejo (Mula, Murcia)", *Panta Rei. Revisa digital de Ciencia y didáctica de la Historia, 97-119.*
- GONZÁLEZ CASTAÑO, J. (2005): "El Edificio". *Museo de Arte ibérico El Cigarralejo de Mula. La colección permanente*. Murcia, 30-39.
- LILLO CARPIO, P.A., GARCÍA CANO, J.M., PAGE DEL POZO, V. (editores científicos) (2002): *Emeterio Cuadrado. Obra dispersa.* 2 vol. Murcia.
- PAGE DEL POZO, V. (2003): *El Cigarralejo*. *Museo Monográfico de Arte Ibérico*. Murcia.
- PAGE DEL POZO, V., SERRANO MAYORAL, P. (2004): "El DEAC del museo monográfico de "El Cigarralejo". Mula, Murcia". XII Jornadas DEAC Salamanca 2003. Actas. Museos de Castilla y León 2004, 267-276.
- VICENTE RODRÍGUEZ, G. (2018): *El público y el conocimiento de la Arqueología Ibérica. Museo Arqueológico de Murcia y Museo de Arte Ibérico El Cigarralejo (Mula, Murcia).* Trabajo Fin de Máster en Arqueología y Patrimonio, del departamento de Prehistoria y Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid, 112 páginas

Figura 1.- Fachada del Palacio del Marqués de Menahermosa, sede del museo de Arte Ibérico El Cigarralejo.

Figura 2.- Taller de alfarería para escolares. Una vez hecha la demostración por el alfarero, los niños participan activamente en el torno.

Figura 3.- Taller para adultos, de decoración de cerámica, con motivos ibéricos. Duración: ocho sesiones.

Figura 4.- Visita guiada a cargo de uno de nuestros guías voluntarios mayores.

Figura 5.- Curso de restauración de cerámica arqueológica. Duración: dos sesiones a la semana, durante tres meses.

Figura 6.- Taller del herrero, en que el artesano realiza falcatas ibéricas, con la ayuda del público.

Figura 6 b.- Taller de verano de reciclaje de papel. Duración: ocho sesiones.

Figura 7.- Curso de Creación plástica a cargo del artista Ramón Lez. Duración: cuatro sesiones.

Figura 8.- Taller del espartero. El artesano muestra diversos objetos realizados con esparto y enseña a elaborar tejidos de esparto (cordelillo y guita o trenza de tres cabos).

Figura 9.- Cena-concierto en el jardín del museo. Organizada anualmente por ASAMIC (Asociación de Amigos del Museo).

Figura 10.- Taller de tiro con arco. En el jardín del museo antes de la remodelación del mismo.

Museo Foro Romano: un proyecto de museo de sitio para el Parque Arqueológico del Molinete de Cartagena

María José Madrid Balanza
Izaskun Martínez Peris
Equipo Molinete
José Miguel Noguera Celdrán
Universidad de Murcia
Andrés Cánovas Alcaraz
Universidad Politécnica de Madrid

RESUMEN/ABSTRACT

En la superación de la crisis que afectó al tejido social, económico y urbanístico de Cartagena a finales del siglo XX ha jugado un papel esencial la renovación urbana y económica de la ciudad, así como la consideración del patrimonio cultural como activo de primer orden. El patrimonio arqueológico ha sido vital en la reactivación de diversos sectores (cultural, económico, urbanístico). Pieza clave en este proceso es el proyecto del Parque Arqueológico del Molinete, cuyo origen hunde sus raíces en la historia de la ciudad desde finales del siglo XIX y cuyo funcionamiento comenzó en 2008. En este trabajo se presenta un avance del proyecto de museo del parque que, en fase de ejecución a día de hoy y con el nombre de *Museo Foro Romano. Molinete*, mostrará una cuidada selección de objetos arqueológicos procedentes de las excavaciones del parque a través de la cual explicar la historia del Molinete y su entorno y, por extensión, Cartagena, del siglo IV a.C. al XX. Se presta especial atención al programa y distribución de espacios en el edificio del museo, al discurso y equipamiento museográfico y a los criterios y actuaciones de conservación-restauración aplicados a los objetos de la colección arqueológica.

Urban and economic renovation, as well as the consideration of historical heritage as a first-rate economic asset, has crucially contributed to Cartagena overcoming the severe social, economic and urban crisis undergone by the city in the late 20th century. Archaeological heritage has played a basic role in the cultural, economic and urban reactivation of the city. The Archaeological Park of Molinete, inaugurated in 2008 but the origins of which can be traced back to the late 19th century, is a key piece in this development. This work presents the preliminary project for the construction of a museum in the Archaeological Park of Molinete. The museum, which will be known as 'Museo del Foro Romano', is currently being built, and will host a careful selection of archaeological objects found during the excavation of the park. The display aims to explain the history of the Molinete and its environment and, by extension, that of Cartagena, between the 4th century BC and the 20th century AD. The museum's distribution, the museographic discourse and equipment, and the conservation-restoration criteria, have been planned with extreme care.

Palabras clave: Cartagena, renovación urbana y económica, patrimonio arqueológico, Museo del Foro Romano, excavaciones, historia del Molinete
Key words: Cartagena, urban and economic renovation, Archaeological heritage, Museo del Foro Romano, excavations, history of The Molinete

A mediados de la década de los años 90 del pasado siglo, y tras la crisis de carácter industrial, económica y de identidad que sufrió Cartagena, fue preciso definir un nuevo plan estratégico para la ciudad, prestando especial atención a su centro histórico que había quedado casi completamente deshabitado y en estado ruinoso en las décadas precedentes. Especialmente preocupante era el estado en el que se encontraban las cinco colinas que definen el perímetro del casco antiguo; zonas marginales y en ocasiones aisladas donde, además, se alzaban antiguos edificios militares que habían sido abandonados por el ejército.

En este contexto, el progresivo valor dado al patrimonio histórico y arqueológico de la ciudad[1], en particular a partir de la promulgación de la Ley del Patrimonio Histórico Español de 1985, el hallazgo casual en 1988 del teatro romano en la ladera norte del cerro de la Concepción, las prospecciones y excavaciones arqueológicas realizadas en la colina del Molinete y su entorno en los años 70 y 80 y las numerosas intervenciones arqueológicas que, de forma puntual, se habían realizado en solares del casco antiguo (algunas dirigidas por el entonces arquitecto municipal P. A. San Martín y con los restos documentados conservados en el subsuelo de los nuevos edificios), generó el caldo de cultivo para que las administraciones local y autonómica diseñaran planes directores para la regeneración urbana, proyectos de estudio, conservación y socialización del patrimonio histórico y varios planes especiales de reforma interior destinados a recuperar los antiguos espacios degradados del solar urbano. Fue así como, en el transcurso de un cuarto de siglo, se ha recuperado buena parte de la trama urbana del casco histórico y sus edificios modernistas[2], se han rehabilitado las murallas de Carlos III, se han rehabilitado los antiguos pabellones militares –convertidos en sedes de las escuelas de la nueva Universidad Politécnica de Cartagena[3]– y se han gestionado proyectos de hondo calado patrimonial como el del Consorcio Cartagena Puerto de Culturas[4] y el del teatro romano y su Museo[5], entre otros.

Uno de aquellos planes especiales de reforma interior, identificado como PERI CA-2, aspiraba a regenerar el entorno urbano, muy degradado, del cerro del Molinete –antigua acrópolis o *arx Hasdrubalis* de la ciudad antigua (Pol. 10, 10, 9)–, ubicado en pleno corazón de la ciudad, a apenas unos metros de las Puertas de Murcia[6]. Tras una historia convulsiva y una serie de estudios arqueológicos y urbanísticos previos[7], el PERI del Molinete fue aprobado por el Ayuntamiento de Cartagena en el año 2001 y definió un área de reserva arqueológica de casi 26000 m^2 que abarca la cima de la colina delimitada, al norte por los restos de la denominada Muralla del Deán, mandada construir por Carlos I; al sureste, por las actuales calles Honda y Balcones Azules; al este por la antigua calle Adarve, que fosilizaba el paso de ronda de la muralla construida durante el reinado de Felipe II; y al oeste por el límite marcado por el molino-ermita de San Cristóbal. El objetivo a lograr era en este área se ejecutase un proyecto arqueológico y de puesta en valor del patrimonio histórico.

La aprobación del PERI del Molinete y la puesta en marcha a partir de 2007 del Parque Arqueológico del Molinete[8] (Figura 1), cuya gestión se encomendó al Consorcio Cartagena Puerto de Culturas y cuya dirección científica asumió la Universidad de Murcia, ha permitido durante los últimos 10 años acometer toda una serie de proyectos de investigación y conservación, financiados por el Gobierno de España, la Región de Murcia y el Ayuntamiento de Cartagena en una primera fase, y a partir de 2013 por la Fundación Repsol, que a día de hoy han permitido documentar, conservar y musealizar varias manzanas de época romana altoimperial y sus respectivas calles y edificios. Entre estos proyectos destacan los del Parque de la Acrópolis (en la cima del cerro) y los de las Termas del Puerto, el Edificio del Atrio, el Santuario de Isis (en la parte baja de la ladera suroriental de la colina); a fecha de diciembre de 2018 se está acometiendo el proyecto de estudio, conservación y rehabilitación del Foro Colonial.

Las múltiples intervenciones arqueológicas desarrolladas en el Molinete durante una

década han permitido documentar en toda su potencia el registro arqueológico y reconstruir, desde una perspectiva material, el cuadro histórico y evolutivo de este barrio[9], que es también el de la ciudad[10]. La construcción de una diacronía histórica, que se extiende desde finales del siglo III a.C. hasta prácticamente nuestros días[11], evidencia la capacidad resiliente de Cartagena a lo largo de más de dos milenios y es una de las aportaciones más sobresalientes del proyecto de parque arqueológico.

Intensamente poblado desde época de la República tardía, en las pendientes del cerro y en su cima amesetada se encajaron sistemas de aterrazamiento donde construir de manera ordenada y bien planificada los barrios y calles de las ciudades púnica y romana[12]. Allí se alzaron santuarios y sus templos[13], imponentes edificios civiles, muchos de ellos vinculados al gobierno y administración de la colonia[14] –rango que adquirió posiblemente hacia el año 54 a.C.[15]–, otros destinados a actividades de ocio e higiene y al hábitat doméstico[16]. Este paisaje urbano se colmó de edificios públicos donde se combinó el uso de piedras locales, *marmora* importados y ricos ciclos pictóricos, de estatuas de dioses, emperadores e ilustres prohombres, inscripciones epigráficas pintadas, inscritas o con letras de bronce dorado…[17]. En su vertiente septentrional, aquella que lindaba con las aguas del estero o Almarjal, se construyeron barriadas de carácter artesanal, donde operarios y artesanos fabricaban productos como el vidrio y los metales[18].

Los vestigios de este urbanismo y su variada arquitectura, así como de la cultura material de sus gentes, se estratificaron con el paso de los siglos de dominación romana, hasta que diversas catástrofes y procesos de abandono provocaron la ruina y desolación de la zona a inicios de la Antigüedad Tardía. Aquellas ruinas con restos quemados y desplomados de edificios y sus decoraciones opulentas fueron re-ocupadas en los siglos IV-V d.C., promoviéndose nuevos ambientes productivos y habitacionales. La ciudad y el cerro del Molinete experimentaron una nueva etapa de esplendor durante la dominación bizantina de los siglos VI y VII d.C., cuando *Carthago Spartaria* fue capital de los dominios del Imperio de Oriente en *Spania*[19]; entonces, los antiguos barrios romanos fueron expoliados, sus ruinas ocupadas por vertederos y reutilizadas como canteras de las que extraer material arquitectónico para las nuevas estructuras y sus muros usados como cimientos de una nueva arquitectura utilitaria destinada al hábitat y las actividades industriales[20].

Tras el colapso bizantino, mil años de silencio, diez siglos de soledad fueron testigos de una ciudad replegada en torno al cerro de la Concepción y de un Molinete prácticamente deshabitado y cuajado de ruinas. Convertido en una suerte de *tell*, en sus estratos permanecían latentes páginas de Historia material. Cuando en los siglos XVI y XVII Cartagena adquirió un renovado protagonismo político, económico y, sobre todo, militar, se ampliaron nuevamente sus límites y aquél orondo cerro conoció de nuevo las heridas provocadas por las fosas de cimentación de potentes sistemas de amurallamiento[21] y de las casas y palacios de las gentes que poblaron un intrincado barrio, popular y cuajado de mitos y leyendas, cuya fisonomía y topónimo le otorgaron los molinos –aún conservados– construidos en su cima en el siglo XVI como parte de la Proveeduría Real. Fue el barrio portuario de la ciudad, cuya peculiar configuración le mereció el apelativo de "barrio chino" o "pequeña Marsella".

Se ha privilegiado la conservación *in situ* de estructuras arquitectónicas romanas (ciertamente monumentales) de los siglos I y II d.C., a las que se han sumado vestigios de interés de otras épocas (taller vidriero del siglo IV d.C., muralla y molinos del siglo XVI, restos de refugios de la Guerra Civil…)[22]. Pero los sucesivos proyectos han recuperado una variadísima cultura material –donde destaca cuantitativa y cualitativamente la cerámica y otros soportes como la pintura mural o los metales–, que aporta datos de gran interés sobre la vida cotidiana, oficios, economía, creencias y costumbres de los cartageneros

y, de modo particular, de los moradores de la colina, y que, en su conjunto, constituyen una colección arqueológica que muestra la evolución del Molinete, y por extensión de Cartagena, desde el siglo IV-III a.C. hasta época contemporánea.

Con estos precedentes, en el año 2013 se proyectó un museo de sitio del parque arqueológico que albergara una cuidada selección de materiales significativos de todas las épocas, cuyo discurso explicativo abarcase una amplia horquilla cronológica (siglos IV a.C.-XX), que actuase como centro receptor de los visitantes del parque, y que además estuviese dotado de unas mínimas infraestructuras para dotar de soporte técnico al proyecto científico. El museo, que en aplicación de la *Ley 5/1996, de 30 de julio, de Museos de la Región de Murcia* y, en particular, del *Decreto n.º 137/2005, de 9 de diciembre, por el que se desarrolla parcialmente dicha ley*, tendrá formato de Colección Museográfica, ocupará parte de un edificio de nueva planta, en concreto los bajos y el sótano del Centro de Salud del Casco Histórico (Figura 2) construido en 2005 sobre la Curia romana (que fue perfectamente conservada e integrada en su subsuelo), y por tanto adyacente al Foro Colonial, razón por la cual ocupa una privilegiada posición para convertirse en un futuro en la puerta de ingreso al parque arqueológico. En los últimos 5 años se han acometido los siguientes trabajos, coordinados por el Consorcio Cartagena Puerto de Culturas:

1.- Redacción de un anteproyecto y proyecto museológico y museográfico del museo, donde quedaron recogidos –entre otros– sus programas de necesidades funcionales, técnicas y de equipamientos, el vector esencial de su discurso (la resiliencia urbana a través de la Historia), los contenidos museográficos, la configuración de su espacio expositivo (formato de vitrinas), así como el vínculo y conexión con el área arqueológica propiamente dicha del parque. Este trabajo contó con la dirección científica y técnica de arqueología y conservación-restauración del parque (J. M. Noguera, M.ª J. Madrid e I. Martínez) y llevado a cabo por varios técnicos del equipo, todos ellos con gran experiencia en el proyecto (V. Velasco, V. García y D. Quiñonero).

2.- Definición del programa de necesidades del edificio del museo y redacción del *Proyecto Arquitectónico del Edificio e Instalaciones para albergar la Colección Museográfica del Conjunto Arqueológico del Barrio del Foro Romano del Molinete (Cartagena)*. Dicho trabajo recayó en el equipo de arquitectos del proyecto, integrado por Atxu Amann, Andrés Cánovas y Nicolás Maruri. Dicho proyecto incluye la adecuación de la Curia del Foro Colonial, conservada bajo el edificio del museo. Este proyecto salió a concurso a finales de 2017 y en abril de 2018 fue adjudicado a la UTE Cydemir-Patrimonio Inteligente.

3.- Selección, catalogación y estudio de un total de 350 objetos arqueológicos correspondientes a todas las etapas históricas documentadas en las excavaciones del parque. Dichos trabajos fueron desarrollados entre 2015 y 2016, bajo la dirección técnica y científica del proyecto, por todo el equipo técnico, en función de la especialización de cada uno de sus miembros (J. Vizcaíno, V. Velasco, V. García, D. Quiñonero, C. Martínez).

4.- Redacción del proyecto de conservación-restauración de objetos arqueológicos seleccionados del Parque Arqueológico del Molinete. El proyecto se ejecutó en el año 2017 por el equipo de conservación-restauración (I. Martínez).

5.- Redacción del expediente para, en base a lo dispuesto en el Cap. II del mencionado *Decreto n.º 137/2005*, solicitar a la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia el reconocimiento del nuevo centro como Colección Museográfica, al cumplir con los requisitos establecidos en el art. 15 de la referida Ley 5/1996 de Museos de la Región de Murcia.

6.- Propuesta de la Concejalía de Cultura y Patrimonio del Ayuntamiento de Cartagena, aprobada por la Comisión Informativa de Hacienda e Interior del 26 de noviembre de 2018, de creación de la Colección Museográfica que se expondrá en el *Museo Foro Romano. Molinete*. Aprobación de la creación de la Colección Museográfica del Molinete por el Pleno del Ayuntamiento de Cartagena, el 29 de noviembre de 2018.

7.- Redacción de bases y concurso en 2017 para adjudicación del *Diseño y Redacción del Proyecto Museográfico para el equipamiento del Centro de Visitantes, Museo de Sitio y Conjunto Arqueológico del Barrio del Foro Romano del Molinete*. Dicho concurso fue adjudicado a Jesús Moreno y Asociados. Diseño y Comunicación. Una vez redactado, el proyecto ejecutivo salió a concurso en 2018 y fue adjudicado a la empresa Ypunto Ending, SL.

8.- Proyecto de conservación-restauración de los restos arqueológicos de la Curia colonial, redactado y actualmente en ejecución por el equipo de restauración (I. Martínez).

A fecha de enero de 2019, el museo está en fase de ejecución. Un amplio equipo inter y multidisciplinar integrado por arqueólogos, arquitectos, conservadores-restauradores, museógrafos, diseñadores, fotógrafos, dibujantes, expertos en gestión y administración…. colaboran estrechamente para hacer realidad el proyecto. En unos meses está prevista la terminación de la adecuación arquitectónica del edificio del museo y en paralelo se trabaja en la restauración de la Curia y en la ejecución en el taller de los materiales contemplados en el proyecto museográfico, los cuales serán armados en el edificio una vez concluida la obra civil. El objetivo del Ayuntamiento de Cartagena y Cartagena Puerto de Culturas es poder poner en funcionamiento la nueva infraestructura museográfica a lo largo del año 2019, con el nombre de *Museo Foro Romano. Molinete*, convirtiéndose de esta forma en la nueva puerta de ingreso al Parque Arqueológico del Molinete (turísticamente explotado con el nombre de Barrio del Foro Romano).

A continuación, se expone de forma sucinta el programa de necesidades y distribución de espacios del edificio del museo, los contenidos y recursos asociados al discurso museográfico, y una primera síntesis de los protocolos y trabajos de conservación-restauración a que se ha sometido la totalidad de materiales que formarán parte de la colección arqueológica. Este último aspecto es de suma importancia pues no solo concierne a la intervención de los propios objetos, sino también a la determinación de los métodos expositivos menos lesivos y a la redacción de un oportuno protocolo de mantenimiento y control de la colección.

1.- EL EDIFICIO DEL *MUSEO FORO ROMANO. MOLINETE*: UN ESPACIO PARA LA HIBRIDACIÓN Y LA MEMORIA

La arquitectura no es un oficio que se pueda permitir caminar a ciegas, es un testigo de su tiempo y también su época precisa le da las herramientas que necesita para convertirse en un instrumento de transformación, como disciplina creadora que es.

Aun así, parte del material sobre el que se sustenta son las herramientas de la memoria y el contexto. No es posible elaborar una arquitectura razonable si no conservamos nuestra memoria, si olvidamos lo que otros han construido, sin su enseñanza certera y evocadora (no hablamos de construcción vulgar y sometida al comercio). Y tampoco es posible obviar el contexto como materia sobre la que es posible reflexionar. Un contexto que en absoluto es celoso y opresivo, sino que –al contrario– ofrece los datos precisos para un trabajo serio. Este contexto no es exclusivamente físico, sino esencialmente cultural y social, aporta la lectura del presente y proyecta la arquitectura al futuro. Nada es memorable sin estar profundamente enraizado con su presente cultural, si no refleja con

atención el panorama de su época; si no ayuda a describirlo y a desarrollarlo.

El pequeño *Museo Foro Romano. Molinete* se relaciona de manera obsesiva con esos dos conceptos: memoria y contexto.

El espacio en el que se proyecta el Museo se sitúa en los bajos y el sótano del Centro de Salud del Casco Histórico de Cartagena (*vide supra* Figura 2). Con el edificio de la Curia ya excavado, el proyecto del Centro de Salud se redactó con la intención de preservar los restos encontrados y también de propiciar un conjunto de espacios que hicieran posible una restitución volumétrica de una gran parte del edificio de reuniones del senado local romano. En este sentido, el proyecto que desarrollamos se remite a las decisiones, previa y acertadamente, tomadas en el año 2009. No es este un trabajo de unos pocos, sino que posee un espíritu colectivo, es resultado de una estrategia de ciudad. Posee una vocación de convertirse en un espacio cultural que quiere conectar el pasado y el presente.

El objeto fundamental del Museo es dar cabida de manera ordenada a las piezas arqueológicas encontradas a lo largo de los años en las excavaciones del Molinete. También ofrece este edificio la posibilidad física de conectarse con el conjunto del yacimiento, siendo el principio de un recorrido que se desarrollará por todo el espacio arqueológico ya excavado y consolidado, pero también por aquel que, quedando como reserva, contiene expectativas de unirse al resto.

La actuación se desarrolla en tres plantas. La primera de ellas (planta 0) comunica con la calle exterior y se convierte en la recepción de los visitantes (Figura 3). Dicho nivel contiene los servicios generales del Centro y dibuja una primera sala en la que se sitúan una buena cantidad de piezas singulares que describen la Historia de Cartagena y del Molinete.

La sala principal emplea unos materiales directos en su construcción, chapas de acero en las paredes y resinas en los suelos, techos de hormigón y paredes de sisal que evocan una tradición material y atemperan el ruido, todo ello dispuesto para que los objetos arqueológicos se conviertan en los protagonistas del espacio. Si en este recinto hay piezas de una singularidad extrema, están son sin duda los cuadros con dos Musas y Apolo, pinturas de factura y conservación excelentes; a ellas, junto con un texto pintado alusivo al emperador Heliogábalo, se les dedica un lugar de privilegio que da carácter a la exposición[23]. Se sitúan dentro de unos medios cilindros de acero recubiertos interiormente de sisal que ocupan y estructuran el espacio central de la zona superior del centro. Estas piezas se convierten en unas pequeñas capillas que resaltan y hacen evidente la calidad de las pinturas, se adueñan del espacio y lo estructuran. Este primer espacio es, por tanto, un lugar de evocaciones. El resto de las paredes contiene vitrinas enrasadas que sirven de acompañamiento a ese centro del espacio configurado con las pinturas murales.

La segunda planta (planta -1) se acerca al nivel de excavación y se estructura como un balcón colgado que no toca los restos y permite su observación tranquila (Figura 4). Por tanto, se empieza a descender de manera gradual. Desde la arquitectura es una planta de paso y pretende ser neutra; se conservan los materiales, paredes en acero barnizado, matizado por paños de sisal, y suelos de resina; pero su configuración espacial permite una relación fronteriza entre la cota de entrada y el nivel de excavación. Su carácter se centra en ser más un recorrido que una estancia y, aun así, su dimensión permite controlar la espacialidad del conjunto, dándole tamaño y una cierta domesticidad y amabilidad. Es un lugar que pretende pensar en los visitantes y no tan sólo en los materiales expuestos en vitrinas.

La planta de excavación (planta -2) es el centro de la actuación (Figura 5). Un vacío de casi ocho metros, permite trabajar con la huella espacial de la Curia y de esta manera se obtiene su restitución hipotética. La decisión fundamental es actuar desde una condición

mestiza; por tanto, las estructuras antiguas se funden con la arquitectura contemporánea, distinguiéndose, pero a la vez siendo un solo organismo. Desde el techo de esos ocho metros se cuelga una restitución volumétrica fabricada con acero y barras traslúcidas de plástico, un baldaquino que permite ver entre sus materiales y que sugiere un espacio desaparecido (Figura 6).

Este volumen otorga el carácter que la actuación del Molinete siempre ha tenido: un respeto absoluto por la obra antigua y una arquitectura contemporánea que la acompaña para hacerla mejor. El resultado es una hibridación feliz. Una arquitectura moderna justificada por los restos antiguos y a la vez unos restos arqueológicos que crecen de manera valiente y optimista con la arquitectura del presente.

De nuevo memoria y contexto cultural contemporáneo.

2.- DISCURSO Y EQUIPAMIENTO MUSEOGRÁFICO

El discurso explicativo de la Historia del Molinete y de Cartagena entre los siglos IV a.C. al XX estará organizado en diversos *ambientes expositivos* integrados a su vez por uno o varios *hitos históricos*. Por *ambiente expositivo* entendemos el espacio que ocupa la explicación de un hito. Para que un hito tenga correspondencia con un ambiente expositivo debe asociarse a una fase histórica susceptible de ser explicada con un registro arqueológico potente, definido por contextos y conjuntos materiales coherentes y con entidad propia que, asimismo, dispongan de un adecuado grado de conservación y exposición. Por ello, no todos los hitos históricos podrán tener cabida y representación en el museo con un ambiente expositivo individualizado. Es más, en el caso de que dos hitos estén estrechamente ligados podrán explicarse en un mismo ambiente. Por *hito histórico* se entiende cada uno de los periodos principales que han marcado e individualizado la diacronía histórica del cerro del Molinete y su entorno, y por ende la Historia de la propia Cartagena. Como se ha mencionado, para cada hito se ha dispuesto de un ambiente expositivo mayor o menor en función del espacio global disponible y de la entidad de sus contextos arqueológicos asociados.

Los hitos históricos del Molinete definidos en el discurso museográfico del museo, organizados en un orden diacrónico inverso, son los siguientes:

1.- Hito 1: Edad contemporánea (siglos XIX-XX). A partir de la Guerra del Cantón, la parte media de la ladera del cerro del Molinete comenzó a configurarse como "barrio chino" de la ciudad, en el cual se instalaron las prostitutas al abrigo de la soldadesca y la marinería acantonada permanente o periódicamente en la ciudad. Este carácter se mantuvo a lo largo de casi todo el siglo XX hasta la demolición masiva del barrio en la década de los años 70. En cambio, la zona baja y la cima se configuran como barrios dedicados a otras actividades.

2.- Hito 2: El "boom" urbano del siglo XVIII (la ciudad de los Borbones). Terminada la Guerra de Sucesión, la nueva dinastía de los Borbones implementó en Cartagena profundas reformas urbanas y militares. Estas se tradujeron en la construcción del Arsenal, la muralla de Carlos III y otros equipamientos militares. Estas obras generaron muchos empleos y atrajeron a numerosos inmigrantes de las regiones vecinas. Este crecimiento demográfico supuso un aumento exponencial de la población de la ciudad, cuya consecuencia inmediata fue la ocupación de la zona alta del cerro del Molinete, especialmente a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, construyéndose un barrio habitado por gentes humildes que mantuvo su configuración urbana característica a lo largo de todo el siglo XIX.

3.- Hito 3: La Cartagena renacentista (la ciudad de los Austrias). Durante buena parte de la Edad Media (siglos VII al XVI), el

cerro del Molinete y su entorno inmediato estuvieron despoblados y fuera del recinto amurallado de la ciudad. Fue con Carlos I cuando se incluyó dentro del perímetro amurallado a partir de la ejecución de la llamada 'Muralla del Deán'. No obstante, el asentamiento de población en esta zona se produce tras la construcción de la posterior muralla de Felipe II, hacia finales del siglo XVI y principios del XVII, aunque solo en la parte baja de la ladera suroriental, quedando despoblada la parte alta del cerro. En esta época, algunos equipamientos vinculados a la Proveduría Real de la flota hispánica mediterránea, se construyeron en el cerro y su ladera sureste, tales como molinos y hornos para la fabricación industrial de pan.

4.- Hito 4: Periodo bizantino (siglos VI-VII d.C.). La reconquista por parte del Imperio Romano de Oriente del mediodía y sureste de la península Ibérica conllevó la configuración de la antigua colonia romana de Cartagena, ahora denominada como *Carthago Spartaria*, como capital de la nueva provincia bizantina de *Spania*. Este nuevo status generó una potente reactivación económica y mercantil de la ciudad, estableciéndose fuertes vínculos comerciales con el Mediterráneo oriental evidenciados en el registro arqueológico una ingente cantidad de materiales de procedencia oriental, y por un nuevo impulso urbanístico que transformó completamente la configuración de la ciudad tardorromana del siglo V d.C. En el cerro del Molinete y su ladera sureste se ha podido excavar un barrio bizantino de carácter industrial y artesanal cuyos materiales asociados inciden en esta línea y permiten conocer mejor la ciudad en este periodo.

5.- Hito 5: La ciudad del Bajo Imperio (siglos IV-V d.C.). Hasta hace relativamente poco no existían evidencias arqueológicas claras vinculables a este periodo en Cartagena, tras su proclamación por Diocleciano como capital de la nueva provincia Carthaginiensis. Las excavaciones en el Molinete han aportado una ingente cantidad de información sobre esta época, caracterizada por la reocupación de espacios públicos y privados de la ciudad alto-imperial y su consiguiente cambio de función, como se ha podido observar, por ejemplo, en los edificios estudiados hasta ahora en las insulas I y II. Destaca por su relevancia el siglo V d.C., momento en que Carthago Nova parece experimentar un nuevo momento de esplendor, si bien manteniendo las reducidas dimensiones del periodo anterior (siglo IV d.C.). Un floreciente comercio y una potente renovación urbanística definen este periodo, que en el Molinete se evidencia por una rica profusión de materiales y unas edificaciones de cuidadas técnicas constructivas.

6.- Hito 6: La ciudad del siglo III d.C. Durante esta centuria el Imperio Romano estuvo expuesto a una profunda crisis política, económica, social y militar que durará hasta el ascenso al poder de Diocleciano. Este periodo histórico es una 'época bisagra' entre el Alto Imperio y el Bajo Imperio en Carthago Nova, a la que la inestabilidad política y económica debió afectar profundamente. El gobierno cívico colapsó, la inversión pública prácticamente desapareció, muchos edificios y ámbitos públicos se abandonaron y su extensión urbana se redujo; con todo, algunos ámbitos de la ciudad conservaron cierto dinamismo. En este sentido, el Molinete es un reflejo de tal situación, pues se abandonan edificios del foro, como la curia, en tanto que otros conservan y renuevan en parte su pasado esplendor decorativo, como sucede en las Termas del Puerto y en el Edificio del atrio.

7.- Hito 7: La ciudad del Alto Imperio (siglos I-II d.C.). Uno de los periodos de mayor esplendor del Imperio Romano y de la colonia de Carthago Nova se reflejó en el área del Molinete en la construcción de una nueva trama urbana,

con amplias calles pavimentadas con losas poligonales, y de un considerable conjunto de edificios públicos y semi-públicos, dotados de diferentes usos y funcionalidades (foro, termas, santuarios…), que podrán conocer de primara mano en el transcurso de la visita al área arqueológica. La monumentalidad de los vestigios arquitectónicos preservados y la riqueza de sus programas decorativos asociados representan uno de los principales atractivos del museo y su área arqueológica vinculada.

8.- Hito 8: La ciudad romana republicana (siglos II-I a.C.). Tras la conquista de la ciudad por Escipión el Africano en el año 209 a.C., Carthago Nova experimentó una época de gran desarrollo vinculado a la explotación de las minas de su entorno y a un intenso tráfico comercial con Oriente, el Norte de África y la península Itálica. En este periodo se acometió una intensa reurbanización de la colina, con la construcción en su cima de una muralla acasamatada para la defensa de la ciudad en su flanco septentrional y de un amplio santuario quizás asociado a divinidades de raigambre oriental, y el aterrazamiento de sus laderas.

9.- Hito 9: La ciudad púnica de Asdrúbal. La ciudad púnica es escasamente conocida por las fuentes arqueológicas a pesar de su importancia como capital del protectorado cartaginés instaurado en las últimas décadas del siglo III a.C. en el Mediodía peninsular. Sin embargo, dan buena cuenta de ella las fuentes escritas, de entre las que destaca especialmente la descripción de Polibio en la cual el cerro del Molinete es definido como *arx Hasdrubalis*. La arqueología apenas ha documentado una serie de cisternas en la cima, así como una muralla realizada en adobe en la parte alta de la ladera norte del cerro.

A partir de estas premisas, las áreas expositivas y los recursos museográficos del museo se organizarán y dispondrán como sigue. El museo tendrá su acceso principal por la calle Adarve, y su fachada mostrará una chapa de acero donde se grabará su nombre con grandes letras cortadas con láser (*Museo Foro Romano. Molinete*); mismo texto y mismo diseño gráfico mostrarán las banderolas ubicadas frente a la fachada. De esta forma, se pretende privilegiar las visuales y captar la atención de viandantes y turistas que transiten por las calles Maestro Francés, Balcones Azules y Plaza San Francisco-Adarve.

El interior del museo se organizará, como ya se ha referido, en tres plantas, que en el directorio general se han denominado como Planta 0, Planta -1 y Planta -2 (*vide supra* figs. 3-5); de esta forma se pretende provocar en el visitante la sensación de que desciende físicamente, pero que también lo hace en el tiempo y, por ende, en la Historia, yendo del presente al pasado (cuya máxima expresión se encuentra en los edificios romanos del parque arqueológico, conservados a cota 0 romana).

La Planta 0 (*vide supra* Figura 3) acogerá las áreas de recepción, personal, seguridad y aseos. Una serie de recursos buscarán en un espacio museográfico introducir al visitante en la idiosincrasia histórica, urbana y social del Molinete a través de la historia y en los caracteres del proyecto científico y de regeneración urbana en el que se sustenta el parque (Figura 7). Una zona se destinará a la proyección de un audiovisual de 5 minutos que narra la historia de la colina del Molinete y su entorno desde la Antigüedad hasta el presente, para lo cual se instalará una pantalla de plasma de 65". Junto al audiovisual se ha previsto colocar una maqueta circular de 1,9 m de diámetro y realizada a escala 1/225, a través de cuyos volúmenes se mostrarán diversas situaciones: en el contorno exterior la trama urbana del Molinete en la actualidad; la cima del cerro reflejará su fisonomía urbana en el siglo XVIII (para lo cual recogerá la muralla de Carlos I, los molinos harineros y parte del parcelario de la época); y la ladera sureste mostrará los volúmenes urbanos y arquitectónicos de la zona en el siglo I d.C., en

el momento de apogeo de la colonia romana de Carthago Nova. Junto a estos recursos museográficos, se dispondrá una fotografía aérea del cerro y su entorno más inmediato en la actualidad al objeto de explicar mediante una imagen el proyecto de parque arqueológico y el impacto urbano, social y económico que está teniendo en su entorno urbano adyacente.

A continuación de este espacio, el visitante se adentrará en el primer espacio expositivo propiamente dicho. En un total de 5 grandes vitrinas adosadas a las paredes y 4 medios cilindros de acero recubiertos interiormente de sisal se mostrará una cuidada selección de materiales arqueológicos que, expuestos y explicados de más moderno a más antiguo, narrarán en buena parte (hitos 1 al 7) la historia del Molinete por medio de la cultura material asociada a sus gentes. Se trata de contar una historia esencialmente cultural, en ocasiones política e íntima, a lo que coadyuvarán paneles explicativos bilingües y cuidadas infografías 3D y material histórico, como planos y fotografías. Todos los objetos tendrán sus correspondientes cartelas identificativas, también bilingües, donde se indicará nombre, cronología, naturaleza material y lugar de su hallazgo; cuando sea de interés, se añadirán dibujos, fotografías y/o explicaciones complementarias.

De época contemporánea y moderna (hitos 1 al 3) se expondrá un conjunto de piezas (Figura 8) correspondientes a vajilla de mesa, ajuar doméstico, ocio, economía y adorno personal, que explicarán la historia reciente de la Pequeña Marsella, nombre con el que se conocía a este barrio popular en los siglos XIX y XX, acompañado de una selección de imágenes (fotografías, cartografías…) históricas del barrio del Molinete y su entorno. Las vitrinas 1 y 2, que cierran la sala por el norte, se ha diseñado como un gran escaparate que permita ver su contenido desde la sala del audiovisual y la maqueta y que invite a pasar, jugando en todo momento con las perspectivas y las luces. Contendrán una cuidada selección de materiales del siglo XVI al XX, con especial incidencia en ajuares domésticos del siglo XVIII (hito 2) y XIX (hito 1). Téngase en cuenta que el Molinete fue un espacio que sufrió la contracción del perímetro urbano de Cartagena entre los siglos VII y XVI y quedando por consiguiente despoblado durante casi un milenio, razón por la cual los contextos materiales de este lapso son prácticamente inexistentes.

En una parte de la vitrina 3 se mostrará una selección de material explicativo del ámbito religioso, doméstico, artesanal y económico de Carthago Spartaria, nombre con el que se conoció la ciudad en los siglos VI y VII d.C. (hito 4) (Figura 9); en tanto que en la otra parte se exhibirá una selección de objetos representativos de la ciudad del siglo V d.C. (hito 5).

La vitrina 4 contendrá un conjunto de ajuares y objetos metálicos, fundamentalmente bronces, recuperados en los niveles de abandono de los siglos III y IV d.C. (hitos 5 y 6), entre los cuales encontramos una reja de ventana, un candelabro, objetos de mobiliario, útiles de trabajo, piezas rituales…

Por último, en la vitrina 5 se presentará selección de material arqueológico significativa de los siglos I y II (hito 7), como son una cornucopia marmórea, un fragmento de pintura mural como evocación de *venator* cazando, una cabeza de Venus y otras piezas escultóricas y pinturas murales.

En el espacio central se mostrarán (*vide supra* Figura 3), insertos en unos medios cilindros de acero revestidos de sisal los cuadros con pinturas murales de Apolo y las Musas Calíope y Terpsícore, así como un panel con texto pintado con datación consular donde se alude a Heliogábalo y al Prefecto del Pretorio del año 218 d.C. (hitos 6 y 7). Cada una de estas obras estará protegida en el interior de una vitrina y estará acompañada de una cartela explicativa con reconstrucción del cuadro original. Estos materiales son de gran valor explicativo e histórico pues constituyen el eje vertebrador del discurso sobre la resiliencia en que se organiza el discurso del museo. Los referidos cuadros son obras de elevada calidad

técnica y estilística, posiblemente realizados por artesanos itálicos en la segunda mitad del siglo I d.C., lo que les otorga un elevado valor intrínseco e histórico. Sin embargo, en torno al año 218 d.C. fueron extraídos de su posición original y re-utilizados en la habitación 14a del Edificio del Atrio del Molinete en el contexto de la última gran remodelación arquitectónica y decorativa del edificio, acompañándose de un texto conmemorativo con una datación consular donde se menciona expresamente a Heliogábalo y al Prefecto Advento, que desempañaron conjuntamente el consulado en el segundo semestre del año 218 d.C.; ello les aporta un excepcional valor explicativo de la capacidad resiliente que Cartagena y sus gentes han demostrado a lo largo de más de dos milenios de historia.

De esta forma, en la primera planta y por medio de su cuidada selección de material arqueológico, el visitante adquirirá una noción básica sobre la historia del Molinete, su barrio y la propia Cartagena entre los siglos I d.C. al XX (hitos 7 al 1). Además, se despertará la curiosidad y el interés por proseguir el viaje en el tiempo y visitar el conjunto arqueológico del exterior, descendiendo para ello hacia la planta -1 (por escalera o en ascensor).

Las plantas -1 y -2 se conciben como una oportunidad de profundización en algunos periodos notables de la historia de Cartagena y del Molinete, periodos de los cuales las excavaciones en el parque arqueológico han proporcionado novedades muy notables. En particular, la planta -1 (*vide supra* Figura 4) es un espacio de transición que permitirá profundizar en el conocimiento de los siglos concernientes a la Antigüedad Tardía (siglos V-VII d.C.) (hitos 4 y 5). En este periodo, la antigua acrópolis de la ciudad romana fue ocupada por gentes que reactivar desde la óptica urbanística y económica este sector de la ciudad, siendo responsables del expolio de buena parte de los edificios alto-imperiales; a la larga, ello ha provocado que hayamos podido recuperar en estos niveles arqueológicos algunos elementos arquitectónicos de los siglos I-II d.C. En el siglo V d.C., el puerto de la ciudad recobró su dinamismo y actividad comercial de tiempos pretéritos. Y en el siglo VI d.C., una guarnición militar venida desde Bizancio se instaló en la antigua ciudad para hacer frente al poder visigodo, en expansión por buena parte de Hispania, y en un intento de mantener una de las plazas fuertes y geo-estratégicas del otrora poderoso Imperio Romano. Durante estos siglos, de nuevo el puerto de la antigua metrópoli romana recibió productos de buena parte de los mercados mediterráneos. Todo ello se plasma en esta planta -1 en 2 vitrinas y un anforario que contendrán un notable conjunto de materiales de los siglos V al VII y que servirá de complemento y profundización a lo que ya expuesto y contado en la planta superior.

La vitrina 6 exhibirá material cerámico concerniente a la preparación y servicio de alimentos, así como ánforas para contener salazón –uno de los productos básicos de la dieta alimenticia de la época– y otros contenedores para vino y aceite procedente del Mediterráneo oriental, algunos de los cuales conservan sellos con textos en griego y símbolos cristianos (Figura 10; y *vide supra* Figura 9). El anforario mostrará un conjunto de cinco ánforas procedentes del área de Baleares y Norte de África y fechadas en el siglo VI d.C., que servirán para incidir en la relevante actividad comercial del puerto de Carthago Spartaria en esta época, lo que permitió la llegada de gentes, productos e influjos culturales de casi todo el Mediterráneo. La vitrina 7 se dividirá en dos partes; la primera de ellas expondrá un conjunto de objetos relativos a la indumentaria, religiosidad cristiana y actividad artesanal y mercantil (artesanía, comercio, agricultura y pesca) de los hombres y mujeres que habitaban el Molinete entre los siglos VI y VII d.C. La segunda parte de esta vitrina completará los contextos del siglo V d.C., haciendo especial hincapié objetos relativos a la vida cotidiana, oficios y cristianismo.

En esta planta -1 se ha previsto una sala de usos múltiples (talleres, archivo, pequeña oficina y laboratorio). Desde esta planta se podrá, asimismo, contemplar con todo detalle la calzada que bordea la Curia por el norte y el

volumen reconstruido de la sala de reuniones del siglo I d.C.

Desde la planta -1 se podrá descender (mediante escalera o ascensor) a la planta -2 (*vide supra* Figura 5), donde se expondrá una cumplida selección de materiales del bajo y alto-imperio en varias vitrinas de grandes dimensiones (vitrinas 8-10) (hitos 5 al 7), así como un lapidario que discurrirá en paralelo a la calle romana que flanquea por el norte la Curia y que desemboca en el nivel del Foro colonial correspondiente al siglo I d.C. (hito 8).

La vitrina 8 estará en el interior de una de las habitaciones que flanqueaba la mencionada calle romana por el norte. En su interior se mostrarán los contextos materiales de los siglos III-IV d.C. (hitos 6 y 7), correspondientes a la fase de abandono de los edificios de época alto-imperial visitables en el parque. El conjunto, amplio y selecto, complementa el discurso de la planta 0. Dicho conjunto estará integrado por varias ánforas de vino, aceite y salazones procedentes de diferentes zonas del Mediterráneo, así como de la Bética y otras zonas de Hispania, ofreciendo un cuadro de las rutas y relaciones comerciales de la época. A ello cabrá sumar un grupo de piezas de vajilla de mesa y preparación de alimentos, objetos de indumentaria y adorno personal, así como útiles de vida cotidiana, herramientas agrícolas, reparación y construcción de edificios. También se mostrará restos de mobiliario, objetos de ocio y una pequeña representación de las monedas circulantes en este momento.

La vitrina 9, emplazada detrás de la Curia, albergará en su interior un conjunto de materiales de época alto-imperial (hito 7), recuperados la mayoría en los contextos arqueológicos asociados a los distintos edificios romanos del siglo I d.C. que podrán visitarse al salir del museo al Foro colonial. Se ha seleccionado un grupo de piezas de vajilla doméstica, lucernas, objetos de valor como vasos de alabastro usados para contener perfumes y aceites corporales, así como algunas monedas, todo lo cual permitirá al visitante una aproximación a la cotidianeidad de los siglos I y II d.C. Por último, se reservará un espacio para explicar cada uno de los grandes conjuntos arquitectónicos documentados en las *Insulae* I y II del parque y el Foro. De este último se expondrán restos de esculturas (por ejemplo una estatua con indumentaria militar), varios epígrafes, bisagras pertenecientes al mobiliario de la Curia, etcétera. Del Santuario de Isis se mostrarán elementos arquitectónicos asociados a su decoración, así como material escultórico, mobiliario en mármol y un epígrafe alusivo a la diosa Isis y su paredro Serapis. Del Edificio del Atrio se mostrarán varios elementos arquitectónicos, escultóricos y textos incisos sobre pintura mural, en tanto que de las Termas del Puerto también se exhibirán, entre otros, esculturas ornamentales, el soporte de un *labrum* y un epígrafe con texto quizás alusivo al carácter público del complejo.

Para concluir, la vitrina 10 cerrará la colección con una selección de materiales de los siglos IV al I a.C., entre los cuales destacan un árula, un fragmento de crátera de figuras rojas y lucernas y objetos sobre la vida doméstica de la ciudad de los siglos II-I a.C. (hitos 8 y 9). Esta última vitrina es esencial para introducir al visitante en la realidad histórica de la ciudad púnica y romano-republicana, así como en el debate acerca de la existencia previa de un *oppidum* ibérico.

En el flanco norte de la calle romana que desembarcará al visitante en el Foro de la colonia se dispondrá un lapidario con un conjunto de material arquitectónico y epigráfico de gran formato (Figura 11), que ayudará al visitante a introducirse en la realidad del espacio forense, entendido como el alma de la colonia y centro de la vida religiosa, política, administrativa y judicial.

En la puerta de acceso al Foro propiamente dicho, un directorio detallará el recorrido que se podrá realizar por el parque arqueológico y los edificios que se podrán visitar; el Foro de la colonia, el santuario de Isis, el Edificio del Atrio y las Termas del Puerto, además de diferentes tramos de calles romanas habilitados para el tránsito. De cada uno de estos edificios se

renovará su gráfica y recursos museográficos, adaptándose al diseño y nueva imagen del museo. En la zona de las termas, el actual ingreso al parque se transformará en salida, en la cual está previsto además instalar una tienda para la venta de diversos productos relacionados con el parque y Cartagena.

3.- CRITERIOS Y ACTUACIONES DE CONSERVACIÓN RESTAURACIÓN APLICADOS A LA COLECCIÓN ARQUEOLÓGICA

Como se ha referido, abordar la creación y diseño, en todas sus facetas, de un museo arqueológico requiere de la intervención de un conjunto amplio de disciplinas relacionadas con el patrimonio. Por ello, es fundamental contar con un equipo integrado por técnicos de diversas disciplinas relacionadas con la gestión del patrimonio histórico y arqueológico. La salvaguarda de los objetos es de suma importancia en todos los procesos expositivos. Por un lado, los objetos son intervenidos una vez seleccionados con el fin de estabilizarlos con procesos de limpieza, desalación, consolidación, etc. Por otro, es importante decidir el método expositivo menos lesivo, estableciendo los oportunos controles ambientales y lumínicos en las vitrinas. Por último, se diseña un protocolo de mantenimiento y control de la colección, de manera individualizada, con el fin evitar daños a largo plazo. Así pues, el fin último de los trabajos conservativos es devolverle la estabilidad material y frenar los procesos de deterioro que ponen en peligro la perdurabilidad de los objetos arqueológicos.

Los 350 objetos seleccionados para el nuevo museo son muy heterogéneos y comprenden múltiples naturalezas. Inorgánicas como la cerámica, los metales (hierro y bronce), el vidrio, la piedra incluidos los mármoles, pinturas murales, y orgánicas como hueso y madera. Por este motivo, acometer los trabajos de conservación y restauración ha requerido de una estricta planificación y organización. Lo primero fue adecuar un espacio cedido por el Museo Arqueológico Municipal Enrique Escudero de Castro de Cartagena como laboratorio de conservación y restauración con la dotación de mesas de trabajo, iluminación, instrumental básico, etc., y acotar zonas para cada una de las intervenciones: limpieza, desalación de objetos cerámicos, metales, pintura mural, embalaje, etc.

Una vez organizada el área de trabajo se fijaron los criterios de intervención en base a las premisas internacionales descritas, entre otras, en la *Carta Internacional sobre la Conservación y la Restauración de Monumentos y de Conjuntos histórico-artísticos* (Venecia, ICOMOS 1964) y en la *Carta Internacional para la Gestión del Patrimonio Arqueológico*, aprobada por esta misma institución en 1990. En estos documentos se fijan una serie de criterios generales aplicables a toda labor de restauración, los cuales resumimos básicamente a continuación como guía del planteamiento del trabajo a realizar:

A.- Diseño de estrategias de prevención del deterioro**.** Conservación preventiva**.**

B.- Planificación de los procesos de conservación curativa y restauración. En estos casos, se ha aplicado una metodología de intervención que resumimos en los siguientes puntos:

1.- Con carácter previo a cualquier actuación, se realiza una investigación interdisciplinar cuyos resultados se reflejan en un informe. A partir de las conclusiones obtenidas se establecen los criterios y la metodología de trabajo a seguir.

2.- Aplicación, como base de cualquier actuación, el principio de mínima intervención. Rechazo de los tratamientos demasiado intervencionistas que puedan agredir la integridad del objeto, ya sea en limpieza, consolidación o reintegración.

3.- Compatibilidad de materiales. La consolidación se realiza con productos y métodos que no alteren las propiedades

físico-químicas de los materiales, ni la estética del objeto.

4.- Discernibilidad. En el caso que sea imprescindible una reintegración volumétrica por motivos estructurales, se debe diferenciar del material original, ya sea cromática o volumétricamente.

5.- Toda la intervención debe quedar plasmada en su correspondiente informe en el que se detallan los criterios y metodología de trabajo adoptado, los productos empleados, las proporciones aplicadas y su nombre científico.

En cuanto a la planificación de las actuaciones, es fundamental una exhaustiva organización. Para ello se generaron unos listados en Excel de los objetos seleccionados divididos por tipo de material. Cada objeto dispone de número de inventario, descripción, el hito museográfico al que pertenece, su material constitutivo y dos filas donde se anotaba su finalización y fotografía. Estas tablas permiten controlar el proceso de trabajo desde el principio hasta el final del mismo (Figura 12).

El paso siguiente consistió en fotografiar cada una de las piezas, desde varios puntos de vista, acompañadas de una escala y su etiqueta. Posteriormente se realizaron unas fichas técnicas individualizadas donde se reflejaban los datos pormenorizados del objeto, como el número de registro arqueológico, descripción organoléptica, medidas, fotografías iniciales y descripción del estado de conservación, procesos de intervención y fotografías de proceso y finales, así como un apartado final de recomendaciones de conservación preventiva a medida de cada objeto. La cumplimentación de estas fichas técnicas de conservación y restauración acompañó cada uno de los objetos hasta el final del proceso, formando parte de la documentación final junto con las correspondientes fichas arqueológicas. Para completar el trabajo de documentación previa se realizó la selección de una serie de objetos con el fin de caracterizar materiales constituyentes mediante técnicas analíticas (FRX fluorescencia de rayos X, DRX difracción de rayos X, Estereomicroscopía, MEB microscopía electrónica de barrido, DL análisis de tamaño de partículas). Estos análisis permitieron desentrañar la naturaleza química de diversos metales, morteros, pigmentos y sedimentos y han sido posibles gracias a la colaboración del Servicio de Apoyo a la Investigación tecnológica (SAIT) de la Universidad Politécnica de Cartagena (Figura 13), con el cual existe un convenio de colaboración en el marco del Campus Mare Nostrum de Excelencia Internacional.

Como hemos mencionado, la organización del trabajo se delimitó por materiales. Los primeros objetos intervenidos fueron los cerámicos (142 piezas de diversos tamaños y con diversas patologías). Por sus características propias, la mayoría de estas piezas se encontraban muy fragmentadas y en la mayoría de los casos con faltas volumétricas. Este tipo de material requiere de tratamientos específicos como las desalaciones que implican contar con una amplia zona para colocar cubetas con agua desionizada y desagüe. El primer tratamiento realizado fue la limpieza mecánica para eliminar la suciedad superficial, concreciones, manchas, etc. En el caso de manchas o suciedad persistente se recurrió a tratamientos de limpieza química con el empleo de reactivos adecuados en cada caso (eje. EDTA, Sodio Polifosfato, Ácido Oxálico, Carbonato de amonio, etc.). Una vez finalizado este tratamiento se realizaron desalaciones controladas debido a la gran cantidad de sales detectadas en los sedimentos de la excavación, y por ende transmitidas a los objetos porosos (cerámica). El proceso se llevó a cabo mediante inmersión en agua desionizada con mediciones de conductividad del agua para determinar el momento de estabilización o eliminación total de las sales solubles. Una vez extraídos de las cubetas de desalación, los objetos se secaban y dependiendo del material cerámico y su estado de conservación se aplicaban consolidantes orgánicos (resinas) o inorgánicos (silicatos).

Por último, se realizaron los trabajos de montaje de fragmentos mediante la ayuda de pre-montajes con cinta adhesiva (Figura 14).

El pegado se realizó con Mowital® (polivinilo butiral), una resina termofusible que se emplea disuelta en etanol. En cuanto a reintegraciones volumétrico-cromáticas se seleccionó un grupo muy pequeño de objetos con necesidad de refuerzo estructural. Para este cometido se empleó estuco con base de sulfato cálcico y celulosa aplicado mediante moldes y trabajado con lijas de distintas granulometrías hasta conseguir la forma deseada. Para la aplicación del color (gouache) se utilizó aerógrafo mediante la técnica de estarcido y la superposición cromática. El acabado final de estas reintegraciones cumple los criterios de discernibilidad, compatibilidad y mínima intervención (Figura 15).

Los tratamientos sobre piedra/mármol se supeditaron al tamaño y patologías de los objetos (55 en total, entre inscripciones, esculturas y elementos arquitectónicos). Los objetos, en su mayoría, eran de gran tamaño y peso y tenían abundante suciedad superficial como restos de sedimento, concreciones y tinciones. Para poder realizar los tratamientos de limpieza debíamos contar con un espacio al aire libre dotado de un sistema de desagüe, ya que la mayor parte de esta intervención se realizó, de manera mecánica en húmedo con proyección de vapor. En algunos casos finalizábamos la limpieza con la aplicación de etanol para favorecer su secado. Para eliminar tinciones de óxido o de naturaleza orgánica se utilizó, de manera puntual, reactivos como ácido oxálico.

Los procesos de alteración de la piedra pueden comprender tanto la disgregación del material como la presencia de fisuras/fracturas. En el caso de material disgregado (sacarización, arenización, etc.) se aplicaron consolidantes inorgánicos a base de silicato de etilo. En cuanto a la presencia de fisuras, fracturas o roturas se realizaron fijaciones con resinas epoxídicas y, en los casos más desfavorables, cosidos con varillas de fibra de vidrio y resina epoxi.

En el conjunto de metales cabe diferenciar dos grandes grupos: los objetos de hierro y los de bronce (75 objetos: 30 bronce, 35 hierro). Los tratamientos han sido distintos dependiendo del material.

El tratamiento de los metales requiere un conocimiento profundo de sus características físico-químicas; en el caso del hierro deben tenerse en cuenta diversos factores (características de los sedimentos donde se encontraban enterrados, características de la composición y ambientales del entorno, núcleo conservado, uso para el que se destinaron, etc.), así como las patologías identificadas (procesos de oxidación, presencia de cloruro férrico, roturas, fisuras, exfoliaciones, agregados de otros materiales o de otros objetos metálicos, etc.). Una vez determinadas las alteraciones se concretaron los tratamientos a realizar sobre cada objeto. Las labores de limpieza en metales, obtenidos en el yacimiento, se centraron en una intervención puramente mecánica (bisturí, cepillos, micro-torno, microabrasímetro, etc.) de manera directa o bajo lupa binocular. La limpieza mecánica en húmedo se realiza empleando etanol para arrastrar las partículas más pequeñas. Los tratamientos de limpieza química se llevaron a cabo en aquellos objetos en los que era imposible eliminar los residuos y agregados de otra manera.

Uno de los tratamientos fundamentales comprendió la inhibición de la corrosión y estabilización, lo que posibilitó ralentizar el proceso de degradación propio del hierro. El ácido tánico es la opción más empleada en el tratamiento y estabilización del óxido de hierro, siendo el método seleccionado en nuestro caso. Se aplicó por impregnación a pincel y en disolución en etanol+isopropílico. En el caso de roturas y fisuras se emplearon adhesivos y resinas. Así pues, si el objeto era de gran tamaño y peso, se aplicaron resinas epoxídicas de dos componentes pigmentadas, tanto para su adhesión como para infiltración en grietas que le aportaban cohesión y estabilidad estructural. En piezas de menor tamaño y peso se utilizaron resinas a base de polivinilo butiral Mowital® en disolución alcohólica (Figura 16).

Como protección final de toda la superficie se utilizó una veladura de resina acrílica Paraloid B44 en acetona al 2% para finalizar con la aplicación de cera microcristalina que cumple dos funciones: aislar la pieza de las condiciones ambientales y matizar los posibles brillos que hayan aportado las resinas.

Los objetos metálicos de bronce o base de cobre, a pesar de sus particularidades intrínsecas, precisan conocimientos y determinaciones similares a los del hierro, como la necesidad de identificar sus características físico-químicas y la composición de los sedimentos donde estaban enterrados, los datos ambientales del entorno, el núcleo conservado, el uso para el que fueron destinados y la composición o aleación del propio material broncíneo. Todos estos datos ayudaron a comprender e identificar las diversas patologías halladas, como la presencia de sales de cloro, atacamita y paratacamita (cloruro cuproso, cloruro cúprico + oxígeno y aire forman ácido clorhídrico) que son altamente destructivas; asimismo se pueden encontrar roturas, fisuras, agregados de otros materiales o de otros objetos metálicos, etc.

Los tratamientos de limpieza mecánica son los más recomendables en los casos de depósitos terrosos, suciedad y agregados ya que son los más fácilmente controlables. En este proceso se empleó lupa binocular de 20x. Las sales de cloro, en forma de pátinas destructivas, se eliminaron de manera mecánica bajo microscopio intentando vaciar al máximo los focos activos (Figura 17).

Con posterioridad a la limpieza se aplicó un tratamiento a base de Benzotriazol BTA. Este compuesto es un inhibidor de la corrosión para el cobre y sus aleaciones mediante la prevención de reacciones superficiales destructivas, formando una capa pasiva que consta de un complejo entre el cobre y el BTA. Este tratamiento paraliza la acción de los cloruros nocivos del bronce, siempre que la pieza no sea sometida a unos altos índices de humedad relativa ambiental.

Para la adhesión de fragmentos en objetos muy pesados se empleó resina epoxídica de dos componentes pigmentada y en caso de piezas ligeras, resina con base polivinilo butiral Mowital® (Figura 18).

Como protección final de toda la superficie se aplicó una veladura de resina acrílica Paraloid B44 en acetona al 2% para finalizar con la aplicación de cera microcristalina disuelta en White Spirit. Esta protección es común a todo tipo de metales.

Mención especial merece la pintura mural tratada, ya mencionada, integrada por un panel con evocación de un *venator*, tres cuadros con evocaciones de Apolo y dos Musas y una inscripción pintada con mención del emperador Heliogábalo. Dada la suma importancia de este conjunto fue imprescindible realizar un estudio en profundidad de los pigmentos utilizados en su ejecución, así como de los morteros mediante técnicas no destructivas como luminiscencia infrarroja y equipo instrumental portátil que combina las técnicas de difracción y fluorescencia de rayos X FRX, el cual proporciona un análisis químico elemental. La información química es complementada con la proporcionada por la difracción sobre las diferentes fases, composición química y estructura cristalina. También se obtuvo una descripción de su micro-estructura, tamaño de grano, textura, imperfecciones, etc. Estos análisis, junto a los datos proporcionados por otras muestras ya analizadas en campañas anteriores[24] aportaron más datos sobre la técnica y, en el caso de los cuadros de Apolo y las Musas, sobre la hipotética procedencia de los artesanos que los realizaron. A nivel conservativo, arrojan luz sobre los niveles de cohesión del aglutinante, sus características químicas de cara a los procesos a seguir y su futura conservación.

Este conjunto mural multifragmentado fue extraído durante el proceso de excavación arqueológica mediante la aplicación por el reverso de protecciones rígidas con un primer estrato de gasa y resina acrílica en dispersión acuosa y un segundo estrato de espuma de poliuretano. Con esta intervención se garantizó la inmovilización de los fragmentos. La

eliminación de esas protecciones fue la primera actuación a realizar en el laboratorio. Para ello, se protegió el anverso polícromo de las pinturas y así se evitaron daños en el intónaco.

Una vez eliminadas las protecciones de urgencia se realizaron los tratamientos de limpieza propiamente dichos de manera mecánica en seco y húmedo para eliminar los depósitos terrosos, tanto del estrato pictórico, como de los estratos preparatorios. Los tratamientos de limpieza química fueron aplicados, en el caso de los cuadros de Apolo y las Musas, para eliminar una veladura generalizada compuesta de sulfato cálcico. Los tratamientos de consolidación se realizaron sobre el intónaco con silicato de etilo para cohesionar los pigmentos con falta de estabilidad (Figura 19).

Una vez finalizados los tratamientos de limpieza y consolidación, los fragmentos se dispusieron sobre camas de arena para su adhesión con resina a base de polivinilo butiral Mowital®. Una vez realizado el montaje de los paneles pictóricos, se colocaron en un nuevo soporte inerte con diversos estratos de intervención que le aportan consistencia a la pintura.

En cuanto a materiales de otras naturalezas, cabe destacar la colección de vidrio, hueso, madera, yeso y estuco (compuesta por un total de 40 objetos). Son reseñables los tratamientos sobre vidrio ya que este material posee unas características químicas que imposibilitan los tratamientos de limpieza muy agresivos. El uso de agua está restringido salvo en algunas circunstancias y siempre en disolución alcohólica y baja proporción. Así pues, se realizaron, en la medida de lo posible, limpiezas mecánicas en húmedo con alcohol para eliminar los depósitos terrosos y restos de suciedad superficial de otras naturalezas. En los casos necesarios, se realizó adhesiones de fragmentos con resina orgánica a base de polivinilo de butiral Mowital®, que ha demostrado su estabilidad y eficacia en el uso de vidrio arqueológico. Como hemos referido, los caracteres químicos del vidrio hacen que los objetos reaccionen al contacto con el agua o simplemente ante la humedad ambiental. Por este motivo fue necesario aislar el material de los factores ambientales mediante la aplicación de una veladura de resina acrílica a baja proporción en acetona (Figura 20).

Para finalizar, es necesario subrayar la importancia del control de los parámetros ambiental y lumínico en colecciones arqueológicas para su conservación. Mantener los objetos, según su naturaleza, con la humedad relativa y temperatura controlada forma parte del proceso y labor de conservar; así pues, una vez finalizadas las intervenciones sobre las piezas se acometió un embalaje óptimo que las acompañará hasta su lugar expositivo. Para ello, se han realizado contenedores a medida con materiales inertes y control de las condiciones ambientales en cada uno de los objetos de la colección, teniendo especial cuidado con metales, vidrio y hueso cuya naturaleza frágil reacciona negativamente ante un aumento de la humedad relativa.

NOTAS:

Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación HAR2015-64386-C4-2-P, financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades del Gobierno de España.

1. Sobre el patrimonio arqueológico de Cartagena: Ruiz, 2001; para el patrimonio histórico de los siglos XVIII al XX: Tornel, 2001.

2. Como –entre otros– la Casa Cervantes (1900), el Palacio Consistorial (1907), el Gran Hotel (1907), obras de Víctor Beltrí, y la Casa Dorada de Tomás Rico Valarino (1908) (para el modernismo de la ciudad: Pérez, 1993[2]).

3. Como la muralla de Carlos III o los antiguos Hospital de Marinería y los cuarteles de Antiguones y de Instrucción de Marinería, ahora transformados en sedes de las escuelas y facultades de la Universidad Politécnica de Cartagena (UPCT), creada en agosto de 1998 (para las fortificaciones de la ciudad moderna y contemporánea: Iniesta y Martínez, 2002).

4. Lechuga y Martínez, 2009, 38-46; Noguera, Martínez y Ruiz, 2010, 36-47; Martínez, Pérez y Pérez, 2012.

5. Ramallo y Ruiz, 1998; Ramallo, Ruiz, Moneo y Murcia, 2009.

6. Sobre la topografía antigua de la ciudad: Martínez, 2004, 11-30; sobre el cerro en cuestión: Martínez, 2009, 24-30.

7. Martín, 2009, 31-37; *id.*, 2016, 64-69

8. Para el Parque Arqueológico del Molinete y su proyecto arqueológico y museográfico: Noguera y Madrid (eds.), 2009; Giménez, Noguera, Madrid y Martínez, 2011, 95-118; Noguera y Madrid, 2012, 58-65; Noguera, Madrid, Martínez y Cánovas, 2012, 78-89; Noguera, Cánovas, Madrid, Martínez y Martínez, 2010 (2013), 251-264; Noguera, Cánovas, Madrid y Martínez, 2013, 103-113; Noguera y Madrid, 2014a, 1689-1693; Noguera, Martínez, Madrid y Cánovas, 2015, 353-364; Noguera, Cánovas, Madrid y Martínez (eds.), 2016; Noguera, Abascal y Madrid, 2017, 149-172; Noguera, Madrid, Martínez y Martínez, 2017, 28-33; Noguera, Abascal y Madrid, 2018, 63-101; Noguera, Madrid, Martínez, García y Velasco, 2018, 339-347; Fernández, Bragantini, Noguera, Madrid y Martínez, 2018, 655-672; Noguera, Cánovas, Madrid y Martínez (eds.), 2019.

9. Sobre la arqueología del Molinete en: Noguera (ed.), 2003a; Noguera y Madrid (eds.), 2009; Noguera, Cánovas, Madrid y Martínez, 2016.

10. Para la Cartagena romana véase: Abascal y Ramallo, 1997; Noguera, 2002, 49-87; *id.*, 2003a; *id.*, 2003b, 13-74; Ramallo, 2003, 289-318; *id.*, 2006, 91-104; Ramallo y Ruiz, 2010, 95-110; Noguera y Madrid (eds.), 2009; Ramallo 2011; Noguera, 2012, 121-190; Noguera, 2014, 29-44; Noguera y Madrid, 2014b, 55-81; Noguera y Madrid, 2014c: 13-60; González-García, Noguera, Belmonte, Rodríguez, Ruiz, Madrid, Zamora y Bonnet, 2015, 141-162; Quevedo, 2015; Noguera y Madrid, 2016, 70-76; Belmonte, Noguera, González-García y Rodríguez-Antón, 2016, 65-77; Noguera, Abascal y Madrid, 2017, 149-172.

11. Martínez, 2016, 56-63.

12. Noguera, Madrid y Quiñonero, 2009, 68-81.

13. Ramallo y Ruiz, 1994, 79-102; Abascal, 2004, 102-106; *id.*, 2009, 118-119.

14. Egea, 2003, 207-211; Martín, 2006, 61-84; Noguera, Soler, Madrid y Vizcaíno, 2009, 217-302.

15. Abascal, 2002, 21-44.

16. Fernández, 2003, 190-191, fig. 8, lám. 5; *id.*, 2008.

17. Noguera y Abascal, 2003, 11-63; Noguera, Soler, Madrid y Vizcaíno, 2009, 217-302; Noguera y Madrid (eds.), 2009, 258, n.º 4 (J.M. Abascal, B. Soler, M.ªJ. Madrid y J.M. Noguera), 264-267, n.º 10-13 (A. Stylow) y 318-323, n.º 71-80 (J.M. Abascal); Abascal, Noguera y Madrid, 2012, 287-296; Noguera, Cánovas, Madrid y Martínez, 2016, 246, n.º 20 (J.M. Abascal); Noguera, Abascal y Madrid, 2017, 149-172.

18. Egea, De Miquel, Hernández y Martínez, 2006, 11-59.

19. Vizcaíno, 2008.

20. Vizcaíno, 2002, 207-220.

21. Gómez, 2003, 269-305; Martínez, Noguera, Madrid y Martínez, 2014, 179-204.

22. Para los trabajos de conservación-restauración acometidos en la última década en el conjunto arqueológico véanse, entre otros: Giménez, Noguera, Madrid y Martínez, 2011, 95-118; Noguera, Madrid, Martínez y Cánovas, 2012, 116-117: 78-89; Noguera, Martínez, Madrid y Cánovas, 2015, 353-364.

23. Para estos cuadros y texto pintados véase: Noguera, Abascal y Madrid, 2017, 149-172; Fernández, Bragantini, Noguera, Madrid y Martínez, 2018, 655-672.

24. Realizados por el SAIT de la Universidad Politécnica de Cartagena..

BIBLIOGRAFÍA:

- ABASCAL, J.M. (2002): "La fecha de la promoción colonial de *Carthago Nova* y sus repercusiones edilicias", *Mastia. Revista del Museo Arqueológico de Cartagena*, 1, 21-44.
- ABASCAL, J.M. (2004): "Cultos orientales en Carthago Nova", en *Scombraria. La historia oculta bajo el mar* (Catálogo de la exposición), Murcia, 103-106.
- ABASCAL, J.M. (2009): "El cerro del Molinete y los cultos orientales en Carthago Nova", en J.M. Noguera y M.ªJ. Madrid (eds.), *Arx Hasdrubalis. La ciudad reencontrada. Arqueología en el cerro del Molinete / Cartagena*, Murcia, 118-119.
- ABASCAL, J.M., NOGUERA, J.M. y MADRID, M.ªJ. (2012): "Nuevas inscripciones romanas de Cartago Nova (Cartagena, Hispania Citerior)", *ZPE*, 182, 287-296.
- ABASCAL, J.M. y RAMALLO, S.F. (1997): *La ciudad romana de Carthago Nova: la documentación epigráfica*, Murcia.
- BELMONTE, J.A., NOGUERA, J.M., GONZÁLEZ-GARCÍA, A.C. y RODRÍGUEZ-ANTÓN, A. (2016): "Astronomy and Landscape in Carthago Nova", en F. Silva, K. Malville, T. Lomsdalen y F. Ventura (eds.), *The Materiality of the Sky.* The proceedings

of the Twenty-Second Annual Conference of the Societé Européenne pour l'Astronomie dans la Culture (SEAC) held in Malta, 22-26 Septembrer 2014, Wales, 65-77.

- EGEA, A. (2003): "La ingeniería hidráulica romana del Cerro del Molinete", en J.M. Noguera (ed.), *Arx Asdrubalis. Arqueología e Historia del Cerro del Molinete*, I. Murcia, 203-230.

- EGEA, A., DE MIQUEL, L., MARTÍNEZ, M.A. y HERNÁNDEZ, R. (2006): "Evolución urbana de la zona 'Morería'. Ladera occidental del Cerro del Molinete (Cartagena)", *Mastia. Revista del Museo Arqueológico de Cartagena*, 5, 11-59**.**

- FERNÁNDEZ, A. (2003): "La pintura mural romana del Molinete (Cartagena)", en J.M. Noguera (ed.), *Arx Asdrubalis. Arqueología e Historia del Cerro del Molinete*, I, Murcia, 161-202.

- FERNÁNDEZ, A. (2008): *La pintura mural romana en Carthago Nova. Evolución del programa pictórico a través de los estilos, talleres y otras técnicas decorativas*, I-II, Murcia.

- FERNÁNDEZ, A., BRAGANTINI, I., NOGUERA, J.M., MADRID, Mª.J., y MARTÍNEZ, I. (2018): "Apolo y las Musas de *Carthago Nova*", en Y. Dubois y U. Niffeler (eds.), *Pictores per provincias II – Status quaestionis. Actes du 13e Colloque de l'Association Internationale pour la Peinture Murale Antique (AIPMA)* (*Antiqua* 55) (Université de Lausanne, 12-16 septembre 2016), Basel, 655-672.

- GIMÉNEZ, M., NOGUERA, J.M., MADRID, M.ªJ. y MARTÍNEZ, I. (2011): "Proyecto Parque Arqueológico del Molinete: intervención en la cima", en *XXII Jornadas de Patrimonio Cultural de la Región de Murcia*, Murcia, 95-118.

- GOMEZ, A. (2003): "Las murallas de los Austrias en Cartagena (1500-1700). Fuentes documentales y testimonios materiales (cerro del Molinete, calles Adarve y San Antonio el Pobre y Monte Sacro)", en J.M. Noguera (ed.), *Arx Asdrubalis. Arqueología e Historia del Cerro del Molinete*, I, Murcia, 269-305.

- GONZÁLEZ-GARCÍA, A.C., NOGUERA, J.M., BELMONTE, J.A., RODRÍGUEZ, A., RUIZ, E., MADRID, M.ªJ., ZAMORA, E. y BONNET, J. (2015): "*Orientatio ad Sidera*. Astronomía y paisaje urbano en Qart Hadašt/Carthago Nova", *Zephyrus*, 75, 141-162.

- INIESTA, Á. y MARTÍNEZ, J.A. (Coords.) (2002): *Estudio y catalogación de las defensas de Cartagena y su bahía*, Murcia.

- LECHUGA, M. y MARTÍNEZ, A. (2009): "El proyecto 'Parque Arqueológico del Molinete' en el contexto del consorcio Cartagena Puerto de Culturas", en J.M. Noguera y M.ªJ. Madrid (eds.), *Arx Hasdrubalis. La ciudad reencontrada. Arqueología en el cerro del Molinete / Cartagena*, Murcia, 38-46.

- MARTÍN, M. (2006): "La curia de *Carthago Nova*", *Mastia. Revista del Museo Arqueológico de Cartagena*, 5, 61-84.

- MARTÍN, M. (2009): "La ciudad y el Molinete: investigaciones arqueológicas en la *arx Hasdrubalis*", en J.M. Noguera y M.ªJ. Madrid (eds.), *Arx Hasdrubalis. La ciudad reencontrada. Arqueología en el cerro del Molinete / Cartagena*, Murcia, 31-37.

- MARTÍN, M. (2016): "El Molinete y los avatares en la recuperación de un singular espacio arqueológico y patrimonial", en J.M. Noguera, A. Cánovas, M.ªJ. Madrid e. I. Martínez (eds.), *Barrio del Foro Romano/Roman Forum District / Molinete/Cartagena. Proyecto integral de recuperación y conservación / Recovery and Conservation,* Murcia, 64-69.

- MARTÍNEZ, M. (2004): "La topografía en Carthago Nova. Estado de la cuestión",

Mastia. Revista del Museo Arqueológico de Cartagena, 3, 11-30.

- MARTÍNEZ, M. (2009): "De monte a ciudad. Cicatrices de una colina emblemática", en J.M. Noguera y M.ªJ. Madrid (eds.), *Arx Hasdrubalis. La ciudad reencontrada. Arqueología en el cerro del Molinete / Cartagena*, Murcia, 24-30.

- MARTÍNEZ, M. (2016): "El Molinete: diacronía de un cerro con vocación urbana", en J.M. Noguera, A. Cánovas, M.ªJ. Madrid e. I. Martínez (eds.), *Barrio del Foro Romano/Roman Forum District / Molinete/Cartagena. Proyecto integral de recuperación y conservación / Recovery and Conservation,* Murcia, 56-63.

- MARTÍNEZ, J.A., NOGUERA, J.M., MADRID, M.ªJ. y MARTÍNEZ, I. (2014): "Las defensas de la Cartagena renacentista: evidencias arqueológicas recientes de las murallas de Carlos I y Felipe II", *AnMurcia*, 30, 179-204.

- MARTÍNEZ, A., PÉREZ, M.ª S. y PÉREZ, C. (eds.) (2012): *Cartagena Puerto de Culturas. Convirtiendo el pasado en futuro*, Cartagena.

- NOGUERA, J.M. (2002): "*Carthago Noua*: una metrópoli hispana del Mediterráneo occidental", en *Cartagena romana. Historia y epigrafía*, Murcia, 49-87.

- NOGUERA, J.M. (ed.) (2003a): *Arx Asdrubalis. Arqueología e Historia del Cerro del Molinete (Cartagena)*, I, Murcia.

- NOGUERA, J.M. (2003b): "Arx Asdrubalis. Historia y Arqueología de un espacio privilegiado de Cartagena en la antigüedad", en J.M. Noguera (ed.), *Arx Asdrubalis. Arqueología e Historia del Cerro del Molinete (Cartagena)*, I, Murcia, 13-74.

- NOGUERA, J.M. (2012): "Carthago Nova: Urbs privilegiada del Mediterráneo occidental", en J. Beltrán y O. Rodríguez (eds.), *Hispaniae urbes. Investigaciones arqueológicas en ciudades históricas*, Sevilla, 121-190.

- NOGUERA, J.M. (2014): "Die Colonia Iulia Urbs Nova Carthago: Neues zur Geschichte einer Stadt, die sich noch im Bau befindet", en S. Panzram (ed.), *Städte in Spanien. Moderne Urbanität seit 2000 Jahren*, Mainz am Rheim, 29-44.

- NOGUERA, J.M. y ABASCAL, J.M. (2003): "Fragmentos de epígrafes e inscripción con *litterae aureae* del foro y del *Augusteum* de Carthago Nova", *Mastia. Revista del Museo Arqueológico de Cartagena*, 2, 11-63.

- NOGUERA, J.M., ABASCAL, J.M. y MADRID, M.ªJ. (2017): "Un *titulus pictus* con titulatura imperial de *Carthago Nova* y puntualizaciones a la dinámica urbana de la ciudad en el siglo III d.C.", *Zephyrus*, 79, 149-172.

- NOGUERA, J.M., ABASCAL, J.M. y MADRID, M.ªJ. (2018): "Nuevas inscripciones romanas del Molinete (Cartagena) (campañas 2008-2017)", *Mastia. Revista del Museo Arqueológico de Cartagena*, 14, 63-101.

- NOGUERA, J.M., CÁNOVAS, A., MADRID, M.ªJ., MARTÍNEZ, I. y MARTÍNEZ, A. (2010 [2013]): "Puesta en valor de la insula I del Molinete (Barrio del Foro Romano): objetivos, criterios y resultados", *Mastia. Revista del Museo Arqueológico de Cartagena* (Homenaje a Pedro A. San Martín Moro), 9, 251-264.

- NOGUERA, J.M., CÁNOVAS, J.M., MADRID, M.ªJ. y MARTÍNEZ, I. (2013): "Puesta en valor de la insula I del Molinete (Barrio del Foro Romano): objetivos, criterios y resultados", en *XXIII Jornadas de Patrimonio Cultural de la Región de Murcia* (Cartagena, Lorca, Murcia, 2 al 30 de octubre de 2012), Murcia, 103-113.

- NOGUERA, J.M., CÁNOVAS, J.M., MADRID, M.ªJ. y MARTÍNEZ, I. (eds.) (2016):

Barrio del Foro Romano/Roman Forum District / Molinete/Cartagena. Proyecto integral de recuperación y conservación / Recovery and Conservation. (Premio Nacional de Restauración y Conservación de Bienes Culturales 2012) (National Prize of Restoration and Conservation of Cultural Heritage 2012), Murcia.

- NOGUERA, J.M., CÁNOVAS, J.M., MADRID, M.ªJ. y MARTÍNEZ, I. (eds.) (2019): *Barrio del Foro Romano. Molinete, Cartagena. Santuario de Isis y Serapis (*Insula *II). Proyecto integral de recuperación y conservación / Roman Forum District. Molinete, Cartagena. Sanctuary of Isis and Serapis (*Insula *II). Recovery and conservation*, Murcia.

- NOGUERA, J.M. y MADRID, M.ªJ. (eds.) (2009): *Arx Hasdrubalis. La ciudad reencontrada. Arqueología en el cerro del Molinete / Cartagena*, Murcia.

- NOGUERA, J.M. y MADRID, M.ªJ. (2012): "Parque Arqueológico del Molinete. Barrio del Foro Romano", en A. Martínez, M.ªS. Pérez y C. Pérez (eds.), *Cartagena Puerto de Culturas. Convirtiendo el pasado en futuro*, Cartagena, 58-65.

- NOGUERA, J.M. y MADRID, M.ªJ. (2014a): "The Archaeological Park of Molinete (Cartagena, Spain): a laboratory for the study of material history on the Roman colony on Carthago Nova", en J.M. Álvarez, T. Nogales e I. Rodà (eds.), *Actas del XVIII Congreso Internacional de Arqueología Clásica. Centro y periferia en el mundo clásico*, vol. II, Mérida, 1689-1693.

- NOGUERA, J.M. y MADRID, M.ªJ. (2014b): "Modelos y mecanismos de transmisión del urbanismo y la arquitectura en las ciudades hispanas: el paradigma de Carthago Nova y sus territorios", en M.H. Olcina (ed.), *Ciudades Romanas Valencianas. Actas de las Jornadas sobre Ciudades Romanas Valencianas*, Alicante, 55-81.

- NOGUERA, J.M. y MADRID, M.ªJ. (2014c): "Carthago Nova: fases e hitos de monumentalización urbana y arquitectónica (siglos III a.C.-III d.C.)", *Espacio, Tiempo y Forma, I. Prehistoria y Arqueología*, 7, 13-60.

- NOGUERA, J.M. y MADRID, M.ªJ. (2016): "Carthago Nova: Akkulturation und Krise in einer antiken Stadt", en F. Teichner (ed.), *Aktuelle Forschungen zur Provinzialrömischen Archäologie in Hispanien* (Beiträge des DAAD-Kolloquiums im Mai 2015 in Sevilla) (Kleine Schriften aus dem Vorgeschichtlichen Seminar Marburg 61), Marburg, 70-76.

- NOGUERA, J.M., MADRID, M.ªJ., MARTÍNEZ, I. y CÁNOVAS, A. (2012): "La insula I del Molinete. Barrio del Foro Romano, Cartagena, Murcia", *R&R. Restauración y Rehabilitación*, 116-117, 78-89.

- NOGUERA, J.M., MADRID, M.ªJ., MARTÍNEZ, I., GARCÍA, V. y VELASCO, V. (2018): "Parque Arqueológico del Molinete (Cartagena): un proyecto integral de recuperación patrimonial y urbana", en *XXIV Jornadas de Patrimonio Cultural. Región de Murcia 2018* (Murcia-Cartagena, 9, 16, 23 y 30 de octubre de 2018), Murcia, 339-347.

- NOGUERA, J.M., MADRID, M.ªJ., MARTÍNEZ, A. y MARTÍNEZ, I. (2017): "El Barrio del Foro/Molinete. Cartagena: investigación y transformación urbana", *Hispania Nostra. Revista para la defensa del patrimonio cultural y natural*, 27 (junio 2917), 28-33.

- NOGUERA, J.M., MADRID, M.ªJ. y QUIÑONERO, D. (2009): "Nuevas aportaciones al urbanismo de Carthago Noua: la *insula I* del Molinete y la red viaria de la colonia", en J.M. Noguera y M.ªJ. Madrid (eds.), *Arx Hasdrubalis. La ciudad reencontrada. Arqueología en el cerro del Molinete / Cartagena*, Murcia, 68-81.

- NOGUERA, J.M., MARTÍNEZ, I., MADRID, M.ªJ. y CÁNOVAS, A. (2015): "Barrio del Foro Romano (Molinete, Cartagena): objetivos, criterios y procesos de musealización", en J. García, I. Mañas y F. Salcedo (eds.), *Navigare necesse est. Estudios en homenaje a José María Luzón Nogué*, Madrid, 353-364.

- NOGUERA, J.M., MARTÍNEZ, A. y RUIZ, E. (2010): "Cartagena Port of Cultures Consortium / Consortium Carthagène Port de Cultures", en M.F. Guzzi (ed.), *Best Practices Catalogue in Governance. C.U.L.T.U.R.E. Project*, Ferrara, 36-47.

- NOGUERA, J.M., SOLER, B., MADRID, Mª.J. y VIZCAÍNO, J. (2009): "El foro de *Carthago Nova*: estado de la cuestión", en J.M. Noguera (ed.), *Fora Hispaniae. Paisaje urbano, arquitectura, programas decorativos y culto imperial en los foros de las ciudades hispanorromanas*, Murcia, 217-302.

- PÉREZ, F.J. (1993²): *Cartagena (1874-1936) (transformación urbana y arquitectónica)*, Murcia.

- QUEVEDO, A. (2015): *Contextos cerámicos y transformaciones urbanas en Carthago Nova (siglos II-III)*, Oxford.

- RAMALLO, S.F. (2003): "*Carthago Nova* y la arqueología romana en el sureste de la península Ibérica. Balance de veinticinco años de investigación", en *Estudios de arqueología dedicados a la profesora Ana María Muñoz Amilibia*, Murcia, 289-318.

- RAMALLO, S.F. (2006): "*Carthago Nova: urbs opulentissima omnium Hispania*", en L. Abad, S. Keay y S.F. Ramallo (eds.), *Early roman towns in Hispania Tarraconensis*, Rhode Island, 91-104.

- RAMALLO, S.F. (2011): *Carthago Nova. Puerto mediterráneo de Hispania*, Murcia.

- RAMALLO, S.F. y RUIZ, E. (1994): "Un edículo republicano dedicado a Atargatis en *Carthago Nova*", *AEspA*, 67, 79-102.

- RAMALLO, S.F. y RUIZ, E. (1998): *El teatro romano de Carthago Nova*, Murcia.

- RAMALLO, S.F. y RUIZ, E. (2010): "Carthago de Hispania, emporio comercial del Mediterráneo occidental", en R. González y J. Ruiz de Arbulo (eds.), *Simulacra Romae II. Rome, les capitales de province (capita prouinciarum) et la création d'un espace común européen. Une approche archéologique* (Reims, 2008), Reims, 95-110.

- RAMALLO, S.F., RUIZ, E., MONEO, R. y MURCIA, A.J. (2009): *Museo del Teatro Romano de Cartagena. Catálogo,* Murcia.

- RUIZ, E. (coord.) (2001): *Patrimonio de Cartagena I*, Cartagena.

- TORNEL, C. (coord.) (2001): *Patrimonio de Cartagena II*, Cartagena.

- VIZCAÍNO, J. (2002): "Reutilización de material en la edilicia tardoantigua. El caso de Cartagena", *Mastia. Revista del Museo Arqueológico de Cartagena*, 1, 207-220.

- VIZCAÍNO, J. (2008): *La presencia bizantina en Hispania (siglos VI-VII). La documentación arqueológica* (Antigüedad y Cristianismo XXV), Murcia.

Figura 1. Ladera sureste del Molinete vista desde el edificio del futuro Museo del Foro Romano. Sector septentrional en torno a la antigua calle de la Aurora (derecha) y sector meridional con, en primer término, el Foro Colonial, y detrás las Insulae I y II (febrero 2018) (fot. José Gabriel Gómez).

Figura 2. Edificio del Centro de Salud del Casco Antiguo, en cuya planta baja y sótano se ubicará el Museo del Foro Romano del Molinete (fot. David Frutos).

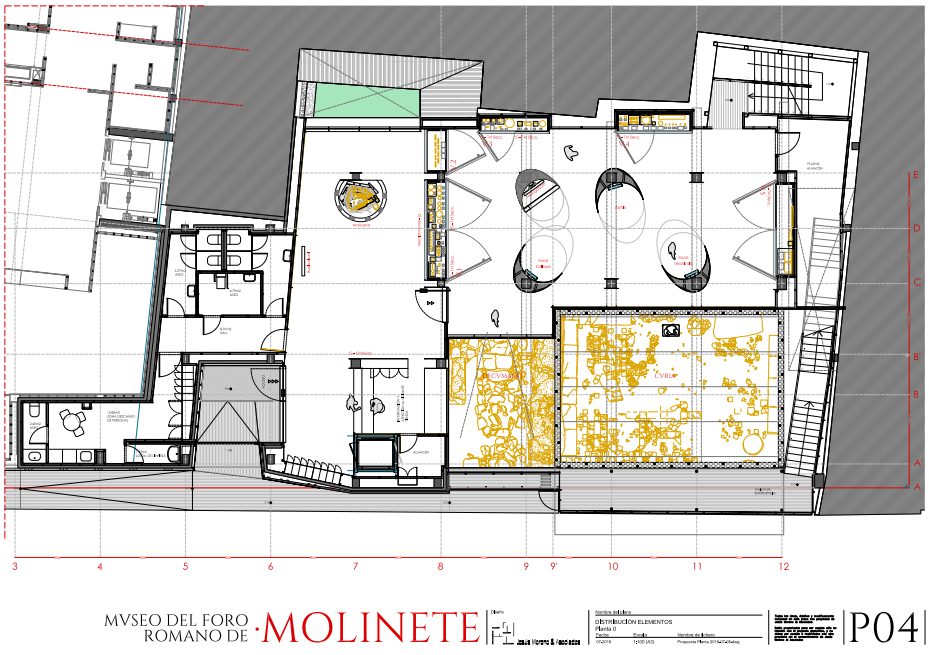


Figura 3. Museo del Foro Romano del Molinete. Diseño de la planta 0 y equipamientos museográficos (arquitectura: Estudio Amann-Cánovas-Maruri; museografía: Jesús Moreno y Asociados).

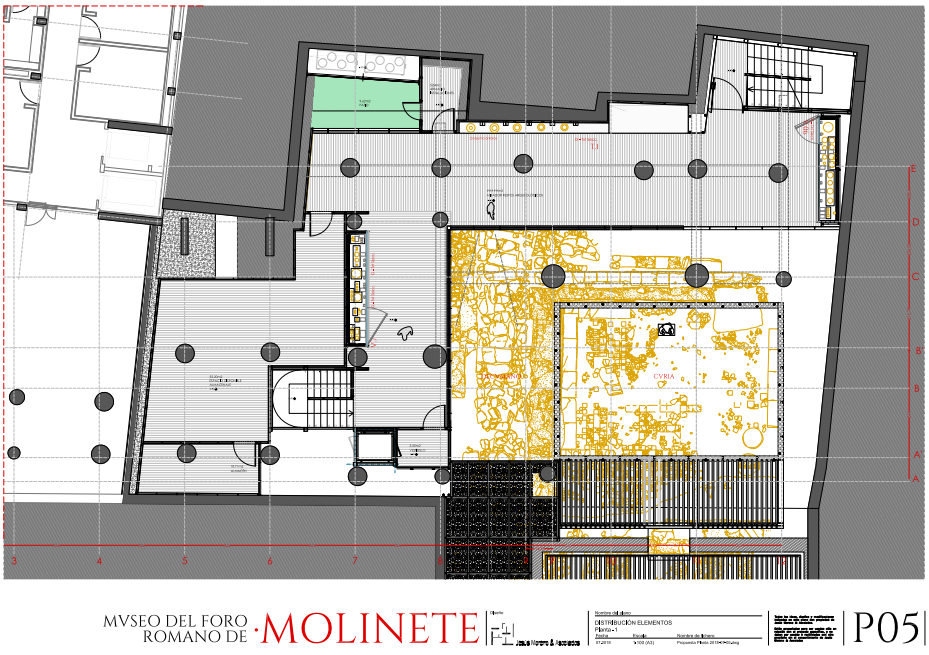


Figura 4. Museo del Foro Romano del Molinete. Diseño de la planta -1 y equipamientos museográficos (arquitectura: Estudio Amann-Cánovas-Maruri; museografía: Jesús Moreno y Asociados).

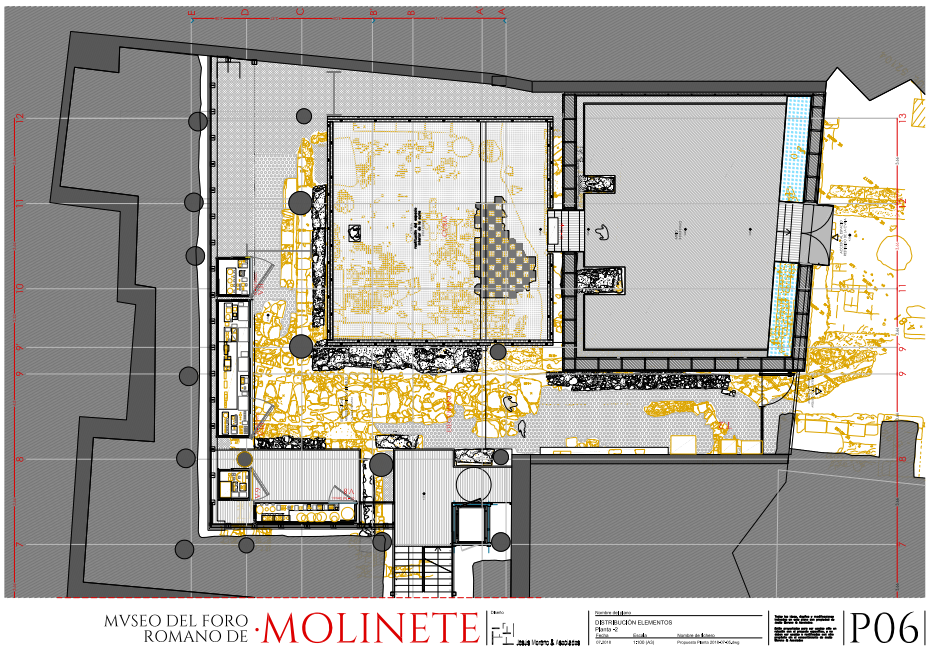


Figura 5. Museo del Foro Romano del Molinete. Diseño de la planta -2 y equipamientos museográficos (arquitectura: Estudio Amann-Cánovas-Maruri; museografía: Jesús Moreno y Asociados).

Figura 6. Restitución volumétrica de la Curia colonial en la planta -2 del Museo del Foro Romano del Molinete (render: Estudio Amann-Cánovas-Maruri).

MVSEO DEL FORO ROMANO DE ·MOLINETE| |V02|

Figura 7. Recreación del primer espacio museográfico en la planta 0 del Museo del Foro Romano del Molinete (render: Jesús Moreno y Asociados).

Figura 8. Bodegón con producciones cerámicas del siglo XIX procedentes de las excavaciones en el Molinete (fot. Equipo conservación Molinete).

Figura 9. Bodegón con producciones cerámicas de época bizantina (spatheia y ungüentarios cristianos tipo Late Roman) procedentes de las excavaciones en el Molinete (fot. Equipo conservación Molinete).

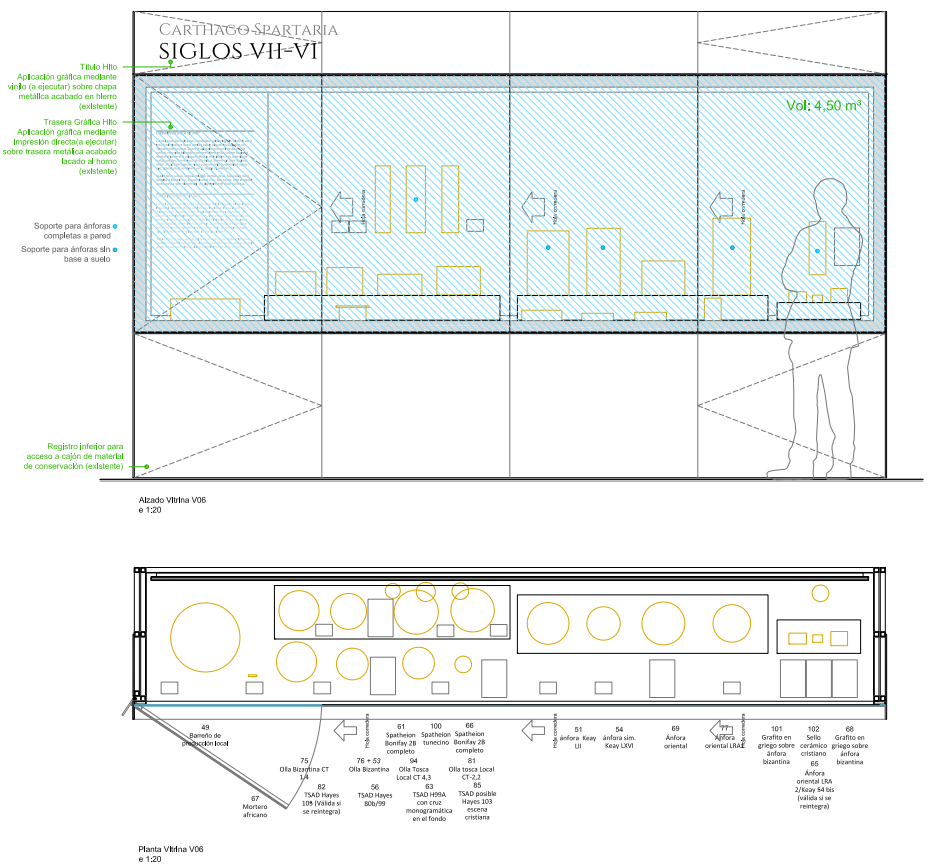


Figura 10. Detalle constructivo y de distribución de contenidos de la vitrina 6 en planta -1 del Museo del Foro Romano del Molinete (dib.: Jesús Moreno y Asociados).

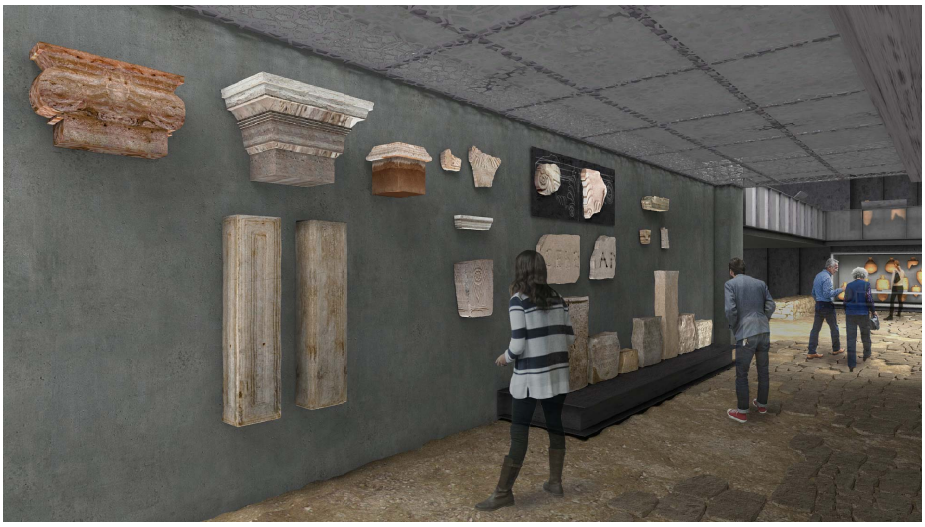


Figura 11. Recreación del lapidario de la planta -1 del Museo del Foro Romano del Molinete (render: Jesús Moreno y Asociados).

	CERÁMICA					
NÚMERO	CÓDIGO	PIEZA	HITO	MATERIAL	ACABADAS	FOTO
1	MOL 0830045-250-16	Plato matilla horno 3	01.Contemporánea	cerámica	☒	
2	MOL 0830255-250-21	Cuenco Matilla S2	01.Contemporánea	cerámica	☒	
3	MOL 0830510-251-14	plato sim. Mantilla 23/24	01.Contemporánea	cerámica	☒	
4	MOL 11 10074-251-58	Taza	01.Contemporánea	cerámica	☒	
5	MOL 1430088-250-28	Plato loza moderna B/A con barco	01.Contemporánea	cerámica	☒	
6	MOL 1430088-250-34	Plato loza moderna con pájaro	01.Contemporánea	cerámica	☒	
7	MOL 1430088-250-35	Plato loza moderna B/A con frutos	01.Contemporánea	cerámica	☒	
8	MOL 1430088-250-42	Cuenco loza moderna B/A sin decoración vegetal	01.Contemporánea	cerámica	☒	
9	MOL 1430088-250-48	Taza de café de loza moderna blanca	01.Contemporánea	cerámica	☒	
10	MOL 1430088-251-22 (en etiqueta MOL 16)	Plato vidriado moderno	01.Contemporánea	cerámica	☒	
11	MOL 1430088-251-27 (en etiqueta MOL 16)	Olita vidriada	01.Contemporánea	cerámica	☒	
12	MOL 1535217-251-1	Jarrita vidriada	01.Contemporánea	cerámica	☒	
13	MOL 1535258-198-22	"Jarrita de la novia"	01.Contemporánea	cerámica	☒	
14	MOL 1535258-250-26	Plato vidriado polícromo	01.Contemporánea	cerámica	☒	
15	MOL 1535258-250-47	Cuenco vedrío verde decorado	01.Contemporánea	cerámica	☒	
16	MOL 1535258-250-53	Plato loza azul catalana con escena urbana	01.Contemporánea	cerámica	☒	
17	MOL 1535258-251 (MOL 1535258-251-66 en el listado)	Bacín vedrío verde Matilla X	01.Contemporánea	cerámica	☒	
18	MOL 1535258-251-61	Jarra vidriada	01.Contemporánea	cerámica	☒	

Figura 12. Ejemplo de tabla Excel para control del trabajo (fot. Equipo conservación Molinete).

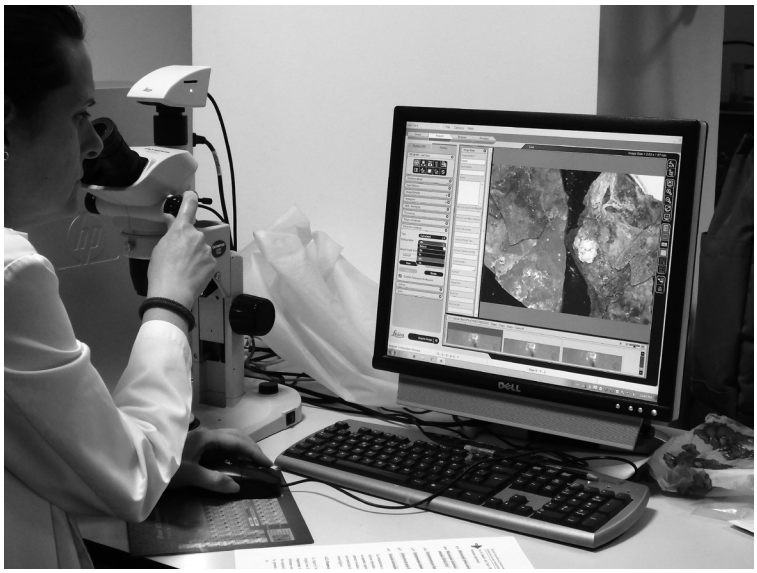


Figura 13. Análisis de aleación del bronce en el laboratorio del Servicio de Apoyo a la Investigación tecnológica (SAIT) de la Universidad Politécnica de Cartagena (fot. Equipo conservación Molinete).

Figura 14. Proceso de montaje de un ánfora (fot. Equipo conservación Molinete).

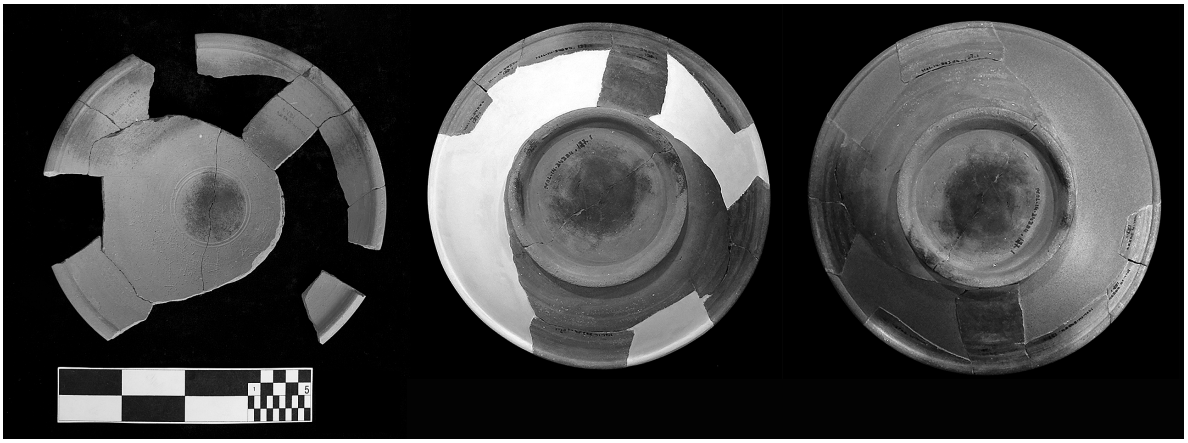


Figura 15. Secuencia de la reintegración de un plato con problemas estructurales (fot. Equipo conservación Molinete).

Figura 16. Tratamientos de limpieza mecánica en un objeto de hierro (fot. Equipo conservación Molinete).

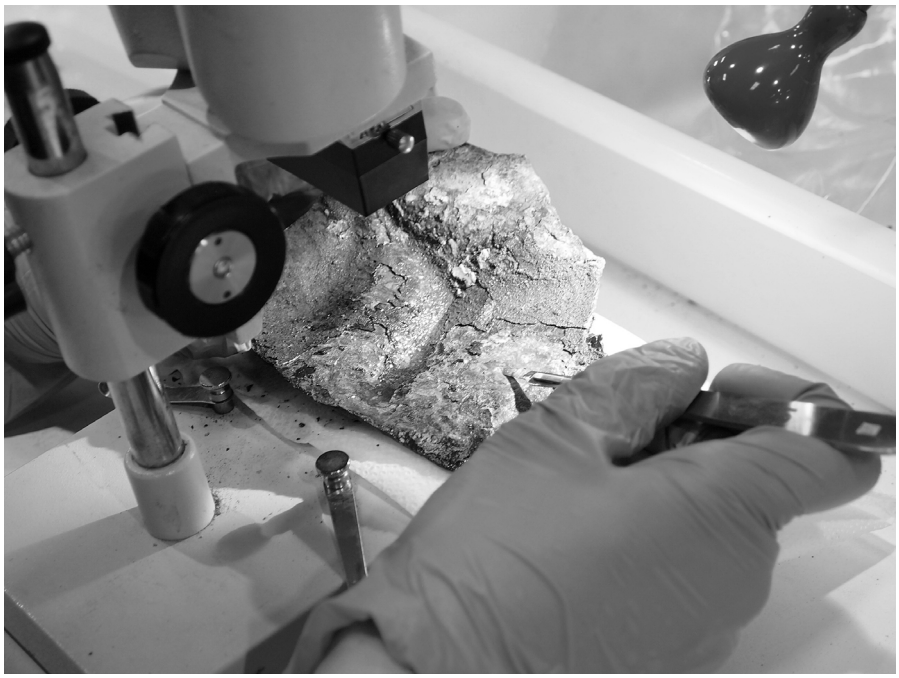


Figura 17. Limpieza mecánica bajo lupa binocular (fot. Equipo conservación Molinete).

Figura 18. Adhesión de fragmentos de una sítula de cobre con Mowital® (polivinilo butiral) (fot. Equipo conservación Molinete).

Figura 19. Tratamientos de limpieza en pintura mural (fot. Equipo conservación Molinete).

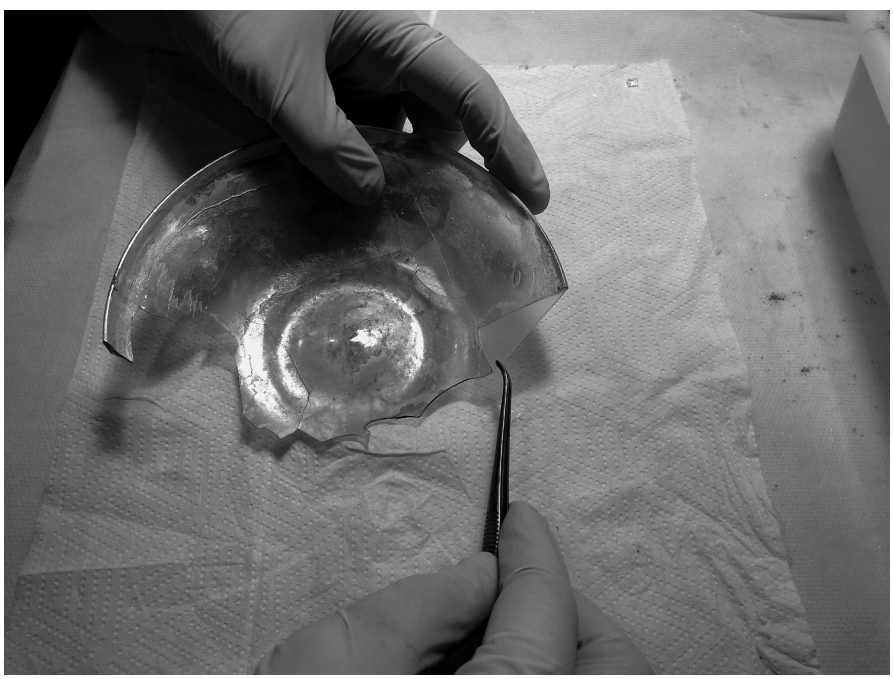


Figura 20. Reintegración con polipropileno en objeto de vidrio (fot. Equipo conservación Molinete).

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ORIGINALES

1.- Los trabajos deberán presentarse mecanografiados en formato DIN A-4 por una sola cara con un máximo de 30-35 líneas, con un margen mínimo de 4 cms. Todas las páginas deberán ir numeradas. Las notas se presentarán al final del manuscrito. La extensión máxima del trabajo será de 10.000 palabras y 10 ilustraciones. No se aceptará ninguna contribución que haya sido publicada en otra revista o vaya a serlo.

2.- Cada texto debe estar precedido de una página que contenga el título del trabajo, el nombre y apellidos del autor (es), así como una dirección, un teléfono de contacto o dirección de correo electrónico.

3.- En el encabezamiento del trabajo, bajo el título y antes que el resumen, se indicará el nombre del/los autor(es), así como el centro o centros en los que trabajen.

4.- Los trabajos contarán siempre con un resumen en castellano y un abstract en alguno de los idiomas oficiales de la Unión Europea, con un máximo de 10 líneas para cada uno de ellos. Además se deberá acompañar de un máximo de seis palabras clave tanto en castellano como en uno de los idiomas oficiales de la Unión europea.

5.- Con el original se entregará una copia en soporte magnético en formato textos Word. En la etiqueta se indicará el título del trabajo, autor(es).

6.- Todas las ilustraciones deberán numerarse correlativamente, independientemente de que se trates de fotografías, dibujos, gráficos o tablas. Los dibujos incluirán escala gráfica. No se pueden realizar reproducciones a color. Deberán tener la calidad suficiente para su reproducción y deberán adjuntarse en archivo aparte del texto, en formato JPG. Los pies de las figuras deberán incluirse en hoja aparte con los datos completos de su identificación.

7.- Las referencias bibliográficas deberán hacerse siempre del modo siguiente:

7.1.- En las citas en el texto se pondrá el apellido del autor en minúscula, seguido del año de publicación y la (s) página(s) y figura (s) separadas por comas. Estas citas figurarán en el texto entre paréntesis, no al final, ni a pie de página. Por ejemplo: (Abad Casal, 1983,185); L. Abad (1983,185) indica que…

7.2.- Las notas largas y comentarios irán al final del texto con las referencias bibliográficas igual que en 7.1.

8.- Al final del trabajo se incluirá una lista bibliográfica, ordenada alfabéticamente según el primer apellido del autor (es). Si de un auto se incluyen varias obras, se ordenarán de la más antigua a la más moderna. Si hay obras de un autor en un mismo año, se distinguirán con letras minúsculas (a,b,c, etc.) que se incluirán en las referencias 7.1.

8.1.- Cuando se trate de un libro o monografía se citará por este orden: apellido(s) del autor(es) en mayúscula, seguidos por la inicial del nombre propio. A continuación se indicará el año de publicación entre paréntesis, dos puntos. el título en cursiva y el lugar de edición. Ejemplo: GARCÍA Y BELLIDO, A.(1949): *Esculturas romanas de España y Portugal*. Madrid.

8.2.- Cuando se trate de un artículo o capítulo de una revista o monografía, se pondrá el apellido(s) del autor(es) en mayúscula, seguidos por la inicial del nombre propio. A continuación se indicará el año de la publicación entre paréntesis, el título del artículo entre comillas, nombre de la revista en cursiva, volumen o número de páginas, separados por comas. Ejemplo: ABAD CASAL, L. (1983): "Un conjunto de materiales de la Serreta de Alcoy", *Lucentum*. 2, 173-197. En el caso de que los títulos de las revistas vengan abreviados, deberán utilizarse las abreviaturas de L´Année Philologique, American Journal of Archeology o Archäologische Bibliographie, indicando siempre el sistema utilizado.

9.- NOTA FINAL: El comité de redacción no se responsabiliza de las erratas o errores tipográficos que puedan aparecer en la publicación, por lo que ruega a los autores que cuiden al máximo los textos que entregan en soporte informático, dado que la reproducción se realizará a partir de los mismos, ya que no se remitirán pruebas de imprenta a los autores por razones de coste. Así mismo, el Comité de Redacción se reserva el derecho de devolver los originales que no se correspondan con la línea de la Revista, o que no cumplan estas normas de redacción.

ENTREGA DE ORIGINALES:

Asociación Española de Amigos de la Arqueología
Apartado de correos: 14.800 MADRID
info@amigosarqueologia.com