



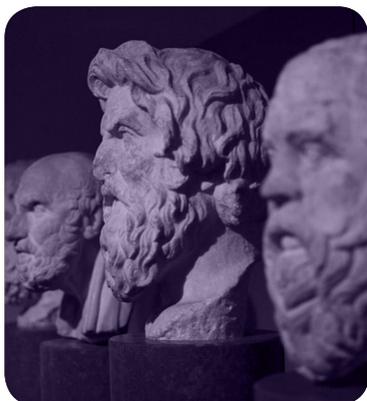
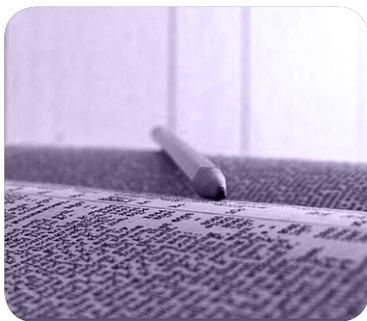
MÁSTERES de la UAM

Facultad de
Filosofía y Letras /
16-17

Arqueología
y Patrimonio



**Sangre, Poder
e Inframundo.
Una mirada diferente
desde la cultura maya
prehispánica**
Laura García Blas



Trabajo Fin de Máster

Proyecto de exposición temporal
para el Museo de América

Sangre, Poder e Inframundo

*Una mirada diferente
desde la cultura
maya prehispánica*



Alumna: Laura García Blas
Tutora: Dra. Raquel Castelo Ruano

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Departamento de Prehistoria y Arqueología



**PROYECTO DE EXPOSICIÓN TEMPORAL PARA
EL MUSEO DE AMÉRICA DE MADRID:**

SANGRE, PODER E INFRAMUNDO.

***UNA MIRADA DIFERENTE DESDE LA CULTURA
MAYA PREHISPÁNICA***

Presentado para la obtención del título de

Máster en Arqueología y Patrimonio

por Laura García Blas

Tutora:

Dra. Raquel Castelo Ruano

Madrid, 2017

*A papá y mamá,
por el apoyo incondicional y la paciencia infinita.*

ÍNDICE GENERAL

Agradecimientos	VII-VIII
------------------------------	----------

Introducción	IX-XXIII
---------------------------	----------

BLOQUE I. Marco geográfico, natural y humano

I.1. Aproximación física y geográfica al continente americano	2
1.1. El poblamiento de América	4
1.2. Periodización del continente americano	8
1.3. Las áreas culturales	10
I.2. Mesoamérica y la cultura maya como protagonistas del proyecto expositivo	13
2.1. Nomenclatura	13
2.2. Periodización de Mesoamérica	15
2.3. Área maya	19
2.3.a. Geografía	19
2.3.b. Flora. Actividades agrícolas	22
2.3.c. Fauna. Actividades ganaderas y pesqueras	24
2.3.d. Periodización de la civilización maya	25

BLOQUE II. El proyecto expositivo (I). El espacio. El público. Las piezas

II.1. El espacio: el Museo de América	38
1.1. Historia y aspectos arquitectónicos	38
1.2. Localización y accesos	43
1.3. Las colecciones	45
1.4. Exposiciones temporales y otras actividades	48
1.5. Nuestro proyecto expositivo en el museo	51

1.5.a. Pautas generales sobre conservación	54
1.5.b. Itinerancia	59
II.2. El público: el museo en cifras	61
2.1. Los estudios de público del Laboratorio Permanente de Público de Museos	61
2.2. Estudios de público elaborados <i>ex profeso</i> para la realización del TFM	64
III.3. Las piezas	68
3.1. Documentación	69
3.2. Seguros	70
3.3. Transporte	71
3.4. Intervenciones	73
3.5. Documentación gráfica y almacenamiento	73

BLOQUE III. El proyecto expositivo (II). El Plan Director

III.1. Plan Director	76
1.1. Bases contextuales	76
1.2. Finalidad	76
1.3. Justificación	77
1.4. Objetivos	77
1.4.a. Objetivos generales	77
1.4.b. Objetivos específicos	78
1.5. Destinatarios. Tipos de público	81
1.5.a. Tipos de público	85
1.5.b. Accesibilidad: de la excepción a la normalización	88
- Limitaciones funcionales en la visión	89

1.6. Forma jurídica	95
1.7. Viabilidad económica	97
1.7.a. Costes	97
1.7.b. Fuentes de financiación y recursos disponibles	97
1.8. Presupuesto	100
1.9. Cronograma	103
1.10. Análisis DAFO	104

BLOQUE IV. La materialización del proyecto expositivo: *Sangre, Poder e Inframundo. Una mirada diferente desde la cultura maya prehispánica*

IV.1. Espacios y recorrido	108
1.1. División de espacios y flujo expositivo	108
1.2. Descripción del recorrido de la exposición	111
1.2.a. Cuestiones generales	111
- <i>Wayfinding</i>	111
- Recursos audiovisuales	112
- Diseño para todos	113
- Aproximación multisensorial	121
- Color en la exposición	122
1.2.b. Definición por espacios	122
- Espacio de acogida: <i>El medio y sus habitantes</i>	123
- Sala I: <i>Primeros pobladores: los animales que inspiraron a los indígenas</i>	126
- Sala II: <i>Más allá de la serpiente: el dragón y el laberinto</i>	143
- Sala III: <i>Acceder a otros mundos: los contactos con el inframundo</i>	154

- Sala IV: <i>Autosacrificio y muerte: símbolos de ofrenda y respeto</i>	169
- Sala V: <i>Pervivencia del ritual. El legado maya</i>	177
1.2.c. Sala de exposiciones temporales	190
IV. 2. Difusión	194
2.1. Actividades didácticas	195
2.1.a. Dentro de sala: visitas comentadas	195
2.1.b. Mixta: visita comentada y taller	195
2.1.c. Fuera de sala: actividades complementarias y de profundización	196
2.2. Material didáctico	202
IV. 3. Comunicación	206
3.1. Creación de una imagen	206
3.2. Publicidad tradicional	209
3.3. Publicidad en la red	211
IV. 4. Evaluación	214
Conclusiones	215
Bibliografía	218
Anexos	248
- Anexo I. Formulario de préstamo de obras, modelo del Ministerio de Cultura.	
- Anexo II. Formulario de préstamo de <i>Huyendo de la crítica</i> , de Pere Borrell i del Caso (© Banco de España).	
- Anexo III. <i>Facility Report</i> de la sala de exposiciones <i>Tabakalera</i> (© Banco de España).	
- Anexo IV. Informe de conservación de <i>Huyendo de la crítica</i> , de Pere Borrell i del Caso (© Banco de España).	

- Anexo V. Garantía del Estado de la exposición *Metapintura. Un viaje a la idea del arte*, del Museo Nacional del Prado (© Banco de España).
- Anexo VIa. Hoja de registro de traslado de *Pomona y Vertumno*, de Juan van der Hamen (© Banco de España).
- Anexo VIb. Formulario de transporte de *Armario de bronce I*, de Carmen Laffón (© Banco de España).
- Anexo VII. Documento de restauración de *Huyendo de la crítica*, de Pere Borrell i del Caso (© Banco de España).
- Anexo VIII. Formulario de autorización de reproducción fotográfica de *Huyendo de la crítica*, de Pere Borrell i del Caso (© Banco de España).
- Anexo IX. “Ficha para evaluar la accesibilidad de espacios y edificios con patrimonio cultural y natural. Usuarios ciegos” (© B. Consuegra).
- Anexo X. Pliego de Prescripciones Técnicas (© MNCARS).
- Anexo XI. Pliego de Cláusulas Administrativas Particulares (© MNCARS).
- Anexos XII a XLVII. Piezas seleccionadas para la exposición.
- Anexo XLVIII. Folleto de la exposición (© L. García).
- Anexo XLIX. Maleta didáctica para Ed. Primaria, adaptada para alumnos ciegos o con discapacidad visual (© L. García).
- Anexo L. Póster A, *Portador de espejo* (© L. García).
- Anexo LI. Póster B, *Estela de Madrid* (© L. García).

AGRADECIMIENTOS

En el proceso de elaboración de este proyecto, han sido muchas personas las que, de manera desinteresada e incansable, me han prestado ayuda y me han brindado apoyo. Sin ellos, este trabajo no habría sido posible.

A mi tutora, Raquel Castelo Ruano, por implicarse conmigo en esta tarea, confiar en mí y orientarme siempre en la mejor de las direcciones. Gracias por la atención inestimable, por el cariño en cada comentario o sugerencia, por compartir mi esfuerzo y por hacer de este trabajo una experiencia totalmente enriquecedora, a nivel profesional y personal.

A las distintas personas pertenecientes a museos e instituciones culturales y empresas o artistas que, muy amablemente, han solucionado mis dudas a lo largo del desarrollo del proyecto. Gracias a ellos, se ha podido aportar información de primera mano, tanto documental como gráfica, y tener un punto de vista más realista sobre diferentes aspectos. Brevemente, se mencionan a continuación:

- Carolina Notario, Departamento de Exposiciones del Museo de América.
- Teresa Díaz, Técnico del Museo Tiflológico de la ONCE.
- Susana Campins, Directora del Museo VICAL de Arte Precolombino y Vidrio Moderno.
- Sergio Artiaga, Empresa Trazacultura, dedicada al diseño de proyectos culturales y turísticos.
- César Fernández, Empresa *Touch Ibérica Technology*, distribuidora de los dispositivos *HappyOrNot*.
- Andrea Zucchini, autor de la obra *Terra Terra, 2015-2017*, propuesta como original táctil.
- División de Conservaduría del Banco de España.
- Coordinación Nacional de Difusión del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) de México.

A mi familia, que ha estado conmigo en todo momento. A mis padres, por darme la oportunidad de dedicarme a lo que me apasiona y estar conmigo pase lo que pase. A mis hermanos, por aconsejarme, enseñarme a manejar herramientas de diseño gráfico y, sobre

todo, por darme a quienes más me han hecho desconectar en este camino: mis sobrinos. Gracias a todos por creer en mí, por vuestra paciencia y por quererme tanto.

A mi pareja, por ofrecerme su apoyo diario, por escucharme cuando más lo he necesitado y por su amor incondicional. Gracias por estar a mi lado en todo momento y levantarme cuando me he caído.

Por último, pero no menos importante, a mis amigos. A quienes han recorrido el mismo camino y conocen perfectamente cada etapa, y a quienes no lo han hecho, pero siempre han encontrado palabras de ánimo para hacerme seguir adelante.

Nunca encontraré suficientes palabras para devolver el cariño que me habéis ofrecido. De corazón, gracias a todos.



INTRODUCCIÓN

El proyecto que se desarrolla a lo largo de las siguientes páginas pretende atraer al público hacia la civilización maya, la más duradera y sobresaliente de las que surgieron en el continente americano antes de la llegada de los europeos, y esencialmente ahondar en sus raíces culturales, en los aspectos más profundos de sus creencias. Acercarse a la manera de comprender el mundo que los rodeaba y, como consecuencia, al ámbito sobrenatural, trabajando la permeabilidad entre esos dos aspectos.

Hemos considerado necesario, por tanto, dividir este Trabajo Fin de Máster en varios bloques, el primero de los cuales facilita una aproximación a la geografía americana y al devenir del territorio. Una visión general, pero esclarecedora y necesaria, que ayuda a conocer: el poblamiento de América, su periodización, el desarrollo de los grupos humanos y las unidades territoriales designadas por los antropólogos con el fin de llevar a cabo su estudio. Se atiende, también, de manera más específica al área de Mesoamérica, prestando atención al origen del término, así como a su propia división temporal y territorial, si bien se ha tratado de encontrar una postura afín a la mayoría de los especialistas en la materia. Una vez esclarecidos estos conceptos, y en vista de que los elementos de la flora y la fauna subyacieron a la vertiente religioso-ritual de las representaciones, se realiza una breve explicación sobre la actividad agrícola, ganadera y pesquera. Todo ello, antes de analizar las causas que motivaron el final de esta civilización y de estudiar otros aspectos que ayudan en la concepción de su cultura y demuestran tanto sus grandes capacidades como la profundidad de sus conocimientos.

A continuación, el segundo bloque ofrece datos significativos para conocer el Museo de América, la institución sede de nuestro proyecto. En él abarcamos la propia arquitectura del edificio y su localización en la ciudad, la colección, el tipo de exposiciones temporales que lleva a cabo y los estudios de público, aspectos esenciales a tener en cuenta para el cumplimiento de las expectativas de la exhibición. Además, se propone una breve aproximación a la misma, desde un punto de vista conceptual, donde se explica qué pretendemos que signifique, el espacio que ocupará, cuáles serán los pasos a seguir al solicitar las piezas o el contacto con otras entidades a las que pueda interesar y hacerla, así, de carácter itinerante.

El tercer bloque, por su parte, se centra en el plan de la exposición. Es decir, se consideran los objetivos que se buscan alcanzar y se presentan conceptos tales como la



finalidad y la justificación del proyecto expositivo. Para llevarlo a cabo, se elabora un Plan Director que, asimismo, trata cuestiones como el tipo de público al que se dirige, su gestión económica y su forma jurídica.

Por último, en el cuarto bloque se detalla el aspecto práctico del proyecto: el diseño minucioso de la exposición, los talleres y actividades educativos, los recursos empleados y las labores de difusión y comunicación. Aunque está dirigida al público general, el segmento de público elegido para ejemplificar este aspecto práctico han sido las personas que padecen algún tipo de discapacidad visual o ceguera total. Intentaremos ofrecer contenidos accesibles a todos los niveles intelectuales y presentarlos de manera multisensorial, mediante la eliminación de las barreras arquitectónicas y un estudiado tratamiento de la información, a nivel de textos y material de apoyo, señalización y orientación.

Finalmente, el apartado bibliográfico recoge las obras y recursos en general empleados para la redacción de este proyecto, además del material consultado para la elaboración de los textos explicativos de la exposición, el cual se cita a continuación:

- Aguilar, 2003.
- Albornoz Ponce de León, 2005.
- Amador, 1989.
- Arias Ortiz, 2009.
- Ayala, 2002.
- Baudez, 2004.
- Bernal Romero y Velásquez García, 2005.
- Cajas, 2010.
- Carod-Artal, 2015.
- Cervantes, 2006.
- Chanché Tec, 2017.
- Chinchilla Mazariegos, 2010, 2011b.
- Clark, 1999.
- Cobos, 2007.
- Coe, 1989.
- Diéguez Melo, 2013.
- Evans, 2015.



- Fuente, 2002.
- Garza Camino, 1984, 1990, 1995, 1997.
- Guillén, 2010.
- Gutiérrez Usillos, 2002.
- Landa, 1959.
- López Austin, 2016.
- Marion, 2001.
- Masferrer Kan, 2003.
- Matadamas, Islas Orozco y Soto Velázquez, 2016.
- McAnany, 2006.
- Miller, 1992.
- Morris, 1996.
- Muñoz Espinosa, 2006.
- Nájera Coronado, 2002, 2012.
- Navarrijo Ornelas, 2001, 2012.
- Navarro y Arroyo-Cabrales, 2014.
- Núñez Enríquez, 2012.
- O'Brien-Rothe, 1998.
- Rivera Dorado, 2001, 2002, 2004, 2005, 2006, 2012, 2014.
- Rivera Dorado y Díaz Maderuelo, 1987.
- Rivera Dorado, Asensio Ramos y Martín Díaz, 2004.
- Salazar Lama, 2015.
- Seler, 1996.
- Sosa Guillén, Jiménez Álvarez y Sierra Sosa, 2016.
- Taube, 1987, 1998, 2003.
- Tuz Chi, 2009.
- Valverde Valdés, 2004, 2007.
- Vargas Pacheco y Arias Ortiz, 2005.
- Vázquez de Ágredos, Tiesler y Romano Pacheco, 2015.
- Vázquez Dzul, 2009.
- Velásquez García, 2010, 2016.
- Wagner, 2000.
- Páginas web: Chrysler Museum of Art (Virginia), Galería F2 (Madrid), INAH (museos y zonas arqueológicas), Maya Vase (J. Kerr), Metropolitan Museum



of Art (Nueva York), Museo Arqueológico de Campeche (México), Museo de América (Madrid), Museum of Fine Arts (Boston), Museo Regional de Chiapas (México), National Gallery of Australia, Pueblos Originarios, UNESCO.

Como veremos, el mundo de los antiguos mayas estuvo regido por una estrecha relación entre lo natural y lo sobrenatural. Los dioses mayas fueron concebidos como seres o energías materiales, pero invisibles e intangibles, que se podían revelar a través de seres y fuerzas naturales, algunos animales o vegetales, etc. También, tenían la capacidad de encarnarse en sus propias imágenes durante los ritos, abandonándolas cuando éstos finalizaban. Así, el culto maya no era de tipo idolátrico, como lo consideraron los españoles, sino que fue una religión politeísta, en la que las distintas fuerzas divinas eran polifacéticas y polivalentes. Los dioses se representaban simbólicamente como seres fantásticos (mezcla de varios animales) o como figuras humanas, pero casi siempre con rasgos florísticos o faunísticos.

Uno de los animales más recurrentes a la hora de expresar conceptos místicos fue la serpiente, muchas veces derivada en seres que se asemejan a lo que conocemos como dragones. Según la creencia maya, antes de la creación, en el origen del mundo existía un dragón acuático que reposaba en el océano. En las sociedades antiguas, el dragón simbolizaba las fuerzas negativas o el caos amenazante al que debían hacer frente los héroes. Ese animal fantástico es el protagonista de una de las construcciones que mejor expresa la ideología maya, el Laberinto de la ciudad de Oxkintok (Maxcanú, Yucatán). El laberinto se asimilaba al inframundo, a las cuevas, a la oscuridad... Tras todos estos conceptos subyace la preponderancia del mundo de los muertos: la necesidad de comunicación con los difuntos y con el más allá.

El pensamiento religioso maya, en buena medida, se sustentaba en la idea de que el inframundo era el lugar privilegiado del cosmos donde se encerraban los secretos de la vida y la muerte. Era el lugar donde se mantenían sin mutación los antepasados que legitimaban a los monarcas y, por supuesto, la mayoría de los dioses, quienes residían allí permanentemente o pasaban largas temporadas. Por eso, contactar con otros mundos fue el principal objetivo de los ritos mayas, y a ello se dirigía la mayor parte de los esfuerzos litúrgicos de los miembros del linaje real y de los sacerdotes.

Elementos y espacios asociados al inframundo, como los espejos (contenedores de almas y de las fuerzas vitales de las personas) o los cenotes (punto de acceso al mundo



inferior), así como rituales públicos y privados fueron algunas de las constantes entre los mayas para congraciarse con las deidades. De hecho, la armonía del cosmos se alcanzaba con un intercambio de dones, siendo el juego de pelota una práctica habitual —si no la práctica por excelencia— para conseguirlo.

En suma, una serie de ceremonias y costumbres que hemos podido conocer gracias a los restos materiales, pero de las que también se hacen eco los mayas contemporáneos. Nos resulta indispensable, en este punto, subrayar la importancia de las fuentes etnográficas para el estudio de la cultura maya. Muchas de las tradiciones actuales hunden sus raíces en la cosmovisión de los mayas antiguos y aportan luz a la hora de comprender las creaciones y las costumbres de los antepasados.

Por todo lo anterior, se entiende que nuestro proyecto tenga como finalidad acercar el mundo maya al público general, pero también pretende visibilizar el Museo de América, el cual ocupa, en muchas ocasiones, un segundo plano entre los museos madrileños. Incluso, dejando a un lado este museo que actuará como sede de la exhibición (que se abordará en el apartado II.1 del Bloque II), y con el objetivo de ofrecer una visión de conjunto sobre el patrimonio americano, hemos considerado conveniente acercarnos de manera breve en esta introducción a las instituciones españolas que albergan piezas prehispánicas, y concretamente mayas, en sus colecciones¹.

El Museo Nacional de Antropología, localizado en un palacete de la segunda mitad del siglo XIX entre la calle Alfonso XII y el Paseo de la Infanta Isabel de Madrid, cuenta con unos 2400 objetos americanos. Fue creado en 1910 como Museo Nacional de Antropología, Etnografía y Prehistoria, el nombre de la sección del Museo de Historia Natural de la que tomó sus fondos. Originalmente, éstos procedían del antiguo Real Gabinete de Historia Natural, de la colección del doctor Pedro González de Velasco (quien ordenó la creación del edificio para albergarla) y del Museo-Biblioteca de Ultramar. Con el paso de los años, las colecciones fueron creciendo y se acometieron varias reformas, tanto arquitectónicas como del discurso expositivo, la última de las cuales tuvo lugar a comienzos de este siglo. La colección permanente se organiza por continentes y, a su vez, por hechos culturales, lo que permite al visitante acercarse a las distintas culturas mediante la comparación y el análisis entre ellas. Las secciones en que se divide la sala dedicada a América son: economía y transporte; vivienda y ajuar

¹ Véase el cuadro resumen al final de esta introducción.



doméstico; indumentaria y adorno; actividades lúdicas; y creencias (Rodrigo del Blanco, 2009: 121).

Se estima que los bienes procedentes del área cultural mesoamericana suponen un 34,54% del total, el porcentaje más elevado, al que siguen las áreas amazónica y andina (32,03% y 6,72%, respectivamente), si bien las piezas arqueológicas prehispánicas no alcanzan la calidad de otras similares del Museo de América (Rodrigo del Blanco, 2009: 127, 129). De hecho, a raíz del estudio de la colección realizado con motivo de la renovación de la sala de América, se contabilizaron 621 objetos arqueológicos prehispánicos, entre los que la cultura maya no estaba representada (Rodrigo del Blanco, 2006: 134).

En este recorrido, cabe destacar en Barcelona dos museos dependientes del Instituto de Cultura del Ayuntamiento de la ciudad. En primer lugar, el Museo Etnológico, ubicado en el Paseo de Santa Madrona, en el Parque de Montjuïc, es fruto de la unión de dos instituciones museísticas de la década de 1940: el Museo de Artes, Industrias y Tradiciones Populares y el Museo Etnológico y Colonial. Paulatinamente, amplió sus fondos con piezas procedentes de varias zonas de España y de distintas expediciones, y se trasladaron al primer edificio de Cataluña concebido para ser un museo. La colección americana cuenta con unas 9000 piezas, de las cuales 4500 son precolombinas, mientras que el resto corresponde a la etnografía indígena y a las artes populares de la América hispánica. Además, buena parte de los fondos pertenecen a la cultura maya, tanto cerámicas como objetos líticos (Fornés García, Pérez Hernández y Azón Masoliver, 2009: 144) (Fig. 1).

En segundo lugar, el Museo Barbier-Mueller de Arte Precolombino, ubicado en la calle Montcada, que en 2012 cerró sus puertas y dio el relevo al Museo de las Culturas del Mundo. Pasaba por ser el primer museo europeo dedicado únicamente a las culturas americanas anteriores al contacto con los europeos. Albergaba la colección de la familia homónima, cuyo precursor, Josef Mueller, se convirtió en uno de los grandes coleccionistas del siglo XX. Junto con su yerno, Jean Paul Barbier, crearon un museo dedicado al arte primitivo en Ginebra a finales de la década de los setenta. En 1997, se inauguró la sede española, sumando entre ambos museos unas 7000 piezas, si bien las precolombinas se conservaban en Barcelona. Al parecer, era voluntad expresa del coleccionista ofrecer el rico panorama cultural prehispánico, especialmente del período



formativo, por lo que contaba con objetos de distintas culturas, entre las que destacaba la maya (Casas Gilberga y Pérez Ricart, 2009: 166-167, 169-170). En 2012, muchas de las piezas de esta familia de coleccionistas se depositaron en el Museo de las Culturas del Mundo y muchas otras salieron a subasta en la casa Sotheby's (Fig. 2).



Fig. 1. Urna-incensario procedente de Guatemala (600-900 d.C., Cat. MEB CF 617) © MEB.

Fig. 2. Vaso con representación de escribas estilo Nakbé (600-900 d.C.), procedente de la Colección Barbier-Mueller © Sotheby's.

Otra de las instituciones que debemos señalar es el Museo de Arte Precolombino de Benalmádena, en la Avenida Juan Luis Peralta, cuyos fondos proceden de la colección particular del mexicano Felipe Orlando García Murciano, donada en 1968 al Ayuntamiento de este municipio malagueño, su lugar de acogida. Se trata de un edificio de nueva planta, remodelado y con un nuevo guion expositivo desde 2005, que concentra en la primera de sus salas las piezas referentes a las civilizaciones mexicanas, entre ellas la maya (Martín Martín, 2005: 570).

Por último, cabe mencionar otros museos y fundaciones que, aunque quizás no sean tan conocidos, albergan piezas relacionadas con las sociedades precolombinas y específicamente con la cultura maya (Pano Gracia, 2009: 61):

- Biblioteca Museo Víctor Balaguer (Vilanova i la Geltrú, Barcelona): inaugurada en 1884 con la colección del fundador y un conjunto de pintura barroca cedida en depósito por el Museo del Prado, cuenta con objetos arqueológicos y etnográficos precolombinos de distintas zonas de Mesoamérica.
- Museo Maricel (Sitges, Barcelona): alberga, entre otras, la colección del doctor Jesús Pérez-Rosales, compuesta por un gran volumen de piezas arqueológicas, 232 de las cuales son precolombinas, la mayoría cerámicas mayas. El propio



Pérez-Rosales propuso la creación de un museo con su colección artística, principalmente para evitar su dispersión. En 1968, la Diputación aceptó este ofrecimiento y un año después se tomó el acuerdo de adquisición del edificio Maricel, antigua residencia del estadounidense Charles Deering (web del Museo Maricel).

- Museo-Fundación Cristóbal Gabarrón (Valladolid): creada en 1992, la fundación posee más de un millar de piezas de arte precolombino de distintas culturas de México, Guatemala, El Salvador, Venezuela, Colombia, Ecuador y Perú, entre ellas la maya, donde destacan los vasos de cerámica polícroma. En 2008, se firmó un acuerdo por el que la colección precolombina se cedía durante quince años a la Obra Social de Caja Duero para formar parte del nuevo Museo de las Culturas Americanas de Salamanca, donde se exhibirían unas setenta piezas mayas (Blanco, 2008). Cuenta con dos sedes más, en Nueva York —Fundación Gabarrón “Carriage House Center for the Arts”, desde 2002— y Mula, Murcia —Fundación Casa Pintada— Museo Cristóbal Gabarrón, desde 2005— así como con la Fundación Base Cultural Activa, en Barcelona —desde 2005—, que busca impulsar proyectos que promuevan el desarrollo sociocultural.

Además, en enero de 2010 se inauguró en la sede de Valladolid “Dioses y ritos”, una exposición donde se reunían más de cien obras de sus fondos pertenecientes a las colecciones de arte antiguo, prehispánico, africano, asiático y religioso español con el fin de mostrar la evolución de las creencias y la religión a través de las culturas.

Existen otros museos, centros culturales o fundaciones que, aunque a veces no cuentan con colecciones prehispánicas, han celebrado exposiciones relacionadas con ello, incluso haciendo de la civilización maya su tema central². A continuación, tratando de ofrecer un panorama variado en cuanto a sedes y procedencia de las colecciones, exponemos algunas exhibiciones celebradas en España:

- “El país del quetzal: Guatemala maya e hispana”, Centro Cultural de la Villa de Madrid (17/05 al 21/07/2002) y Museo de Bellas Artes de Viena. Organizada por la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior (SEACEX), con motivo de la Cumbre de la Unión Europea y de los Países Iberoamericanos y el Caribe. Se

² Véase el cuadro resumen al final de esta introducción.



- expusieron casi cuatrocientas piezas, tanto de museos guatemaltecos como españoles y de colecciones particulares, que hacían un recorrido por la memoria de la civilización maya y de la época hispana.
- “Mirando a los dioses. La vida cotidiana en Amerindia”, Sala San Miguel de la Fundación Bancaja de Castellón (11/02 al 30/03/2003) y otras sedes españolas. Realizada por la Fundación Arqueológica Clos. Supuso un acercamiento a forma de vida de las civilizaciones precolombinas desde el punto de vista geográfico, histórico, social, cultural y religioso.
 - “Los mayas: cultura milenaria”, Sala de Exposiciones de la Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa (14/03 al 14/05/2007). Contó con ochenta piezas de varios museos de Guatemala de los períodos Preclásico, Clásico y Posclásico.
 - “Arte funerario precolombino. La pasión de Tórtola Valencia”, Museo Egipcio de Barcelona (12/12/2009 al 30/05/2010). Concebida y realizada por la Fundación Arqueológica Clos en colaboración con el Institut del Teatre. Se exhibieron unas doscientas piezas de la colección Tórtola Valencia pertenecientes a distintas culturas mesoamericanas, especialmente vinculadas al equipamiento funerario. Paralelamente, se aproximaba a la coreógrafa sevillana Carmen Tórtola Valencia, artista que inspiró buena parte de su creatividad como bailarina en su sensibilidad por el exotismo y el misterio de las civilizaciones antiguas.
 - “Los mayas y el esplendor de América”, Sala Museo del Hotel Claris de Barcelona (desde 28/09/2016). Exhibición de más de medio centenar de piezas originarias de México y Guatemala, así como de Costa Rica, Colombia y Perú, que fueron adquiridas por el empresario Jordi Clos desde 1970 en subastas internacionales (Fig. 3). Además de coleccionista y mecenas, J. Clos es presidente de la cadena Derby Hotels Collection, propietaria del Hotel Claris, y de la Fundación Arqueológica Clos. Las obras se localizaron en una sala museo del hotel, aunque cada habitación también albergaba alguna pieza en su interior. Cada uno de los hoteles de la cadena incluye colecciones artísticas prestigiosas (García, 2016).
 - “De hombres y mitos. Sacrificio y ritual precolombino”, Cultural Cordón, Fundación Caja de Burgos (16/03 al 11/06/2017). Las 235 obras prehispánicas que componen la muestra, procedentes en su mayoría de fondos universitarios norteamericanos compilados por Roberto Pérez Trespacios, pretenden establecerse como creaciones propias de un conocimiento elevado. Esto es, alejarse del mero interés material y antropológico de las piezas para analizar



cuestiones más profundas, tales como la representación de conceptos supraterráneos, funerarios o sociales.

- “Mayas. El enigma de las Ciudades Perdidas”, Museo Arqueológico de Alicante (25/05/2017 al 07/01/2018). Exposición que tiene lugar en el contexto de la red *European Exhibition Network* (ENN) y se ha exhibido en el Drents Museum (Assen, Países Bajos) y el Historisches Museum der Pfalz (Speyer, Alemania) (Fig. 4). Reúne casi doscientas piezas procedentes de instituciones guatemaltecas: el Museo Nacional de Arqueología y Etnología, en su mayoría, la Fundación “La ruta Maya” y la colección Neria Herrera del Museo Juan Antonio Valdés. También se muestran objetos procedentes del Museo de Etnología de Berlín y del Rautenstrauch Joest Museum de Colonia (MARQ, 2016; <http://www.marqalicante.com/Paginas/es/MAYAS-P596-M1.html>).



Fig. 3. Primera planta del Hotel Claris y exposición de arte maya © Derby Hotels Collection.

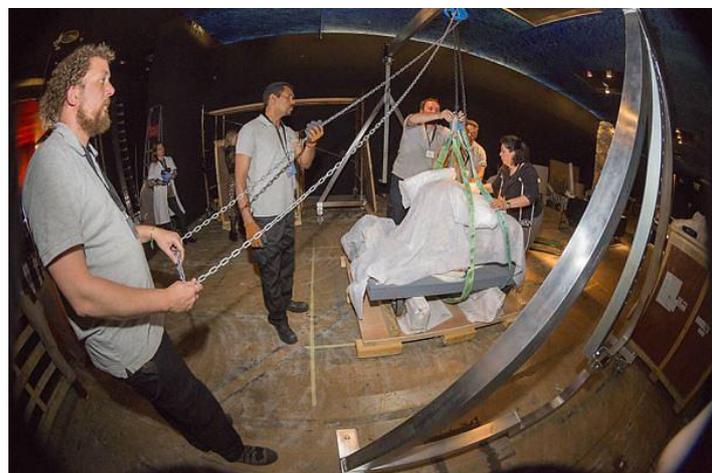


Fig. 4. Montaje de “Mayas. El enigma de las Ciudades Perdidas”. <http://www.alicantepiazza.es/>.



No podemos dejar de mencionar la iniciativa de fundaciones culturales como la *Fundación Sophia*, con sede en Palma de Mallorca. En su intento por dinamizar la cultura, facilita a las instituciones que lo deseen su fondo de exposiciones: exhibiciones temáticas de calidad realizadas por voluntarios culturales mediante la colaboración interdisciplinar de personalidades o instituciones del mundo académico y cultural. Dos de las exposiciones propuestas se centran en el mundo maya: “Los mayas: tradiciones del sol”, con la colaboración de la NASA y del Instituto Nacional de Antropología e Historia de México (INAH); y “Los Mayas”, que hace un recorrido por distintos aspectos de la civilización y cuenta con reproducciones hechas por los voluntarios del taller de Bellas Artes de la fundación (web de la *Fundación Sophia*).

La exposición que proponemos es de tipo temático, está centrada en el aspecto más profundo de la cultura maya, el misticismo y la cosmovisión que subyacían a la vida de sus habitantes. Es, por tanto, de tipo divulgativo, puesto que intentaremos que funcione a distintos niveles, existiendo la posibilidad de profundizar en ciertos aspectos, para quienes lo deseen. Además, se refuerzan algunos puntos, ya que hay piezas o conceptos que no son muy habituales y necesitan de un mayor apoyo expositivo. El objetivo, en cualquier caso, es que interese a un grupo amplio de ciudadanos.

Nos parece un tema atractivo, distinto de otras muestras que abordaron la civilización maya desde el punto de vista geográfico, histórico o social. Al penetrar directamente en cuestiones más relacionadas con las creencias y el más allá, sobre todo con la intención de esclarecer mitos y explicar el porqué de sus rituales, creemos que despertará la curiosidad y el interés de las personas por conocer más sobre una de las civilizaciones precolombinas más brillantes.

Siendo realistas, probablemente la exposición no tendrá un impacto similar al que tuvieron otras monográficas e itinerantes, a su paso por Madrid, como *Los Guerreros de Xi'an* (04/11/2004 al 31/01/2005; Centro de Arte IV Depósito, Fundación Canal), *Tutankhamón. La tumba y sus tesoros* (21/05 al 17/10/2010; pabellón 12 de la Casa de Campo) o *Teotihuacán. Ciudad de los Dioses* (27/07 al 13/11/2011; CaixaForum), u otras igualmente llamativas como *El último viaje de la fragata Mercedes. Un tesoro cultural recuperado* (12/06/2014 al 15/01/2015; Museo Arqueológico Nacional). Tampoco es nuestra intención atraer masas de visitantes que no tengan interés real, que se dejen llevar por la presión publicitaria. Sin embargo, sí creemos posible atraer a un volumen de



visitantes considerable, motivados por una exposición muy atractiva y sugerente, que haga posible principalmente el conocimiento de la colección y del museo.

Así pues, los objetivos y expectativas de nuestro proyecto expositivo no se basan en ofrecer a los visitantes simplemente una serie de piezas significativas que ilustran o son consecuencia de las ideas existentes en una determinada cultura. Por el contrario, pretendemos que, a través de una educación patrimonial, las personas participen del proyecto desde su formación, lo comprendan y se sientan atraídas hacia él. Se trata de poner en práctica una concepción de diálogo entre las obras y el público con consecuencias muy enriquecedoras que reviertan en un mayor razonamiento hacia el aspecto cultural (Fontal Merillas, 2013: 58).

Consideramos que nadie puede apreciar aquello que no conoce, por lo que es esencial poner el patrimonio al alcance de las personas, explicar de qué se trata y el porqué de su importancia para que, a partir de ahí, se identifiquen con él. Sólo de esa manera se considerará propio, valioso y se intentará proteger. Esto es, una labor de sensibilización desde y con el patrimonio gracias a la que se espera conseguir un efecto multiplicador que lleve a concienciar sobre la importancia de cuidarlo.

De esta manera, el público podrá tomar la exhibición que planteamos como una herramienta para superar la barrera de desinformación o incompreensión hacia el ámbito precolombino, y concretamente hacia la cultura maya. Tendrá la oportunidad de acercarse a una sociedad cuyas costumbres y pensamientos tienen muchos puntos en común con algunas culturas del Viejo Mundo, en lo que al más allá se refiere: necesidad de congraciarse con la divinidad, realización de ritos, preponderancia de las altas esferas en los rituales, vinculación de las fuerzas sobrenaturales a los fenómenos naturales, etc. Si bien, descubrirán y esclarecerán muchos otros aspectos en los que difieren y que desconocían o les habían llegado de forma estereotipada. Incluso, se plantearán muchas otras ideas que despertarán su curiosidad e incentivarán el hecho de regresar al museo, recomendar la visita o ampliar información por su cuenta. Así, el patrimonio se constituye como un elemento de unión cultural y geográfica a través de los vínculos comunes de las culturas, siendo la clave, además, para comprender contenidos desconocidos.

No podemos olvidar el interés científico de la muestra, que será la plataforma para fomentar las investigaciones relacionadas con las piezas del museo y de otras colecciones, funcionando como un escaparate de primer orden que ayudará a impulsar su valor e



incluso proyectos de investigación específicos. Generará espacios de debate donde tratar cuestiones concernientes a la visión del más allá en la cultura maya y su manera de comprender el mundo, habiendo lugar incluso para los temas de tipo patrimonial: las nuevas perspectivas para las exposiciones temporales en museos; los mecanismos para hacer las instituciones culturales más inclusivas, atractivas y participativas; o la gestión y dinamización de las colecciones privadas con obras precolombinas, por ejemplo. Todo ello, en un espacio multidisciplinar e interdisciplinar que estimulará la colaboración entre los profesionales que participen con variadas perspectivas.



INSTITUCIÓN	CREACIÓN	CARACTERÍSTICAS DE LAS COLECCIONES
Museo Nacional de Antropología (Madrid)	1910: como Museo Nacional de Antropología, Etnografía y Prehistoria (sección del Museo de Historia Natural).	Colección permanente organizada por continentes y, a su vez, por hechos culturales: permite al visitante acercarse a las distintas culturas mediante la comparación y el análisis entre ellas. La cultura maya no está representada.
Museo Etnológico (Barcelona)	1940: unión del Museo de Artes, Industrias y Tradiciones Populares y el Museo Etnológico y Colonial.	Colección americana compuesta por unas 9000 piezas, 4500 de ellas precolombinas. Buena parte de los fondos pertenecen a la cultura maya, tanto cerámicas como objetos líticos.
Museo de las Culturas del Mundo (Barcelona)	2012: a partir de las colecciones del Museo Barbier-Mueller de Arte Precolombino.	Primer museo europeo dedicado únicamente a las culturas americanas precolombinas. Los fundadores dividieron sus colecciones en dos museos: Ginebra (África, Norteamérica, Antigüedad y Mares del Sur) y Barcelona (precolombino, destaca la cultura maya).
Museo de Arte Precolombino Felipe Orlando (Benalmádena, Málaga)	1968: donación de la colección particular de Felipe Orlando García Murciano al Ayuntamiento de Benalmádena.	Nuevo guion expositivo desde 2005. La primera de sus salas está dedicada a las piezas de las civilizaciones mexicanas, entre ellas la maya.
Biblioteca Museo Víctor Balaguer (Vilanova i la Geltrú, Barcelona)	1884: inauguración con la colección de Balaguer y pinturas en depósito del Museo del Prado	Objetos arqueológicos y etnográficos precolombinos de distintas zonas de Mesoamérica.
Museo Maricel (Sitges, Barcelona)	1968: donación de Pérez-Rosales aceptada por la Diputación. 1969: adquisición del edificio.	Colección del doctor Jesús Pérez-Rosales: gran volumen de piezas arqueológicas, 232 de las cuales son precolombinas, la mayoría cerámicas mayas.
Museo-Fundación Cristóbal Gabarrón (Valladolid)	1992: creación de la institución en Valladolid.	Más de un millar de piezas de arte precolombino: sobresalen los vasos de cerámica policroma maya. En 2008, la colección precolombina se cede a la Obra Social de Caja Duero para formar parte del Museo de las Culturas Americanas de Salamanca.

Cuadro resumen de las principales instituciones con colecciones prehispánicas © L. García.



EXPOSICIÓN	SEDE	CARACTERÍSTICAS	FECHA
El país del quetzal: Guatemala maya e hispana	Centro Cultural de la Villa (Madrid)	Casi 400 piezas de museos guatemaltecos y españoles y de colecciones particulares. Un recorrido por la memoria de la civilización maya y de la época hispana.	17/05 al 21/07/2002
Mirando a los dioses. La vida cotidiana en Amerindia	Sala San Miguel de la Fundación Bancaja (Castellón)	Acercamiento a forma de vida de las civilizaciones precolombinas desde el punto de vista geográfico, histórico, social, cultural y religioso.	11/02 al 30/03/2003
Los mayas: cultura milenaria	Sala de Exposiciones de la Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa (Museo de Bellas Artes de Bilbao)	80 piezas de varios museos de Guatemala de los períodos Preclásico, Clásico y Posclásico.	14/03 al 14/05/2007
Arte funerario precolombino. La pasión de Tórtola Valencia	Museo Egipcio (Barcelona)	Unas 200 piezas de distintas culturas mesoamericanas pertenecientes a la colección Tórtola Valencia y vinculadas al equipamiento funerario. Aproximación a la coreógrafa sevillana Carmen Tórtola Valencia, que inspiró su creatividad las civilizaciones antiguas.	12/12/2009 al 30/05/2010
Los mayas y el esplendor de América	Sala Museo del Hotel Claris (Barcelona)	Más de medio centenar de piezas de México, Guatemala, Costa Rica, Colombia y Perú, adquiridas por el empresario Jordi Clos desde 1970. Dueño de la cadena Derby Hotels Collection, incluye colecciones artísticas prestigiosas en sus hoteles.	Desde 28/09/2016
Mayas. El enigma de las Ciudades Perdidas	Museo Arqueológico (Alicante)	Casi 200 piezas de instituciones guatemaltecas (Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Fundación "La ruta Maya" y colección Neria Herrera del Museo Juan Antonio Valdés) y museos de Berlín y Colonia.	25/05/2017 al 07/01/2018

Cuadro resumen de las principales exposiciones con temática prehispánica y/o maya © L. García.

BLOQUE I

MARCO GEOGRÁFICO, NATURAL Y HUMANO



I. 1. Aproximación física y geográfica al continente americano

Las circunstancias geográficas del continente americano tienen como consecuencia inmediata el movimiento de poblaciones humanas y/o animales, así como las relaciones o los intercambios de tipo cultural entre ambas partes del continente. Es el único que se extiende prácticamente de polo a polo y en él se encuentran casi todas las latitudes posibles y todas las altitudes habitables (Fig. 5).



Fig. 5. Vista general de Norte y Sudamérica (1000 km de altura) © Google Maps.

Se trata de un continente múltiple en lo que a geografía se refiere, abarcando todas las posibilidades: desiertos inhóspitos, selvas impenetrables, elevadas cadenas montañosas, fértiles llanuras, volcanes amenazadores, ríos caudalosos, etc. La consecuencia lógica de tal variedad es la ilimitada abundancia de procesos de adaptación emprendidos por los seres humanos que poblaron América desde hace unos veinte mil años. Es decir, el medio físico y geográfico se fue modificando a medida que los distintos grupos humanos actuaron sobre él, generando sus propios aportes culturales. Para cada ecosistema o nicho ecológico, las sociedades del pasado plantearon particulares respuestas culturales, lo que convierte a América en un rico escenario de tipo antropológico. Unas particularidades a las que habría que sumar la heterogeneidad lingüística, puesto que en el Nuevo Mundo se lograron aislar unos 2000 idiomas y dialectos, además de cientos de lenguajes sin clasificar.

Algunos de los principales componentes geográficos que resultaron decisivos para la orientación cultural de los grupos humanos primitivos fueron los siguientes:



- Los territorios circumpolares, donde las extremas condiciones ambientales determinaron de manera drástica los desarrollos sociales y tecnológicos.
- Las grandes llanuras norteamericanas, áreas propicias para el desarrollo de un tipo de vida nómada o seminómada, con fuerte dependencia de los rebaños de grandes mamíferos que facilitaron la caza especializada.
- La cordillera andina, que cruza América de norte a sur, desde Canadá hasta Chile (llamada “Las Rocosas”, en Estados Unidos y Canadá; “Sierra Madre”, en México; “Cordillera Volcánica”, en Centroamérica). Un accidente topográfico que supone la columna vertebral del continente, ofrece las mayores altitudes y lo divide en dos partes, la oriental más ancha que la occidental.
- La Amazonia, el denominado “pulmón del planeta”, un inmenso mar verde en el que la naturaleza apenas ha garantizado la subsistencia de sus habitantes a lo largo de los siglos, dado que los suelos son pobres para la agricultura y se dan muchos inconvenientes ambientales.
- La costa del Pacífico, que en América del Sur es recorrida en miles de kilómetros por la corriente fría de Humboldt, la cual se une con la corriente cálida de El Niño, concentrando una gran cantidad de vida animal y una serie de circunstancias que han provocado cambios climáticos y diferentes zonas en el paisaje (amplios desiertos atravesados por esporádicas corrientes de agua que descienden desde los Andes, por ejemplo), lo que ha motivado la aparición o el fin de las civilizaciones.

Otro aspecto geográfico importante, también, es que los territorios más hostiles fueron los que albergaron las civilizaciones más perfeccionadas. Parece que la propia dureza del espacio en que se encontraron estimuló la creatividad de sus habitantes: la complejidad de la tierra incitó a resistir la adversidad imaginando soluciones organizativas o tecnológicas que, una vez puestas en práctica, actuaban como nuevos incentivos para el desarrollo. Así, las selvas centroamericanas (trópico de Cáncer) y los desiertos sudamericanos (trópico de Capricornio) lograron conciliar los mecanismos necesarios para la aparición y el auge de las civilizaciones. Es por eso que los grupos que allí surgieron buscaron una referencia constante en la flora y la fauna, inspirándose en ellas para sus diseños y formando parte de la mitología en que basaron sus obras.



1.1. El poblamiento de América

Desde finales del siglo XVI y durante más de trescientos años, la explicación generalizada a la procedencia de los primeros pobladores del continente americano era que se trataba de una de las diez tribus perdidas de Israel. En 1590, Fray José de Acosta, jesuita y misionero en Perú, apuntaba en su *Historia Natural y Moral de las Indias* la posibilidad de que se hubiera producido una migración desde el Viejo al Nuevo Mundo por un punto en que los continentes “se avecinan o allegan mucho”:

“[...] es para mí una gran conjetura para pensar que el nuevo orbe, que llamamos Indias, no está del todo diviso y apartado del otro orbe. [...], tengo para mí días ha, que la una tierra y la otra en alguna parte se juntan, y continúan, o a lo menos se avecinan y allegan mucho. [...] Porque al polo ártico, que llaman norte, no está descubierta y sabida toda la longitud de la tierra [...]. Volviendo al otro polo del sur, no hay hombre que sepa dónde para la tierra, que está de la otra banda del Estrecho de Magallanes [...]. Si esto es verdad, como en efecto me lo parece, fácil respuesta tiene la duda tan difícil que habíamos propuesto: como pasaron a las Indias los primeros pobladores de ellas, porque se ha de decir, que pasaron, no tanto navegando por mar, como caminando por tierra” (Acosta, 1590: capítulo XX).

A principios del siglo XX, se hallaron en Folsom (Unión, Nuevo México, Estados Unidos) los restos de una subespecie extinta de bisonte gigante que habría habitado la zona hacía más de 10000 años. Más tarde, los investigadores descubrieron puntas de lanza entre los huesos, lo que se consideró una prueba de la presencia humana en Norteamérica mucho antes de lo que se imaginaba. Poco tiempo después, se encontraron unas puntas de lanza cerca de Clovis (Curry, Nuevo México, Estados Unidos) que databan de hacia el 13000 a.C., hallazgos que se fueron localizando en numerosos sitios de Norteamérica.

Dado que América del Norte y Asia estuvieron conectadas durante la última Edad de Hielo por la zona de Beringia, se propuso la teoría de que el continente americano fuese poblado a través de este estrecho en lo que se conoce como el “paso del noroeste” (Fig. 6). Debido al cambio climático, al mismo tiempo que la caza mayor migraba como consecuencia de la desaparición de los glaciares, los mongoloides asiáticos de la zona suroriental de Asia migraron tras los grandes mamíferos hacia el norte.



Fig. 6. Vista del estrecho de Bering en la actualidad (500 km de altura) © Google Maps.

Aunque la glaciación aún cubría el estrecho de Bering, habría sido posible el paso hacia América del Norte a través de un pasillo abierto entre las masas de hielo (Fig. 7). Esa migración se habría producido en varias oleadas en torno al 13000-12000 a.C., siguiendo las costas y los valles libres de hielo a través de Alaska y Canadá. Enlazando con lo anterior, como no había una evidencia concluyente de ocupación humana anterior a los cazadores de Clovis, se consideró que éstos habrían sido los primeros pobladores americanos.

Sin embargo, en 1997, un equipo multidisciplinar formado por arqueólogos, geólogos, botánicos, paleontólogos y etnomólogos, liderados por el arqueólogo y antropólogo Tom Dillehay, descubrió en Monte Verde (Los Lagos, Chile) indicios de población humana que databan de hace más de 14000 años. Esta teoría no estuvo exenta de controversia, incluso T. Dillehay fue acusado de falsificación de datos, pero se demostró la autenticidad del yacimiento tras la visita de varios especialistas a la zona (Mithen, 2006: 229). Ante este hallazgo, quedaban en el aire muchas preguntas relativas a cómo consiguieron los grupos nómadas llegar hasta Chile antes de que las capas de hielo en Canadá se retiraran lo suficiente como para permitir el paso por tierra. Quizás podrían haber llegado en un momento anterior a la Edad de Hielo, cuando ese corredor no estaba afectado por la glaciación; o navegar por la costa del Pacífico, como hicieron los primeros seres humanos que llegaron a Australia hace 50000 años.

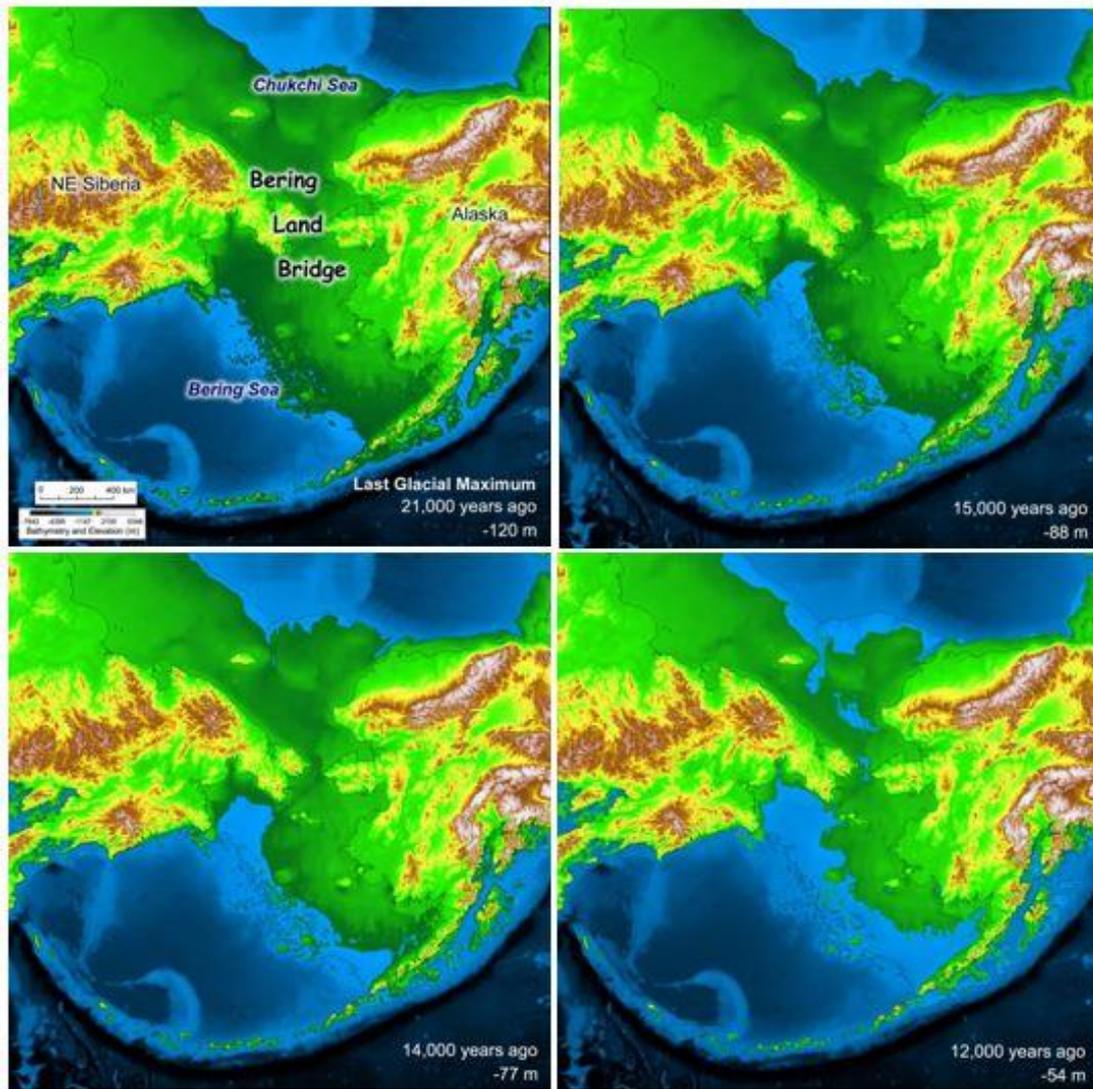


Fig. 7. Desplazamiento del nivel del mar y evolución del estrecho de Bering desde el Último Glacial Máximo o época de máxima extensión de las capas de hielo en el último periodo glacial © W. F. Manley (2002).

En 2011, el arqueólogo Michael Waters y su equipo de la Universidad de Texas A&M descubrieron en el yacimiento tejano de Friedkin una serie de artefactos fechados hace unos 15500 años. Se trata de un lugar localizado en un valle, cercano a un arroyo y con abundante pedernal, perfecto para un grupo de cazadores-recolectores. M. Waters observó muchas similitudes entre las piezas encontradas y otras de distintos yacimientos norteamericanos, por lo que pensó que podría haber gentes asentadas en otros puntos del continente hace unos 16000 años.

Recientemente, la evidencia arqueológica se une a los estudios de los genetistas basados en la comparación del ADN de los actuales nativos americanos con el de otras poblaciones de todo el mundo. Tras el estudio de las tasas de mutación del ADN humano,



se llegó a la conclusión de que los antepasados de los nativos americanos fueron los asiáticos que se separaron de otras poblaciones de Asia y permanecieron aislados unos 10000 años. Según se recoge en el artículo publicado en la revista *Nature*³, durante ese tiempo se desarrollaron unas firmas genéticas únicas que sólo los nativos americanos poseen en la actualidad. Estos restos de ADN aparecieron en Naia, el esqueleto hallado en 2007 en el cenote de Hoyo Negro, en el sistema de cuevas de Sac Actun (Tulum, Quintana Roo, México); y en los restos del niño encontrado en el enterramiento de Anzick (Montana, Estados Unidos), que datan de hace unos 12700 años.

A pesar de que algunos especialistas opinan que es una muestra demasiado pequeña como para sacar conclusiones definitivas, existe un gran consenso sobre el origen asiático de los pobladores americanos. Por tanto, sólo quedaría por esclarecer cómo pasaron de un continente a otro. Las últimas noticias en esta línea son las proporcionadas por el equipo internacional de investigadores dirigido por el genetista Eske Willerslev⁴. Los resultados de su investigación, de los que se hizo eco la prensa (Daley, 2016), demuestran que, aunque las capas de hielo hubieran retrocedido y se hubiera formado el corredor entre Alaska y Siberia hace 13000 años, éste no hubiera sido practicable hasta cientos de años después. A partir del estudio de núcleos de sedimentos lacustres y del análisis ADN de plantas y mamíferos existentes en ellos, pudieron reconstruir el entorno medioambiental de esta zona y determinar en qué momento se hizo biológicamente viable como para sobrevivir a un viaje a través de este lugar de paso. Así, plantean la posibilidad de que llegasen al Nuevo Mundo por las costas del Pacífico (Figs. 8 y 9).

³ Se trata de una investigación realizada por un equipo multidisciplinar conformado, entre otros, por Sarah L. Anzick, bióloga molecular, y Morten Rasmussen, miembro del *Nordic Genetic Resource Centre* (NordGen). Anzick, S. L. *et al.* (2014), "The genome of a Late Pleistocene human from a Clovis burial site in western Montana", *Nature*, 506, 225-229. ISSN: 0028-0836 (fc 02/11/2016). DOI: 10.1038/nature13025.

⁴ Willerslev, E. (2016), "Postglacial viability and colonization in North America's ice-free corridor", *Nature*, 537, 45-49. ISSN: 0028-0836 (fc 29/11/2016). DOI: 10.1038/nature19085.



Fig. 8. Rutas de migración humana entre Asia y Norteamérica © M. W. Pedersen (2016).

Fig. 9. M. W. Pedersen y otro de los investigadores preparándose para extraer muestras de los sedimentos del lago (Facultad de Ciencias, Universidad de Copenhague) © M. W. Pedersen (2016).

1.2. Periodización del continente americano

La evolución de las culturas americanas se despliega por un continuo temporal que se suele dividir en periodos para facilitar su análisis, con el fin de abarcar la enorme extensión espacial. No obstante, cabe señalar las semejanzas entre América del Norte y del Sur, seguramente debidas a que siempre existió una comunicación terrestre y/o marítima, además de que los habitantes debieron afrontar retos similares, como las modificaciones ambientales.

La presencia humana en América se constata desde el último periodo glacial, la llamada glaciación Wisconsin, conocida como Würm en Europa. Desde ese momento y de modo paulatino se fue produciendo una evolución cultural de los cazadores-recolectores-pescadores. Se trata, pues, del periodo Paleolítico, que algunos autores han dividido en Inferior y Superior para asemejarlo a la división europea, aunque varía la nomenclatura dependiendo de los especialistas, quienes diferencian entre tipos de industrias líticas y de yacimientos o zonas arqueológicas.

Hacia el 9000-8500 a.C., comenzó la deglaciación definitiva y el pasillo que unía los continentes se fue volviendo más ancho, conformando una cadena de lagos que caracteriza a este momento, especialmente pluvial. Así, el final de la glaciación



Wisconsin supuso una serie de cambios a nivel climático que influyeron en el ámbito cultural y desembocaron en la creación de las primeras civilizaciones, distinguidas por un sedentarismo principalmente agrícola, aunque también ganadero en algunas ocasiones.

Tras la gran retirada de los hielos, en torno al 8000-7000 a.C., se produjo un aumento de las temperaturas y de la sequedad ambiental, una fase que se ha denominado *Anathermal* y que está representada por un *optimum climaticum*. Es el momento en que se desarrollaron las sociedades agricultoras y se cultivaron determinados productos (calabaza, maíz, frijol, chile y amaranto, entre otros), creándose una sociedad agrícola sedentaria. Hacia el 4500 a.C., el aumento de temperaturas llevó a una intensificación de la desertización en el norte y las zonas centrales del continente, mientras que los bosques progresaban en el este. Es la llamada etapa *Antithermal*, cuando las sociedades continuaron siendo cazadoras-recolectoras, con personas encargadas de los cultivos y de los mamíferos, tanto de pequeño y mediano tamaño como de otros más imponentes, a cargo de cazadores más especializados. Habría que esperar hasta el 3000 a.C. para la formación de los grandes estados. Poco después, entre el 2000 y el 1000 a.C., en la fase *Medithermal*, se produjo un pequeño avance glacial que generó un clima más húmedo y frío, alcanzando las condiciones climáticas actuales (Alcina Franch, 2009: 25).

A pesar de esos esfuerzos, la agricultura plena no está documentada hasta aproximadamente el 2500 a.C., cuando dio comienzo el período Formativo o Preclásico, el equivalente al Neolítico del Viejo Mundo. Se caracteriza por los profundos cambios originados en el nuevo sistema productivo: los nómadas se convierten en sedentarios, las viviendas son estables, la población crece, los grupos se hacen más numerosos y se congregan en aldeas y el igualitarismo rige las relaciones sociales. De este modo, se evoluciona desde la caza-recolección hacia la agricultura (los cultivos representan más de un 50% de la dieta), la pesca y la ganadería. En una fecha que oscila entre el 1500 y el 900 a.C., cristaliza en distintas partes de América el fenómeno de la civilización, destacando la olmeca, en Mesoamérica, o Chavín, en el área andina.

Pero sería en el período Clásico, cuyo comienzo se estima en torno al 200 d.C., cuando surgió lo que los antropólogos denominan “sociedad compleja”, cuyo rasgo más importante es la desigualdad social, es decir, la existencia de rangos, jerarquías o diferentes clases. Esto implica que una parte de la población abandonase las tareas de búsqueda o producción de alimentos para dedicarse a otras actividades, tales como la



política, la religión, la administración o el arte. Todo ello es posible gracias a unas circunstancias favorables, como el hecho de que los productores dispusieran de un excedente alimentario que permitiera sufragar las necesidades de las personas que no cazaban o trabajaban los campos. Se trata del momento en que se producen los logros más espectaculares de las sociedades precolombinas, tanto a nivel cultural como artístico. Sobresalen civilizaciones como la teotihuacana, zapoteca y maya, en Mesoamérica, o mochica, Nazca y tiahuanacoide, en la zona andina.

Entre el año 900 y el primer milenio de nuestra era, comenzó el Posclásico entre grandes alteraciones sociales y políticas. Este periodo abarca hasta la colonización europea de las diferentes regiones del continente y estuvo marcado por un retorno a las formas artísticas del pasado y por el establecimiento de formas políticas nuevas con mayor presencia del militarismo y la clase comerciante. Las civilizaciones clásicas americanas entraron en decadencia y fueron sustituidas por otras nuevas que representaban orientaciones diferentes: militar en Mesoamérica, donde toltecas y mayas motivaron el desarrollo de los aztecas o mexicas; e imperial en los Andes, donde los Huari y chimú impulsarían el progreso de los incas (Alcina Franch, 2009: 16).

1.3. Las áreas culturales

Desde principios del siglo XX, hubo un empeño general por dividir el continente americano en áreas culturales. Este concepto hace referencia a un cierto grado de homogeneidad en las manifestaciones culturales aparecidas en un territorio dado. Es decir, las gentes que vivieron en una determinada extensión geográfica compartieron muchos de los rasgos de sus culturas y las tradiciones en las que se sustentaban. Esta división favoreció la ordenación y clasificación de los objetos y materiales encontrados por parte de viajeros, conquistadores o exploradores, facilitando la comparación y la asignación de cronologías. En este sentido, la Antropología suele relacionar el término “área cultural” como un territorio o área geográfica en que existen culturas que comparten una tradición común y que, al mismo tiempo, presentan rasgos culturales similares. Como algunos de los elementos que definen una cultura, pueden señalarse la organización social, el tipo de economía, la religión y, especialmente, los objetos materiales.

Aunque los límites de un área cultural no siempre son una barrera lingüística, las barreras naturales sí pueden suponer, en determinadas ocasiones, el límite de un área cultural. Esto es, en función de la capacidad de adaptación al medio, del desarrollo de la



tecnología necesaria para controlar o aprovechar la naturaleza, el hombre puede desenvolverse geográficamente con mayor destreza, lo que se refleja en una mayor o menor expansión por el territorio (Jiménez Núñez, 2006: 77).

A lo largo del tiempo, y dependiendo de los especialistas, se han distinguido distintas zonas, extendiéndose más o menos por los territorios y generando diferentes formas de entender el continente que han suscitado debates. De manera general, la división es la siguiente (Fig. 10):

- América del Norte: Ártica, Subártica, Costa Noroeste, Meseta Interior, Gran Cuenca, California, Baja California, Suroeste, Llanuras y Bosques Orientales.
- América Central: Mesoamérica, zona de confluencia (Costa Rica y Panamá) y Antillas.
- América del Sur: Caribe, Amazonia, Andes Septentrionales, Andes Centrales, Andes Meridionales, Chaco, Brasil Oriental, Pampa y Patagonia.
- Otros: islas del Pacífico.



Fig. 10. Áreas culturales del continente americano. Elaboración propia a partir de un mapa de <http://pueblosoriginarios.com/mapas/areas2.html> © L. García.

Hemos de tener en cuenta que en América aún existen, manteniendo viva toda su cultura y sus tradiciones ancestrales, los descendientes de aquellos que crearon las grandes culturas precolombinas. Es cierto que, a raíz de la conquista española, los largos años coloniales y, muy especialmente, los procesos de aculturación (los modernos



avances en la tecnología de la comunicación o la inserción del mundo indígena en la sociedad capitalista de consumo), han transformado profundamente la mentalidad y los valores de los indígenas. No obstante, esto no implica la imposibilidad de hacer analogías entre las dos realidades. De hecho, las conclusiones a las que se llega en el estudio de los nativos actuales son una fuente de sugerencias para comprender y juzgar mejor las realizaciones de sus antepasados. En el terreno histórico-artístico, por ejemplo, se han conservado imágenes y formas claramente prehispánicas, a veces de manera relativamente inconsciente, que brotan de la vigencia de ideas religiosas en las cuales muchos indígenas asientan su identidad como pueblo (por ejemplo, en el caso de los tejidos, las cerámicas o la decoración de joyas).

Allí donde queda un reducto étnico pujante, se puede sospechar con fundamento que permanece un testimonio del arte precolombino y, sobre todo, un pensamiento que ayuda a entenderlo. El mejor indicio de veracidad es la lengua, puesto que América atesora centenares de lenguas indígenas que hablan de forma natural millones de seres humanos, y es en esas lenguas donde se ha refugiado la mentalidad tradicional, en su mayor parte. Las claves del patrimonio histórico-artístico precolombino, en cierta medida, se encuentran ocultas en las creencias religiosas y en las lenguas de los indios de ayer y de hoy, pues el arte, la religión y la lengua tienen algo en común: son las tres vías de acceso a la mentalidad de las gentes y a los sistemas especulativos o filosóficos de las civilizaciones.



I. 2. Mesoamérica y la civilización maya como protagonistas del proyecto expositivo

“Mesoamérica” [...] fue un intento de señalar lo que tenían en común los pueblos y las culturas de una determinada parte del Continente Americano, y lo que los separaba de los demás. [...] Concebí este estudio como el primero de una serie de investigaciones que trataran sucesivamente de estos problemas [...]. En esta esperanza quedé defraudado, pues mientras que muchos han aceptado el concepto "Mesoamérica", ninguno, que yo sepa, lo ha hecho objeto de una crítica constructiva o lo ha aplicado o desarrollado sistemáticamente” (Kirchhoff, 1967: nota a la 3ª edición).

2.1. Nomenclatura

El término “Mesoamérica” es un remedo de Mesopotamia (“entre dos ríos”), haciendo referencia a que la zona se situaba entre América del Norte y del Sur. Sin embargo, los americanistas tardaron bastante en aceptar el término: solían dividir el continente en dos partes, Norte y Sudamérica, tomando como límite entre ambas la línea divisoria que sigue el curso del río San Juan, entre Nicaragua y Costa Rica; o intercalar una tercera parte entre ellas, denominada “México y Centroamérica” o, como se referían a ella algunos antropólogos, *Middle America*. Esta zona abarcaba los territorios desde la frontera septentrional de México hasta la oriental de Panamá, pero a veces se excluía el norte de México o se incluía las Antillas. No obstante, según Paul Kirchhoff, estas divisiones presentaban inconvenientes si se utilizaban para algo más que para localizar geográficamente algún fenómeno cultural o para limitar geográficamente una investigación. Fue este filósofo y etnólogo alemán quien, en 1943, definió territorialmente “Mesoamérica” estableciendo dos fronteras: los ríos Lerma y Sinaloa, al norte, y desde la desembocadura del río Motagua al ángulo interior del golfo de Nicoya, al sur (Kirchhoff, 1967: 7).

En un principio, estos límites elegidos por Kirchhoff se dieron por válidos sólo para la época de la Conquista y se admitió que habrían variado notablemente a lo largo de los siglos, pero se acabaron aceptando de manera permanente. Otros autores, sin embargo, ampliaron algo más la frontera norte y extendieron la sur, incluyendo parte de Honduras (Willey, 1962: 34); o consideraron que el límite sur se debía trazar entre los ríos Jiboa, en la costa del Pacífico, y Uloa, en la del Caribe (Haberland, 1995: 8). En cualquier caso, estos intentos por delimitar el territorio mesoamericano fueron evolucionando desde una amplia concepción como área cultural hasta su comprensión como el resultado de un proceso de evolución de las civilizaciones, incluyendo las relaciones de continuidad con los pueblos contemporáneos (Medina, 2005: 41).



Esto es, no existe una opinión generalizada y aceptada por el común de los investigadores sobre la delimitación de Mesoamérica. Este término ha sido empleado por diversos antropólogos, arqueólogos y etnólogos para explicar los numerosos desarrollos culturales que se produjeron durante la época prehispánica en gran parte de México y América Central. Parece totalmente reconocido, por tanto, que no se puede establecer una unidad de análisis regional dada la diversidad cultural, histórica y geográfica del territorio (Vuskovic Céspedes, 1986: 25).

Los límites territoriales y parámetros culturales que definen Mesoamérica han ido variando a medida que lo hacía su conceptualización, su clasificación en áreas culturales y en períodos cronológicos, etc. El estudio de los procesos que en ella tuvieron lugar es complicado por la vasta extensión del territorio, la heterogeneidad de los pueblos que la componen y la oscilación de sus fronteras, entre otros aspectos. En cualquier caso, actualmente se entiende como una “dilatada área cultural prehispánica que discurre entre la zona norte-centro de México hasta la costa del océano Pacífico en Costa Rica” (Rovira Morgado, 2007: 3). Esta gran área fue la cuna de distintas civilizaciones, como la olmeca, la de Monte Albán, la teotihuacana o la azteca.

Nos referimos a ellas como sociedades establecidas en centros urbanos, con una organización social desarrollada, una producción de los elementos necesarios para satisfacer sus necesidades y el empleo de un lenguaje hablado y/o escrito. Así, como ya se ha señalado, prevalece el concepto de Mesoamérica con un carácter cultural y lingüístico, más allá de lo geográfico. Hace referencia un territorio donde aparecen y desaparecen comunidades en función de las invasiones de pueblos civilizados a otros nómadas, y donde se acaban creando y arraigando culturas independientes de otras que se desarrollan en épocas similares y que habitan espacios físicos muy distintos.

Estas civilizaciones valoraban el territorio de un modo distinto al occidental, lo que conllevó el desarrollo de las identidades de cada grupo cultural: más que un espacio físico, se entendía como un escenario psicológico. Las técnicas agrícolas de tipo intensivo derivaron en un gran manejo de los cultivos (especialmente del maíz) y en la obtención de excedente de producción. A su vez, esto permitió una vida sedentaria, con asentamientos en extensos centros urbanos donde existían entidades que articulaban la trama social y a las que se debía obediencia y respeto. Una serie de características identitarias que, unidas a una compleja ideología, a las redes comerciales a largas



distancias y a los movimientos poblacionales, tuvieron como resultado una serie de rasgos comunes que permiten distinguir el territorio cultural al que se ha dado el nombre de Mesoamérica, así como a las comunidades que lo poblaban (Rovira Morgado, 2007: 1-2).

2.2. Periodización de Mesoamérica

Durante la época colonial se mantuvo la división del tiempo empleada en la época prehispánica a base de grandes períodos subdivididos en series dinásticas y en la sucesión de gobernantes. Fue en el siglo XX cuando la periodización del mundo prehispánico se vio sometida a mayores modificaciones, puesto que comenzó a estudiarse la cerámica y se aplicaron técnicas estratigráficas, aportando secuencias que se afianzarían cronológicamente gracias a métodos de datación como el radiocarbono y la hidratación de la obsidiana.

Según la manera de concebir la historia, se generan distintos razonamientos para la organización de las sociedades, en los que se fundamentan los modelos de transformación histórica. Los mesoamericanistas han propuesto distintas periodizaciones en función de los criterios que buscasen priorizar. En este caso, hemos considerado una división eficaz para la historia de Mesoamérica la propuesta por Alfredo López Austin y Leonardo López Luján (2000: 19), quienes establecieron siete períodos (Preclásico Temprano, Medio y Tardío; Clásico Temprano y Tardío; Posclásico Temprano y Tardío) individualizados en base a una serie de características (Fig. 11). No obstante, como aplicar unos criterios homogéneos no resulta útil para la realidad mesoamericana, puesto que podrían generarse períodos muy largos o tales criterios podrían no estar respaldados arqueológicamente, esas características no siempre juegan el mismo papel.



PERIODO		FECHA
Lítico		3300 – 2500 a.C.
Preclásico	Temprano	2500 – 1200 a.C.
	Medio	1.200 – 400 a.C.
	Tardío	400 a.C. – 150/200 d.C.
Clásico	Temprano	150/200 d.C. – 650 d.C.
	Tardío	650 – 900 d.C.
Posclásico	Temprano	900 – 1.200 d.C.
	Tardío	1200 – 1520 d.C.
Colonial		1521 – 1821 d.C.
México independiente		1821 →

Epiclásico

Fig. 11. Cuadro explicativo de la periodización de Mesoamérica en el contexto de la historia de México. Elaboración propia a partir de la información de López Austin y López Luján (2000) © L. García.

Es decir, estos autores priorizaron aquellas particularidades que realmente distingan al período en cuestión y permitan limitarlo temporalmente.

En esta línea, propusieron también la parcelación particular de las áreas mesoamericanas en el contexto de una periodización general de Mesoamérica, empleando criterios y nomenclatura específicos. Siguiendo a estos autores y valorando las divisiones de otros especialistas (Fundación Cultural Amelia Spitalier, FCAS), hemos considerado la opción más completa distinguir entre las siguientes áreas o regiones culturales, indicando aproximadamente los estados y/o países actuales que ocupan (Figs. 12 y 13). No obstante, aunque esta división resulte útil para la clasificación y el estudio, hay que tener en cuenta que los límites de estas áreas se fueron alterando con el paso del tiempo, ya que las regiones que las integraban pudieron cambiar de un escenario histórico-cultural a otro en una determinada época:

- Norte: engloba buena parte de los territorios de Durango, Zacatecas, San Luis Potosí, Tamaulipas, Jalisco, Aguascalientes, Guanajuato y Querétaro.
- Occidente: se extiende por la mayor parte de los estados de Sinaloa, Nayarit, Jalisco, Colima, Michoacán y Guerrero. A veces, se considera Guerrero como un área en sí misma.
- Centro: ocupa los estados de México, Distrito Federal (D.F.), Tlaxcala, Morelos, Puebla e Hidalgo.



- Golfo: comprende Veracruz, parte de San Luis Potosí y el oeste de Tabasco. Algunos autores incluyen aquí el estado de Tamaulipas, en lugar de hacerlo en el área Norte.
- Oaxaca: estado homónimo.
- Maya: en ocasiones, esta área se denomina “Sureste” o aparece dividida entre Maya (Yucatán, Campeche, Quintana Roo, Tabasco, mitad norte de Chiapas y Guatemala, Belice y oeste de Honduras) y Costa Sur (mitad sur de Chiapas y Guatemala y oeste de El Salvador); o entre Maya (Yucatán, Campeche, Quintana Roo, Tabasco, mitad norte de Chiapas y Guatemala y noroeste de Honduras), Costa Sur (mitad sur de Chiapas y Guatemala) y Centroamérica (suroeste de Honduras, El Salvador, oeste de Nicaragua y Costa Rica).

ÁREA CULTURAL	ESTADOS/ PAÍSES ACTUALES	PRINCIPALES CULTURAS Y PERIODIZACIÓN	
Norte	Durango, Zacatecas, San Luis Potosí, Tamaulipas, Jalisco, Aguascalientes, Guanajuato, Querétaro	Preclásico	Zacateca
		Posclásico	Chichimeca
Occidente	Sinaloa, Nayarit, Jalisco, Colima, Michoacán, Guerrero	Posclásico	Tarasca/Purépecha
Centro	México, Distrito Federal, Tlaxcala, Morelos, Puebla, Hidalgo	Clásico	Teotihuacana, Cholula, Cacaxtla, Teotenango, Cantona
		Posclásico	Tolteca, Mexica-Tenochca
Golfo	Veracruz, San Luis Potosí, Tabasco	Preclásico	Olmeca
		Clásico	El Tajín, Remojadas, Totonaca
		Posclásico	Huasteca
Oaxaca	Oaxaca	Preclásico	San José Mogote
		Clásico	Monte Albán
		Posclásico	Mixteca/Azteca, Zapoteca
Maya	Yucatán, Campeche, Quintana Roo, Tabasco, Chiapas, Belice, Guatemala, Honduras, El Salvador	Preclásico	Izapa, El Mirador
		Clásico	Tikal, Copán, Palenque
		Posclásico	Chichén Itzá, Mayapán, Uxmal

Fig. 12. Cuadro comparativo con las distintas áreas culturales, su localización geográfica actual y las culturas más destacadas que las ocupaban en los períodos más relevantes. Elaboración propia a partir de la información aportada por López Austin y López Luján (2000) y Rovira Morgado (2007) © L. García.

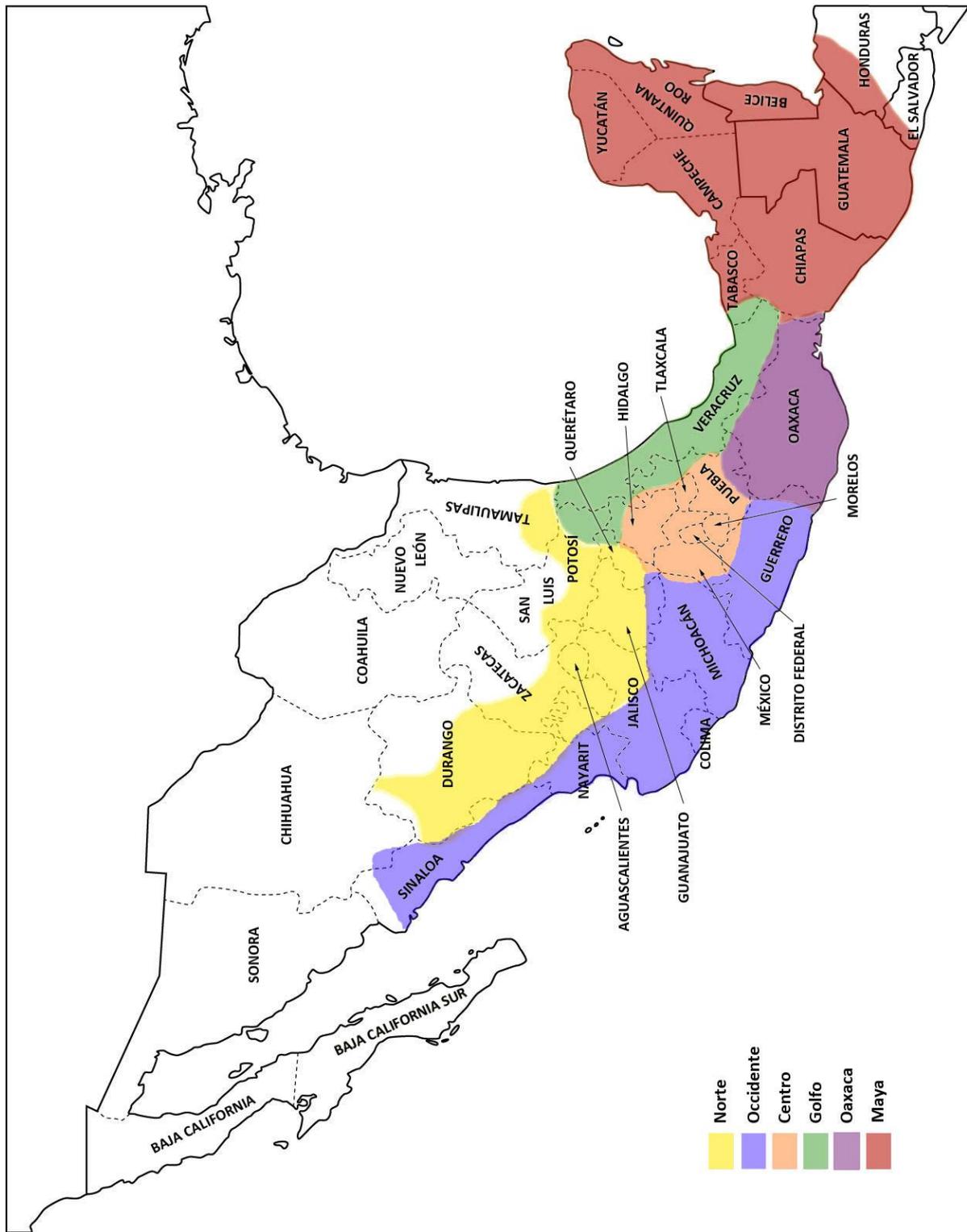


Fig. 13. Áreas culturales de Mesoamérica y su correspondencia con los estados y países actuales. Elaboración propia a partir de la división propuesta por Rovira Morgado (2007) y el mapa de la Fundación Cultural Armella Spitalier (FCAS) © L. García.



En este sentido, existe una región que fue crisol de las civilizaciones en lo que a cultura y arte mesoamericano se refiere: la Cuenca de México, en el área central. Al ser una cuenca cerrada, a veces se la denomina “valle”, por las notables elevaciones montañosas que delimitan la zona, como los volcanes de las cordilleras subsidiarias. Fue uno de los cinco valles del centro de México que experimentó un destacado crecimiento sociocultural, debido en buena parte a ser navegable y a las actividades de agricultura intensiva que se llevaban a cabo.

Algunos de los volcanes que delimitan la zona todavía continúan activos, incluso surgen otros nuevos. Ejemplo de ello son el *Popocatepetl* (“montaña que echa humo”, en lengua náhuatl) y el *Iztaccíhuatl* (del náhuatl *iztac*: “blanco”; y *cihuatl*: “mujer”), elevados a unos 2200 metros sobre el nivel del mar y que tienen como centro el lago de Texcoco, desaparecido casi por completo dada la desmesurada urbanización de Ciudad de México (a excepción de la zona de Xochimilco). La forma en que la actividad volcánica incidió en la mentalidad de los mesoamericanos fue muy fuerte, debido a la gran cantidad de erupciones y sismos. Como consecuencia natural, sus panteones de dioses estaban impregnados de este tipo de relación: construyeron un imaginario en base a las experiencias constantes en relación con los volcanes, al igual que con otras actividades naturales. Esto se traduce en la inserción de la muerte en la cotidianidad de la vida, lo cual está en relación con el arte, así como con otras manifestaciones, como celebraciones de muertos, danzas macabras o sacrificios humanos, entre otros.

No obstante, por su elevado nivel de complejidad, destaca la civilización maya, considerada por muchos especialistas la más avanzada de toda la América precolombina.

2.3. Área maya

2.3.a. Geografía

Como apuntábamos anteriormente, el área maya comprende, en líneas generales, las tierras localizadas desde el Golfo de México hasta el Golfo de Honduras. Desde el comienzo de la invasión, los españoles denominaron Yucatán a la parte central y septentrional de península, aunque geográficamente, la península de Yucatán se extiende desde la costa norte hasta aproximadamente el río Usumacinta.

De manera tradicional, en el territorio maya se ha distinguido entre las tierras altas, que incluyen el sur de Chiapas y de Guatemala, y las tierras bajas. A su vez, éstas se



dividen en: tierras bajas del sur, que comprenden parte de Tabasco y del norte de Chiapas, El Petén e Izabal (ambos en Guatemala), Belice y la frontera occidental con Honduras; y del norte, ocupando el resto de la península de Yucatán. Las tierras bajas trópico-calientes, que incluyen El Petén y algunas zonas de la península, son las denominadas “tierras calientes” por los españoles (Fig. 14).

En la zona localizada más al sur del área maya, en la que convivieron los pueblos mayas con otros que no lo eran, predominan las tierras altas, frías y con relieve accidentado. La parte central ocupa tierras bajas, calientes y húmedas, donde destacan la selva densa y lluviosa y los ríos y lagos. Finalmente, la parte norte se caracteriza también por las tierras bajas, pero es mucho menos lluviosa y está cubierta por una selva baja.



Fig. 14. Tierras altas y bajas del área maya a partir de mapa físico de Google Earth © L. García.

La península de Yucatán es una meseta repartida en ondas bastante llanas que, hacia el sur, oscilan entre 20 y 35 m de altura. A unos 100-200 km de la costa, se extiende la Sierrita de Ticul, en el municipio homónimo (estado de Yucatán), en dirección noroeste-sureste. Al sur-sureste de esta sierra, se extiende una cuenca con elevaciones suaves



denominada *Puuc* (“colina” o “tierra de bajas colinas”, en maya yucateco). Continuando hacia las tierras altas, las cordilleras que se extienden de este a oeste pueden elevarse desde 200 hasta 500 m sobre el nivel del mar (Wilhelmy, 2001: 15).

Toda la península está caracterizada por una tierra cárstica tropical y sólo en el litoral noroeste pueden encontrarse rasgos de llanura. Un área donde los fenómenos cársticos se manifiestan en fase inicial, dado que la zona estuvo cubierta por el mar en el Terciario. En el norte de Yucatán, la permeabilidad de las calizas porosas hace que el agua de lluvia se filtre al subsuelo y se precipite sobre la marga impermeable, conforme cuevas ramificadas o cree *chultunes* (depósitos de agua subterráneos que se presentan muy parcialmente en la superficie, a modo de pozo de agua en forma de botella). Las formaciones más habituales son los centones (del maya *tzonot*: “caverna con agua”), pozos cársticos que suelen estar cubiertos de agua durante todo el año y pueden alcanzar profundidades incluso bajo el nivel del mar. También son frecuentes las aguadas o depósitos de agua de lluvia poco profundos, tanto grandes, en forma de estanque lleno de agua durante todo el año, como pequeñas, que suelen secarse en los meses sin precipitaciones. En las tierras bajas del sur, en cambio, sobresalen las cuencas de los ríos Usumacinta y Grijalva, que la convierten en una de las zonas con mayor biodiversidad del mundo (García Moll, 1994: 7).

Cabe señalar la inestabilidad climática propia de las tierras mayas, manifiesta en los grandes cambios de temperatura y en la fluctuación de las precipitaciones, en lo que a duración en intensidad se refiere. Mientras que la zona de El Petén es lluviosa, el norte de Yucatán es más seco, aunque rico en humedad y con unas temperaturas moderadas gracias a la presencia del Golfo de México y del mar Caribe, que bañan sus costas. Los vientos alisios, cargados de la humedad del mar y responsables de las precipitaciones, son característicos de la península y los huracanes tropicales procedentes del Caribe suelen producirse entre finales de verano y otoño. En invierno, en cambio, son frecuentes las corrientes de aire frío procedentes de las llanuras norteamericanas. Las temperaturas son más estables en la zona de El Petén, aunque en todo el territorio maya normalmente sólo fluctúan unos 4 ó 5 grados del mes más frío al más cálido (Wilhelmy, 2001: 21).

La creación de las ciudades mayas está íntimamente relacionada con todo lo anterior, puesto que las características físicas y climáticas de cada territorio condicionaron la localización de los asentamientos y las peculiaridades de los mismos.



2.3.b. Flora. Actividades agrícolas

En las tierras bajas del norte hay una media de dos a cinco meses con exceso de humedad y de siete a diez meses de sequía, un periodo tan largo que hace que su vegetación principal sea la selva baja espinosa, donde los mayas cultivaron el maíz sin sistema de riego artificial. El centro de Yucatán se caracteriza por unos ocho o nueve meses húmedos, lo que genera una vegetación húmeda, de tipo selvático y perennifolia, que avanza hacia la costa este hasta llegar al sur, aproximadamente a la latitud de Chetumal (Othón P. Blanco, Quintana Roo, México), donde se transforma en selva tropical perpetua. Es decir, en función de los meses húmedos y secos, cada zona está marcada por un tipo de vegetación.

Algunos árboles significativos de la selva son el cacao, el copal o el zapote. Este último (*ya*, en maya) fue empleado por los mayas para extraer una madera bastante dura que contiene una sustancia venenosa que repele a las termitas, además de una resina lechosa utilizada en época prehispánica para las bolas de caucho del juego de pelota y actualmente demandada por la industria del chicle. En cuanto a la zona del monte seco, además de las especies bajas y milpas, destaca la ceiba (*yaxché*, en maya), considerado un árbol sagrado y símbolo cósmico que no solía faltar en los asentamientos mayas y que aún en la actualidad adorna las ciudades.

En función de las condiciones climáticas, los suelos presentan distintas calidades, lo cual conocían los mayas y adaptaban los cultivos. En las tierras bajas del sur y en las tierras altas los suelos eran poco aptos para la agricultura, pero hay que tener en cuenta que los suelos cársticos son ricos en sustancias minerales muy nutritivas, fruto de la descomposición continua de los carbonatos, que favorecen los cultivos. En el norte y centro de Yucatán, la descomposición de la piedra hace que las partículas arcillosas sedimenten en los suelos y los óxidos ferrosos de los minerales arcillosos confieren al terreno un color rojizo. Son las llamadas “tierras rojas” (*kan kab*, en maya), donde se obtienen cosechas de maíz continuas y de calidad. Hacia el sur de Yucatán y el norte de Petén, las tierras son más oscuras, negras y marrones, ricas en cal (Wilhelmy, 2001: 31).

De hecho, la base económica de los mayas fue la agricultura. A pesar de que en un primer momento se pensase en la agricultura de roza o tala y quema extensiva como el sistema dominante en el mundo maya, sucesivas investigaciones han llevado a la conclusión de que la economía de subsistencia de esta civilización combinó varias



técnicas. De hecho, sólo de ese modo pudo perdurar una población tan numerosa como la del Clásico Tardío. Así, los estudios más recientes llevados a cabo en algunas zonas de Belice y en otros puntos de Yucatán y Petén parecen indicar que la economía de subsistencia maya tuvo dos vertientes: la agricultura tropical de roza desarrollada por los grupos del sureste de Mesoamérica, muy similar a la de otros pueblos de la Amazonia o África central; y el cultivo intensivo de pantanos, laderas de colinas, etc., con obras hidráulicas más o menos sofisticadas (Rivera Dorado, 2001: 17-18).

La agricultura de roza consistía en desbrozar una superficie del terreno en época de lluvias (agosto-septiembre) y dejarla así hasta el cénit de la estación seca (marzo-abril). Cuando la superficie estaba bien seca, se quemaba y la ceniza obtenida se empleaba como abono de la tierra en la siguiente época lluviosa, momento en que se iniciaba la siembra. Este tipo de método, combinado con las parcelas individuales que seguramente tuvieran las familias campesinas, permitía la obtención de alimentos cotidianos para este sector de la población, como el maíz, el frijol o la calabaza. Eran productos con escaso valor de cambio, ya que su producción era generalizada en Mesoamérica, pero que tenían efectos beneficiosos sobre las propias plantas y sobre el ser humano: el maíz consume el nitrógeno, mientras que el frijol lo produce gracias a una bacteria asociada en sus raíces; para el ser humano, estos tres alimentos aportan una dieta rica en hidratos de carbono y proteínas vegetales (Garavaglia y Marchena Fernández, 2005: 24).

Los otros métodos mencionados variaban en dimensión y calidad, sobresaliendo los relacionados con el control de las aguas a base de drenajes, canalizaciones o aterrazamientos, por ejemplo. Se trataba de técnicas que solían ponerse en práctica en zonas cercanas a los grandes centros en las que la élite controlaba la producción agrícola. Estos cultivos requerían unas condiciones y un clima apropiados, así como una atención distinta al maíz, por ejemplo. Los alimentos obtenidos se destinarían a las clases superiores y al intercambio: cacao, tabaco, copal, vainilla, hule, chicle y algodón, entre otros (Rivera Dorado, 2001: 19-20).

Es decir, los mayas desarrollaron un sistema de agricultura complejo que variaba y se adecuaba a las características y condiciones del área en que se desarrollase la actividad agrícola, eliminando la idea del modelo único. Una dualidad que manifiesta su consecuencia más directa en los restos arqueológicos: los campesinos que trabajaban con la técnica de roza para obtener su abastecimiento diario difícilmente se vincularon al



territorio en que cultivaban porque debían variar para rotar los cultivos; pero probablemente la nobleza que explotaba los terrenos inundables y obtenía un elevado rendimiento de los mismos sintiera de otro modo la propiedad del suelo. De ahí que los primeros construyesen sus poblados con materiales perecederos, mientras que los segundos crearon estructuras pétreas pensadas para perdurar a lo largo del tiempo (Rivera Dorado, 2001: 19).

Un cambio de perspectiva que contemplaba, también, los factores ambientales, demográficos y comerciales, y que ayudó a comprender de manera integrada esta civilización (Rojas Rabiela, 2001: 59).

2.3.c. Fauna. Actividades ganaderas y pesqueras

La caza era la actividad principal para el abastecimiento de carne. Los hombres salían a cazar solos o en grupos, utilizando armas como lanzas o cerbatanas y estableciendo trampas para los animales. Se piensa que cazaban la cantidad de carne necesaria para el día, cortando y ahumando el resto para que se conservase durante más tiempo.

Los animales capturados más codiciados eran los ciervos, corzos y monos, seguidos de armadillos, opossum, pavos y tapires, entre otros. En cuanto a las aves, el motivo principal de su caza, aparte de la carne, fueron las plumas de numerosos colores, teniendo especial significación el quetzal. También ciertos mamíferos tenían una consideración destacada, como el jaguar, cuya piel se empleaba para fabricar las vestimentas de los gobernantes y nobles.

Para llevar a cabo las actividades pesqueras, gracias a las representaciones artísticas, se conoce que los mayas emplearon canoas a remo. La pesca solía practicarse especialmente en las zonas donde la agricultura no era favorable, aunque tuvo un amplio desarrollo en todo el territorio maya. La salazón y el ahumado del pescado permitían su conservación y transporte a otros lugares del centro de la península, si bien este comercio seguramente estuviera reservado a altos estratos de la sociedad, mientras que el resto de la población de estas zonas consumiera los peces de los ríos.

Así, observamos cómo los mayas se asentaron tanto en el norte como en el sur del territorio, aprovechando los recursos que les proporcionaba la naturaleza: la madera, los frutos, las plantas medicinales, las fibras naturales, los distintos aceites y resinas, el



caucho, la miel (usada para preparar el *balché*, una bebida alcohólica), al igual que los animales, de los que se alimentaban y cuyas pieles y plumas empleaban como vestimenta o como ofrenda a los dioses.

2.3.d. Periodización de la civilización maya

Gracias a las excavaciones arqueológicas que se han llevado a cabo en la parte sureste de Mesoamérica con motivo del mayor interés suscitado por el Preclásico en este lugar, los especialistas han podido formular teorías acerca del origen de la civilización maya. Algunos autores apuntan que la tradición de las tierras bajas mayas comenzó a manifestarse en las selvas tropicales de Guatemala, Belice y Yucatán, con aldeas que cultivaban el maíz, entre el 1200 y el 900 a.C. Más adelante, en el transcurso de este periodo, además del clima de violencia y de luchas de poder, es característica la construcción de grandes obras arquitectónicas. El estilo ornamental y la temática de la decoración de muchas de ellas, en las tierras bajas centrales, ha llevado a los expertos a valorar que se trate de un eslabón entre la tradición olmeca y la maya.

Se estima que el pueblo maya, como tal, nació en el Preclásico Medio, en torno al 500 a.C., pero fue en el Clásico cuando se fue desarrollando hasta alcanzar su máximo esplendor a finales del mismo. Los comienzos de esta etapa estuvieron marcados, sobre todo, por la influencia de Teotihuacán en el mundo maya, lo cual se aprecia en ciertos aspectos ideológicos y en la adopción de símbolos y gustos foráneos (el estilo arquitectónico, los objetos de intercambio o la forma de las fosas funerarias). Es posible, según algunas hipótesis, que miembros independientes de grupos extranjeros se establecieran en las altas jerarquías mayas por medio de matrimonios y, paulatinamente, se fueran asimilando los gustos teotihuacanos. Igualmente, el Clásico es un periodo marcado por un aumento demográfico considerable, el consecuente incremento urbanístico y la generalización de los rasgos culturales que se han tomado como particulares de los mayas clásicos (López Austin y López Luján, 2001: 95-95, 97-99).

Sin embargo, como apuntábamos anteriormente, fue a finales de esta fase cuando la civilización maya alcanzó su cénit, durante el llamado Epiclásico; es decir, el periodo que comprende el Clásico Tardío y su transición hacia el Posclásico Temprano (véase Fig. 12: cuadro explicativo de la periodización de Mesoamérica). Se trata del momento de declive de los grandes centros hegemónicos, como Teotihuacán, en la Cuenca de México, que creció rápidamente entre los siglos I y VII de nuestra era gracias al



monopolio casi absoluto del comercio de la obsidiana y a una ideología equilibrada entre las necesidades religiosas y militares. Su influencia se hizo sentir con fuerza por todas las regiones de Mesoamérica, pero tras el declive de la ciudad surgieron unidades políticas a nivel regional.

A pesar del replanteamiento demográfico, tras su auge, muchas de estas ciudades que aprovecharon la caída de las grandes capitales clásicas acabaron colapsando y se rompieron las redes comerciales. Los centros de poder se establecieron, entonces, en lugares estratégicos, caracterizados por un urbanismo y arquitectura de tipo defensivo. Hubo un importante desarrollo económico, cultural y artístico, que aunaba las nuevas formas culturales con la tradición regional. Una pluralidad étnica que se vio acompañada de competitividad comercial y de conflictos armados. Además, hay pequeños indicios del empleo de la metalurgia y cabe subrayar que es el momento cumbre del desarrollo del calendario, la astronomía, la numeración y la escritura.

En cualquier caso, no se debe tener una visión uniforme, una concepción cronológicamente cerrada o la idea de una catástrofe simultánea para explicar el colapso de la civilización maya, sino que a ello contribuyeron una serie de factores distintos que se fueron imbricando, generando otros de manera indirecta y formando una red de causas-efectos que, sólo comprendidos en conjunto, ofrecen un panorama del declive de esta civilización (Rice, Demarest y Rice, 2005: 10). Sus rasgos no desaparecieron de repente, el hundimiento tuvo lugar de manera paulatina desde el siglo VIII, cuando se acusa una mayor inestabilidad política, con más movimiento de los grupos humanos e influencias extranjeras.

A lo largo de los años, se han desarrollado muchas hipótesis que buscan revelar los motivos de la caída del mundo maya. Aunque, como mencionábamos, la respuesta debe buscarse en la relación entre ellos, pueden destacarse tres variables que actuaron como ejes fundamentales. A este respecto, proponemos un diagrama que expone tales motivos de una manera más visual (véase Fig. 15, al final del apartado), basado en la información aportada por David L. Webster (2003: 422-423).

La primera de ellas sería la vinculación entre la población maya y los recursos agrícolas disponibles, puesto que la producción de alimentos era su base económica y, a raíz de la explosión demográfica del siglo VIII, había más población que tierra fértil disponible. La necesidad de espacio físico para asentarse y cultivar supuso la degradación



y erosión de los suelos, por lo que se produjeron movimientos poblacionales en búsqueda de otros lugares.

Desde el siglo pasado, especialistas como Orator Fuller Cook (Cook, 1921: 309-310) y William Timothy Sanders (Sanders, 1962: 90-92) hablaban de lo destructiva que resultaba la agricultura de milpa y de roza para el ecosistema, y Charles Whyte Cooke (Cooke, 1931: 286) y el matrimonio formado por Oliver y Edith Ricketson (Ricketson y Ricketson, 1937) lo hacían sobre el excesivo uso de la tierra y su erosión, lo que además podría haber derivado en colmar lagos y disminuir los suministros de agua. A todo ello, cabe añadir el insuficiente desarrollo de la tecnología maya, razón por la que se cultivarían parcelas de pequeño tamaño y se producirían los alimentos necesarios para el día a día. Sería esa carencia de recursos tecnológicos, sumada la gran expansión territorial (Meggers, 1954: 819), el motivo por el que no pudieron ser trabajadas las grandes extensiones o “sabanas artificiales” (Morley, 1965: 88-89) que habrían resultado de la quema de la vegetación.

Por otro lado, el clima dificultaría la conservación de los escasos excedentes que se obtuvieran, los cuales estarían probablemente destinados al intercambio comercial. Asimismo, no pueden olvidarse los condicionantes ambientales que afectan a la agricultura, como sequías, huracanes, terremotos, plagas, etc.⁵ Incluso, autores como Euan Wallace Mackie (Mackie, 1961: 219-220) apuntaron a la actividad sísmica como desencadenante del abandono de las tierras mayas —una teoría que no estuvo exenta de detractores (Morley, 1965: 84-85)—; a la vez que otros buscaron respuestas en las enfermedades que podría traer consigo una mala alimentación (Spinden, 1949: 148).

Además, como ocurría en otras civilizaciones antiguas, seguramente los campesinos mayas que no fueran propietarios del terreno deberían entregar parte de la producción a la élite gobernante a modo de tributo; incluso, el hecho de ser propietarios no les eximiría de pagar ciertos impuestos. Esto enlaza con la segunda de las variables,

⁵ Los hallazgos arqueológicos más recientes apuntan a las dificultades climáticas como posible causa del colapso maya. Es el caso del colgante de jade encontrado en 2015 en una tumba del sitio arqueológico de Nim Li Punit, al sur de Belice. Geoffrey Braswell, director de las excavaciones, afirma que, según las inscripciones de la parte posterior, fue empleado en el 672 d.C. en una ceremonia para propiciar buenas condiciones climáticas. Kiderra, I. (23 de febrero de 2017), “A Pendant Fit for a King”, *UC San Diego News Center*, sección News Archive. Disponible en http://ucsdnews.ucsd.edu/feature/a_pendant_fit_for_a_king (fc 28/02/2017).



que tiene que ver con el rechazo a las altas esferas. Antes del siglo VIII, proliferaron las dinastías y las ramas menores de la élite, lo que dibujó un paisaje político muy complejo. Incrementó el número de nobles y señores, y consecuentemente también los costes para sustentar a esa élite consumidora, ya que la agricultura no era igual de rentable que en momentos anteriores; es decir, mientras que aquéllos competían por obtener prestigio y autoridad, las familias humildes rivalizaban por trabajar las tierras de mayor calidad. Ante esta situación, los soberanos podrían optar bien por conquistar más territorios para aumentar el terreno cultivable bien por elevar la cantidad de alimento exigido a las comunidades subordinadas, volviéndose más opresivos y alentando, en cualquier caso, el malestar social. Muchos autores han apostado por este malestar interno como el principal factor en el colapso maya, tales como Milton Altschuler (1958: 195-196) o John Eric Sidney Thompson (1984: 77, 131; Rivera Dorado, 1985: 200), quien planteaba la posibilidad de rebeliones por parte de la gente del campo contra la minoría gobernante.

Sin embargo, otros dejan a un lado las hipótesis sobre sublevaciones campesinas para destacar los efectos negativos de la guerra y las rivalidades, la tercera de las variables que mencionamos, tratando de demostrar hasta qué punto estuvo presente la ideología maya en el ambiente de tensión producido por la presión demográfica, el deterioro ecológico y las tirantezas con la autoridad (Webster, 2003: 448). En esta civilización, uno de los compromisos elementales de los reyes era la práctica de rituales y sacrificios para garantizar la prosperidad a todos los niveles (agrícola, militar, salud...). Pero los rituales no podrían dominar las adversidades en ese momento de declive, con lo que los gobernantes se verían como los responsables de los males colectivos: del deterioro agrícola que empobrecía y debilitaba los reinos y de las continuas guerras que llevaban a la desintegración política.

De hecho, fue un tiempo de aumento de conflictos e invasiones (lo cual se veía reflejado en el arte: escenas de captura y tortura de los vencidos, de obtención de tributos...), un factor determinante para autores como George L. Cowgill (1964: 155), John Eric Sidney Thompson (1984: 135), Jeremy Arac Sabloff y Gordon Randolph Willey (1967: 330), quienes señalaron las incursiones de conquistadores foráneos como la causa de la destrucción de las ciudades clásicas mayas.

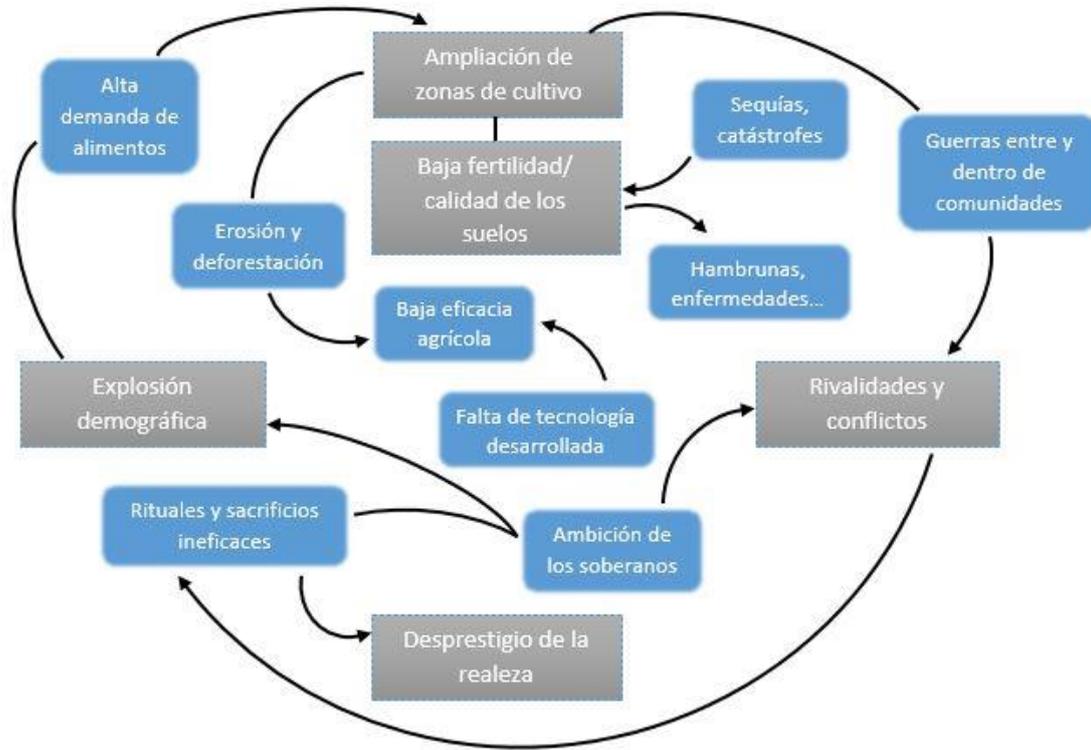


Fig. 15. Diagrama de las principales relaciones entre los factores que contribuyeron al colapso de la civilización maya del período Clásico (basado en la información aportada por David L. Webster)
© L. García.

En definitiva —y a pesar de que los estudios más recientes, a partir de las investigaciones en cuevas subacuáticas de Belice, se centran en una sequía como desencadenante del desmoronamiento de la civilización⁶ (lo que ha tenido su reflejo en la prensa: Ghose, 2014)—, desde el siglo VIII en adelante, fueron cobrando fuerza gradualmente unos ingredientes que, interrelacionados y retroalimentados, preludiaban un cambio, síntoma de los desequilibrios a distintos niveles y del debilitamiento de la cultura maya (Culbert, 1988: 74).

⁶ El estudio realizado por el equipo del que forma parte André W. Droxler -mencionado en prensa- es uno de los últimos llevado a cabo en este aspecto, pero ha habido otros en la misma línea. Pueden mencionarse, por ejemplo: Peterson, L. C. y Haug, G. H. (2005), “Climate and the Collapse of Maya Civilization”, *American Scientist*, 93 (4), 322-329. ISSN: 0003-0996 (fc 04/12/2016). DOI: 10.1511/2005.4.322; Kennett, D. J. et al. (2012), “Development and Disintegration of Maya Political Systems in Response to Climate Change”, *Science*, 338 (09 Nov.), 788-791. ISSN: 1095-9203 (fc 22/11/2016). DOI: 10.1126/science.1226299; Agar, A. (2014), *Last 2000 Year Climate Sediment Record from the Belize Central Shelf Lagoon: A detailed Archive of Droughts and Floods Linked to the Collapse of the Mayan Civilization and Caribbean Historical Famines* (Tesis doctoral, Rice University, Houston, Texas, EE. UU.). Disponible en <https://scholarship.rice.edu/handle/1911/87692> (fc 15/10/2016).



Una situación que se mantuvo en fechas posteriores, puesto que la inestabilidad política, el carácter militarista de las unidades regionales, las conquistas y el arte con referencias bélicas, entre otras características, continuaron durante el Posclásico y hasta la invasión europea.

Una conquista que eliminó por la fuerza los estratos superiores de la organización social maya y su ideología, obligando a reemplazar o fusionar, en muchos casos, las ideas que habían desarrollado durante siglos por aquellas nuevas doctrinas de los europeos. Una tarea en cierto modo posibilitada por el clima del Posclásico, pero que no resultó sencilla, dada la elevada complejidad de la civilización (Fig. 16).

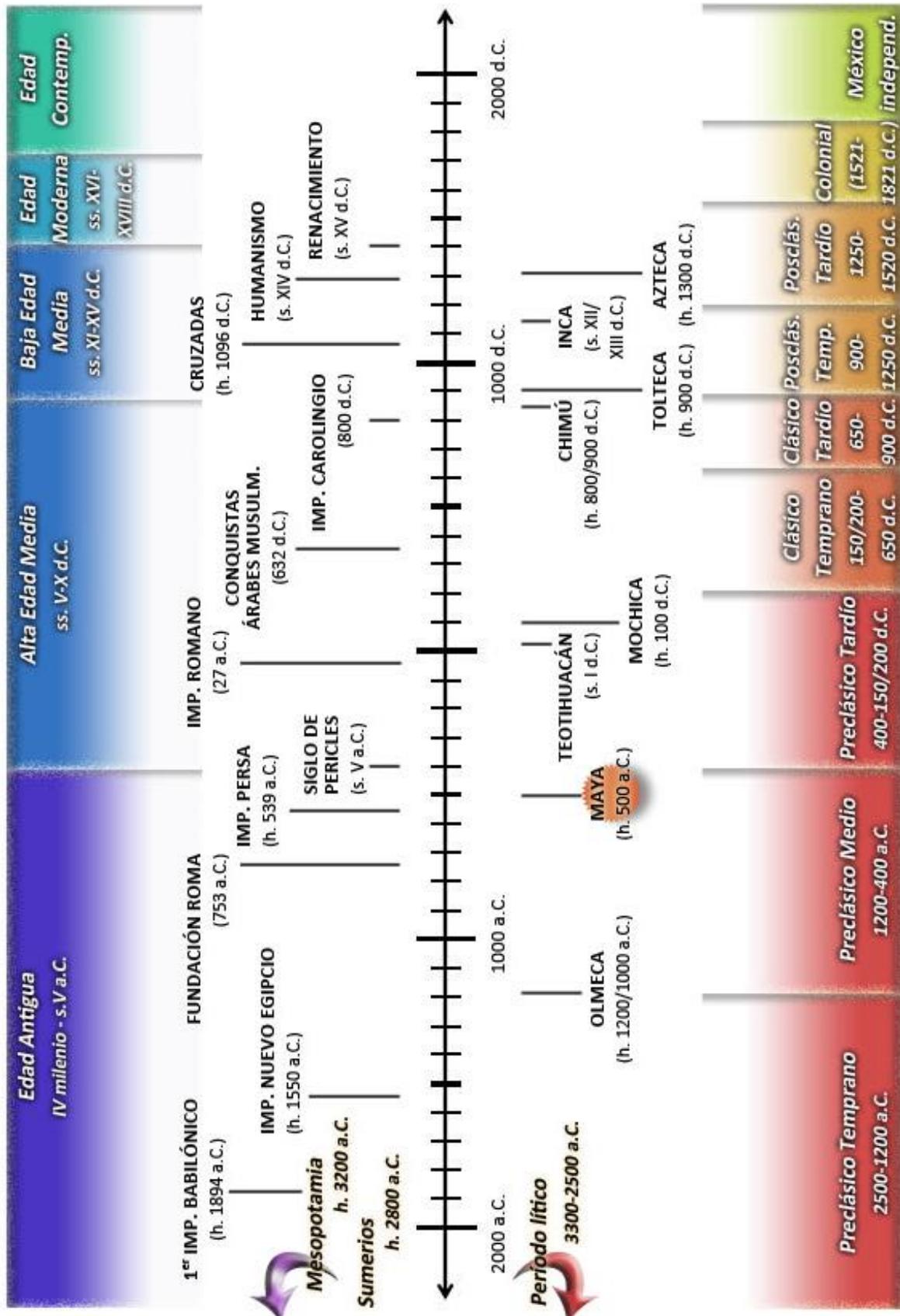


Fig. 16. Eje cronológico-comparativo de las principales culturas precolombinas (siguiendo la periodización de la historia de México) y los sucesos histórico-artísticos más destacables de Europa y Oriente (siguiendo la división por edades) © L. García.



Considerada “la más brillante y desarrollada de toda la América precolombina” (Rivera Dorado, 2001: 15), la civilización maya, sin utilizar la rueda o emplear normalmente los metales, fue capaz de erigir ciudades en las selvas más espesas, con palacios de piedra y enormes pirámides. Es complicado extrapolar la definición europea de ciudad a la realidad maya, pero todo apunta a que existía en ellas la intención de ordenar el espacio con diversos conjuntos monumentales y vías generalmente irregulares (Fig. 17). No se han podido definir los límites concretos de las ciudades, si bien la clave podría residir no tanto en marcadores físicos como en aspectos paisajísticos (Rivera Dorado, 2001: 80-85).



Fig. 17. Reconstrucción artística que muestra la disposición de las arquitecturas y la escala humana en la ciudad de El Mirador (San Andrés, Petén, Guatemala) (National Geographic, 2006)
© T.W. Rutledge.

Los conjuntos arquitectónicos expresaban la importancia de los grupos sociales, por lo que la pirámide era el centro de la sacralidad, personificada en el *ahau* (“rey”), que tenía carácter divino, y su familia. Otras personas podían ocupar un papel relevante en la sociedad y se vinculaban a zonas que, según la tradición, estaban muy relacionadas con el ámbito sagrado. Cabe señalar que la unión entre las esferas política y religiosa era tan estrecha que los reyes habitualmente parecían sacerdotes y los linajes reales desempeñaban labores religiosas, por lo que muchas veces no hay distinción entre templos y palacios. De hecho, en vista de que las representaciones artísticas se ciñen preferentemente al papel cosmológico de los gobernantes, se piensa que las ceremonias con mayor interés sociopolítico serían llevadas a cabo por personas del linaje real,



mientras que el clero maya seguramente procedería de linajes no reales (Rivera Dorado, 2005: 13, 29).

Así, muchos autores han comprendido las ciudades mayas como la expresión de la alianza entre el rey y los dioses: los centros ceremoniales entendidos como representaciones del universo —y de su movimiento— que servían de escenario para ciertas acciones (juegos, procesiones, sacrificios, ritos, etc.), con los que el rey cuidaba esa alianza y se mantenía la existencia del mundo (Rivera Dorado, 2003: 232) (Fig. 18). En este sentido, se puede afirmar que la ciudad maya fue concebida como una escenografía arquitectónica: las personas que asistieran a las representaciones político-religiosas, distribuidas en los espacios abiertos o plazas de la ciudad, estarían estimuladas por un intencionado lenguaje no verbal generado a partir de la disposición de las arquitecturas (emplazamiento, elevación, impacto visual, escalinatas), los juegos de luces y sombras (perspectiva, ornamentación) y la acústica de los recintos (circulación, movimiento de masas, música y danzas) (Rivera Dorado, 2007: 165-166).

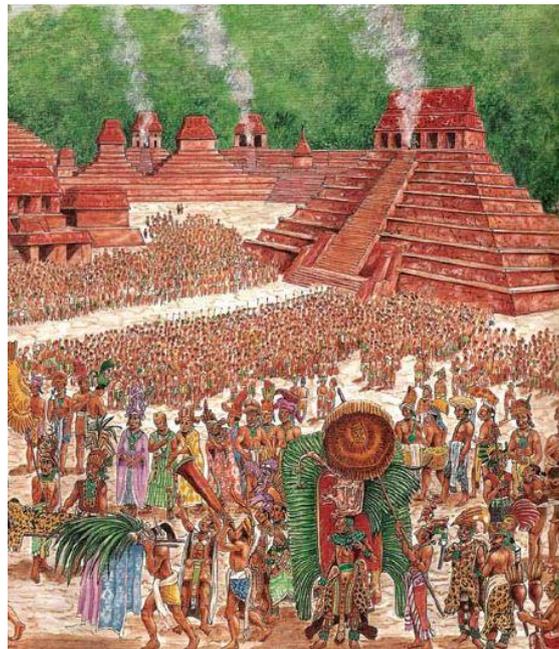


Fig. 18. Reconstrucción ideal de la celebración de una ceremonia fúnebre en la ciudad de Palenque (Chiapas, México) (Rivera Dorado, 2007: 165, fig. 4) © CARO.

En cuanto a la familia, aunque no se menciona en los jeroglíficos, durante la Colonia, en Yucatán, funcionaban como unidades, englobando a grupos de unas diez personas que vivían en casas adyacentes. Mientras que algunos se centraban en la descendencia, otros ponían el acento en compartir actividades, como la producción, el



consumo o la puesta en común de recursos. Igualmente, debieron existir distintos grupos entre los mayas antiguos, caracterizados por otros tipos de uniones. Sí parece haber evidencias escritas, en cambio, del concepto de “casa”, aparte del concepto náhuatl *calpolli* (“casa grande”), entendido como unidad de identidad colectiva (Fig. 19). El problema, como en otros casos, reside en unir los restos arqueológicos con la suposición de un modelo de sociedad (Houston e Inomata, 2009: 49-51).

Las excavaciones en las ciudades mayas revelan algunos espacios amplios, pero los investigadores aún discuten si puede hablarse de “plazas de mercado” como tal. Estas dudas también se reflejan en otros aspectos, como la nula presencia de monedas o elementos considerados “dinero” para el intercambio o la ubicación de los espacios para el almacenaje de los productos, perecederos o no. Se han hallado, por el contrario, talleres artesanales que responden al modelo familiar y organizativo descrito anteriormente (Rivera Dorado, 2001: 29-30).



Fig. 19. Reconstrucción de una aldea maya (Rivera Dorado, 2001: 36) © A. Velázquez *et al.*

Otro de los aspectos significativos, relacionado con la capacidad de progreso y superación frente al complicado medio en que se desarrollaron, son los cálculos calendáricos y los intereses astronómicos de los mayas, fruto de su conocimiento matemático. Conocedores del concepto de cero, similar al que tenemos actualmente, y asignando un valor constante a los números en función de su posición, establecieron una suerte de principio de su era cronológica, con lo que casi todas las inscripciones calendáricas de las estelas se calculan en base a ese punto de referencia, fijado en el año 3114 a.C. Estos avances permitieron medir el tiempo histórico y registrar cualquier fecha



en su llamada “cuenta larga”, un aspecto significativo para argumentar la condición social y legitimar el derecho al trono (Fields y Reents-Budet, 2005: 189), ejemplo de lo cual son la Estela Herrera de El Baúl o la Estela 29 de Tikal (Perrot-Minnot, Arroyo y Chinchilla Mazariegos, 2007: 4; Chinchilla Mazariegos, 2011a: 47; Grube, 2001: 255) (Figs. 20 y 21). Más tarde, fue sustituido por la “cuenta de los katunes”, mediante la que con un jeroglífico podía expresarse la fecha en que concluía un periodo o *katún*, que tuvo mucha importancia, junto con los cómputos del año solar y del *Tzolkin* o “cuenta de los 260 días” (León-Portilla, 2003: 21, 27).

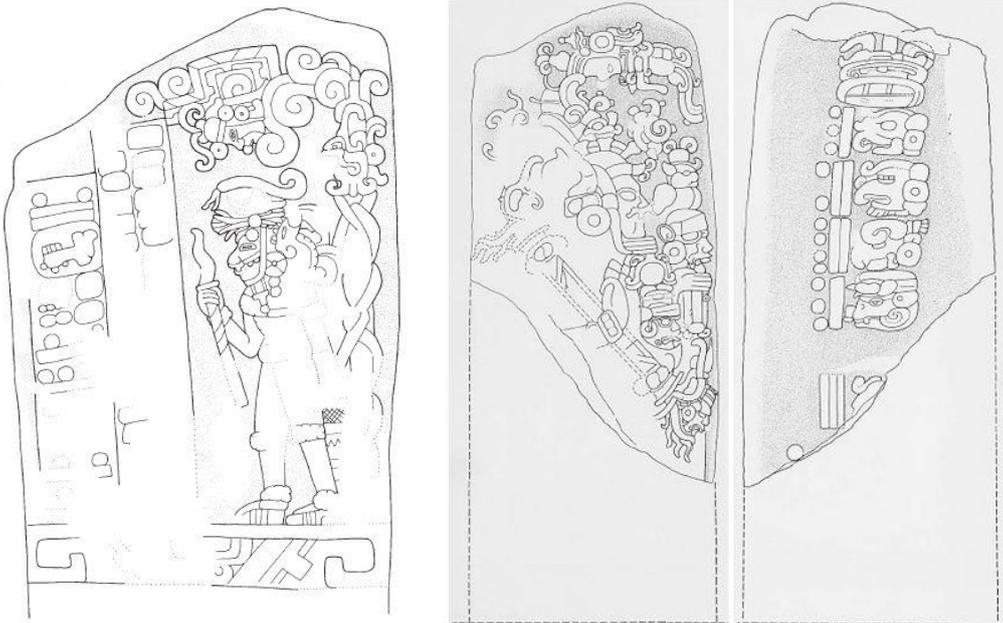


Fig. 20. Dibujo del *Monumento I* o *Estela Herrera* de El Baúl (Santa Lucía Cotzumalguapa, Escuintla, Guatemala), con una fecha en Cuenta Larga maya correspondiente al 36 d.C. (Chinchilla Mazariegos, 2011a: 44) © O. Chinchilla.

Fig. 21. Dibujo de la *Estela 29* de Tikal (Flores, Petén, Guatemala), con la que se pensó que era la fecha en Cuenta Larga maya más antigua, correspondiente al 292 d.C. (Shook, 1960: 32-33) © W. R. Coe.

De forma paralela al sistema calendárico, la civilización maya desarrolló y mantuvo durante años la única escritura americana conocida que puede ser denominada como tal, dado que el resto de escrituras mesoamericanas se quedaron en las primeras etapas de su desarrollo, con bocetos rudimentarios aún por descifrar completamente. Incluso, los incas y las restantes civilizaciones de los Andes fueron ágrafas, no dejaron testimonios escritos de su historia. El sistema de escritura maya puede definirse como “un registro visible del habla, más que como la representación de las ideas”, cuya naturaleza combina signos logográficos (palabras) y silábicos. Los ejemplos más tempranos conservados, ya en un grado avanzado, datan del periodo Clásico Temprano, hacia el 300 d.C., y están tallados



o pintados sobre monumentos pétreos, cerámicas o elementos arquitectónicos. No obstante, existen evidencias fechadas en el Preclásico, si bien no han conseguido leerse por tratarse de un sistema de escritura diferente (Fahsen y Grube, 2005: 75).

BLOQUE II

EL PROYECTO EXPOSITIVO (I): EL ESPACIO. EL PÚBLICO. LAS PIEZAS



II. 1. El espacio: el Museo de América

1.1. Historia y aspectos arquitectónicos

El Museo de América, donde se desarrollará el proyecto expositivo, es un museo de titularidad estatal y de gestión directa del Ministerio de Cultura, que depende orgánicamente de la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales y de la Subdirección General de Museos Estatales. Se trata del único museo español dedicado en su totalidad a América y, además de estatal, tiene la categoría de Museo Nacional, por lo que ha de cumplir con lo dispuesto en el *Reglamento de Museos de Titularidad Estatal y del Sistema Español de Museos* (BOE-A-1987-11621): conservación de la colección, estudio e investigación sobre la misma y difusión del patrimonio. Puede entenderse, en cierto modo, como una conexión entre América y Europa, desde una perspectiva histórica o de política cultural (García Sáiz, 2009: 84-85).

El edificio del museo, localizado en la Avenida de los Reyes Católicos, tiene su antecedente en el Museo-Biblioteca de Indias, que se acordó edificar tras el *XXVI Congreso Internacional de Americanistas* que tuvo lugar en Sevilla, poco después de la celebración de una exposición sobre Arte Inca en el Museo Arqueológico en 1935⁷. La Guerra Civil y la posterior derrota impidieron construirlo, pero en 1941 el Gobierno de la parte ganadora decidió crear el Museo de América (BOE-A-1941-3984, BOE-A-1964-4620; BOE-A-1968-1398), sin mencionar decretos anteriores, exponiendo como objetivo principal crear un “gran centro” para que las “preciadas reliquias de su historia [...] puedan ser de una manera más atractiva y comprensible, conocidas, admiradas y estudiadas, no sólo por los investigadores, sino por el gran público” (BOE-A-1941-3984: 3035).

La construcción del edificio que nos ocupa está ligada a la importancia que se otorgó a principios del siglo XX al concepto de Hispanidad como un intento por atenuar la decadencia española en materia internacional. La conmemoración de esta festividad solía estar ligada a ciertas inauguraciones, como ocurrió en la década de los años cuarenta

⁷ La exposición, auspiciada por la Academia de la Historia, albergaba las piezas reunidas por Juan Larrea durante su estancia en Cuzco. Es la primera vez que unos objetos indígenas son considerados arte. La colección se había expuesto en el Museo del Hombre de París y había suscitado catálogos ilustrados. Almagro Basch, M. (1935), “Una colección de Arte Inca”, *Las Ciencias* 2, 3, 687-694. Versión digital por cortesía de los herederos del autor. Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcpn9j6> (fc 12/01/2017).



con algunos edificios de la Ciudad Universitaria que se habían destruido durante la Guerra Civil (Fig. 22).



Fig. 22. Portada del Diario ABC (Madrid) y ampliación del texto. 13 de octubre de 1943 © ABC.

De hecho, en el discurso pronunciado por el general Franco durante la “Fiesta de la Raza” de 1943 (1958, “Fiesta de la Hispanidad”; 1987, “Fiesta Nacional de España”), se hacía una mención simbólica al comienzo de la construcción del museo:

“Para las juventudes hispanoamericanas que quieran cursar sus estudios en la vieja Europa, madre de la civilización, se ha hecho también esta Ciudad Universitaria, la cual, desde el primer día de su feliz iniciativa, ya acarició la ilusión de servir de albergue y hogar a cuantos hijos de la América hispana desearan laborar en armonía con nuestros maestros y discípulos en pro de la común cultura que nos ha definido en la Historia con caracteres espirituales fraternos. [...]”

“[...] Como prenda de esta nueva etapa de acercamiento cultural de España y los pueblos americanos, quiere el Estado inaugurar hoy simbólicamente el comienzo de la construcción del Museo de América, que muy pronto se alzaré en el corazón de esta misma Ciudad Universitaria, como gallardo emblema conmemorativo y, a la par, como índice perpetuo de nuestra comunidad espiritual. Toda la vida histórica y presente de las naciones hermanas será reflejada en los salines de este gran Museo para que nuestros jóvenes tengan siempre ante la mirada la gigantesca aportación hispánica a la civilización del mundo” (Discurso de F. Franco, 12 de octubre de 1943. ABC, 1943: 9).



En este contexto, pues, se iniciaron las obras en la Ciudad Universitaria, que fuera fundada en 1927 por Alfonso XIII y que algunos especialistas consideran “un muestrario perfecto de las corrientes arquitectónicas desde los años veinte hasta nuestros días” (Diéguez Patao, 1992: 470). En la reconstrucción de la zona que se llevó a cabo en aquel momento, se aprecian cambios urbanísticos y arquitectónicos en las construcciones con respecto a su antigua concepción, fruto del intento por mostrar un cambio de valores que situara a Madrid como “órgano de capitalidad” (Diéguez Patao, 1992: 471). Además del hecho significativo de relación con la Hispanidad al construir tres edificios vinculados a América: el Museo de América, el Palacio de la Hispanidad y el Colegio Mayor de Nuestra Señora de Guadalupe (Chías Navarro, 1986: 201) (Fig. 23).



Fig. 23. Ciudad Universitaria de Madrid, 1947-1948, escala 1/10000. Elaboración propia a partir de la imagen de P. Chías (Chías Navarro, 1983: 202-203). Rojo: Museo de América; verde: Palacio de la Hispanidad; y azul: Colegio Mayor de Ntra. Sra. de Guadalupe © L. García.

El Museo de América se inauguró en 1944, si bien su primera sede tuvo que localizarse en un primer momento dentro del Museo Arqueológico porque el nuevo edificio estaba en construcción. Pedro Muguruza, Director General de Arquitectura, encargó el proyecto a los arquitectos Luis Moya Blanco y Luis Martínez Feduchi, localizándolo sobre una loma, y teniendo en cuenta los accesos y la armonía con respecto



al próximo Instituto de Cultura Hispánica (actual Academia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, AECID).

Ubicado entre los edificios actuales de la Escuela Técnica Superior de Ingenieros Navales y de la AECID (Fig. 24), el Museo de América se planteó como “un resumen de la arquitectura española que dio origen a la colonial americana” (declaraciones de los arquitectos en el diario *Arriba*, en 1945. Diéguez Patao, 1992: 482), con una disposición conventual: un gran claustro al que se le adosan la iglesia, a un lado, y un cuerpo delantero, a otro (Figs. 25 y 26). Realizado en ladrillo, con los adornos en piedra, los interiores blanqueados y pintados al temple. Un proyecto que, en definitiva, transmite una deuda con los lenguajes antiguos y que, según el arquitecto Antonio González-Capitel⁸, puso a prueba la capacidad de los arquitectos, entre otros aspectos, por el empleo de un sistema constructivo complicado, como son las bóvedas tabicadas (González-Capitel, 1976: 2ª parte, 16-17). Todo ello motivado por la escasez de hierro y cemento en la España de la posguerra.



Fig. 24. Localización del Museo de América a partir de mapa de Google Earth © L. García.

Estaba arquitectónicamente concebido para responder a tres funciones: recepción y representación (ala sur, dos plantas: vestíbulos, salón de honor, capilla y sala de conferencias), trabajo (pabellón adosado por el oeste al edificio principal: biblioteca,

⁸ En otras ocasiones, aparece citado como Antón González-Capitel o Antón Capitel.



dirección, secretaría, locales para investigadores, almacenes, talleres...) y exhibición (tres lados del claustro⁹, dos plantas: salas de exposición).

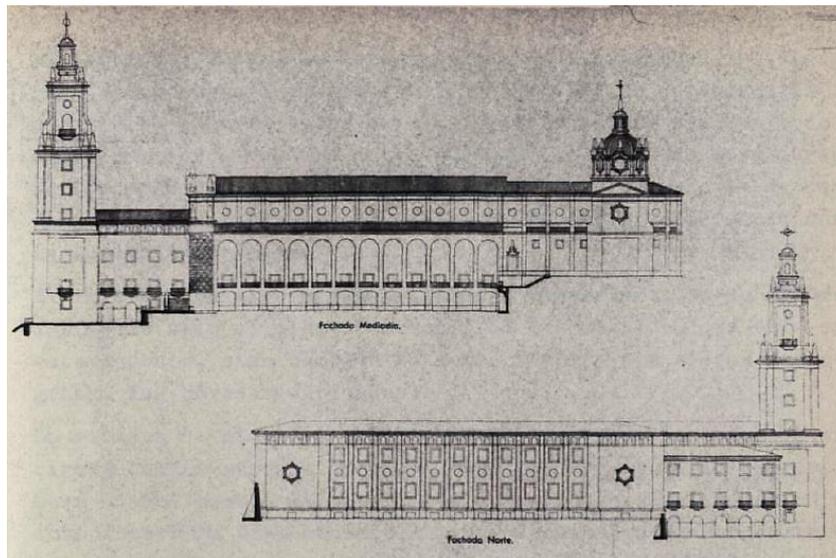
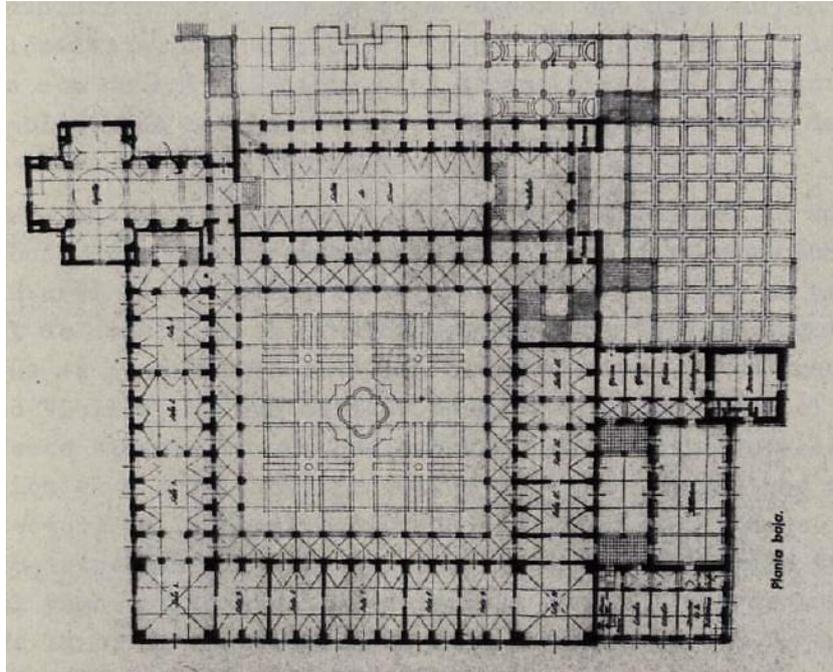


Fig. 25. Planta baja del Museo de América.

Fig. 26. Fachadas sur y norte del Museo de América.

(González-Capitel, 1976: 2ª parte, 16-17) © L. Martínez Feduchi y L. Moya Blanco, 1942.

Las obras finalizaron en 1954, pero desde 1952, el museo tuvo que compartir espacios con otras instituciones que se instalaron en él: la iglesia parroquial de Santo Tomás de Aquino –perteneciente a la Ciudad Universitaria–, que se ubicó en la sala

⁹ El cuarto lado del claustro lo conforma el Salón de Recepción.



destinada a exposiciones temporales; el Colegio Mayor Sacerdotal; el Seminario Sacerdotal Hispanoamericano; el Museo de Reproducciones Artísticas; el Instituto de Restauración de Obras de Arte; y la Escuela de Restauración. En 1962, el museo se trasladó desde el Museo Arqueológico a su nuevo emplazamiento, inaugurándose el 12 de octubre de 1965.

En 1980, se inició una remodelación general del edificio, lo que obligó a cerrar sus puertas a finales del año siguiente, si bien se mantuvo habilitada una sala durante un tiempo para mostrar exposiciones temporales. Algunas de las instituciones que ocupaban el edificio se marcharon a medida que se acondicionaban sus propias sedes, mientras que el resto fue desalojado paulatinamente.

Desde 1984, A. González-Capitel dirigió un proyecto para terminar el edificio según el plan original y destinar todo el espacio a fines museológicos, pero distintas vicisitudes llevaron a la redacción de cuatro planes sucesivos y a demoras en el desarrollo de las obras. Definitivamente, las obras concluyeron en octubre de 1994 con resultados satisfactorios: se triplicó la superficie disponible, el museo dispuso de nuevas áreas de servicio y se renovó el montaje museográfico.

1.2. Localización y accesos

El Museo de América, como ya comentamos, se localiza en el número seis de la madrileña Avenida de los Reyes Católicos, rodeado por los edificios de la AECID, la Biblioteca Hispánica de esta institución, los hospitales universitarios Fundación Jiménez Díaz y Clínico San Carlos, la Escuela Técnica Superior de Ingenieros Navales, el conocido como Faro de Moncloa y el templete-oratorio de la Virgen de la Inmaculada o Virgen blanca de Moncloa, en los jardines que circundan el museo.

A unos 850 m al oeste, a tan solo nueve minutos caminando, cuatro en coche, en el número dos de la Avenida Juan de Herrera, se encuentra el Museo del Traje | CIPE (Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico) (Figs. 27 y 28).



Fig. 27. Recomendación de otros museos. Plano del Museo de América © Museo de América.

Fig. 28. Recomendación de los museos de América y del Traje. Folleto del Faro de Moncloa © esmadrid.com.

A 400 m al este, en cambio, en tan solo cinco minutos caminando se llega a la Plaza de Moncloa, donde se sitúa el intercambiador de transportes, con servicio de autobús y metro (Moncloa, L-3 y L-6). Otras líneas de autobuses (1, 44, 82, 83, 132, 133, 160, 161 y 162) y metro (Islas Filipinas, L-7) tienen su parada muy cerca del museo, aproximadamente a seis minutos, en el primer caso, y quince, en el segundo.

Además, el propio museo cuenta con un aparcamiento al que se accede desde la Avenida de los Reyes Católicos y que comparte entrada con el de la Fundación Jiménez Díaz. Es gratuito únicamente en fin de semana y los días festivos, y es complicado de encontrar si no se ha consultado primero la página web, puesto que no hay indicaciones suficientes desde la avenida. Igualmente, el hecho de tener que atravesar dos barreras físicas –aunque necesario, para garantizar el acceso exclusivo del público del museo– genera cierta incomodidad y desconcierto entre los visitantes (Fig. 29).



Fig. 29. Localización del Museo de América y su entorno a partir de mapa de Google Earth © L. García.

1.3. Las colecciones

La colección del Museo de América está formada por más de 25000 objetos precolombinos, etnográficos y coloniales. Antes de la creación del primer Real Gabinete de Historia Natural, en 1752, por Antonio Ulloa –un marino que viajó por América interesándose por los indígenas y sus elaboraciones–, se tienen noticias de que Francisco de Toledo, virrey de Perú, propuso a Felipe II la creación de un espacio para albergar las creaciones indígenas, en torno al último tercio del siglo XVI. De hecho, parece que hubo bastantes piezas procedentes de las Indias en los palacios reales durante los siglos XVII y XVIII, pero se habrían destruido en los sucesivos incendios que sufrieron en esas fechas (Cabello Carro, 1993: 11).

En 1771, Carlos III creó un nuevo Real Gabinete de Historia Natural constituido por algunas piezas que formaron parte del mencionado de A. Ulloa, así como otras procedentes de las primeras excavaciones arqueológicas realizadas en América (Fig. 30).



También, se incluyeron las antigüedades y curiosidades de la colección que Pedro Franco Dávila había reunido en París, entre las que se conoce que había objetos indígenas. La colección fue creciendo a medida que se recibían piezas arqueológicas o etnográficas que enviaban expedicionarios y funcionarios, como respuesta a las reales órdenes de acopio en que se detallaba cómo recoger cada tipo de objeto. Una colección destacable, por ejemplo, fue la procedente de las excavaciones en Palenque (Chiapas, México), que pasan por ser las primeras con espíritu científico, documentadas y con informes y dibujos. Cabe señalar que se descartaban los objetos de tipo colonial, puesto que estaban en uso en la época y no se consideraban coleccionables (Cabello Carro, 1993: 12-13).



Fig. 30. Algunas de las piezas procedentes de América en el Museo Arqueológico Nacional (Madrid):
“Sala de vaciados de los grandes monolitos americanos. Al fondo el llamado Calendario Mejiicano”
© Museo de América.

Durante la primera mitad del siglo XIX, se estancó el aumento de las colecciones, ya que la atención se centró en cuestiones como la invasión napoleónica o la independencia de las colonias. En este momento, el gabinete cambió su nombre al de Museo de Ciencias Naturales y, por la situación complicada de estos primeros años, las piezas quedaron completamente descuidadas, sin apenas identificación, lo que se refleja en el escueto catálogo redactado por Florencio Janer (Cabello Carro, 2007: 166-167). En cualquier caso, todas ellas pasaron al Museo Arqueológico Nacional cuando se inauguró, en 1867, al igual que otras piezas de otros centros estatales. Hasta la década de 1930, las compras y donaciones contribuyeron a incrementar los fondos americanos, sobresaliendo piezas como el Códice Trocortesiano o el denominado Tesoro de los Quimbayas (García



Sáiz, 2009: 88), y fue también la época de las primeras publicaciones científicas sobre estas colecciones, en revistas como *Museo Español de Antigüedades* o las guías del Museo Arqueológico.

El fin de los años treinta trajo consigo el ya aludido proyecto fallido del Museo-Biblioteca de Indias y, poco después, la creación del Museo de América en 1941 supuso la entrada de los primeros fondos, provenientes de la sección etnográfica del Museo Arqueológico Nacional. Aunque el museo compartiera su espacio arquitectónico con otras instituciones, el traslado de las colecciones se produjo desde su primera inauguración, en 1962. Finalmente, después de permanecer catorce años cerrado al público a causa de las remodelaciones arquitectónicas y museológicas, actualizó sus competencias y departamentos por Real Decreto de 1993 (BOE-A-1993-13669: 16033-16035), quedando dividido en: Dirección (Director, Consejo de Dirección, Subdirector), Administración, Conservación, Documentación, Investigación (departamentos: América precolombina, América colonial y Etnología americana) y Difusión.

Poco tiempo antes se había recibido el encargo de un proyecto de exhibición para la colección permanente. Se desestimó la visión meramente cronológica por no aportar novedad en el aspecto expositivo, a pesar de ser, probablemente, la que mejor comprendiera el público. Tampoco quiso dividirse en grandes áreas geográfico-culturales –como Arqueología, Colonia, Etnografía...–, lo que se concebía más apropiado para una exposición temporal. Así, se terminó por dividir la colección en cinco temas monográficos que, a partir de las colecciones del museo, explicasen la realidad americana, siempre desde una perspectiva antropológica. Esto se traduce en que el público que acude al museo ve al mismo tiempo, en la misma sala, piezas de distintas épocas y culturas. Para evitar confusiones, se introdujo al comienzo un apunte monográfico de tipo histórico en que se explicaban las distintas culturas y áreas geográficas (Cabello Carro, 1993: 19-20).

Los apartados en que se encuentra dividida la colección permanente, que cuenta con unas 2500 piezas, son los siguientes (García Sáiz, 2009: 91-92) (Fig. 31): el conocimiento de América; la geografía y el paisaje; la sociedad; las formas religiosas; la comunicación.



APARTADO	CARACTERÍSTICAS
El conocimiento de América	Se centra en la visión que de América aportaron los primeros cronistas, en las expediciones y los gabinetes en que se almacenaban las piezas que se traían a Europa.
La geografía y el paisaje	Trata el continente americano desde un punto de vista geográfico y explica la diversidad de sus culturas.
La sociedad	Tras una introducción al ciclo vital, se subdivide en "sociedades igualitarias", aquellas más primitivas, y "sociedades complejas", organizadas con jefaturas y estados, tanto precolombinas como coloniales.
Las formas religiosas	Engloba los aspectos religiosos y rituales, como los templos, las divinidades, los objetos sagrados...
La comunicación	Se centra en los tipos de escritura y calendario precolombinos, así como en las distintas lenguas indígenas y europeas.

Fig. 31. Cuadro con la organización de la colección permanente del Museo de América © L. García.

1.4. Exposiciones temporales y otras actividades

Hemos valorado interesante recoger aquellas exposiciones temporales y actividades celebradas en el Museo de América que están relacionadas con el mundo maya. En las Memorias de Actividades del museo, se recogen las labores que lleva a cabo en materia de difusión y formación sobre América. Se consideran actividades de difusión aquellas que engloban las de tipo cultural (conferencias, cursos, jornadas, encuentros, actuaciones musicales y teatrales, ciclos temáticos, etc.) y didáctico (visitas guiadas para grupos, actividades para niños y para familias), las exposiciones temporales y las publicaciones (Museo de América, 2015: 162; 2016: 210).

Cabe mencionar que el museo cuenta con dos espacios para realizar sus exhibiciones temporales: la sala de exposiciones temporales (319 m², 200 personas) y la sala La Tapada (de pequeño tamaño, dentro del circuito de la exposición permanente) (Fig. 32).

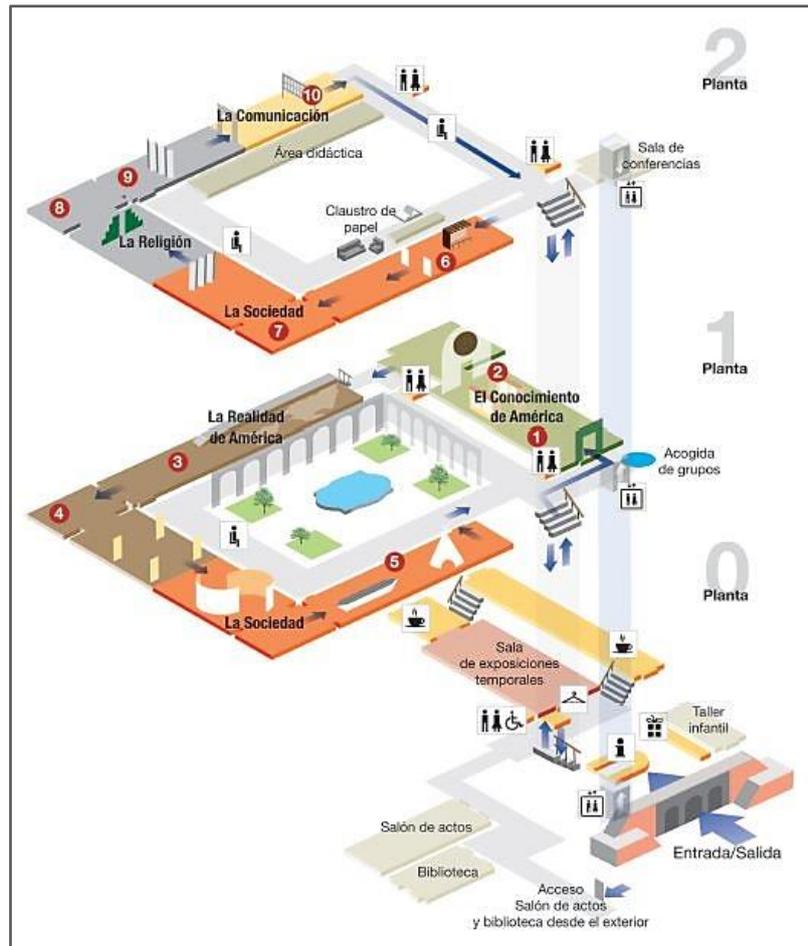


Fig. 32. Plano del Museo de América © Museo de América.

En la página web del museo se recoge un histórico de exposiciones temporales que comienza en los meses finales de 2010. Desde entonces, sólo una de ellas se acerca al objeto de nuestro proyecto, si bien desde la perspectiva del estudio de los mayas actuales. En el mes de marzo de 2014 pudo visitarse *Los mayas, un pueblo vivo: biología y cultura en la sociedad maya actual* (coordinadora: Inés Silva-Varela, directora de *The Maya Project*, 2012; Universidad de Loughborough, Reino Unido), que pretendía un acercamiento al mayor grupo étnico de América, combinando fotografías, material audiovisual y objetos de la vida cotidiana con las aportaciones de los investigadores que desarrollan su trabajo en estas comunidades indígenas y entre sus emigrantes. De manera paralela, se propuso un ciclo de conferencias por parte de especialistas nacionales e internacionales que abordó temas como la globalización y la migración, el cambio en los estilos de vida o la discriminación de las comunidades indígenas.

El ejemplo más reciente que conecta con el mundo maya es *Lords of Xibalbá. Misticismo precolombino en la moda contemporánea* (16 de febrero al 19 de marzo de



2017), con la que el museo se unía a las actividades de Madrid es Moda, una acción urbana impulsada por la Asociación Creadores de Moda de España (ACME). La diseñadora Leyre Valiente y la artista Regina Dejiménez mostraron una colección de moda inspirada en la cultura maya –pinturas corporales, piel de jaguar, formas orgánicas y arquitectónicas, etc.–, acompañando la exposición con un facsímil del Códice Trocortesiano (Fig. 33).



Fig. 33. Difusión de las visitas guiadas de *Lords of Xibalbá* vía Facebook (@MuseodeAmerica) <https://www.facebook.com/MuseodeAmerica/?fref=ts>

En cuanto a las actividades complementarias, a finales de octubre de 2016 se desarrollaron unas jornadas tituladas *La nueva historia de los mayas de la antigüedad*. Durante tres días, los responsables de los principales proyectos del área maya expusieron los últimos resultados de la investigación arqueológica y de la conservación del patrimonio.

En el contexto de las actividades de difusión, se realizan rutas temáticas por la colección permanente, aunque –según el histórico que ofrece la web del museo– la primera vinculada al mundo maya data de 2014. Durante los meses de octubre, mayo y junio, se propusieron tres recorridos protagonizados, cada uno de ellos, por una cultura prehispánica. Uno de ellos llevó por título *El universo maya*. Los recorridos eran guiados por alumnos de máster o grado, iniciativa que se repitió de mayo a agosto de 2015, ampliándose la oferta a cinco temas, uno de los cuales fue *Arqueología maya: descubre*



México y Guatemala. Desde ese año en adelante, se ha continuado con el programa, si bien los recorridos no se han centrado concretamente en la cultura maya.

1.5. Nuestro proyecto expositivo en el museo

El proyecto que proponemos se localizará en los dos claustros del edificio, así como en la sala de exposiciones temporales. En estos espacios han tenido lugar exposiciones de diferente temática coetáneas en el tiempo, pero nunca se han utilizado ambos de manera conjunta para albergar una única exposición (Figs. 34 y 35).



Fig. 34. Claustro Bajo © Museo de América.

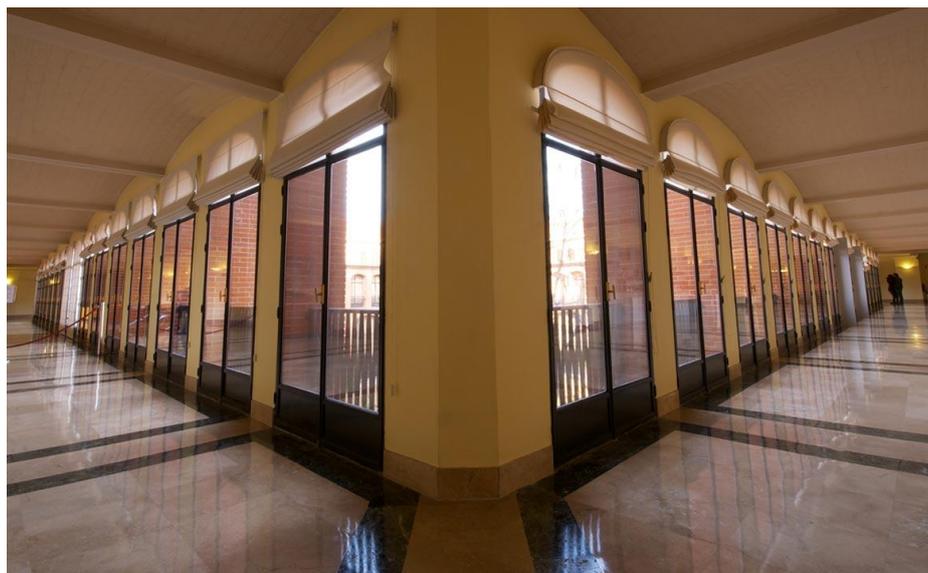


Fig. 35. Claustro Alto © The Event.



Hay que tener en cuenta que en el Claustro Alto hay dos alas que no se pueden modificar para instalar la exposición, si bien podrían integrarse en ella de algún modo: “El Claustro de Color”, reservado a actividades para niños, y “El Claustro de Papel”, espacio de lectura, descanso y *bookcrossing*. Así, la exhibición se extenderá en la totalidad del Claustro Bajo (606 m², 800 personas) y la parte oriental del Claustro Alto (Fig. 36).

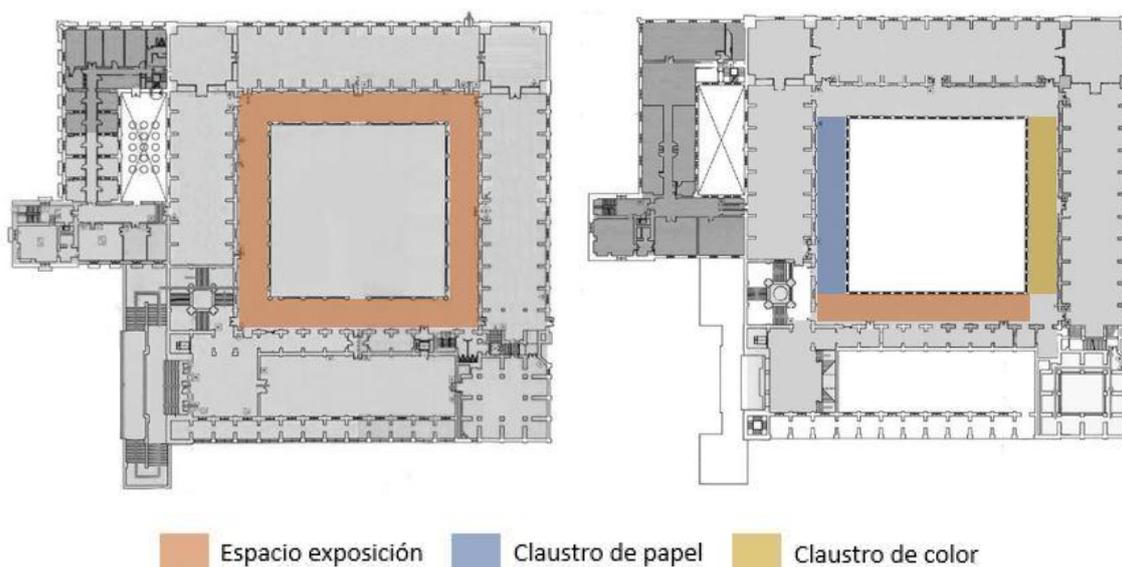


Fig. 36. Planos de la primera y segunda planta del museo y zonas destinadas al proyecto expositivo.
Elaboración propia a partir de planos del Museo de América © L. García.

Emplearemos la sala de exposiciones temporales como un espacio destinado a actividades que complementen la exposición, como se explicará más adelante (Fig. 37). Cuenta con doce paneles de doble cara de 240 x 300 x 52 cm, que permiten jugar con el espacio y adaptarlo a nuestras necesidades. En las escaleras de acceso entre plantas también se mostrarán determinados elementos relacionados con las salas precedentes o futuras, como modo de conexión entre las distintas zonas, para que el visitante no pierda el sentido de lo expuesto. Las distintas actividades relacionadas, como conferencias, seminarios, presentaciones, etc., se podrán llevar a cabo en el Auditorio (325 m², 185 personas) o en la Sala de la Reina (248 m², 50 personas), según el aforo y las necesidades (Figs. 38 y 39).

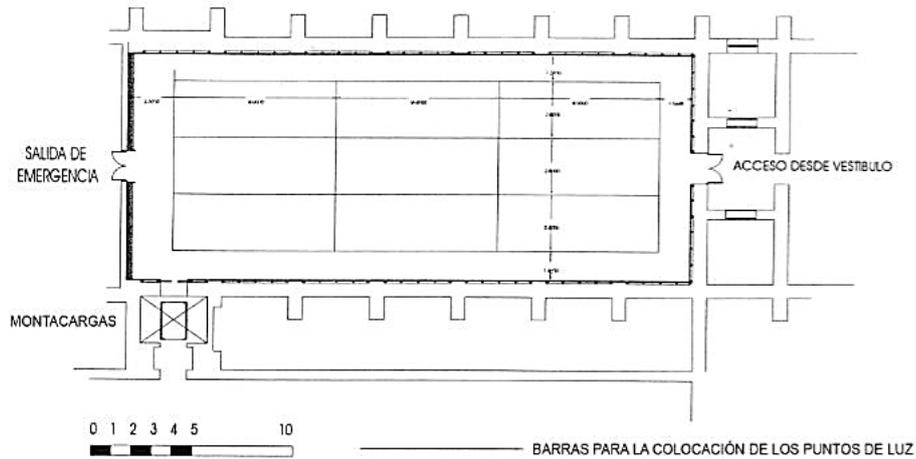


Fig. 37. Plano de la sala de exposiciones temporales del museo © Museo de América.



Fig. 38. Salón de Actos © The Event.

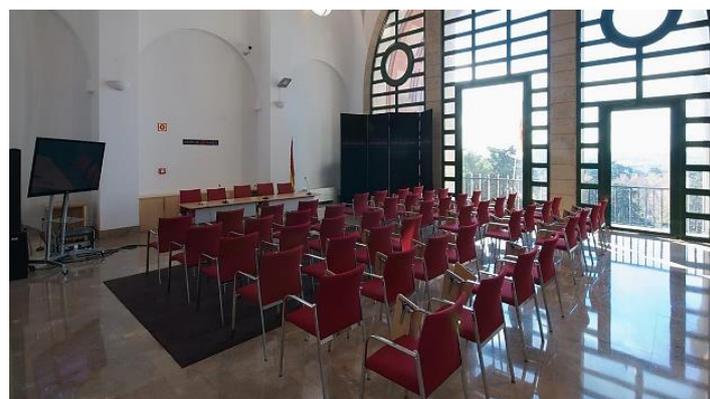


Fig. 39. Sala de la Reina © The Event.

En cualquier caso, como veremos más adelante, adaptaremos los claustros en función de sus características y de las necesidades de la exhibición, mediante tabiquería móvil, iluminación especial, etc., pensando en la comprensión de los conceptos y la facilidad de la circulación. Siempre controlando la humedad relativa, la temperatura y la luminosidad del espacio.



1.5.a. Pautas generales sobre conservación

Es importante que las piezas que se presten para la exposición presenten un buen estado de conservación o necesiten simplemente una limpieza. Evidentemente, no se aceptará el préstamo de las piezas más frágiles y tampoco sería rentable para el Museo de América, ya que correría con los gastos de la restauración si se agravase su deterioro. En todo caso, como ya mencionamos, podría proponerse la realización de algún tratamiento a alguna obra de la propia colección del museo que vaya a exhibirse y que lo necesite.

El comisario ha de valorar los informes de las piezas y atender las puntualizaciones de los prestatarios para saber si alguna de ellas debe disponer de condiciones concretas: transporte especial, vitrina protegida, determinada intensidad de luz, niveles específicos de temperatura, número restringido de visitantes, etc. El coordinador estará al tanto de estas necesidades, contactando con los profesionales necesarios y valorando los plazos estimados para estas acciones.

Debido a que la exposición no se va a ubicar en la sala de exposiciones temporales, sino que, por motivos de espacio, va a ocupar los claustros del edificio, hay que tener muy en cuenta, al igual que el equipamiento técnico, diversos aspectos para garantizar la óptima conservación de las obras expuestas: el sistema de climatización y de control ambiental, la iluminación, la electricidad, los sistemas de comunicación, el personal de seguridad y vigilancia, el personal de mantenimiento de las instalaciones, etc. (Martín de la Torre, 2011: 73).

En estas zonas del edificio, sobre todo, es imprescindible controlar las condiciones ambientales para evitar la degradación de las piezas, mediante la recopilación de información sobre los factores físicos –temperatura, humedad relativa, luz– con sistemas fijos y/o manuales¹⁰. Resulta esencial la colaboración entre los conservadores y los profesionales encargados de este tipo de instalaciones, cuya labor es el asesoramiento sobre las condiciones de los objetos patrimoniales. De un trabajo conjunto entre el Canadian Conservation Institute (ICC) y la American Society of Heating Refrigerating and Air-Conditioning Engineers (ASHRAE), precisamente, surgió la clasificación de los

¹⁰ En 2008, el Museo de América amplió la instalación de sistemas de conservación preventiva en salas, vitrinas y almacenes. Más información en: <http://www.sensonet.com/SalaPrensa/b4/noticia2.htm>.



objetos sensibles a la temperatura y humedad relativa en cinco niveles de protección (Moyano, 2011: 41) (Fig. 40).

Muchas construcciones antiguas mantienen, por sus propias características, unas condiciones climáticas constantes. No obstante, las alas del claustro del museo, con las cristalerías en uno de sus lados, pueden generar mucho calor en primavera y verano. Los parámetros aproximados que se recomiendan oscilan entre los 18 y 20 °C, para la temperatura, y entre el 50 y 55%, para la humedad. Se colocarán termohidrómetros en la sala, al igual que humidificadores y/o deshumificadores y gel de sílice (Art-sorb® y Pro-sorb®), según sea preciso. Las condiciones de aireación y humedad de las vitrinas estarán controladas con medidores independientes.

En lo relativo a la luz natural, se tamizará para tratar de controlarla adecuadamente y generar el ambiente deseado cada uno de los espacios de la exposición, utilizando filtros o estores adecuados. Hay que tener en cuenta que la proporción de radiación ultravioleta de la luz de día puede suponer un 6%. La luz artificial empleada será fría, siempre que sea posible, previa valoración del nivel de lux que admite cada pieza y cuidando los objetos fabricados en materiales orgánicos. No podemos olvidar que los sistemas audiovisuales elevan la temperatura y causan mucha intensidad lumínica, con lo que habrá que prestarles especial atención y procurar no colocar piezas muy cerca.

Se consideran piezas de alta resistencia aquellas de piedra, metal o cerámica, en las que fluctuará en torno a los 300 lux. Otras piezas se entienden poco sensibles a la luz, como las esculturas policromadas o de madera, marfiles, etc., en las que intentaremos no sobrepasar los 150 ó 200 lux, dependiendo de cada una. Finalmente, se tendrá especial cuidado con las más sensibles, como las realizadas en papel o textil, que admiten unos 50 lux, puesto que la luz puede degradar su color, si lo tiene, y su estructura material. Los estudios acerca de los daños producidos por la luz establecen cuatro niveles de protección de los materiales, según su sensibilidad a la luz (ninguna sensibilidad, sensibilidad débil, sensibilidad media y sensibilidad elevada), en base a la división de los materiales en las ocho categorías ISO. Estas categorías permiten calcular los millones de lux por hora que precisa un material para manifestar una decoloración apenas perceptible (Person-Harm y Cooper, 2014: 50).

Buscaremos, siempre que sea posible, reducir la iluminancia y, por encima de todo, minimizar la radiación ultravioleta, eligiendo una iluminación general correcta y una de



tipo puntual que se distribuya de manera uniforme sobre la pieza y tenga presente la textura, el color y la reflectancia de la misma. Para ello, se efectuarán mediciones con luxómetros y se podrán emplear elementos como leds, luz fría de bajo consumo o lámparas con un espectro de luz que elimine gran parte de la luz ultravioleta. La mayoría de las lámparas cumplen con este objetivo, con valores por debajo de los 75 μ wats/lúmen (las incandescentes provocan menos del 1% y las halógenas y fluorescentes, entre 1 y 2%); si supera esta cantidad de radiación, debe ser filtrada.

La contaminación atmosférica es, igualmente, un factor químico que altera las piezas, por lo que habrá que consultar los niveles contaminantes de la ciudad, en general, y de la zona, en particular, y evitar su filtración a través de los sistemas de aire acondicionado, así como de los ventanales de los claustros. Existen contaminantes aéreos tanto gaseosos –dióxido de azufre, sulfuro de hidrógeno o dióxido de nitrógeno–, generados incluso por los propios materiales constructivos del edificio, o en forma de partículas –células de la piel, suciedad, polvo o fibras–, que pueden actuar como catalizadores para la formación de ácido a partir de los gases (Person-Harm y Cooper, 2014: 46). Otro factor a controlar es el biológico, puesto que xilófagos, moho o microorganismos, dañan mucho las obras, sobre todo aquellas realizadas en material orgánico. Especialmente, habría que comprobar la estanqueidad del espacio de nuestro proyecto en relación con la vegetación del patio del museo.

Del mismo modo, otro de los objetivos es conseguir un disfrute completo de la exposición sin que los visitantes se sientan incómodos con partes del montaje que incluyan sonido. Aunque quizás no pueda considerarse contaminación acústica, es importante tomar medidas para que el material audiovisual no interfiera en el desarrollo general de la exposición –sonido demasiado alto, vídeos que se proyectan al comienzo de la muestra y se siguen escuchando a lo largo de las salas o explicaciones que apenas se escuchan–.

Tan sustancial como lo anterior es contar con una empresa especializada que revise los sistemas de detección de riesgos, instale los medios adecuados de prevención, protección y extinción de factores de peligro y, en definitiva, garantice la seguridad en la exhibición. Para ello, el edificio y la sala en cuestión han de cumplir todas las normas de seguridad. Normalmente, los museos cuentan con un responsable en este campo y siguen un plan de seguridad que tiene en cuenta la instalación de alarmas, comunicadores,



sistemas de detección de humo y llama, de extinción, alumbrado y señalización de emergencia..., así como la implantación de un plan de emergencias –robo, incendio, inundaciones– y la comprobación y renovación de los sistemas existentes¹¹. No puede olvidarse el trabajo de los vigilantes de sala, quienes deben prestar atención a los visitantes y evitar riesgos innecesarios. Consideramos más operativo ampliar la jornada de trabajo o redactar un nuevo contrato al personal de seguridad y vigilancia que ya trabaja en el museo, puesto que conoce el funcionamiento de los distintos sistemas, el espacio, la normativa, etc.

Finalmente, es mejor que las fotografías que vayan a mostrarse tengan una enmarcación homogénea. También, a la hora de mostrar obras de algún artista que esté en activo, como ocurre en la última parte de la exposición, se consultará su opinión respecto a la limpieza de las mismas y su propuesta de exhibición.

En definitiva, es preferible llevar a cabo acciones que impliquen un mantenimiento y un control de las obras expuestas, antes que actuar cuando ya han estado sometidas a un determinado factor de riesgo. Durante el tiempo que dure la exhibición, se acometerán revisiones periódicas de las piezas y de los mecanismos de medición y control para que se mantengan en perfecto estado, se repondrá el material divulgativo que se ofrece al público, se comprobará el correcto funcionamiento de audioguías y otros dispositivos necesarios para la visita y se mantendrá un número de visitantes que no supere el permitido en ese espacio.

¹¹ En este punto, recomendamos la lectura de la *Guía para un plan de protección de colecciones ante emergencias* (2008) y del *Plan Nacional de Emergencias y Gestión de Riesgos en Patrimonio Cultural* (2015), editados por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.



Museos, galerías de arte, bibliotecas y archivos (Salas de lectura y de descanso, salas de almacenaje de colecciones químicamente estables, especialmente si son de vulnerabilidad mecánica media-alta)				
PROMEDIO ANUAL	FLUCTUACIONES MÁXIMAS Y VARIACIONES EN ESPACIOS CONTROLADOS			RIESGOS Y BENEFICIOS
	Clase de control	Fluctuaciones temporales cortas ¹	Variaciones estacionales	
50% HR (promedio para colecciones permanentes) Temperatura: 15-25°C	AA (Control de precisión, sin cambios estacionales)	± 5% HR, ± 2°C	HR sin cambio. ± 5°C	Sin riesgo de daños mecánicos en la mayoría de las colecciones. Algunos metales y minerales pueden degradarse si se excede el 50% HR de manera crítica
	A (Control de precisión, algunas variaciones o cambios estacionales)	± 5% HR, ± 2°C	± 10% HR / + 5°C -10°C	Pequeño riesgo de daños mecánicos en objetos de alta vulnerabilidad; sin riesgos para la mayoría de objetos, pinturas, fotografías y libros
	B (Control de precisión, algunas variaciones y ajustes de la temperatura en invierno)	± 10% HR, ± 2°C	HR sin cambio / + 5°C -10°C	
*Nota : para las exposiciones temporales, hay que ocuparse de las condiciones especificadas en el contrato (normalmente, 50% HR y 21°C, pero a veces 55-60% HR)	C (Prevenir todos los riesgos extremos)	± 10% HR, ± 5°C	± 10% HR / +10°C (no por encima de 30°C)	Riesgo moderado de daños mecánicos en objetos de alta vulnerabilidad; pequeño riesgo para la mayoría de pinturas y fotografías y algunos objetos y libros. Sin riesgos para muchos objetos y la mayoría de fotografías y libros
	D (Impedir la humedad)	Por debajo del 75% HR		Alto riesgo de daños mecánicos en objetos de alta vulnerabilidad; riesgo moderado para la mayoría de pinturas y fotografías y algunos objetos y libros; pequeño riesgo para la mayoría de objetos
				Alto riesgo de daños mecánicos repentinos o acumulativos para la mayoría de pinturas y objetos a causa de fracturas (baja humedad), delaminaciones y deformaciones (alta humedad), especialmente en barnices, pintura, papel y fotografía

¹ La mayoría de los materiales no percibe las variaciones en un periodo de tiempo corto.

Fig. 40. Especificaciones de las condiciones de temperatura y humedad relativa para colecciones. Traducción y adaptación propias a partir de la información de ASHRAE, 2007: 21.13 © L. García.



1.5.b. Itinerancia

Uno de nuestros objetivos es que la exposición itinere por varias sedes. Es un medio de maximizar los beneficios, ya que pueden participar de ella muchas más personas y se promociona el museo a mayor escala.

El utilizar un gran número de piezas del Museo de América, donde se exhibirá en primer lugar, puede suponer un buen momento para refrescar la colección permanente y remodelarla, en cierto sentido. Es decir, si algunas obras de la permanente van a utilizarse en la temporal, podrán ocupar su lugar otras que estén en los almacenes y no se muestren habitualmente.

Consideramos adecuada una duración de, aproximadamente, dos meses y medio, aunque podrá prorrogarse en función del volumen de visitantes, de la capacidad de ampliación de los seguros, de las condiciones de los prestatarios y de la disponibilidad del resto de sedes. En cuanto a las fechas, lo más indicado para el tipo de piezas, y valorando el espacio en que se va a ubicar (el Museo de América), sería celebrar la exposición en primavera o en otoño, cuando las temperaturas no son extremas, evitándose las posibles malas condiciones climáticas por el efecto “entre cristales” de los claustros. A partir de entonces, la exposición podrá viajar a otras sedes.

En el caso de que dichas sedes se encuentren fuera del territorio nacional, hemos de tener presente que cada Estado puede definir dispositivos propios de protección para el control de su patrimonio. Como se indica en el Real Decreto de desarrollo parcial de la Ley de Patrimonio Histórico Español (BOE-A-1986-2277: Art. 48), “la Dirección General de Bellas Artes y Archivos, visto el dictamen de la Junta de Calificación, Valoración y Exportación de Bienes del Patrimonio Histórico Español, resolverá las solicitudes de permiso de exportación”. Si el préstamo es afirmativo, “la Dirección General de Bellas Artes y Archivos extenderá un certificado de la resolución por la que se concede el permiso para la exportación del bien, que deberá acompañar al mismo”¹².

En el caso de que la exposición itinere fuera de España, aparte de los permisos anteriores, será necesario aportar una tasa aduanera para que los bienes puedan salir y regresar al territorio nacional. Habría que cumplimentar el Documento Único

¹² En este punto, hemos de remitirnos a los datos incluidos en el apartado “Piezas”, sub-apartado “Documentación”, en lo concerniente a los préstamos internacionales.



Administrativo (DUA; BOE-A-2016-646) y el Permiso de Exportación Temporal (DOUE-L-2009-80233). Igualmente, se debería gestionar la inspección de las obras en la sede de la institución prestataria para evitar la apertura de los embalajes en la aduana.

Se valorará la posibilidad de que otras instituciones que no fueran a formar parte del circuito se sumen al mismo, si así lo solicitan. A este respecto, sería interesante la colaboración entre entidades mediante el intercambio de exposiciones temporales o la promoción bidireccional de unas y otras.

De hecho, la implicación de un gran número de profesionales en un proyecto que supone, en muchos casos, la carta de presentación de nuestra institución, hace que la conexión con los destinatarios, con el tiempo, sea más fuerte. Personalmente, opinamos que, si la comunicación y la didáctica son interesantes y atractivos, la sensibilidad de los responsables del proyecto se suma al interés de los beneficiarios del mismo y aumenta considerablemente el disfrute del patrimonio: cuando todos –instituciones y visitantes– reman en la misma dirección y están dispuestos a participar del patrimonio, es más plausible el éxito del proyecto.



II. 2. El público: el museo en cifras

2.1. Los estudios de público del Laboratorio Permanente de Público de Museos (LPPM)

Los estudios de público de un museo son análisis que permiten conocer las expectativas, los intereses y las apreciaciones de los visitantes, en base a las cualidades, el contexto físico, los servicios, los aspectos que conciernen la visita y la atención al público por parte de la institución. Su finalidad es conocer los elementos que permitan brindar el mejor servicio al visitante y cumplir perfectamente con su función social. Consideramos apropiado ofrecer una visión general de los visitantes del Museo de América, para ello nos centraremos en el análisis de los resultados del último informe realizado por el LPPM, entre abril de 2008 y marzo de 2009 (LPPM, 2011).

El estudio permitió obtener conclusiones sobre las características y perfiles de los visitantes, sus motivaciones, la frecuencia con que acuden al museo o su conocimiento previo sobre el mismo, así como otras variables relacionadas, como el nivel de utilización y la valoración de los servicios del museo o las facilidades para hacer la visita. Se hizo un muestreo sistemático aleatorio a la salida del museo, entregando un cuestionario a los visitantes. La recogida de información duró seis semanas, en dos períodos temporales diferenciados, y los encuestados¹³ fueron tanto grupos escolares –un total de 28, todos los que acudieron al museo durante el período de muestreo– como visitantes individuales o en grupo no escolar, españoles y extranjeros –un total de 519 personas–.

En comparación con el resto de museos del Ministerio de Cultura, el que nos ocupa tenía los datos más bajos en visitantes individuales (56,9%), pero uno de los más altos en grupos escolares (30,6%) y en visitantes infantiles (de tipo familiar o escolar, 19,7%) (Fig. 41). La presencia de mujeres (47,6%) era inferior a la de varones (52,3%) en todos los tramos de edad y, la media de edad de la mayoría de los visitantes –teniendo en cuenta que los encuestados tenían más de doce años– estaba comprendida entre los 24,5 y los 57,5 años. Si valoramos la distribución por tramos de edad, tenían mayor presencia en el museo los grupos de 25 a 45 años (39,6%) y de 46 a 65 años (31,6%).

¹³ Clasificación de los visitantes en esta investigación: se entiende como visitantes individuales aquellos mayores de doce años que realizan la visita solos o con un pequeño número de personas de su entorno social; se consideran visitantes en grupo aquellos que, al margen de su edad, visitan el museo en un grupo organizado, acompañados por un profesor, guía o monitor.



Fig. 41. Composición del público visitante del Museo de América (LPPM, 2011: 17).

Pudo observarse que predominaban los visitantes con estudios superiores (68,4%), prevaleciendo el título de licenciatura, y empleados (50,1%), aunque la ocupación laboral de la mayoría no estaba relacionada con el contenido del museo, por lo que se entiende como una manera de satisfacer el ocio cultural.

Por otro lado, sobresalía el público residente en España, mayoritariamente español (47,2%), si bien contaba con el mayor porcentaje de visitantes extranjeros (40,2%) de los museos del Ministerio, seguido de otros como el Sefardí (39,5%), el Arqueológico Nacional (31,1%) y el de Artes Decorativas (30,9%). En esta línea, también era el de mayor porcentaje de visitantes extranjeros residentes en España (12%), junto con el de Antropología (15,2%) y el Arqueológico Nacional (9,3%). Estos datos son muy significativos a la hora de plantear los objetivos de nuestro proyecto y de valorar el público real y potencial del mismo (Fig. 42).

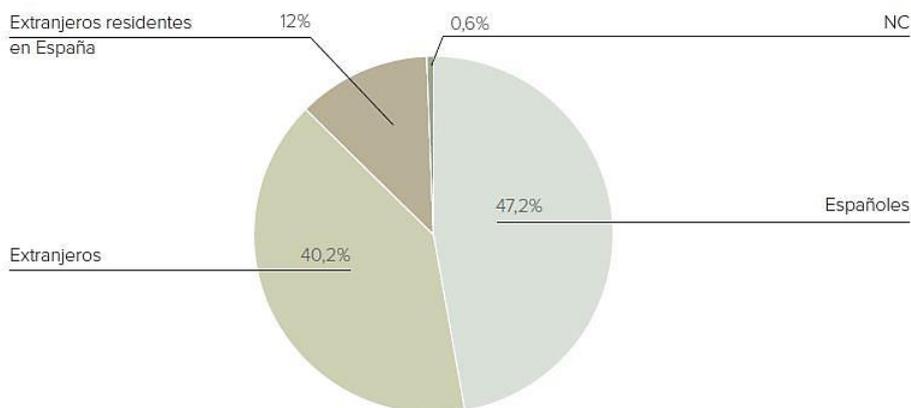


Fig. 42. Porcentaje de visitantes según nacionalidad y residencia (LPPM, 2011: 22).

No obstante, es complicado calcular la cantidad de público que acude al museo, ya que habría que diferenciar entre el número real –las entradas vendidas en taquilla– y los



tipos de visitante: esporádico –menos de una visita al año–, ocasional –una visita al año– y asiduo –dos o más visitas al año–. En el de América (Fig. 43), predominaban las personas que realizaban su primera visita (77,4%) y los visitantes esporádicos (15,4%), algo que quizás tiene que ver con el elevado número de visitantes extranjeros, mencionado anteriormente. El motivo principal de la visita era la curiosidad que despierta el museo (51,2%) y, en cuanto a expectativas, destacaban las relacionadas con el conocimiento, si bien vinculado al ocio. Es decir, las personas tienen interés por conocer qué guarda el museo y buscan un aprendizaje ameno: disfrutar de su tiempo libre a través del acercamiento al patrimonio.

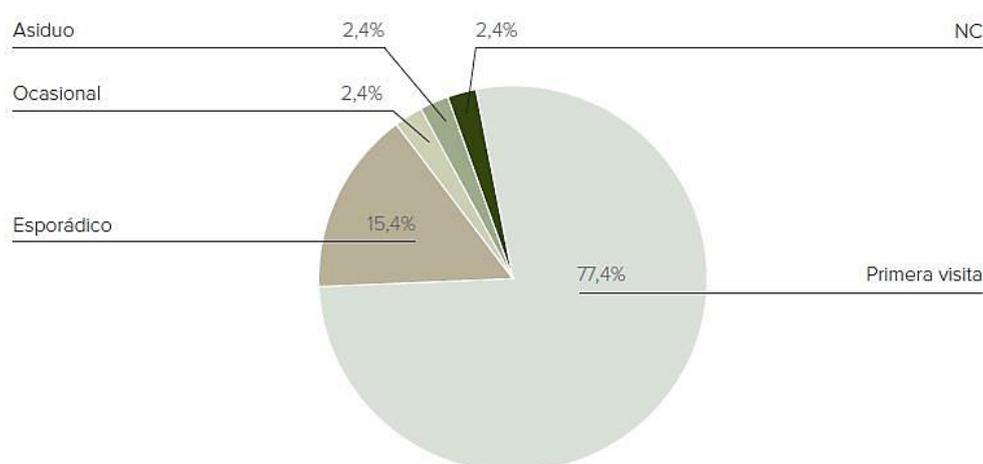


Fig. 43. Porcentaje de visitantes según frecuencia de visita (LPPM, 2011: 26).

Otro aspecto muy significativo es la localización del museo, con todo lo que conlleva: la señalización urbana, la publicidad en la calle, la difusión desde los medios de comunicación y transporte público, etc. En muchas ocasiones, aunque los visitantes conocían la ubicación exacta del museo, tuvieron dificultades para encontrarlo, fundamentalmente, por la falta de señalización exterior (70,7%), aunque también por información inadecuada o señalización incorrecta. Además, el estudio demostró que la difusión del museo era escasa¹⁴: sólo unos pocos encuestados habían visto algún tipo de publicidad en la puerta del mismo (3%) o en la salida del metro (1,7%) y, en lo relativo a la comunicación, las cifras más altas correspondían a la de tipo personal (49%), frente a la televisión (3,5%) o la radio (1,4%). Entre los medios de comunicación escritos, predominaban las guías (26,8%), posiblemente por el alto porcentaje de visitantes

¹⁴ Sólo un 69,4% de los encuestados respondió a las preguntas relativas a la publicidad del museo.



extranjeros. En cualquier caso, quienes visitaron el museo volverían a hacerlo (74,7%), con seguridad o probabilidad, e indicaron que recomendarían la visita (91,9%).

Como conclusión, podemos considerar que los datos aportados por este estudio, aunque necesitarían ser renovados para ofrecer valores acordes a la realidad actual, son muy útiles para tener un panorama completo y orientativo acerca de los visitantes del Museo de América, sus inquietudes, opiniones, sensaciones y, sobre todo, aquello que es susceptible de mejora. Una serie de datos que, por supuesto, trataremos de incluir en nuestro trabajo para suplir posibles carencias y perfeccionar algunos aspectos.

2.2. Estudios de público elaborados *ex profeso* para la realización del TFM

Para justificar el presente trabajo, y como complemento a los estudios de público del LPPM, decidimos realizar una encuesta a personas de diferente sexo, rango de edad y nivel educativo. La pretensión fundamental, al margen de los parámetros anteriores, era saber cuántas personas han visitado el museo en alguna ocasión o lo hacen de manera habitual, así como, en caso de no haberlo visitado, cuántas conocen de su existencia en la ciudad de Madrid (Figs. 44 y 45).

Para ello, elaboramos una encuesta que, si bien es más sencilla y no puede considerarse una puesta al día de la investigación del LPPM, sí reúne muchos de los aspectos de la misma y puede servir para valorar en qué medida han variado los parámetros estudiados¹⁵ (Fig. 46). Nuestro muestreo es más sencillo, no contempla tantos aspectos, y las personas no fueron encuestadas a la salida del museo, pero intentamos que hubiera representantes de todos los rangos de edad, desde los dieciocho años. El cuestionario anónimo se envió por correo electrónico a distintos destinatarios que, a su vez, lo remitieron a otras personas, obteniendo un total de sesenta encuestados.

De ellos, sólo doce han visitado el museo, la mayoría hombres de más de cuarenta y cinco años. El ocio de tipo cultural es el motivo por el que más se ha visitado el museo, incluso es lo que ha movido a la mayor parte de las personas que lo han visitado en más de una ocasión. No obstante, prácticamente todos afirman haberlo hecho hace más de un año, si bien guardan un buen recuerdo del museo y estarían dispuestos a ir en otra ocasión. Otro caso destacable es el de aquellas personas que realizaron una visita en edad escolar,

¹⁵ Véase el modelo de encuesta anónima al final de este apartado.



lo que les ofreció la oportunidad de acercarse al museo por primera vez, pero no han vuelto más adelante.

Por otro lado, del total de los encuestados, cuarenta y ocho nunca han visitado el museo. Dado que muchas personas lo desconocen, decidimos diferenciar entre las que saben que hay un Museo de América en Madrid y las que no, distinguiendo, a su vez, aquellas que saben o no ubicarlo en la ciudad. En el primer caso, son más las mujeres que saben de la existencia del museo, fundamentalmente gracias a la familia y su entorno de amistades. Sin embargo, la mayor parte de los encuestados no están al corriente de la colección, las exposiciones temporales o las actividades que se llevan a cabo en el museo. De hecho, algunos no pueden ubicarlo dentro de la ciudad y, los que afirman poder hacerlo, a menudo lo confunden con la Casa de América, con sede en el Palacio de Linares, en la Plaza de Cibeles¹⁶.

En el segundo caso, los grupos mayoritarios que han admitido desconocer la existencia del museo son el de dieciocho y veinticinco años, en mujeres, y entre treinta y seis y más de cuarenta y cinco años, en hombres. Nadie tiene idea alguna de dónde podría localizarse en Madrid. En cualquier caso, tanto unos como otros estarían, en su mayoría, interesados en visitarlo. Cabe señalar que prácticamente todos los encuestados tienen estudios superiores (82%), seguido de Bachillerato (10%, mayoría en el grupo de más de cuarenta y cinco años) y Formación Profesional (8%, mayoría en el grupo de veintiséis a treinta y cinco años).

Como conclusión, los resultados obtenidos de las cuestiones comunes con el muestro del LPPM están en la misma línea: entre quienes han visitado el museo, la cifra de mujeres es inferior a la de varones y tienen más presencia los rangos de edad más altos; prevalecen los visitantes con estudios superiores; el motivo de la visita es el ocio cultural; predominan los visitantes que han realizado sólo una visita y los esporádicos; el método de comunicación más destacado es el personal; y se generan dudas sobre la localización del museo.

Unos resultados que reflejan el limitado alcance del museo hacia el público más joven, puesto que el rango de edad que sobresale entre quienes han visitado el museo es

¹⁶ Para evitar condicionar a los encuestados, y con el fin de que las respuestas no estuvieran marcadas por la distinción ya dada entre la Casa de América y el Museo de América, la pregunta a este respecto se realizó de manera individual, una vez cumplimentado el documento.



el de más de 45 años. Igualmente, quienes conocen que existe, aunque no han estado allí, tampoco son del rango entre dieciocho y veinticinco años. Además, manifiesta una fuerte necesidad de proyección y difusión tanto de sus colecciones como del propio edificio en el sentido estructural-arquitectónico de localización en la ciudad, a través de la mejora de la comunicación mediante otros museos y la gestión de la información vía internet y redes sociales.

Personas que SÍ han visitado el museo: 12 (20%)

SEXO	% (RANGO EDAD)	OTROS PARÁMETROS			
		Motivo	Frecuencia	Valoración	Visita
Mujeres	42% (mayoría: más de 45 años)	Ocio cultural: 75%	Hace más de un año (83%)	Satisfecho/ Muy satisfecho*	Sí volverían a visitarlo (92%)
Hombres	58% (mayoría: más de 45 años)	Visita escolar: 17% Cursos/ conferencias: 8%	↓ En más de una ocasión: 42%		

*No se proporciona porcentaje porque la totalidad de los encuestados ha respondido lo mismo a esa pregunta.

Personas que NO han visitado el museo, pero SÍ saben que existe: 32 (53%)

SEXO	% (RANGO EDAD)	OTROS PARÁMETROS			
		Cómo lo conoció	Colección	Localización	Visita
Mujeres	61% (mayoría: 26-35 años)	Familia/ amigos: 66%	No se conoce la colección o las actividades que se realizan (84%)	Conocen su ubicación en Madrid (84%)	Sí les interesaría visitarlo (88%)
Hombres	39% (mayoría: 36-45 años)	Publicidad calle: 15% Internet/ redes sociales: 13% Otro museo: 6%		↓ - de los cuales - Confusión con Casa de América (59%)	

Personas que NO han visitado el museo y NO saben que existe: 16 (27%)

SEXO	% (RANGO EDAD)	OTROS PARÁMETROS			
		Cómo lo conoció	Colección	Localización	Visita
Mujeres	50% (mayoría: 18-25 años)	/	/	Nadie conoce su ubicación en Madrid	Sí les interesaría visitarlo (88%)
Hombres	50% (entre 36 y más de 45 años)				

Figs. 44 y 45. Tablas-resumen con los resultados de los encuestados © L. García.



ENCUESTA

La presente encuesta, de tipo anónimo, trata de recoger datos que revelen la relación entre el Museo de América de Madrid y el público (real y/o potencial). Responda a todos los ítems que aparecen a continuación subrayando la respuesta.

Género

A) Masculino B) Femenino

Edad

A) 18-25 años B) 26-35 años C) 36-45 años D) Más de 45 años

Nivel educativo

A) Educación secundaria obligatoria B) Bachillerato C) Formación profesional (grado medio o superior)
D) Estudios superiores (grado, posgrado) E) Sin estudios

¿Visita o ha visitado el Museo de América?

Si

¿Cuál ha sido el motivo de la visita?
A) Visita escolar B) Ocio cultural C) Actividades/ talleres del Museo D) Cursos/ Conferencias E) Música/ Espectáculos

¿Lo ha visitado en más de una ocasión? A) Sí B) No

Mi última visita ha sido... A) En los últimos 6 meses B) En el último año C) Hace más de un año

Grado de satisfacción con el museo A) Nada satisfecho B) Satisfecho C) Muy satisfecho

¿Volverá a visitarlo? A) Sí B) No

No

¿Antes de esta encuesta, sabía que existía un Museo de América en Madrid? A) Sí B) No

En caso afirmativo: ¿cómo lo conoció?
A) Publicidad en la calle (carteles, banderolas...) B) Internet/ Redes sociales
C) A través de otro museo D) A través de familia/ amigos

¿conoce algo sobre sus colecciones o las actividades que realiza?
A) Sí B) No

¿sabe dónde se localiza, dentro de Madrid?
A) Sí B) No

¿le interesaría visitarlo?
A) Sí B) No

En caso negativo: ¿sabe dónde se localiza, dentro de Madrid?
A) Sí B) No

¿le interesaría visitarlo?
A) Sí B) No

Fig. 46. Modelo de encuesta anónima © L. García.



II. 3. Las piezas

Según lo que planteamos, las piezas para nuestro proyecto proceden en su mayoría de los fondos del Museo de América, pero también hay un porcentaje que pertenece a otras instituciones. Incluso, como exponemos en detalle en el apartado dedicado a los destinatarios de la exposición, se propone la realización de reproducciones de algunas de ellas.

El Museo de América debe seleccionar y contratar al comisario de la exposición en función de su adecuación a la temática propuesta y de sus contactos anteriores con el mundo expositivo. Hay que tener en cuenta que va a ser la cabeza visible, quien avale la exposición, la gestione y organice, si bien es conveniente contar con la colaboración de un coordinador o técnico de exposiciones. Ambos deben disponer del listado de las obras de la exhibición lo antes posible para poder ponerse en contacto con otros museos y colecciones, labor que puede realizar cualquiera de los dos en última instancia. Además, se ha de nombrar un diseñador que dirija el montaje y lo plasme en las salas el proyecto expositivo.

La solicitud de los préstamos temporales ha de hacerse con tiempo, puesto que es posible que fallen algunas obras con las que se contaba o que sea necesario efectuar intervenciones en ellas, incluso se han de formalizar los trámites pertinentes, como veremos. Así, la solicitud suele realizarse con unos seis meses de antelación, si las instituciones prestadoras están en territorio nacional, o doce, si están fuera de España (Hernando Gonzalo, 2006: 79-80).

El préstamo de bienes localizados en los Museos Estatales se rige por lo establecido en la Ley de Patrimonio Histórico Español 16/1985 (BOE-A-1985-12534) y del ya aludido Reglamento de Museos de Titularidad Estatal y del Sistema Español de Museos (BOE-A-1987-11621). En el caso de las piezas procedentes de fuera de España, hemos de recordar que las importaciones temporales –la mayoría por motivo de exposiciones como la que nos ocupa– no son tratadas por la normativa del Patrimonio Histórico Español, por lo que el procedimiento se ha ido perfilando a medida que se han suscitado cuestiones en la práctica. Únicamente podemos aludir a la Ley General Tributaria, mediante la que se regulan las exportaciones e importaciones de bienes culturales para exposiciones temporales, y los correspondientes trámites aduaneros (BOE-A-2003-23186: 44987-45065).



La tramitación de este tipo de importaciones la realizan los cuerpos y fuerzas de seguridad del Estado y la Administración de Aduanas. Para las obras que no procedan de la Unión Europea, se requiere el DUA (BOE-A-2016-646). Un procedimiento que se está aplicando actualmente es la firma de los denominados “certificados de no confiscación”, en los que se está trabajando para obtener una validez y unas pautas comunes en la normativa internacional. Se trata de documentos firmados por el Director General de Bellas Artes y Bienes Culturales en los que se señala el compromiso del Gobierno Español, dentro del ámbito de sus competencias, a devolver las piezas importadas temporalmente en nuestro país (González-Barandiarán, 2008: 118).

3.1. Documentación

Una vez se haya aprobado el proyecto y se haya definido una relación de los bienes que formarán parte del mismo, se procederá a su solicitud. El primer paso será dirigirnos a las entidades propietarias de las piezas para ponerles en conocimiento de la exposición que pretendemos realizar. En este documento se expondrán: los datos de la entidad organizadora, el título de la exposición temporal, las obras que pretendemos que la integren, las secciones en que se divide, su interés para el público y la comunidad académica, su comisario, el lugar y las fechas de celebración aproximada, los compromisos de la entidad organizadora en materia de seguros y conservación, y los datos de contacto del coordinador y, por supuesto, la/s obra/s que se piden en préstamo.

Si la entidad prestadora no acepta el préstamo por condiciones especiales de la obra o porque esté comprometida para otra exhibición, normalmente suele proponer otra de características similares que sí esté disponible. Si lo acepta, enviará el formulario de préstamo a los solicitantes (Anexos I y II).

El solicitante, además, deberá incluir un *Facility Report* o documento que detalle las condiciones técnicas de la sala donde se llevará a cabo la exhibición: descripción y situación del edificio, en general, y de la sala de exposición, en particular; condiciones técnicas, ambientales y de seguridad; aforo, espacios de almacenaje y accesos; personal cualificado; etc. Junto a esta información, se anexan los planos del edificio y la sala de exposiciones, a veces también el plano del museo en el entorno urbano y algunas fotografías (Anexo III).



Las obras deben tener correctamente cumplimentada su ficha técnica (número de inventario, autor, título, fecha de ejecución, técnica, dimensiones con y sin elementos sustentantes, inscripciones, peso, procedencia) y un informe de conservación completo en que se indique, además de otros aspectos, las intervenciones que se le hayan realizado (Anexo IV). En lo que respecta a las obras ajenas que se prestan al museo, estas cuestiones han de tenerse especialmente en cuenta, al mismo tiempo que es necesaria la comunicación con los prestatarios para organizar los asuntos relativos a los seguros, que han de contemplar todos los tipos de riesgo: manipulación, embalaje, transporte, depósito, instalación, montaje y desmontaje.

3.2. Seguros

El seguro será el habitual en las exposiciones temporales, “de clavo a clavo”, cuya cobertura abarca desde que se recoge la obra en origen hasta que se devuelve a su propietario, desde daños propios –incendio, robo– hasta la responsabilidad civil de quienes los manipulan. Una serie de requisitos que deben aparecer en las condiciones de préstamo, las cuales varían si son propiedad de particulares o de otras instituciones nacionales o extranjeras, dado que pueden contener cláusulas específicas (Bennasar Cabrera, 2009: 87-88). Igualmente, se aplica la Garantía del Estado, un sistema de seguro público por el que el Estado español se compromete a asegurar bienes de interés que se cedan temporalmente para su exhibición pública a museos, bibliotecas o archivos de titularidad estatal y competencia exclusiva del Ministerio de Cultura y sus Organismos Autónomos (BOE-A-1991-28791) (Anexo V). Esto es, una indemnización o compensación financiera proporcionada por el Estado directamente al prestador en caso de que un objeto se dañe o destruya.

La movilidad de las colecciones de los museos grandes y pequeños se basa en un principio de reciprocidad, si bien es cierto que uno de los principales obstáculos para llevarse a cabo es el coste de los seguros. Las primas absorben un alto porcentaje del presupuesto de la exposición temporal y rara vez se producen daños en las obras. Además, al aumentar el valor de una pieza en el mercado, crecen proporcionalmente los gastos del museo y de la exposición, puesto que ese valor suele ser la referencia para fijar el precio del seguro y la indemnización (De Leeuw, 2008: 28, 34-35).

Es necesario encontrar un equilibrio entre sistemas de seguros o, como se propone en un informe sobre movilidad de colecciones elaborado por un grupo independiente de



expertos, combinar varios métodos, según se considere oportuno. Existen dos fórmulas para reducir los gastos. Una de ellas es el “autoseguro”, mediante el que las instituciones cuya financiación proceda del mismo presupuesto (por ejemplo, los museos estatales que dependan directamente de un proveedor estatal o del gobierno) pueden no contratar seguros que cubran los objetos intercambiados entre entidades de titularidad estatal. La otra es el “no aseguramiento”, por la que las instituciones tienen una relación contractual en la que obtienen los fondos de varios presupuestos (por ejemplo, museos de distintos estados), pero en la que no existe ningún tipo de cobertura en caso de pérdida total del objeto (De Leeuw, 2008: 36-41).

3.3. Transporte

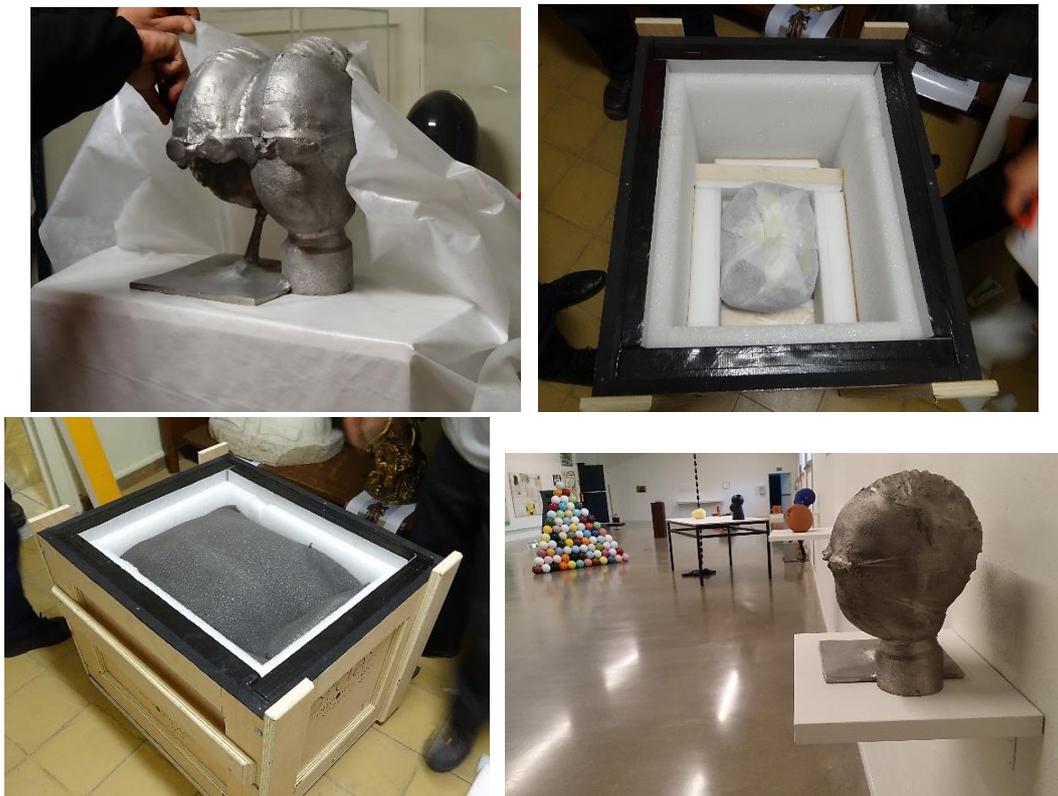
La relación de obras, junto con las condiciones especiales de embalaje y conservación de aquellas que lo precisen, debe indicarse al transportista, el encargado de manipular, embalar, desmontar y montar las obras y gestionar la documentación. En el caso de nuestro proyecto, el traslado de las piezas prestadas puede ser aéreo, marítimo, terrestre o mixto.

El coordinador ha de elegir la empresa encargada de estos asuntos, pero cabe la posibilidad de que alguna institución ponga como condición la contratación de una concreta (Hernando Garrido, 2006: 86-88) o la cumplimentación de una documentación determinada (Anexos VIa y VIb). Nosotros proponemos empresas como SIT (Figs. 47, 48, 49 y 50), Feltrero u Ordax (Figs. 51, 52, 53 y 54), que cuentan con profesionales dedicados al transporte de obras de arte y son especialistas en organizar agentes, correos, aduanas y escoltas, así como en garantizar embalajes específicos para las piezas –en función de sus características y condiciones–, el transporte en vehículos perfectamente equipados y un montaje de calidad.

Para facilitar los trámites de nuestro trabajo y la coordinación de tareas, sería interesante plantear la contratación de una empresa que efectuase el transporte y el montaje de manera conjunta, siempre que fuera adecuada a nuestras necesidades.



Figs. 47, 48, 49 y 50. Proceso de embalaje de *Huyendo de la crítica*, de Pere Borrell (1874), y del Caso, por SIT Transportes, y su transporte al Museo del Prado (Madrid, 2016) © Colección Banco de España.



Figs. 51, 52, 53 y 54. Proceso de embalaje a medida de *Yelmo y cabeza*, de Alberto Peral (1994), por Ordax, y su ubicación en la sala de exposiciones de Tabakalera, (Donostia, 2016) © Colección Banco de España.



3.4. Intervenciones

Es trabajo del coordinador contactar con los profesionales que considere para gestionar las intervenciones necesarias –limpieza, mínima restauración– bien en las obras prestadas bien en las propias, puesto que la exposición en ocasiones sirve de pretexto para realizar la restauración de alguna obra de la colección del museo que no se haya contemplado en los presupuestos habituales. Por otro lado, el préstamo de una obra determinada puede estar condicionado a su restauración por parte de la entidad que lo solicita (Anexo VII). En este sentido, son muy importantes los tiempos, ya que hay que valorar si las obras necesitan acondicionarse antes de la exposición.

En todo momento, debe haber coordinación técnica y comunicación entre los propietarios de las obras, los transportistas y los restauradores. Consideramos asimismo conveniente la presencia de correos –conservador o técnico especialista de museos– que acompañen a las piezas y dejen constancia de la conservación de las mismas, de las condiciones del espacio expositivo y del trabajo de los transportistas. Es decir, debido al elevado número de profesionales que se vinculan a una exposición temporal y de las posibles alteraciones que puedan afectar a la misma, es fundamental una eficaz puesta en común de todos los factores (Hernando Garrido, 2006: 73).

3.5. Documentación gráfica y almacenamiento

Las piezas van acompañadas de una documentación gráfica de alta calidad y resolución en formato digital con vistas a su publicación física o acceso desde la web. Estas cuestiones acostumbran a incluirse en un documento de autorización de imágenes (Anexo VIII). El acceso a publicaciones especializadas resulta fundamental para los profesionales de los museos y, cada vez más, para el público. Hemos de beneficiarnos de las tecnologías de la información y de la comunicación, ya que la digitalización del material permite la movilidad de las colecciones y la exhibición de las mismas, a pesar de que algunas obras sean muy frágiles y su traslado no sea conveniente. En nuestro caso, la exposición quedará documentada mediante un catálogo con fines académicos y educativos. El comisario se encargará de su coordinación científica, así como de designar a los colaboradores científicos, organizar la redacción de los textos, preparar el borrador del texto institucional y supervisar las pruebas de imprenta. Es importante facilitar esta información, por lo que se ofrecerá su versión impresa y digital, aunque quizás ambos formatos no puedan publicarse de manera simultánea.



En el caso de piezas ajenas, la institución en cuestión se encargará de proporcionar la fotografía, a no ser que necesiten una restauración; en ese caso, los costes de la intervención corren a cargo de la institución organizadora, al igual que la imagen tras el proceso, para lo que hay que añadir la labor de un fotógrafo.

Esas fotografías también sirven para hacer reproducciones de algunas de las piezas de otros museos que no se presten por su gran valor, que tengan problemas de conservación o cuyo transporte sea complicado y/o se salga del presupuesto. No obstante, el principal motivo al llevar a cabo reproducciones de calidad, con materiales tradicionales o impresoras 3D, está relacionado con la didáctica y la accesibilidad: aparte de ser un buen recurso para los talleres destinados infantiles, lo es para las personas ciegas que no tienen otro modo de conocer las obras.

Por último, no podemos olvidar el espacio adecuado para el almacenamiento de los embalajes. Debe de estar bien estudiado y trabajar sobre plano, lo cual puede llegar a especificarse al permitir el préstamo de ciertas piezas.

BLOQUE III

EL PROYECTO EXPOSITIVO (II): EL PLAN DIRECTOR



III. 1. Plan director

1.1. Bases contextuales

Los europeos encontraron en el continente americano sociedades ricas y asombrosas, con profundos conocimientos sobre su entorno natural, complejas creencias religiosas, elaboradas formas de organización social y política, elevados conocimientos astronómicos, distintos lenguajes y niveles de escritura, etc. Sin embargo, es relativamente escaso lo que conocemos acerca de las sociedades prehispánicas: desde la escuela, los libros de texto no suelen recoger aspectos de estas culturas; del mismo modo que, en las carreras universitarias de tipo humanístico, se tratan superficialmente, a menos que se elija una asignatura optativa relacionada con el tema. De este modo, al margen de la colección permanente y de las exposiciones temporales que lleva a cabo el Museo de América y de algunas exposiciones puntuales celebradas en otras instituciones, el público general es ajeno a la importancia y la riqueza de las manifestaciones culturales precolombinas, como la maya, el objeto de nuestro trabajo.

Nuestra pretensión es que la idea que presentamos esté integrada en el plan anual de exposiciones que el Museo de América plantea con antelación. Es decir, no como elemento aislado, sino integrado y bien definido con un plan estratégico que lo respalde. Debe ser una propuesta que nazca del propio museo para exponer sus colecciones y las de otros museos y centros, como intercambio entre instituciones que sirva de vehículo difusor de la cultura. A continuación, se desarrolla un Plan Director que atiende a este tema.

1.2. Finalidad

El propósito principal de este proyecto de gestión cultural es transmitir la importancia del arte prehispánico maya a través de una exposición temporal que, centrada en el ritual y las creencias de esta civilización, sirva como medio para conocer el trasfondo intelectual, cultural y religioso de la misma, su modo de ver y comprender el mundo que les rodeaba. Un trabajo que pretende estudiar, interpretar y difundir las obras mayas prehispánicas desde un aspecto específico para conseguir dar a conocer las cualidades de esta civilización.



1.3. Justificación

Este proyecto responde a la necesidad de conocer y acercar al público la realidad maya: en la mayoría de los casos, supondrá un primer acercamiento; en otros, significará una profundización en el conocimiento de esta cultura. Esto es, un esfuerzo por motivar a las personas a conectar con el patrimonio histórico y artístico prehispánico y generar una difusión del mismo.

De esta forma, se pone de manifiesto el deber de visibilizar el Museo de América, que pretendemos que actúe como sede principal de la exposición, dado que muchas personas no saben de su existencia y/o localización dentro de la ciudad de Madrid, tal y como se ha puesto de manifiesto en los resultados de las encuestas sobre los que hemos tratado en los puntos 2.1 y 2.2 del Bloque II.

1.4. Objetivos

Con el fin de alcanzar el propósito del proyecto y tras valorar la justificación anterior, se exponen a continuación los objetivos que pretendemos cumplir. Para facilitar la comprensión de los distintos momentos de trabajo y evitar confusiones entre las cuestiones que sirven de guía, a largo plazo, y las más inmediatas, hemos distinguido entre: generales, que marcan las principales líneas de actuación, y específicos, que amplían la información, aportan acciones secundarias y esclarecen la manera en que han de llevarse a cabo los objetivos generales (Fig. 55). Asimismo, pretendemos que la exposición deje su impronta en el Museo de América más allá del tiempo que se exhiba en él, sobre todo en lo que respecta a la accesibilidad y a la visibilidad de la institución. Por eso, nuestros objetivos no sólo atañen el proyecto en sí, sino que también están vinculados con el museo, con la intención de que se produzcan avances a largo plazo.

1.4.a. Objetivos generales

Los objetivos generales que nos hemos marcado aportan las líneas básicas de trabajo y sientan las pautas que deben regirlo, pero no en un sentido temporal o jerárquico estricto, sino más bien temático, puesto que muchos de ellos están vinculados entre sí. De este modo, se plantea la necesidad de:



1. Acercar al público general al Museo de América: servir de oportunidad para mostrar sus colecciones y refrescar el discurso expositivo, enseñando piezas no expuestas habitualmente.
2. Despertar interés por el mundo maya: profundizar en sus raíces culturales y conocer su visión del mundo en que vivían.
3. Acercar al público general las piezas de esta cultura localizadas en otros museos, nacionales e internacionales.
4. Concebir una exposición itinerante, que impulse en sí misma la sostenibilidad y la rentabilidad, acompañada de una potente labor de difusión y comunicación.

1.4.b. Objetivos específicos

Los objetivos específicos nacen de los anteriores y son inherentes a ellos. Se conciben como pequeñas metas que, poco a poco, ayudan a alcanzar los objetivos generales. Es decir, a los objetivos principales del proyecto, listados anteriormente, subyacen los siguientes de tipo específico:

1. Interiorizar y abrir la mente del público hacia las culturas prehispánicas: lograr que se sepa ubicar física y temporalmente la civilización maya, obteniendo una idea real de la misma, no necesariamente científica o demasiado elevada.
2. Eliminar prejuicios e ideas preconcebidas sobre el aspecto religioso-ritual de dicha civilización y liberarla de estereotipos y/o tópicos propios de una mala comunicación.
3. Proponer, en el caso de nuestra exposición temporal, una museografía que cubra las necesidades de un público variado tanto a nivel intelectual o educacional como de discapacidad: incluir de la manera más completa posible a las personas con dificultades físicas o sensoriales.
4. Mostrar y acercar al público el proyecto de montaje de la exposición temporal. A través de cámaras que graben el proceso (posterior edición del vídeo y subida a la web) y/o mediante la programación de determinadas visitas con público limitado y un guía del museo (explicación en profundidad del proceso). Se pretende transmitir la complejidad al llevar a cabo una exhibición de este tipo y la interdisciplinariedad que conlleva: la recepción y ubicación de las piezas, las personas que se ven implicadas, los tiempos y la coordinación de trabajos, etc.¹⁷

¹⁷ El Museo de América ya exhibe la actividad de sus técnicos en el campo del montaje de exposiciones, pero de manera muy somera. También en otros campos, como el de la Conservación y Restauración de sus



5. Motivar al público que visite la exposición temporal a regresar al museo en otro momento (conocer la colección permanente, participar en actividades hacerse amigo del museo).
6. Destacar al Museo de América en el panorama museístico de la ciudad de Madrid y difundir la calidad y el valor de su colección. Intentar que el museo sea, todavía más, un punto de encuentro de valor cultural y educativo para los visitantes, ya sean madrileños o turistas nacionales o extranjeros.
7. Integrar el Museo de América con los alrededores no sólo en sentido estrictamente arquitectónico, sino también estando al servicio de los ciudadanos. Esto es, que se entienda como un espacio activo y en comunicación constante con otras instituciones y con los visitantes, quienes se acaben identificando con el patrimonio que les es propio.
8. Difundir el patrimonio de otros museos que albergan piezas prehispánicas y permitir al público el contacto con ellas.
9. Organización de actividades, jornadas y talleres dirigidos a distintos tipos de público con motivo de la exhibición que ayuden a la consolidación y ampliación de los distintos aspectos de la misma, además de dinamizar el museo. Dotar de un protagonismo mayor a las personas de determinadas culturas que puedan enriquecer las actividades y hacer que el público obtenga la información de primera mano.
10. Reforzar los medios para visibilizar el museo mediante las redes sociales, la colocación de cartelería en la ciudad (promoción de las exhibiciones), facilitando o aclarando los accesos, el apoyo de otros museos, etc., al mismo tiempo que con la puesta en práctica de las medidas del punto anterior.
11. Hacer que la exposición forme parte de una red o circuito lógico: fomentar una itinerancia que permita que sea visitada por más personas, sea rentable y tenga una mayor difusión dentro y fuera de las fronteras españolas.

obras. Véase el canal “El Museo desde dentro”, en *YouTube*.
https://www.youtube.com/playlist?list=PLPT7nMbKsNTMhpBCvn_wV3XutyS5va-kf.



OBJETIVOS GENERALES	OBJETIVOS ESPECÍFICOS
<p>Acercar al público general al Museo de América: oportunidad para mostrar sus colecciones y refrescar el discurso expositivo</p>	<p>Destacar al Museo de América en el panorama museístico de Madrid y difundir su colección. Ser un punto de encuentro de valor cultural y educativo para los visitantes, madrileños o turistas.</p> <p>Integrar el Museo de América con los alrededores no sólo arquitectónicamente, sino también estando al servicio de los ciudadanos. Ser un espacio activo y en comunicación constante con otras instituciones y con los visitantes (identificación con su patrimonio).</p> <p>Motivar al público que visite la exposición temporal a regresar al museo en otro momento.</p> <p>Reforzar los medios para visibilizar el museo: redes sociales, cartelera, facilidad de accesos, apoyo de otros museos, etc.</p>
<p>Despertar interés por el mundo maya: el conocimiento y/o la ampliación de información sobre la cultura maya prehispánica</p>	<p>Interiorizar y abrir la mente del público hacia las culturas prehispánicas: ubicación física y temporal de la civilización maya. Obtener una idea real de la misma.</p> <p>Eliminar prejuicios e ideas preconcebidas sobre el aspecto religioso-ritual de dicha civilización y liberarla de estereotipos y/o tópicos.</p> <p>Organizar actividades, jornadas y talleres para distintos tipos de público. Consolidación y ampliación de los distintos aspectos de la exposición y dinamización del museo. Mayor protagonismo a las personas de determinadas culturas que puedan enriquecer las actividades.</p>
<p>Acercar al público general las piezas de esta cultura localizadas en otros museos, nacionales e internacionales</p>	<p>Difundir el patrimonio de otros museos que albergan piezas prehispánicas.</p> <p>Proponer una museografía que cubra las necesidades de un público variado tanto a nivel intelectual o educacional como de discapacidad: incluir de la manera más completa posible a las personas con dificultades físicas o sensoriales.</p>
<p>Concebir una exposición itinerante (sostenibilidad y rentabilidad), acompañada de una potente labor de difusión y comunicación</p>	<p>Hacer que la exposición forme parte de una red o circuito lógico: fomentar una itinerancia (más visitas, rentabilidad y difusión, dentro y fuera de las fronteras españolas).</p> <p>Mostrar al público el proyecto de montaje de la exposición temporal: transmisión de la complejidad al llevar a cabo una exhibición de este tipo y la interdisciplinariedad que conlleva (cámaras que graben el proceso y/o programación de determinadas visitas con público limitado y un guía del museo).</p>

Fig. 55. Cuadro resumen con los objetivos generales y específicos © L. García.



1.5. Destinatarios. Tipos de público

En nuestro intento por acercar el museo a la sociedad, es fundamental responder a la creciente demanda de servicios culturales y educativos relacionados con el mundo de las exposiciones y los museos. Se trata de una cuestión relativamente reciente y que ha ido creciendo, no sólo entre el público infantil y juvenil, que podría vincularse al ámbito escolar o estudiantil, sino también entre adultos que encuentran en las actividades culturales de este tipo la mejor manera de emplear su tiempo de ocio, como pudimos observar en las encuestas que realizamos. Por ello, es importante que el departamento de Difusión y Educación del Museo de América preste especial atención a la elaboración de los elementos divulgativos y los textos de las salas, así como a la preparación del material educativo que se emplea en talleres y actividades complementarias: adaptarse a las necesidades y motivaciones del público, adecuar las técnicas disponibles a los medios de información necesarios, evaluar la utilidad y comprensión de los elementos, colaborar con otros profesionales, etc.

De algún modo, actualmente se pretende una renovación pedagógica que ayude a los visitantes a comprender el discurso del museo y la exposición y anime el crecimiento de las visitas. Para lograrlo, además, es preciso contar con personal –guías, voluntarios culturales, etc.– que tenga una formación adecuada y en la línea de nuestras pretensiones.

Al margen del público real de la exposición, debemos atraer al potencial, para lo que es fundamental mejorar la accesibilidad física e informativa. A continuación, se detallan los objetivos concretos que queremos cumplir a este respecto y que atañen directamente al público del museo, en general, y de la exposición, en particular:

- Programar visitas a la exposición en que se implique al público y se fomente su participación, acompañadas de un taller posterior en que se refuercen los conocimientos aprendidos. Puede tomarse como ejemplo el programa “La Noche Joven”, del Museo Thyssen-Bornemisza: los jóvenes titulares del Carné Joven de la Comunidad de Madrid pueden apuntarse y asistir gratuitamente, junto con un acompañante, a una visita didáctica a una exposición temporal y a un taller relacionado con la misma.

Una educadora acompaña a los visitantes, motivándoles a presentarse dentro del grupo, comentar sus inquietudes, etc., y selecciona algunas obras que, con la intervención del grupo, ayudan a formar una idea conjunta de la exhibición.



Después, otra educadora los atiende en el taller, donde se realizan actividades que tienen que ver con la exposición y se afianzan los conceptos, incluso pudiendo llevarse a casa el resultado (Figs. 56 y 57).



Figs. 56 y 57. Impresión de diseño textil en el taller de la exposición temporal *Hubert de Givenchy*, durante La Noche Joven del Museo Thyssen (Madrid) © L. García.

- Generar espacios de descanso que supongan un “paréntesis” en el recorrido de la exposición –también de la colección permanente– con el fin de amenizarla, mediante elementos relativos a la colección o a la exposición: lugares de lectura o de descanso, actividades vinculadas, experimentos artísticos o puntos interactivos.

En este aspecto, el Centro Pompidou de Málaga rompe el discurso de su exposición con algunas actividades que tienen que ver con el significado de las salas o de las obras más próximas. Ejemplo de ello son las actividades “Cara oculta” o “Fragmentos de identidad” (Figs. 58 y 59), entre otras, vinculadas con las obras de las salas en que se encuentran. La primera invita al visitante a colocarse una máscara y observar las piezas relacionadas con los horrores de la guerra, que convirtieron al hombre en una suerte de “maniquí inanimado”,



comprobando también las reacciones del resto de visitantes. La segunda busca que cada persona deje su huella o un pedazo de sí mismo, emulando los fragmentos del cuerpo humano que aparecen en los cuadros de los artistas.



Figs. 58 y 59. Máscaras para “Cara oculta” y juego de varillas o *Pin Art* para “Fragmentos de identidad” © L. García.

- Animar a la participación en redes sociales, activarlas y hacerse visibles con concursos, sorteos, promociones, publicaciones o vídeos. El Museo de América tiene cuenta en *Facebook*, de actualización prácticamente diaria, y *Twitter*, que está muy desatendida en comparación con la de otros museos (Fig. 60), ya que los *tweets* de tipo informativo y relativos a las actividades del museo dejaron de publicarse en 2014. Sin embargo, sí está puesto al día en esta red social el perfil de “Migrar es Cultura”, el proyecto en red del Museo de América para compartir la cultura en Iberoamérica, dentro del Plan Museos + Sociales. Por otro lado, ya mencionamos que su canal en *YouTube* contaba con vídeos interesantes sobre el montaje de alguna exposición, restauraciones y explicación de piezas, a pesar de lo cual no cuenta con muchas visitas.



Fig. 60. Comparativa de los perfiles de *Twitter* de los museos del Traje y de América. Diferencias en la frecuencia de las publicaciones y en los seguidores (07/03/2017) © L. García.

- Estimular el voluntariado y el apoyo a los grupos sociales más desfavorecidos: personas que informen sobre nuestra exposición y el museo a los ciudadanos a pie de calle, que visiten los centros escolares y los centros culturales, pensar talleres y actividades para centros de menores y penitenciarios, etc.

En esta línea, el Museo de América se sumó al mencionado Plan Museos + Sociales del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte y ha desarrollado “Tejiendo un futuro”, un programa de apoyo a las mujeres presas del centro penitenciario Madrid I (Alcalá Meco) –preferentemente inmigrantes latinoamericanas– para que expresen sus inquietudes y se desarrollen en una actividad, proceso que se mostró al público en una exposición temporal en el museo (08/03 al 30/04/2017).



1.5.a. Tipos de público

Por otro lado, a pesar de que nuestro proyecto expositivo esté enfocado al público general, conviene definir los tipos de público a que se dirige:

- Público infantil. Se trata del público más joven que realizará un relevo generacional entre los visitantes. Es importante atraerlo para poder crear un hábito futuro, lo cual puede partir de primeros contactos con visitas escolares o familiares. Sobre todo, los visitantes deben sentirse atendidos en un lenguaje que les sea propio y disfrutar con el patrimonio, lo cual implicará inevitablemente un aprendizaje. Puede ser un buen camino una publicidad, un guion expositivo o audioguías específicas para niños (Fig. 61).



Fig. 61. Distinción entre audioguías para adultos (superior) y para niños (inferior) en la exposición *Kandinsky. Una retrospectiva* © L. García.

- Público juvenil o adolescente. Teniendo presente que la adolescencia es un momento de cambio en que comienza a forjarse la personalidad a partir de nuevas experiencias, el museo debe servir como medio para transmitir conocimientos sin dar la imagen de algo anclado en el pasado o que sólo pueda interesar a adultos. Lejos de que únicamente se acuda al museo durante una visita escolar, conviene centrar los esfuerzos en establecer el ocio cultural como una alternativa. Es necesario emplear un lenguaje adaptado a la actualidad (tecnología, redes sociales, interactividad, etc.) y unos recursos adecuados para que el discurso de nuestro proyecto les resulte atractivo, sientan que pueden participar de él y para que la diversidad o lo diferente se comprenda como una ventaja, no como algo inferior o infravalorado. También, sería conveniente que los educadores o guías del museo



fueran personas jóvenes, a quienes este tipo de público asimilase como iguales y les fuese más fácil acercarse a ellos.

- Público familiar. Se trata de un sector de público con mucho peso en los museos, que puede llegar a variar su oferta educativa, a modificar las instalaciones, a acomodar el diseño o enfoque de las exposiciones, etc. Si el museo se concibe como un espacio amable donde relajarse y descansar, mientras se aprende, será un destino muy atractivo para las familias (Muñoz Briones, 2016: 249). El éxito en este campo pasa por conocer las motivaciones y los intereses de las familias, saber qué esperan conseguir con su visita, y reformular las políticas de exhibición o comunicación que no funcionen.

En definitiva, hemos de ofrecerles una experiencia de cultura compartida mediante la actuación de manera colectiva entre ellos. Podrían diseñarse actividades familiares que requieran una continuidad con varias visitas a la exposición y/o el museo (Fig. 62) o con juegos para completar en casa.



Fig. 62. *Pasaporte Cervantes*: iniciativa de la Biblioteca Nacional de España y el Museo Natal Casa de Cervantes (Madrid) © Caligrama, Proyectos Culturales, S.L.

- Público de más de 65 años. Debemos hacer comprensible nuestro proyecto a este segmento de público, para lo que quizás sería una buena opción proponer visitas guiadas por voluntarios mayores. Igualmente, pueden enriquecer las visitas o actividades con su experiencia vital, incluso preparar algunas de tipo intergeneracional donde ellos sean los protagonistas, partícipes del discurso de la exhibición.



Al tener en cuenta otros parámetros distintos a la edad o a las relaciones que unen a los visitantes, podemos diferenciar, asimismo:

- Público docente. Los docentes son los responsables de proponer y fomentar las actividades educativas que se llevan a cabo dentro y fuera del aula. No obstante, desde el museo se deben proporcionar recursos didácticos que enriquezcan los conocimientos adquiridos en la escuela y que ayuden a la aplicación de los mismos fuera de ella.
- Público experto. Este sector está centrado en el análisis de cuestiones de tipo museístico y científico, generando debates en torno a la didáctica, la investigación y la educación dentro de los museos. Genera voces críticas y opiniones a partir de los cuales el centro puede decidir qué modificar o cómo enfocar ciertos aspectos para mejorar la transmisión del mensaje que llega al público, la imagen que proyecta, etc. Sería muy positivo que se desarrollaran debates en torno a estos temas en el propio entorno del museo, que sirvieran de punto de encuentro a profesionales de distintas disciplinas con los que compartir experiencias.
- Público con nivel de estudios bajo o con pocos recursos. Es vital continuar con la labor social del museo para hacerlo llegar a las escuelas, barrios o centros culturales, mostrando a este tipo de público que el ocio cultural no es algo elitista o exclusivo y que trabajar con el patrimonio revierte en ellos mismos.
- Público extranjero. Anteriormente, aludimos al alto porcentaje de visitantes extranjeros que recibe el museo, por lo que es importante ofrecer información en varios idiomas no sólo en lo que respecta al conocimiento de la colección, sino también en cuanto a señalización, publicidad, etc. Son igualmente interesantes las propuestas del museo que se acercan al calendario de celebraciones de otras culturas o colectivos, lo cual podría extrapolarse a nuestro proyecto, sobre todo en el caso de la última sala, donde se aborda la pervivencia de la cultura maya.
- Público discapacitado. Para poder hacer de la visita a la exposición y al museo una experiencia completa para todos los visitantes, debería ser una premisa básica su adaptación a todos los niveles. No sólo físico, mediante la eliminación de los puntos difíciles y las facilidades para acceder en transporte público, sino también educativo: diseñar actividades y proporcionar información específica para las



personas con distintas discapacidades, implicar a los colectivos y las asociaciones acercándoles el museo, contar con los dispositivos necesarios para poder llevar a cabo sus visitas –bucle magnético, signoguías o audiodescripciones–, etc.

1.5.b. Accesibilidad: de la excepción a la normalización

En cuanto a las personas que padecen algún tipo de discapacidad, la Comunidad de Madrid ha avanzado en materia de transporte público (Comisión Técnica de Accesibilidad en Modos de Transporte, 2014) y de eliminación de barreras (Consejo para la Promoción de la Accesibilidad y la Supresión de Barreras, 2010), incluso con iniciativas como los “Premios Madrid Accesible” (2014), encaminados a promover la accesibilidad y la igualdad de oportunidades, así como a mejorar la calidad de vida de las personas. También sobresalen algunas guías de recursos accesibles, como la *Guía de Escapadas Urbanas Accesibles en ciudades españolas* (2016), que recoge experiencias turísticas accesibles a todos gracias a la colaboración de la Plataforma Representativa Estatal de Personas con Discapacidad Física (PREDIF; junto con su aplicación móvil “TUR4all”), Fundación ONCE y Fundación Vodafone España (Ortega Alonso y Alemán Selva, 2016). Otras guías de este tipo son las propuestas por la plataforma España es Cultura, que reúne los *Monumentos, museos y puntos de interés turístico accesibles* o los *Espacios y actividades en la naturaleza* ([web de España es Cultura](#)). En esta misma línea, Madrid fue la ciudad elegida para celebrar, en mayo de 2017, la asamblea general del Foro Europeo de la Discapacidad (EDF) (Europa Press, 2017).

Si nos ceñimos al ámbito que nos compete, las estrategias digitales son una realidad en los espacios culturales para garantizar el disfrute autónomo de las personas con habilidades diferentes. El acceso a la cultura y al patrimonio es universal y por eso los museos, cada vez más, buscan respuestas ante las barreras que durante años han existido y no se han tenido en cuenta.

El Ministerio de Educación, Cultura y Deporte ha firmado varios acuerdos a este respecto. En 2012, junto con Fundación Orange –en su programa “Museos Accesibles”– y la Federación Española de Amigos de los Museos (FEAM), puso en marcha un proyecto basado en la instalación de recursos para personas con baja audición y para usuarios de ayudas técnicas auditivas en diez museos estatales, entre los que se encontraba el Museo de América (MECD, 2012). En 2015, de nuevo con la colaboración de Fundación Orange,



además de la empresa GVAM Guías Multimedia, impulsó el desarrollo de aplicaciones para dispositivos móviles que permitieran a personas con discapacidad visual o auditiva realizar los recorridos de manera autónoma tanto por museos como por Ciudades Patrimonio de la Humanidad¹⁸ (Servimedia, 2015). El resultado fue *Áppside*, una aplicación en la que los recursos audiovisuales están audiodescritos, subtítulos y traducidos e interpretados en Lengua de Signos Española, para lo que se contó con la colaboración de la Fundación Confederación Estatal de Personas Sordas (CNSE).

En ese mismo año, Fundación Repsol y la Federación de Organizaciones a favor de personas con discapacidad intelectual de Madrid (FEAPS), como parte de su proyecto “Más Cultura. Más Inclusión”, redactaron un informe de evaluación de la accesibilidad cognitiva en tres museos madrileños: el Museo de América, el del Traje y el de Artes Decorativas. Personas con discapacidad intelectual pertenecientes a distintas asociaciones valoraron aspectos como: la página web, la atención telefónica, la localización exterior, la orientación interior, la señalética y la información y documentación proporcionadas en el museo; el 70% de ellos resultaron susceptibles de mejora. En el acto de entrega del informe, celebrado en el propio Museo de América, su directora, Concepción García Sáiz, se comprometió a mejorar de la mano de FEAPS (Fundación Repsol, 2015).

“El diseño universal es el diseño de productos y entornos que puedan ser utilizados por todas las personas, en la mayor medida posible, sin la necesidad de adaptación o diseño especializado. La intención del diseño universal es simplificar la vida a todas las personas, haciendo que los productos, las comunicaciones y el entorno construido sean más utilizables por el mayor número de personas posible, con un coste adicional pequeño o nulo. [...] beneficia a las personas de todas las edades y habilidades”. (Definición y objetivos del *universal design*. Ronald L. Mace, 1989)¹⁹.

- Limitaciones funcionales en la visión

Al margen de estos pasos tan significativos, cabe señalar que, por motivos de extensión, no podemos detenernos en explicar ejemplos de las propuestas que se nos ocurren para cada uno de los grupos de público listados anteriormente. Por ello, nos centraremos en aquellos medios y estrategias para dirigirnos al público con discapacidad

¹⁸ Recomendamos visitar la página web de la Fundación Orange para acercarnos a las soluciones tecnológicas en materia de accesibilidad en el ámbito cultural, pero también para conocer otros trastornos y los medios que proponen para solventarlos. <http://www.fundacionorange.es/>.

¹⁹ El concepto de diseño universal fue desarrollado por el arquitecto y diseñador Ronald L. Mace, fundador del *Center for Universal Design*, en el College of Design de la North Carolina State University. https://www.ncsu.edu/ncsu/design/cud/about_ud/about_ud.htm.



visual. La elección no es casual, sino que responde a la enorme escasez de programas, medios y herramientas para incluir en el discurso habitual de los museos o exposiciones a las personas con cualquier tipo de discapacidad. En concreto, la elección del tipo visual responde a nuestra propia experiencia personal en ese ámbito, a través del caso de un familiar muy cercano.

Esa sensibilización nos ha motivado a centrarnos en un grupo que consideramos desatendido o, en la mayoría de las ocasiones, limitado a espacios diferenciados (Figs. 63 y 64). Los recursos proporcionados a las personas con discapacidad visual, baja visión o ciegas en los museos o en las exposiciones temporales suelen ser escasos y tienden a separarse del recorrido general²⁰ (Figs. 65, 66 y 67). Medidas que, lejos de ayudar a la inclusión y al desarrollo del recorrido como cualquier otro visitante, acaban por desmotivar a este tipo de público.



Fig. 63. Estación tiflológica en el Museo Arqueológico Nacional (Madrid) © L. García.

²⁰ En el caso de las reproducciones de cuadros en relieve, en el Museo Tiflológico nos informan que no es una técnica muy conseguida. Es cierto que se suelen acompañar de explicaciones en braille y de audiodescripciones, pero nos indican que no suelen resultar del todo útiles a las personas ciegas.



Fig. 64. Espacio con reproducciones en el Museo Arqueológico Regional (Madrid) © L. García.



Fig. 65. Única reproducción en relieve de un cuadro de Auguste Renoir en el espacio final de la exposición *Renoir. Intimidación*, en el Museo Thyssen (Madrid) © L. García.

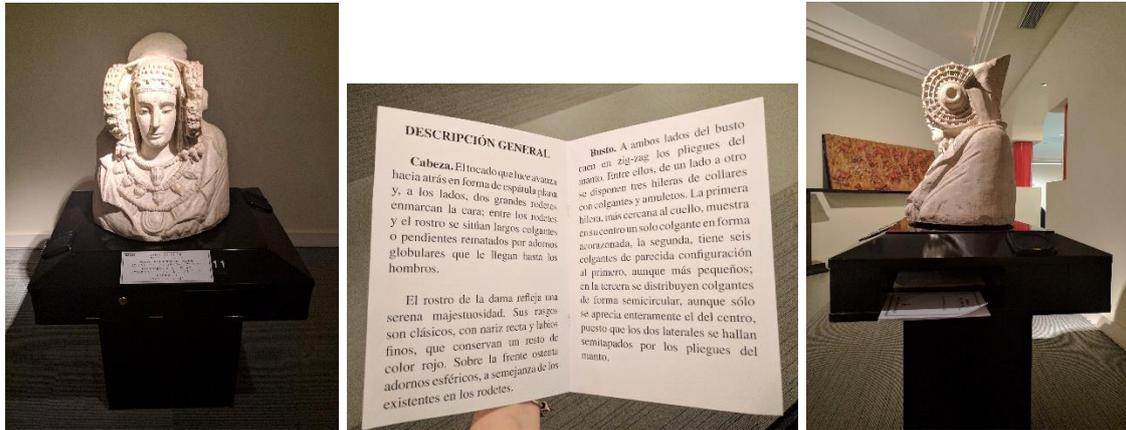
Figs. 66 y 67. Reproducciones en relieve en la exposición *Hoy toca el Prado*, en el Museo del Prado (Madrid). Se ofrecían gafas opacas para acercar la experiencia a las personas sin discapacidad © L. García.

Las limitaciones funcionales varían dependiendo de las patologías visuales y afectan a la movilidad, a la orientación y al acceso a la información²¹. Por ello, la inclusión no debe limitarse a ofrecer material en braille, sino que también hay que valorar las soluciones para los distintos grados de discapacidad (Figs. 68, 69, 70, 71 y 72) (Espinosa Ruiz y Bonmatí Lledó, 2013: 92-93). En nuestro proyecto, proporcionaremos algunas alternativas para que estas personas participen de nuestra exposición de la manera más

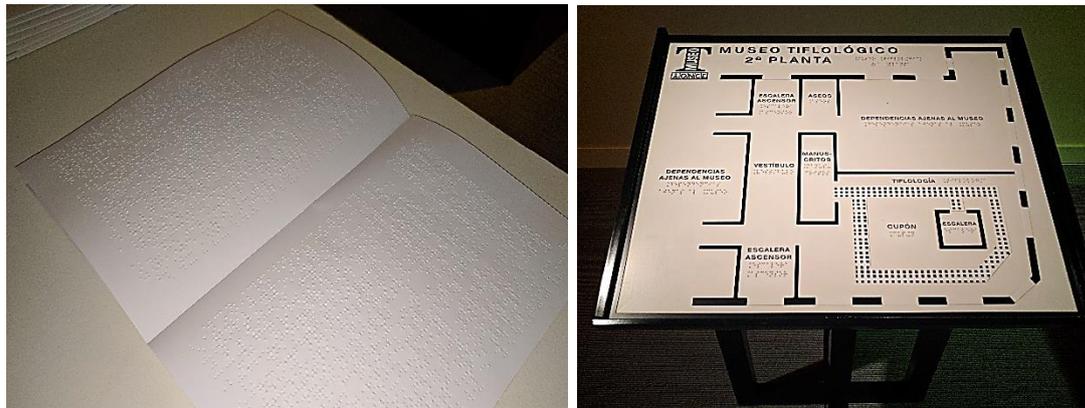
²¹ Una persona ciega es aquella que carece de visión o que sólo percibe luz sin proyección. Su origen puede ser congénito, haber sucedido en los primeros años de vida o haberse adquirido en la edad adulta, por algún accidente o enfermedad. Al no tener referencias visuales, las personas ciegas de nacimiento o que perdieron la visión en una edad temprana han de sustituirlas por las que provienen del resto de sentidos, así como utilizar el braille como sistema de lectoescritura, aparte de otros archivos sonoros. Por el contrario, quienes perdieron la vista a una edad no temprana sí se apoyan en las referencias visuales adquiridas y comprenden las referencias a colores, composición gráfica, etc. Otras personas conservan un resto de visión útil que emplean para distinguir luces y formas, orientarse y leer macrotipos, por lo que no suelen aprender braille.



integrada posible, algo que pensamos que puede suponer el primer paso para que la accesibilidad sea una prioridad en futuros proyectos que planteen perfiles más inclusivos. Es decir, nuestra finalidad es que la accesibilidad no sea una excepción, sino una condición básica; que sea parte consustancial del proyecto expositivo y no un complemento del mismo.



Figs. 68, 69 y 70. Reproducción de la Dama de Elche en el Museo Tifológico (Madrid): placa con información en braille y número de la audioguía; folleto en macrotipos; detalle del espacio en la peana para guardar el material © L. García.



Figs. 71 y 72. Folleto informativo en braille y plano en relieve de la segunda planta del Museo Tifológico (Madrid), en macrotipos y braille © L. García.

La apertura de la riqueza patrimonial a todos los colectivos posibles no es una opción, sino un deber. Supone un reto complicado y requiere de las contribuciones de muchos profesionales de museos, asociaciones o fundaciones, para encontrar la mejor manera de aplicar en cada caso las herramientas con que contamos. Desde hace años, esta realidad se ha puesto de manifiesto en congresos, debates o cursos, pero parece que continúa siendo necesario sensibilizar e implicar a los agentes educativos en este concepto de pluralidad, incluso desde la etapa escolar. Adaptación, integración, diversidad o inclusión son algunos de los términos que se emplean en este ámbito, cuando realmente



todas las personas somos distintas y sólo deberíamos diferenciar entre dos tipos de público: aquellos a los que les interesa la cultura y aquellos a los que no. A partir de ahí, simplemente todos los visitantes tienen que tener las mismas oportunidades de contacto con el patrimonio para desarrollar al máximo sus capacidades. Una serie de conceptos relacionados con la eliminación de barreras, la “accesibilidad universal” y el “diseño para todos” a los que se alude en la Ley 51/2003 de igualdad de oportunidades, no discriminación y accesibilidad universal de las personas con discapacidad (BOE-A-2003-22066: 3).

“El Diseño para Todos es diseñar a medida de la diversidad humana [...] con la finalidad de que todas las personas, incluidas las generaciones futuras, independientemente de la edad, el género, las capacidades o el bagaje cultural, puedan disfrutar participando en la construcción de nuestra sociedad en igualdad de condiciones. Como los seres humanos somos diversos y todas las personas tenemos el deseo, la necesidad y el derecho de ser independientes, de escoger nuestro modo de vida y de vivirla sin que las barreras del entorno y sociales nos lo impidan, es necesario poner en práctica el Diseño para Todos en todos los ámbitos para conseguirlo” (Principios de la *Design for All Foundation*)²².

La tecnología es un factor clave a través del cual conseguir este objetivo²³ (Pajares y Solano, 2012). Cada vez más museos cuentan con numerosos sistemas para superar obstáculos y barreras: piezas accesibles al tacto con descripciones, reproducciones²⁴ y diagramas en relieve, algunas aplicaciones de realidad virtual o varios formatos de audioguías (Hersh y Johnson, 2008: 135-166, 687-688). Quizás, las audioguías son los dispositivos más versátiles y con más potencial para aumentar el acceso a los lugares patrimoniales a las personas ciegas y con discapacidad visual: facilitan la autonomía en el recorrido, permiten retomar conceptos, puede incluirse ambientación sonora o musical, paliar la falta de atención individualizada o pueden ofrecer distintos niveles de

²² Diseño para Todos, *Design for All, Universal Design, Inclusive Design Conception Universelle, Design d'utenza ampliata*, etc., tuvieron orígenes distintos y han acabado convergiendo hacia objetivos comunes. La *Design for All Foundation*, fue creada en 2001 para promover este concepto en el ámbito internacional. <http://designforall.org/design.php>.

²³ En este punto, nos gustaría señalar una de las últimas novedades en tecnología aplicada a las personas ciegas. Se trata de *Dot Watch*, un *smartwatch* con sistema de lectura braille. Supone la primera integración del braille en un dispositivo electrónico y ha sido desarrollado por la empresa Dot Inc. Una idea que consigue que todas las personas puedan disfrutar de los avances que proporciona la tecnología, después de casi veinte años sin innovaciones que estuvieran al alcance de todos los bolsillos. Así, esta patente necesidad de inclusión seguramente desemboque en más y mayores mejoras, también para el ámbito cultural. Para más información, véase <https://dotincorp.com/> (fc 11/03/2017).

²⁴ Cabe resaltar la metodología Didú, de tratamiento y reproducción de imágenes en relieve, desarrollada por Estudios Durero, que se puso en marcha por primera vez en “Arte para tocar”, en el Museo de Bellas Artes de Bilbao (septiembre de 2012). <http://didu.estudiosdurero.com/>.



información en un mismo formato, entre otras ventajas. Pero este tipo de aparatos no sólo debe ser accesible en los contenidos, sino también desde su diseño físico, la facilidad del manejo, cuestiones que se abordarán en el siguiente bloque (Consuegra Cano, 2008: 57). En este sentido, creemos fundamental la valoración de todos estos sistemas por parte de sus usuarios para comprobar su eficiencia en materia de accesibilidad y modificar aspectos susceptibles de mejora (Anexo IX).

Uno de los recursos más interesantes es la página web *Art Beyond Sight*, de *Art Education for the Blind* (AEB), fundada en 1987 por Elisabeth Salzhauer Axel. Dispone del *Handbook for Museums and Educators*, un manual que ofrece soluciones para crear una programación accesible dirigida a personas con discapacidad²⁵.

Sin embargo, es igual de importante, si no todavía más, la formación del personal. Es decir, consideramos que no tiene sentido idear programas para ciertos colectivos con necesidades especiales si no se han diseñado desde el conocimiento profundo y la comprensión de tales necesidades.

Cabe resaltar, en este punto, una actividad denominada “Museo total”, plenamente vinculada con la discapacidad visual. Diseñada por el artista y museógrafo Paco Pérez Valencia, autor del proyecto “La Universidad Emocional”, trataba “la experiencia de vivir el espacio” expositivo. Consciente de la prisa del público y de que en muchas ocasiones no se disfruta de la experiencia en el museo, como actividad colectiva en un curso especializado propuso que la mitad de los participantes anularan su visión con un antifaz, dejándose guiar por un acompañante a lo largo del espacio expositivo. Aparte de la experiencia a nivel personal, las personas pudieron sentir las consecuencias de la ceguera en un ámbito desconocido. Por supuesto, fueron notables la inseguridad y la falta de coordinación, pero poco a poco cobraban protagonismo los sonidos, las vibraciones, los olores, etc. Incluso, P. Pérez Valencia resalta la conexión entre la persona ciega y aquella que le guía, el protagonismo que cobra la emoción frente a la mera descripción física de las piezas (Pérez Valencia, 2012: 33-40).

²⁵ El manual está dividido en cuatro módulos: el proceso de creación de un programa de arte accesible para personas con discapacidad visual, la capacitación del personal en materia de discapacidad e inclusión, cómo hacer programas accesibles y el empleo en museos y en las artes en general (<http://www.artbeyondsight.org/handbook/>).



Precisamente, eso es lo que debemos y queremos potenciar: que tanto las personas ciegas como las que no lo son disfruten la exposición de otro modo, más allá de limitarse a observar las piezas y leer los paneles. Es decir, que todos los visitantes se sientan libres de participar de los recursos que se ofrecen, sin limitarlos a las personas a quienes están destinados principalmente (Fig. 73). Sólo así, a la vez que se facilita el acceso al patrimonio a las personas con discapacidad visual, los no ciegos podrán obtener sensaciones diferentes y alcanzar el conocimiento de la exposición de otra manera, haciendo de la visita una experiencia completa.



Fig. 73. Visitante sin discapacidad visual con los ojos cubiertos para acercarse al patrimonio de un modo diferente en el *Tactual Museum* (Atenas).
<http://thebesttravelled.com/en/story/view/4467#.WOZ-36LtbIU>.

1.6. Forma jurídica

A lo largo de estas páginas, hemos introducido numerosas referencias que atañen a los asuntos jurídicos a tener en cuenta en materia de reglamento de museos, creación y definición de los departamentos del Museo de América, préstamos de bienes, etc. En todo momento, se actuará conforme a los principios éticos y deontológicos dispuestos por el Consejo Internacional de Museos (ICOM), entendiéndose como una norma de aceptación general que marca nuestra práctica profesional de cara al proyecto expositivo (ICOM, 2006).

Para el montaje de la exposición, hay que considerar la tramitación administrativa que conlleva: formularios de permisos, redacción de contratos, presupuesto para seguros o gestión de convenios (Martín de la Torre, 2011: 50). El equipo que lleve el proyecto se limitará a dar las indicaciones técnicas, si bien el personal administrativo del museo se encargará de las gestiones y contrataciones.



En cuanto a este último aspecto, la idea es externalizar los servicios que el museo no pueda proporcionar, lo que se realiza mediante la Ley de Contratos del Sector Público (BOE-A-2011-17887), que limita las contrataciones en función del procedimiento. En nuestro caso, podremos optar entre contrato negociado sin publicidad –solicitud de presupuesto a tres empresas, al menos, con posibilidad de pago hasta sesenta mil euros–, con publicidad –hasta cien mil euros– o con convocatoria pública. En este caso, se publicaría la convocatoria en el Boletín Oficial del Estado o de la comunidad correspondiente y se elaborarían el correspondiente Pliego de Prescripciones Técnicas (PPT; Anexo X) y los Pliegos de Cláusulas Administrativas Particulares (PCAP; Anexo XI). Se redactarán, por otro lado, un informe en que se justifiquen los gastos y una Retención de Crédito, de manera que se certifique la existencia de un saldo suficiente para la cobertura de tales gastos (BOE-A-1996-2749: anexo 1, 3-4).

No podemos olvidar los derechos de propiedad intelectual en lo que respecta a la creación audiovisual, la fotografía, las producciones editoriales, etc., de todas las reproducciones que se realicen de las obras expuestas o que formen parte de la exposición (Elster Pantalony, 2013), lo cual viene regulado por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (BOE-A-2006-9960: 21230-21238).

En cuanto al sector de público en que nos centraremos, aparte de las regulaciones ya mencionadas en cuestiones de accesibilidad, tendremos en cuenta otras normas. Ejemplo de ello son los documentos normativos disponibles a través de la Asociación Española de Normalización y Certificación (AENOR), como el que aborda la audiodescripción para personas con discapacidad visual y la elaboración de audioguías (UNE 153020, 2005), la accesibilidad global (UNE 17001-1 y UNE 17001-2) o la accesibilidad del entorno construido (UNE-ISO 21542, 2012), este último de ámbito internacional.

En España, la Convención de Derechos de Personas con Discapacidad de Naciones Unidas (CDPDNU) se integró en su ordenamiento jurídico en 2008, con lo que se completó el marco legal iniciado con la Constitución y continuado con la mencionada Ley 51/2003. En 2011, se aprobó la Estrategia Integral Española de Cultura para Todos (MSSSI – MCU, 2011), dirigida a las personas con discapacidad en el ámbito cultural, tanto para el disfrute de la cultura como para el ejercicio de la creación artística y el desarrollo de la gestión cultural.



No obstante, algunos autores inciden en la falta de reglamentación específica sobre accesibilidad al patrimonio, lo que fomenta que su aplicación esté en manos de los responsables de las instituciones (Espinosa Ruiz y Bonmatí Lledó, 2013: 42). Es importante el contacto entre los museos y las entidades o asociaciones de las personas con discapacidad, pero la existencia de normativas a nivel nacional, regional y local complica la elaboración de una normativa común para el ámbito europeo.

1.7. Viabilidad económica

A continuación, una vez propuestos los motivos de nuestro proyecto de exposición temporal y tras desarrollar los valores culturales del mismo, llevamos a cabo una evaluación económica que, a pesar de no ser exhaustiva, intenta incluir todos los aspectos que conciernen a su viabilidad (Hernando Gonzalo, 2006: 15).

1.7.a. Costes

- Recursos humanos necesarios.
- Estado de conservación de las obras y posibles intervenciones (tratamientos de limpieza, consolidación o restauración).
- Valoración aproximada de las obras, a efectos de las pólizas de seguro.
- Desmontaje, embalaje, traslado y montaje de las obras en el lugar de destino.
- Diseño, realización y montaje de los elementos expositivos.
- Acciones derivadas de la difusión y la comunicación.
- Aportaciones de entidades o búsqueda de colaboración.

1.7.b. Fuentes de financiación y recursos disponibles

El conocimiento del público y el empleo de los medios de comunicación adecuados son esenciales para aumentar la calidad de las visitas y mejorar las experiencias de las personas, lo cual está estrechamente vinculado a la colaboración entre museos y a la expansión de la presencia de los museos a través de distintos medios (Internet y ámbitos cercanos).

Cabe señalar, en este punto, la importancia del turismo, en concreto del turismo cultural. Algunos profesionales diferencian entre dos tipos de turista cultural: aquel que tiene unos intereses específicos fuertemente vinculados al producto cultural en cuestión, y aquel cuya vinculación no es tan profunda o ni siquiera tiene interés en el producto



cultural. Es decir, conviven quien conoce de antemano la oferta cultural del lugar donde viaja y tiene planificadas ciertas visitas, y quien realiza alguna visita cultural si los horarios se lo permiten o si se le plantea de manera accidental. Según los estudios, la mayoría del turismo corresponde a este segundo grupo, por lo que, para atraer a los turistas con menor interés cultural, los expertos proponen reducir costes y ser más activos mediante la colaboración entre instituciones, bien creando productos combinados, bien cooperando en la promoción (Formariz Pombo, 2011: 61-63).

Precisamente, ese apoyo se ha manifestado en la propia Comunidad de Madrid a través de la unión de cinco museos estatales –Cerralbo, Romanticismo, Lázaro Galdiano, Artes Decorativas y Sorolla– para hacerse visibles frente a los grandes museos de la capital. Las directoras de estas instituciones proponen, en tiempos de crisis, una alternativa cultural: por doce euros, el titular adquiere un abono que le permite visitarlos todos en diez días, además de disponer de una tarjeta para acudir con un acompañante cualquier sábado, en el plazo de un año; incluso, se facilitan recorridos con un guía especial o la participación en actividades paralelas (García, 2017). El Museo de América ofrece algo similar en su web, un abono “Cuatro Museos de la ciudad de Madrid”: por ocho euros, y un período de validez de diez días, se pueden visitar cuatro museos – América, Cerralbo, Romanticismo, Artes Decorativas, Sorolla, Arqueológico, Antropología y del Traje–.

No obstante, al margen de estas actuaciones culturales que pretenden una mayor visibilidad y, por ende, un crecimiento de las visitas y de ingresos para los museos, en nuestro plan hemos de distinguir varias fuentes de financiación:

- Recursos propios de la institución:
 - o Asignación presupuestaria otorgada de forma anual.
 - o Entradas.
 - o Proyectos educativos: ciertos cursos, talleres y actividades.
 - o Comercialización de productos en la tienda.
 - o Venta de publicaciones sobre los fondos del museo y las exposiciones.
 - o Derecho de *copyright*.
 - o Tasas por derechos de reproducción de fotografías, digitalización, copias de obras...
 - o Restauración de piezas o asistencias técnicas por parte de personal.



- o Asociación de Amigos del Museo de América (ADAMA).



- o Cesión de los espacios del museo.
- o Alquiler, en concesión, del servicio de cafetería y restauración.
- Recursos externos:
 - o Empresas y asociaciones que colaboran con el museo.
 - o Patrocinio y mecenazgo.

El Ministerio de Educación, Cultura y Deporte ofrece la posibilidad de que empresas y particulares participen activamente en la conservación, documentación, exposición, adquisición y difusión del Patrimonio Histórico Español (<http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/museos/patrocinio-y-mecenazgo/presentacion.html>). Recientemente, se ha legislado sobre los incentivos fiscales al mecenazgo (BOE-A-2002-25039: 45229-45243), si bien ha habido muchas voces detractoras a este tipo de prácticas, puesto que consideran que esa colaboración filantrópica es en realidad una estrategia comercial que sólo busca la publicidad.

En cambio, especialistas como José Antonio Ruiz Gil, de la Universidad de Cádiz, opinan que la gestión del patrimonio puede hacerse de manera pública o privada, siempre que suponga beneficios de tipo social o económico. No se trata de encontrar financiación a toda costa, sino de cambiar un modelo que ha llevado a la crisis, manteniendo la función social del patrimonio y la participación ciudadana (Ruiz Gil, 2013: 219).

El patrocinio de las empresas en cuestión conllevaría el establecimiento de sus logos en nuestro proyecto, incluso se podría valorar la posibilidad de que financiasen algunas salas de la exposición y/o la restauración y las reproducciones de algunas obras, vinculándolas al nombre de alguna actividad o taller. Un ejemplo en este aspecto fue el patrocinio de Lladró para la restauración del Salón de Baile del Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí, en 1996. A cambio, el museo colocó el logo de la



empresa a el citado salón y le ofreció la posibilidad de celebrar dos eventos en sus espacios²⁶.

- o Colaboración entre instituciones culturales.

Ejemplo 1: programa “Los Museos como espacios del diálogo intercultural” (2009), entre la Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid y el Museo de América. Se expusieron un facsímil del Códice Trocortésiano y una máscara con la representación de un jaguar en las bibliotecas de las facultades de Filosofía y Geografía e Historia para comprobar las reacciones que despertaban. Finalmente, se ofreció una conferencia impartida por un profesor del departamento de Historia de América II de esa universidad.

Ejemplo 2: colaboración entre el Museo del Traje y el Museo de América durante la Noche de los Museos (2012). Bajo el lema “Vive los museos de la zona Moncloa”, a quienes visitasen uno de los dos museos, se les entregaba una entrada gratuita para dos personas para visitar el otro.

- o Voluntariado para la realización de determinadas visitas y talleres.

Últimamente, se actualizó la normativa sobre el voluntariado, que aspira a ser “abierto, participativo e intergeneracional” y a estar “enfocado más a la calidad que a la cantidad” (BOE-A-2015-11072: 95764).

- o Convenios de colaboración (universidades).

1.8. Presupuesto

La propuesta de un desarrollo económico eficiente del patrimonio histórico y cultural radica en proponer una metodología de trabajo que permita al museo crear las condiciones para su propia sostenibilidad institucional. Debe realizar una gestión museológica adecuada a sus necesidades y oportunidades, teniendo en cuenta los proyectos y actividades de preservación de sus recursos patrimoniales. Actualmente, muchos museos medianos y pequeños no disponen de las condiciones y recursos necesarios para realizar eficientemente su labor, por lo que es preciso que se reinventen y se conviertan en instituciones que generen parte de su sostenibilidad. A continuación,

²⁶ Para conocer más labores de patrocinio y mecenazgo, véase: <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/museos/patrocinio-y-mecenazgo/lineas-prioritarias/colecciones.html>.



ofrecemos un presupuesto estimado en base a las acciones que pretendemos llevar a cabo con nuestra exposición temporal²⁷.

PARTIDA	CONCEPTO	ESTIMACIÓN ECONÓMICA (€)
Comisariado	Honorarios del comisario	8000
Coordinación técnica	Honorarios del coordinador o técnico de exposiciones	3500
	Gastos de oficina, gestión administrativa, teléfono, mensajería...	600
Diseño y producción museográfica	Diseño museográfico y diseño gráfico	3500
	Producción museográfica (vitrinas, módulos, plintos para reproducciones, mobiliario, pintura, wayfinding) y montaje	9000
	Suelo (moqueta, franjas de botones, línea guía)	600
	Paneles PVC (texto normal, en relieve y/o braille) y cartelas	9000
	Producción audiovisual	3800
	Señalización (placas diseño propio, no estándar)	600
	Acondicionamiento de instalación eléctrica y luminarias	3000
	Material electrónico (proyectores, pantalla táctil, punto de valoración, monitor)	1500
	Creación de reproducciones (material)	900
Conservación y restauración	Conservación preventiva	3500
	Intervenciones de restauración (puntuales)	
Embalaje, transporte, montaje/desmontaje	Seguros “clavo a clavo”	80 500
	Producción de embalajes, transporte (internacional) y montaje en sala	
	Correos (alojamiento, dietas, viajes ida y vuelta)	

²⁷ La estimación económica se ha realizado teniendo en cuenta los documentos de dos proyectos de exposición temporal: *Entre la Arquitectura y la Arqueología. Instantánea de la Real Academia Española en Roma en los años 30* (comisarios: Jorge García Sánchez y Ana Belén Herranz Sánchez); y *Orihuela, Arqueología y Museo* (arquitecto: Ángel Luis Rocamora Ruiz). Igualmente, agradecemos la información aportada por Trazacultura, empresa dedicada al diseño de proyectos culturales y turísticos.



Catálogo	Elaboración de textos y fichas	1500
	Fotografías e ilustraciones (derechos de autor)	1200
	Coordinación	1500
	Diseño y edición	3400
	Impresión y encuadernación (800 u., 80 pp.)	4200
Educación	Recursos en las salas	2000
	Talleres, actividades, jornadas (material)	4300
	Material didáctico	
	Otros (grabación y edición del proceso de creación de la exposición)	Acordar con sede
Difusión y publicidad	Difusión en sede y difusión urbana (lonas, banderolas, carteles, flyers en otros museos)	3500
	Folleto de mano general y hojas de sala	1000
	Medios de comunicación (televisión, radio, prensa escrita, banners)	11 000
Recursos humanos	Administrativos, seguridad, vigilancia de salas, mantenimiento, limpieza	Acordar con sede
Mantenimiento y control	Controles periódicos de elementos expositivos, seguridad, reposición de material divulgativo, funcionamiento de elementos audiovisuales, etc.	Acordar con sede
Eventos	Invitaciones, acto inaugural y de clausura	Acordar con sede
TOTAL		161 600€



1.9. Cronograma

		Acciones posteriores									
CLAUSURA											
Mantenimiento y control											
Mantenimiento del montaje											
Cobertura											
Cobertura		Devolución de piezas o entrega a otra institución									
INAUGURACIÓN											
Mes 0											
Mes 1	Supervisión de los procesos de diseño de montaje y catálogo, del montaje en sí y del resto de tareas			Dirección del montaje		Realización del montaje				Edición del catálogo	
Mes 2										Emisión de póliza y certificados	
Mes 3										Tramitación del expediente	
Mes 4										Tramitación del expediente	
Mes 5										Tramitación del expediente	
Mes 6										Tramitación del expediente	
Mes 7										Tramitación del expediente	
Mes 8				Realización proyecto						Tramitación del expediente	
Mes 9				Tramitación del expediente		Realización proyecto				Tramitación del expediente	
Mes 10				Tramitación del expediente		Realización proyecto				Tramitación del expediente	
Mes 11	Realización proyecto										
Mes 12	Tramitación del expediente										
Mes 13	Tramitación del expediente										
Comisariado											
Diseño de exposición											
Montaje y desmontaje*											
Catálogo: diseño											
Catálogo: edición											
Seguros											
Embalaje y transporte*											

* intentaremos que la empresa de transporte también se encargue de los labores de montaje y desmontaje de las obras.

Fig. 74. Cronograma de la exposición. Elaboración propia a partir de Hernando Gonzalo, 2006: 69 © L. García.



1.10. Análisis DAFO

El análisis DAFO (Debilidades, Amenazas, Fortalezas y Oportunidades) es una herramienta que permite reflexionar acerca de la situación de un determinado proyecto. Una metodología de diagnóstico de limitaciones y potencialidades que resulta muy útil para corregir ciertos aspectos que lo perjudiquen y poder avanzar en nuestro propósito. Se desarrolla desde dos perspectivas: interna, relacionada con las fortalezas y debilidades del proyecto sobre las que, como creadores del proyecto, tenemos cierto control; y externa, que analiza las oportunidades y amenazas a las que hacer frente. Así, el propósito de este método de planificación estratégica es sacar el máximo partido de dichas oportunidades y minimizar o anular las amenazas (Gil Zafra, 2001: 127-129).

DEBILIDADES	ACCIONES DE CORRECCIÓN
El Museo de América está retirado de la actividad cultural del centro neurálgico de Madrid.	Crear una estrategia de promoción del museo en la zona centro, a través de tour operadores, hoteles, restaurantes y otros museos o instituciones culturales de la ciudad.
Dentro de la zona de Moncloa, su localización es complicada y la señalización del acceso al aparcamiento es insuficiente y poco clara. El aparcamiento sólo es gratuito los fines de semana.	Aumentar la señalización urbana y en los medios de transporte, para el acceso peatonal. Esclarecer la entrada con vehículos privados desde distintas calles y facilitar esta información en la web, en cuanto al tráfico rodado. Proponer la gratuidad del aparcamiento o establecer algún convenio con la Comunidad de Madrid en materia de transporte público (por ejemplo, que la entrada al museo incluya el billete de metro o autobús para los jóvenes).
Mientras la exposición esté en el museo, no podrá desarrollarse otra de tipo temporal: nuestro proyecto requiere la utilización de los dos claustros, así como de la sala de exposiciones temporales.	Lograr una perfecta coordinación y un óptimo trabajo en equipo entre los miembros de los distintos departamentos del museo para conseguir que la exposición sea atractiva y rentable desde su inauguración hasta su clausura.
Entre los museos estatales, el Museo de América tiene los datos más bajos en	Idear visitas, actividades y otras propuestas llamativas que atraigan al público,



visitantes individuales, y la mayoría de ellos son adultos.	especialmente joven y adolescente, para que, además de visitar la exposición temporal, regresen al museo en otro momento.
---	---

AMENAZAS	ACCIONES PARA AFRONTARLAS
El Museo de América puede verse eclipsado por otras instituciones mejor publicitadas o más conocidas entre el público.	Establecer acuerdos con los museos e instituciones de la zona para crear redes culturales e incluirse en el recorrido.
Los costes derivados del transporte y los seguros de las piezas podrían verse incrementados en el caso de que ciertas obras necesitasen de intervenciones puntuales.	Diseñar un plan económico estratégico que contemple estas cuestiones, así como buscar apoyos económicos externos en forma de mecenazgo o patrocinio.
La itinerancia de la exposición supondrá que, durante un tiempo, algunas de las obras relevantes de la colección del Museo de América no puedan exponerse, lo que puede conllevar una pérdida de visitantes.	Entender la itinerancia de la exhibición como una oportunidad para visibilizar el museo más allá de la ciudad de Madrid, dándolo a conocer entre otras potenciales instituciones colaboradoras, incluso mecenas. Captación de visitantes con otras propuestas de exposición, como la que proponemos para mostrar los trabajos realizados durante las actividades y talleres colaborativos entre personas con y sin discapacidad.

FORTALEZAS	ACCIONES DE MANTENIMIENTO
El Museo de América se localiza cerca de la Universidad Complutense de Madrid, una zona de residencia de los estudiantes y de colegios mayores. Además, está al lado del Faro de Moncloa y de dos hospitales.	Crear estrategias para la captación del público joven que lo rodea, así como aprovechar su cercanía a ciertos puntos de interés y de flujo constante de personas para llamar la atención de posibles visitantes.
Entre los museos estatales, el Museo de América cuenta con el mayor número de visitantes extranjeros, incluidos los residentes en España.	Promover que las personas de otras culturas y procedencias participen en actividades del museo para dotarles de importancia y que se sientan valorados, afianzando ese grupo de público.
En materia de accesibilidad y de inclusión del público con limitaciones funcionales en la	Tener en cuenta el “diseño para todos” en las exposiciones que tengan lugar en el museo



visión, nuestro proyecto sería el primero a desarrollar en el Museo de América. Supone una posición destacada dentro del programa Museos + Sociales.	desde este momento, además de ir modificando aspectos de la exposición permanente, y del centro en general, para conseguir un museo totalmente inclusivo.
--	---

OPORTUNIDADES	ACCIONES DE EXPLOTACIÓN
La civilización maya prehispánica es un tema que suele suscitar interés y curiosidad entre las personas, más aún si se tratan temas tan concretos como el ámbito mágico-religioso y las costumbres rituales.	Mantener viva la exposición, una vez clausurada, en el apartado de “Exposiciones anteriores” de la página web, proporcionando y ampliando información. Continuar con la propuesta de temas llamativos y que susciten interés en el público.
Ofrecer a los visitantes la posibilidad de observar grandes piezas procedentes de museos extranjeros.	Introducir al público en las civilizaciones prehispánicas y motivar la visita a otros museos o instituciones con colecciones similares.
Colaboración con la Fundación ONCE y otras fundaciones, instituciones y patrocinadores, lo que ayudará a establecer al Museo de América dentro del panorama museístico de Madrid.	Mantenimiento de los diseños inclusivos y de la museología accesible para convertirse en una institución de referencia y afianzar esas colaboraciones.
Creación de un convenio con la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid para realización de las reproducciones de las piezas.	Destacar la colaboración del Museo de América con esta Universidad, ofreciendo oportunidades de desarrollo a sus estudiantes (por ejemplo, con los videojuegos y aplicaciones desarrollados por los estudiantes de Informática). Continuar y ampliar esta labor, dando la oportunidad a los jóvenes de publicar sus trabajos y presentarlos en conferencias y jornadas.
Continuar con la presencia del museo en internet y las redes sociales, actualizando contenidos y siendo visibles y activos.	Reclamar la participación de los usuarios, sobre todo jóvenes, con concursos, preguntas, foros y debates, incluyendo vídeos y reportajes fotográficos de las principales acciones que se desarrollen en el museo.

BLOQUE IV

LA MATERIALIZACIÓN DEL PROYECTO EXPOSITIVO:

SANGRE, PODER E INFRAMUNDO.

UNA MIRADA DIFERENTE DESDE LA CULTURA MAYA PREHISPÁNICA



IV. 1. Espacios y recorrido

El montaje de nuestra exhibición temporal supone la plasmación del proceso de diseño, el cual detallamos a continuación, con la correspondiente adecuación del espacio expositivo y la distribución de las obras de acuerdo al discurso previamente elaborado. Es la fase del proyecto que más puede afectar a las piezas debido a posibles cambios en el discurso o en el diseño, derivados del gran número de tareas a realizar. Comisario, coordinador y diseñador deberán colaborar en este punto para garantizar el cumplimiento relativo a la manipulación, instalación y seguridad de los objetos.

Los trabajos de acondicionamiento de los claustros del museo, la división de los espacios y la colocación de vitrinas y otros elementos audiovisuales habrán concluido cuando se vaya a proceder a la instalación de las piezas. Quedarán garantizadas la fluida circulación de los visitantes y las correctas condiciones ambientales, al igual que el buen funcionamiento de los dispositivos de seguridad.

Se llevará a cabo un reportaje fotográfico que documente esta fase al completo. Además, será en este punto cuando se realice una de las propuestas comentadas en los objetivos del proyecto: acercar al público el montaje de la exposición temporal, bien a través de la grabación de todo el proceso para su edición posterior, bien con la programación de visitas guiadas puntuales con público limitado.

1.1. División de espacios y flujo expositivo

La exhibición comienza en el claustro del primer piso con un espacio de acogida, *El medio y sus habitantes*, donde, mediante un audiovisual, se ofrece una visión general sobre la geografía del continente americano, las áreas culturales en que se subdivide y la zona de Mesoamérica. Se trata de una introducción necesaria a la exposición que ayuda al público a situarse física y temporalmente para poder afrontar el resto de contenidos.

La primera sala, *Primeros pobladores: los animales que inspiraron a los indígenas*, está centrada en la importancia del mundo natural y animal en el pensamiento maya, en cómo el medio que rodeaba a los habitantes de esta civilización precolombina influyó de manera más que considerable en la formación de su visión de lo sobrenatural. Jaguares, venados, murciélagos, caimanes y serpientes, entre otros, son los elementos faunísticos más recurrentes en las representaciones mayas, cada uno con sus implicaciones espirituales.



El segundo espacio, *Más allá de la serpiente: el dragón y el laberinto*, está basado en la derivación mística de la serpiente y en su protagonismo en los mitos y leyendas mayas. Los rasgos de lo que conocemos como dragón son muy frecuentes desde las más tempranas representaciones, puesto que estos seres protagonizaban muchas historias relativas a la formación del mundo o al acceso al mundo inferior, ejemplo de lo cual es el laberinto de la ciudad de Oxkintok.

Enlazando con las maneras de llegar al inframundo, en la tercera sala, *Acceder a otros mundos: los contactos con el inframundo*, se tratan los métodos para contactar con este lugar y comunicarse con los seres que allí habitan. Espejos y cenotes se entendían como unas de las principales puertas de acceso, pero también existían otros métodos, tal y como se refleja en las representaciones: el consumo de productos y/o bebidas alucinógenas que llevaba a los representantes religiosos al trance y al éxtasis.

El cuarto espacio, *Autosacrificio y muerte: símbolo de ofrenda y respeto*, mantiene la idea de los ritos propiciatorios y destinados a satisfacer a las divinidades, pero esta vez a través del sacrificio, ya sea propio –en forma de autosacrificios realizados por los miembros de la alta jerarquía– u ofreciendo la vida de otros seres humanos –manifestado en el juego de pelota–.

La exposición continúa en el claustro del segundo piso con un quinto espacio expositivo, *Pervivencia del ritual: el legado maya*, donde se presta atención a las fuentes etnográficas, al estudio de los nativos actuales y a la importancia que la cultura maya aún hoy conserva en la sociedad.

Finalmente, antes de abandonar el museo, el visitante podrá disfrutar de actividades interactivas en la sala de exposiciones temporales que afianzarán de manera lúdica y didáctica lo aprendido en el recorrido por la exhibición (Fig. 75).

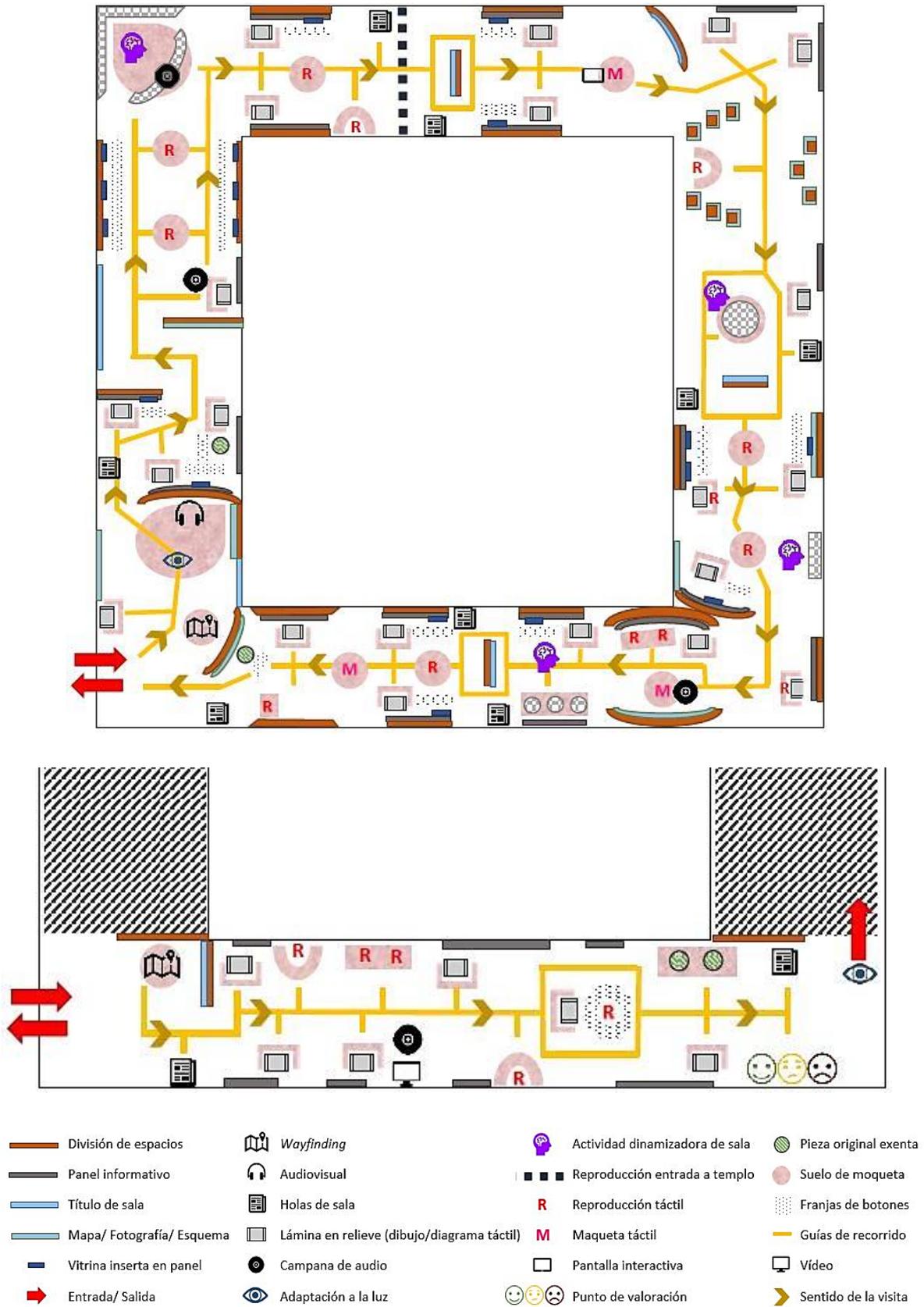


Fig. 75. Diseño del recorrido expositivo: Claustro Bajo (plano superior) y Claustro Alto (plano inferior)
© L. García.



1.2. Descripción del recorrido de la exposición

1.2.a. Cuestiones generales

- *Wayfinding*

“Un gran número de estudios ha demostrado que las personas aprenden mejor cuando se les informa, antes de una experiencia de aprendizaje, sobre las “grandes ideas” o “mensajes” conceptuales de la experiencia. Los visitantes asumen que los diseñadores del museo estaban intentando comunicarles algo; aprecian saber “lo que se espera de ellos”. Proporcionar organizadores previos mejora la capacidad de que la gente construya significados de las experiencias, proporcionándole el andamiaje intelectual en el que colgar las ideas que encuentra” (Falk y Storksdieck, 2005: 124-125).

Consideramos interesante aportar, a la entrada de la exposición, un esquema o diagrama –en relieve y con caracteres en braille– que recoja los espacios que el visitante va a recorrer a lo largo de la misma. Igualmente, localizaremos otro en cada panel de acceso a las salas, con los distintos espacios de las mismas. Un mapa espacial cognitivo que aporte una idea global para entender el todo al que va a enfrentarse, por lo que podrá disfrutar y centrarse en cada espacio sin preguntarse cómo se organiza la exposición o qué va a encontrar después. Esta idea está basada en la disciplina del *wayfinding* o de orientación en el espacio, desarrollada inicialmente para la arquitectura y el urbanismo, pero que también tiene su aplicación en el museo: el visitante se siente más cómodo y seguro si conoce de antemano qué va a ver en la exposición y puede planear cómo moverse dentro de ella (Fig. 76) (Gándara Vázquez, 2016: 76-77).

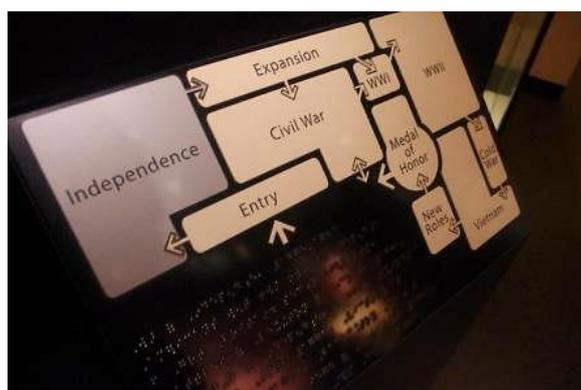


Fig. 76. Ejemplo de *wayfinding* en la exposición *The Price of Freedom: Americans at a War*, con un plano del recorrido y texto en Braille. *Smithsonian, National Museum of American History* (Washington D.C.). <http://invention.si.edu/universal-design-and-museum-sensory-features>.

Igualmente, el *wayfinding* se ha puesto en práctica desde hace años para facilitar la autonomía de las personas con discapacidad visual, fundamentalmente vinculado a los Sistemas de Posicionamiento Global (GPS). En el momento en que esta tecnología pasó



a formar parte del mercado de masas, comenzaron a realizarse estudios para idear un sistema que realmente garantizase la accesibilidad a las personas que padecían este tipo de discapacidad. Sin embargo, requiere una serie de adaptaciones y las mejoras en este aspecto dependen, en gran parte, de la financiación disponible para responder satisfactoriamente a las cuestiones de precisión, portabilidad y coste (Hersh y Johnson, 2008: 273-279). Incluso, la ONCE ha participado en las fases de desarrollo y pruebas del navegador de proyectos de ámbito europeo, como el *HaptiMap Project (Haptic, Audio and Visual Interfaces for Maps and Location Based Services)*²⁸, cuya finalidad es facilitar herramientas que permitan a la industria optimizar la accesibilidad de los GPS (Muñoz Sevilla y Blocona Santos, 2011).

- Recursos audiovisuales

En el primero de los espacios, como mencionamos, hemos decidido ubicar un audiovisual introductorio a la exposición. Una instalación de este tipo no aporta más información de la que ofrece un completo panel o maqueta, pero consideramos que el tipo de contenidos que queremos exponer llegaría al público con más eficacia y de una manera más amena (Fig. 77).

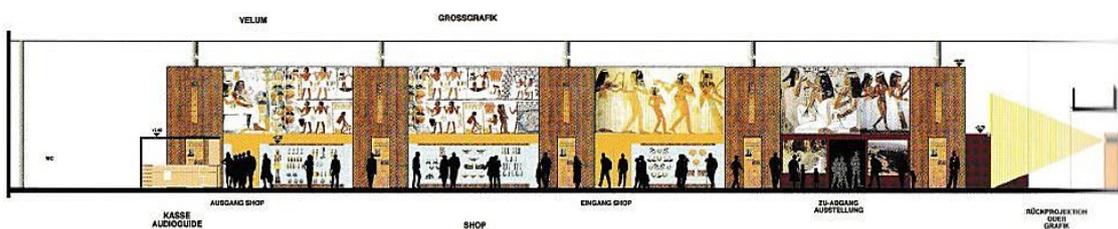


Fig. 77. Gráfico secuencial de algunos espacios de la exposición *Tutankhamón. La tumba y sus tesoros*. A la derecha, planteamiento del audiovisual (Heinen y Kohl, 2010: 126) © R. Verbith.

Es una herramienta de comunicación muy potente que tiene la capacidad transmitir mucha información en poco tiempo y de emocionar a los visitantes. Aunque la tecnología no puede paliar un mal argumento, la combinación de las ideas adecuadas con los elementos visuales y auditivos hace que el flujo comunicativo alcance tanto la razón como el sentimiento y, probablemente, despierte en un público heterogéneo una mayor

²⁸ *HaptiMap Project* ha realizado una investigación sobre cómo las percepciones multimodales pueden aumentar y sustituir la retroalimentación visual para diversos usuarios en varias situaciones. Para conocer más sobre el proyecto, véase <http://www.haptimap.org/>.



disposición para abrirse a los contenidos de nuestra exposición. Es decir, intentaremos que genere conocimiento, a la vez que entretenimiento (Vals Pou, 2013: 29-32).

Debe ser equilibrado, dirigido a todos los públicos sin defraudar a los especialistas y aunar imagen, sonido y subtítulos. Si bien puede haber ausencias de contenido, no puede haber errores: buscamos un producto divulgativo, eficiente y duradero, al servicio del contenido de nuestro proyecto y no aislado de él. Hemos de contemplar, tanto para el Museo de América como para las instituciones donde itinere, una previsión de mantenimiento de este material multimedia: funcionamiento o mantenimiento preventivo, presupuesto de compra de material de repuesto y solución de los fallos que puedan producirse más allá de la cobertura de la garantía (Micka, 2013: 96).

Estas mismas condiciones de potencialidad didáctica, eficacia y durabilidad deben cumplirse en el caso del resto de recursos audiovisuales que se empleen en otros espacios.

- Diseño para todos

Es comprensible que no todos los museos puedan disponer de los mismos recursos para acercar el patrimonio a la gran variedad de público. Aun así, debemos realizar pequeños esfuerzos, que se vayan incrementando con el tiempo, para intentar que todas las personas –con habilidades especiales o no– tengan la oportunidad de disfrutar del patrimonio. Los pequeños cambios en el ámbito del diseño universal producen grandes impactos en los visitantes: en lugar de actividades separadas para las personas con discapacidad, los museos deben fomentar entornos inclusivos en los que todas las personas tengan, en la medida de lo posible, la misma experiencia (Stringer, 2016:183-184). Se trata de evitar añadir dificultades a las personas que padecen algún tipo de discapacidad. Esto es, plantear exposiciones atractivas y entretenidas en las que el público no perciba las adaptaciones como algo especial, sino como algo positivo que mejora la calidad de la experiencia para todos (Consuegra Cano, 2002: 80).

Precisamente, a nuestro parecer, esa es una de las labores más importantes de los museos: asimilar la normalidad de que las personas que padecen discapacidades participan del museo como cualquiera, por lo que deben poner a su disposición los medios para facilitarles su visita. Sólo así podrán ir permeando estos conceptos al resto de la sociedad, de tal manera que tanto el personal como el público de los museos no sólo no



se sorprenda, sino que esté educado para encontrar ciertos recursos²⁹. Unos recursos cuyos costes no presentan diferencias sustanciales en la fase de diseño: es decir, cuesta lo mismo una vitrina accesible que una que no lo es, pero sí es más costoso adaptar una obra para que sea accesible (Espinosa Ruiz y Guijarro Carratalá, 2005: 2).

En cuanto a la señalización, trataremos de contrarrestar los problemas con que se encuentran las personas con discapacidad visual en medios desconocidos. Pensamos instalar marcadores resaltados en el suelo, de tal manera que sirvan de guía a lo largo de todo el recorrido. Se diferenciarán o enfatizarán las zonas de exposición de las zonas de tránsito, señalizándolas con distintos colores y texturas (Figs. 78 y 79), las cuales serán distinguibles con los pies calzados y con un bastón de movilidad: una franja de botones – al estilo de las que encontramos en los pasos de cebra– en el caso las vitrinas con objetos expuestos y un suelo de moqueta para los paneles y las reproducciones táctiles. Una información que se facilitará a las personas con discapacidad visual y/o ciegas al comienzo de la visita y que les permitirá realizarla de manera autónoma.

Del mismo modo, se establecerán elementos de señalización en las escaleras del museo: una guía táctil de distinto color y textura antes del primer escalón y después del último, de la misma anchura que éste y de un metro de longitud; y bandas de color y relieve en el bode de cada escalón, que ocupen toda su longitud y su ancho oscile entre 5 y 10 cm (Consuegra Cano, 2002: 86).



Fig. 78. Sala de maquetas de monumentos nacionales con diferenciación en el suelo mediante moqueta, en el Museo Tifológico (Madrid) © L. García.

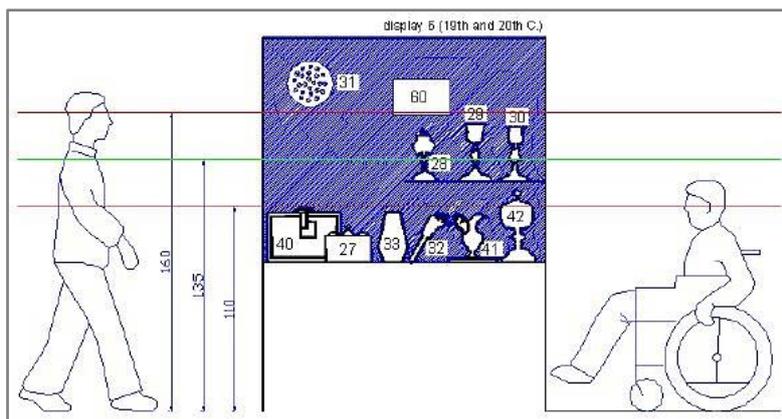
²⁹ Los Museos Smithsonian están dando grandes pasos en este aspecto. Su programa de accesibilidad incluye, por ejemplo: instalaciones accesibles, préstamos gratuitos de sillas de ruedas, subtítulo de los vídeos de las exposiciones y audiodescripciones en algunas de ellas, elementos táctiles en las salas, lengua de signos para visitas programadas, materiales en Braille o recursos para personas con discapacidades cognitivas y sensoriales. <https://www.si.edu/Accessibility> (fc 04/04/2017).



Fig. 79. Vista de una de las salas con marcación en el suelo mediante franja de color, en el *Museo Tattile Statale Omero* (Ancona) © Museo Omero.

En cuanto a la exposición de las obras, la exhibición contará con peanas, mostradores y vitrinas accesibles, para hacer más cómoda la visita no sólo a las personas con discapacidad visual, sino también a aquellas con discapacidad temporal (accidentados), de estatura baja (incluidos los niños) y público de la tercera edad. Dispondrán de un hueco inferior que permita al visitante en silla de ruedas introducir sus piernas y acercar el rostro al cristal (Figs. 80 y 81). En el caso de las vitrinas horizontales, no superarán los 92 cm de altura y tendrán una cierta inclinación para evitar reflejos y facilitar la visión desde un plano superior. Los objetos de pequeño tamaño o con muchos detalles se colocarán más cerca de la línea de visión, a unos 110 cm, mientras que los de mayor tamaño –aquellos que no estén expuestos sobre una peana o en una vitrina– oscilarán entre 80 y 160 cm sobre el suelo (Espinosa Ruiz y Bonmatí Lledó, 2013: 82-83). Igualmente, la altura media de los textos y paneles será de 1,35 m, una línea de visión más adecuada para este público (Espinosa Ruiz, Bonmatí Lledó y Marí Molina, 2009: 232).

Podemos contar con el asesoramiento de empresas como ProASolutions, especialista en Diseño Universal y participe en proyectos como el del Vilamuseu, el Museo Municipal de Villajoyosa, en Alicante (Espinosa Ruiz, Bonmatí Lledó y Lloret Sebastià, 2011: 137). Tras los primeros pasos en accesibilidad en espacios culturales de este municipio (Parque del Castell, Museo Valenciano del Chocolate – Chocolates Valor y Casa Museo la Barbera dels Aragonés), en 2015 vio la luz el nuevo edificio del “museo más accesible de Europa” (Ajuntament de La Vila Joiosa, 2015), que cuenta con todo tipo de recursos adaptados para cumplir con los principios que venimos comentando.



Figs. 80 y 81. Diseño de la disposición de una vitrina accesible y resultado final. Proyecto del Museo de Villajoyosa en colaboración con la empresa Riobe, S.L. (Espinosa Ruiz, 2006: 3).

Otro ejemplo destacable es el Museo de la Naturaleza y el Hombre (MNH) de Tenerife, que en 2012 volvió a superar una auditoría de la AENOR para certificar que sus distintos dispositivos y acciones acercaban el espacio y los contenidos a los visitantes con discapacidades físicas, psíquicas y sensoriales, según los criterios de la mencionada normativa UNE 17001 (Figs. 82 y 83). La mejora de los accesos y la señalética, los módulos expositivos con carteles en braille y macrotipos, las audioguías con audiodescripciones y las signoguías y el desarrollo de una aplicación móvil a partir del citado proyecto Áppside, son algunos de los recursos que lo han convertido en el primer centro museístico público español en conseguir el Certificado del Sistema de Gestión de Accesibilidad Universal (Museos de Tenerife, 2012).

Al ubicar las maquetas, las láminas en relieve y las reproducciones de piezas, se tendrá en cuenta que el alcance horizontal de los brazos de una persona en silla de ruedas es de unos 60 cm, y el vertical de unos 40 a 140 cm (Espinosa Ruiz y Bonmatí Lledó, 2013: 83). Así, sus dimensiones permitirán exploraciones cómodas para todos los



visitantes y se ubicarán en el propio recorrido expositivo, en lugar de apartados a modo de estaciones táctiles.



Figs. 82 y 83. Vitrinas accesibles y paneles táctiles en el Museo de la Naturaleza y el Hombre (Tenerife) © MNH.

La información escrita tendrá su equivalente en braille, ubicado en un soporte cerca del panel correspondiente y superando el primer nivel de información (cartelas, leyendas de planos y mapas, etc.), si bien para una mayor profundización habrá que hacer uso de las audiodescripciones. Dentro de las posibilidades del recorrido, intentaremos que estos elementos informativos sean lo primero que se encuentre el visitante al acercarse a las distintas zonas de las salas, manteniéndose en relación con el objeto al que se alude. Estarán realizados en materiales resistentes a la manipulación que permitan correcto mantenimiento, como las láminas metálicas, el plástico transparente –que permite pegar el texto en braille sobre los macrocaracteres– o el papel especial para este sistema de lectoescritura. Hoy en día, las impresoras 3D pueden suponer una gran ayuda en este ámbito a la hora de definir con precisión los elementos, con texturas y distancias calibradas (Bates, 2016) (Fig. 84).

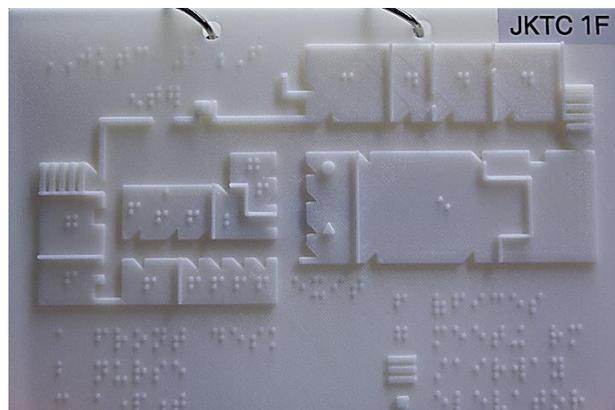


Fig. 84. Mapa táctil, plástico y portátil, con caracteres en braille. Creado por Jason Kim y Howon Lee con una impresora 3D para el *Joseph John Training Center* (New Brunswick) © C. Bowman.



Los módulos explicativos, los paneles y la cartelería en general tendrán un tamaño de letra grande, altorrelieve y un color de texto que contraste con el del fondo (Fig. 85). Intentaremos no sobreimprimir textos sobre imágenes, sino presentarlos sobre fondos lisos de un solo color mate (Fig. 86). Además, los textos extensos se presentarán en una sola columna, siempre que sea posible. Las hojas de sala proporcionadas a los visitantes estarán disponibles, también, en braille y macrotipos.



Fig. 85. Ejemplos de colores para textos (ONCE, 2005: 16).

Las láminas, fundamentalmente, se emplearán para transmitir información sobre planos, mapas de sitios arqueológicos o representaciones pictóricas de determinadas piezas. A pesar de que este tipo de trabajos se deje en manos de una empresa especializada, sería recomendable la combinación de tramas y texturas para identificar distintas superficies, permitir diferentes grados de relieve y reproducir de manera fiel el objeto representado, teniendo presente la eliminación de información arbitraria o poco significativa³⁰ (Correa Silva, 2008: 134-138).



Fig. 86. Paneles informativos en altorrelieve y braille, en el Museo de Calatayud (Zaragoza).

<http://www.trazacultura.es>.

³⁰ En este punto, queremos resaltar la labor del Centro de Cartografía Táctil (CECAT) de la Facultad de Humanidades y Tecnologías de la Comunicación, en la Universidad Tecnológica Metropolitana de Chile (UTEM). Actualmente, llevan a cabo un proyecto de estandarización de la simbología táctil de la cartografía en Latinoamérica. Una revisión de la simbología empleada durante todos sus años de trabajo, enfocado a su vez al establecimiento de un prototipo para el turismo. Para ampliar la información, proponemos su página web <http://vte.utem.cl/centro-de-cartografia-tactil/> (fc 09/04/2017) y un artículo publicado conjuntamente por Alejandra Coll Escanilla, directora del CECAT, y María Pilar Correa Silva, investigadora en ese centro.



También debe primar la eficacia en la transmisión de los contenidos en el caso de las maquetas o de las réplicas de piezas. No siempre es necesario mantener la misma escala en todos los elementos de las maquetas, sino que pueden alterarse las proporciones en función de la relevancia de ciertas partes con el objetivo de facilitar su comprensión. Tampoco es imprescindible reproducirlas con los mismos materiales en que están realizadas. Quizás en estos casos podrían emplearse materiales más pobres en texturas, pero más perdurables en el tiempo, como la madera o la resina de poliéster, puesto que la información se vería complementada con paneles, audioguías y sonidos, dependiendo del caso (Espinosa Ruiz y Bonmatí Lledó, 2013: 114-115, 117) (Figs. 87 y 88).

A la hora de encargar las reproducciones de piezas, seleccionaremos las más significativas de la exposición, aquellas que supongan los mejores ejemplos para transmitir nuestro mensaje. Incluso, estas réplicas pueden aportar más información al original y/o evitarnos problemas de conservación y traslado de obras delicadas o costosas de transportar. Como en el caso de las maquetas, podremos alterar su escala con fines educativos, siempre indicándolo, al igual que aquellas características del original que se hayan modificado, eliminado o reintegrado –con el uso de otro material, color o textura, o en el cartel o audioguía– (Espinosa Ruiz y Bonmatí Lledó, 2013: 121-123).



Figs. 87 y 88. Maqueta de la pirámide del Castillo (Chichén Itzá) y detalle de su cartela informativa, en el Museo Tifológico (Madrid) © L. García.

En este punto, proponemos fomentar la firma de un convenio de colaboración con la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid para la elaboración de las reproducciones: guiados por un profesional con conocimientos sobre las necesidades específicas de las personas ciegas o con discapacidad visual, los estudiantes



formarían parte del proyecto expositivo, a la vez que se reducirían los gastos de la exhibición. Incluso, se les invitaría a participar en el ciclo de conferencias asociado a la misma y se subiría el proceso de elaboración a las redes sociales.

Por otro lado, cabe señalar que el INAH, gracias a las investigaciones realizadas en el laboratorio del Taller de Elaboración de Reproducciones, ha perfeccionado los procedimientos y técnicas empleados en época prehispánica para la producción de réplicas fieles a las originales. Tras contactar con la Coordinación Nacional de Difusión de esta institución, hemos podido conocer que tales reproducciones están únicamente disponibles para su venta. Sin embargo, según nos informan, sería posible tramitar una donación a nombre del Museo de América o de la Universidad Autónoma de Madrid (UAM), si este centro participase en la exposición³¹.

En cuanto al material etnográfico que se expondrá en el último espacio de la exhibición, se permitirá tocar ciertos tejidos o materiales con los que están confeccionadas las piezas originales (Figs. 89 y 90) y, si fuera posible, ofreceríamos algún original táctil, encargado *ex profeso* a los artistas o a los artesanos sudamericanos que lo suelen llevar a cabo con motivo de las fiestas y tradiciones locales.



Figs. 89 y 90. Sucesión de bustos que muestran la evolución del canon estético y “textilteca”, en el Área Didáctica y Multisensorial del Museo del Traje (Madrid) © Museo del Traje.

Cabe señalar que todos los parámetros sobre accesibilidad mencionados también deberían abarcar al resto del mobiliario del museo: el propio mostrador de información o del guardarropa, las estanterías de la tienda de regalos, los aseos, las papeleras, las zonas de descanso, las máquinas expendedoras de productos, etc. Además, proponemos que el museo cuente con un servicio de alquiler de sillas de ruedas –lo que podría llegar a tener

³¹ Información facilitada directamente a la autora (25/04/2017). Para más información sobre las reproducciones, véase <http://reproducciones.inah.gob.mx/index.php?lang>.



un carácter permanente— y con una zona con bebederos para los perros guía en el exterior del museo, cerca de la puerta de acceso. Por otro lado, no nos hemos detenido en tratar los desplazamientos verticales en el interior del museo, puesto que ya cuenta con ascensores accesibles para personas con discapacidad.

- Aproximación multisensorial

En nuestro intento por que el proyecto expositivo permita la accesibilidad física y sensorial del público, nos resulta interesante la ubicación de otros recursos relativos a la audición y el olfato. Una aproximación multisensorial al patrimonio incrementa el disfrute más allá de la mera contemplación porque permite apreciar aspectos que normalmente se obvian. Es decir, perseguimos una museografía cómoda y legible, en un ambiente que sobrepase la aproximación visual, estimule los sentidos e incite a la diversión en el plano cultural. Algo que no sólo implica a las personas que padecen algún tipo de discapacidad, sino a la totalidad de los visitantes, por lo que es una manera de lograr la inclusión en nuestro proyecto.

La finalidad de estos recursos es elevar la categoría de los sentidos que, debido a nuestro ritmo de vida y a la evolución de la sociedad, permanecen silenciados. Generar sensaciones para que la exposición se convierta en un lugar de experimentación para las emociones a través de los sentidos (Pérez Valencia, 2012: 76). Un lugar en que las personas actúen y no sólo observen, donde puedan tocar, ver, oler y sentir.

Nuestra idea es colocar campanas de audio sobre puntos específicos del recorrido para completar el mensaje que se pretende transmitir (Fig. 91). Sin generar contaminación acústica, los sonidos contextualizarán al visitante en un determinado espacio y fortalecerán las ideas relacionadas con la ubicación geográfica, la naturaleza o el ritual, entre otros. Asimismo, la concentración de las áreas de escucha, en lugar del sonido ambiental, reducirá la posibilidad de que las personas con algún tipo de discapacidad sensorial se desorienten. Esas campanas podrán encontrarse sobre paneles explicativos o piezas concretas, de tal manera que, a la vez que se apoyan los contenidos físicos, sirvan de referencia —junto con los marcadores del suelo— para ubicar los recursos.

Con la misma finalidad de afianzar conceptos, se instalará un recurso olfativo en un punto determinado del recorrido, amenizándolo y haciendo que el visitante permanezca inmerso en la exposición (Fig. 92).



Fig. 91. Campanas de audio en la exposición *I Tesori dell'Azerbaijan*, en el Brazo de Carlomagno de la Plaza de San Pedro (Ciudad del Vaticano) © Simmetrico network.

Fig. 92. Instalación olfativa en el espacio final de la exposición *Renoir. Intimidad*, del Museo Thyssen (Madrid) © L. García.

- Color en la exposición

Las paredes del recorrido expositivo serán de color anaranjado, buscando la similitud con el tono de muchos vasos cerámicos mayas. Además, este color contrastará con el de los títulos de los paneles, que alternarán el azul maya³² (título principal) y el negro (subtítulo). Los textos informativos que aparecerán en ellos estarán escritos en color blanco sobre fondo gris, para facilitar la lectura gracias al contraste. Por otro lado, la línea que recorrerá toda la exhibición para ayudar a la ubicación de las personas con discapacidad visual será de color amarillo, siguiendo el ejemplo de alguno de los museos citados anteriormente, como el *Museo Tattile Statale Omero* (Ancona).

1.2.b. Definición por espacios

A continuación, tras exponer los aspectos comunes a todas las salas del recorrido expositivo, las analizaremos de manera individualizada. Al abordar cada una de ellas, seguiremos el mismo esquema:

- Localización de los contenidos de la sala sobre el plano (general y particular).
- Idea general a transmitir en la sala.
- Descripción tanto de la información aportada en cada uno de los espacios, a través de los paneles que se expondrían en ellos, como de los recursos empleados. Planteamos unos recursos, que hemos denominado “puntos dinamizadores de salas”, cuyo objetivo es afianzar los conceptos desarrollados en el espacio

³² El color azul en el mundo maya se considera uno de los grandes avances tecnológicos de Mesoamérica, ya que se obtiene al fijar el tinte orgánico índigo en arcillas que sólo se encuentran en la península del Yucatán y Guatemala. Para conocer más sobre esta cuestión, véase Magaloni Kerpel, 2008.

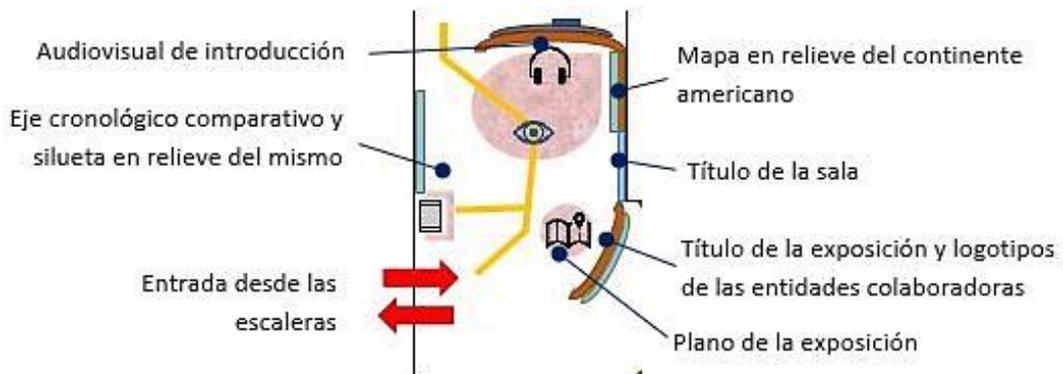
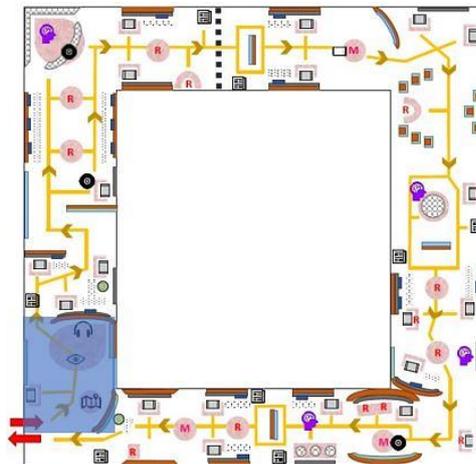


correspondiente, ayudando a comprenderlos de manera lúdica y amena, a la vez que se activan todos los sentidos de los visitantes.

- Aproximación de las piezas a exponer, originales y reproducciones táctiles³³.

Cabe señalar que, de cada sala, se ha escogido alguna zona determinada para ambientar el espacio que conformarían el panel en cuestión junto con los recursos de accesibilidad y otros elementos espaciales. El resto de paneles, por su parte, se presenta de forma aislada, con el único objetivo de ofrecer la información y explicar los contenidos en cuestión. Todo ello, ordenado según el recorrido que realizaría el visitante, aunque en ocasiones puntuales se ha alterado por cuestiones de espacio.

- Espacio de acogida: *El medio y sus habitantes*



³³ Las fichas técnicas de las obras originales propuestas para formar parte de la exposición pueden consultarse en los anexos (Anexo XII y siguientes). Se ofrece la información que cada museo aporta sobre la pieza en cuestión (en el caso de las del Museo de América, se trata de la ficha original de esta institución). En los casos en que no ha sido posible acceder al catálogo de un museo, la ficha se ha completado con la información de algunos catálogos de exposiciones en que ha participado (esta referencia se anota en la ficha correspondiente).

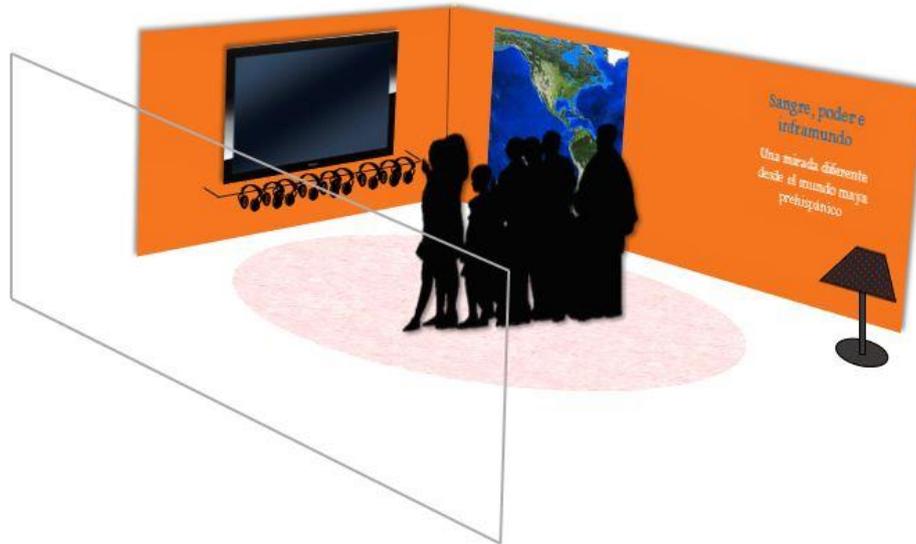


Como hemos mencionado, el claustro del primer piso alberga un primer espacio que sirve de introducción para el público. En primer lugar, podrá acostumbrar la vista al nivel de luz, sensiblemente más bajo de lo habitual, lo que se denomina una adaptación escotópica. Una iluminación ambiental conseguida gracias a los estores que cubrirán los ventanales del claustro y a la disminución de la iluminación artificial. Por un lado, estas medidas son beneficiosas para las obras y para las personas con discapacidad visual, puesto que ayudan a evitar deslumbramientos. Por otro, se genera un clima de “oscuridad”, nocturnidad o intimidad acorde con el sentido de la exposición.

Una vez conseguido esto, se procederá a la visualización de un audiovisual que ubique y aporte unas nociones elementales y necesarias para que los visitantes comprendan y disfruten la muestra. No durará más de cinco minutos, por lo que no hará falta instalar mobiliario para sentarse. Dispondrán de sistemas de escucha individuales, ubicados en la propia instalación del audiovisual, para no distraer a las personas que estén en el resto de los espacios. La idea es establecer pases cada cierto tiempo y para un número determinado de visitantes, teniendo en cuenta la duración del audiovisual.

Para reforzar el mensaje, todo ello se vería complementado con un mapa del continente americano en relieve en una de las paredes laterales, en que se destacasen la zona de la cuenca de México y las principales ciudades del área maya. En el otro lado, con el fin de proporcionar una referencia más cercana al público, podría colocarse un eje cronológico como el que mostramos en la figura diecisiete, que contraponía las principales culturas precolombinas y los sucesos histórico-artísticos más destacables de Europa y Oriente.





Recreación del espacio de acogida desde distintos ángulos © L. García.

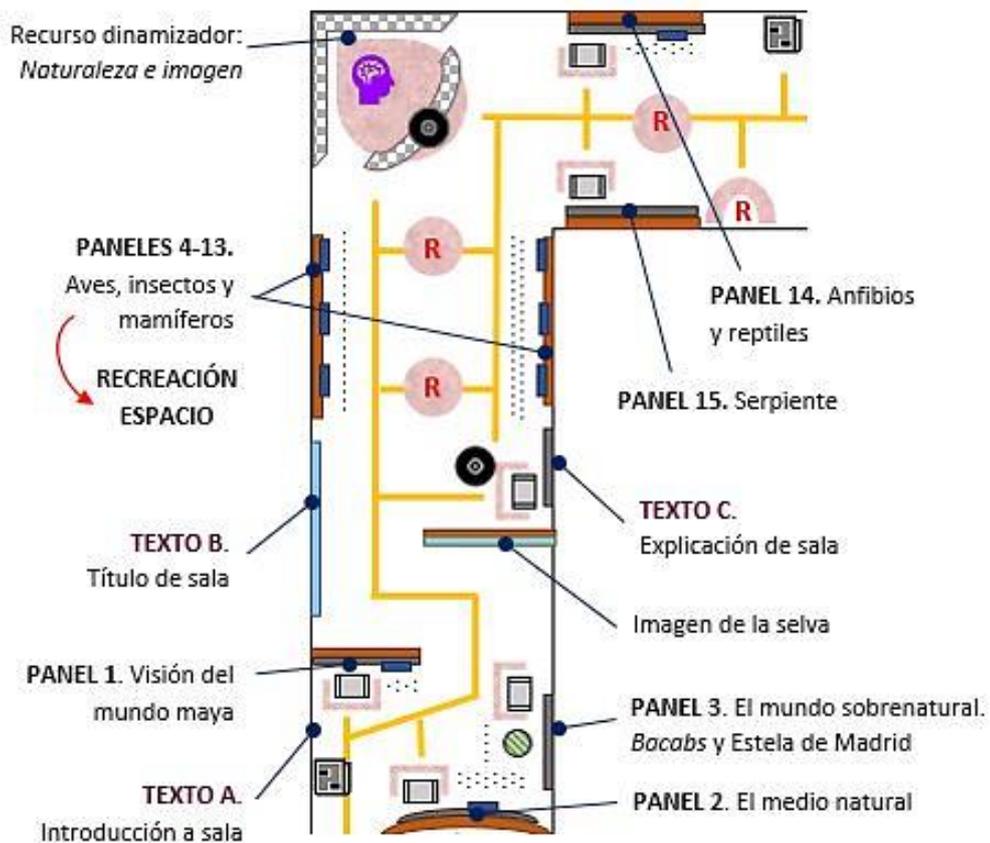
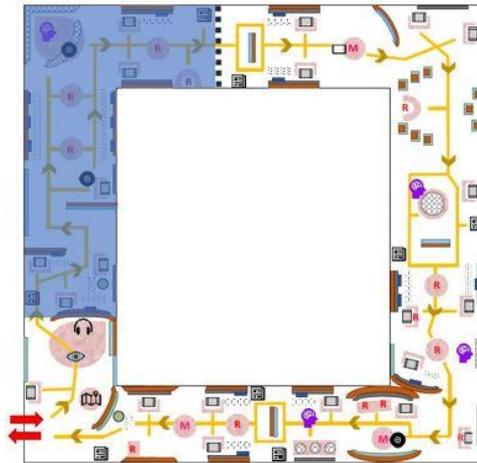
A partir de este momento, al comienzo y al final de cada uno de los espacios, el visitante encontrará un punto con hojas de sala que puede consultar para ampliar la información. Estarán disponibles en español, inglés, macrotipos y braille.



Recreación de la disposición de las hojas de sala © L. García.



- Sala I: *Primeros pobladores: los animales que inspiraron a los indígenas*



Idea a transmitir. Una vez explicada la importancia del medio natural en el día a día y el desarrollo de la civilización maya, se aborda la importancia que tuvieron los animales en su vinculación con ciertos conceptos místicos, especialmente aquellos relacionados con los contactos entre dioses y hombres.



HOJA DE SALA
información específica de la sala

SECTION LEAFLET
specific room information sheet

Español
Spanish

Inglés
English

Macrotipos
Macrotypes

Braille

Alguien ha dicho que la metáfora, el símbolo y el mito, son las llaves para un verdadero conocimiento de los dioses y de lo sagrado [...]. Yo añadiría [...] la expresión plástica, en donde se condensan [...] las tres vías anteriores a través del vehículo privilegiado de que dispone el hombre para aproximarse a lo inefable: la imaginación creativa.

M. Rivera Dorado, 2002.

Texto A. Texto de introducción con hojas de sala © L. García.



Visión del mundo maya

Vision of the Mayan world

Para los mayas, la Tierra estaba dividida en tres esferas: el cielo o mundo celeste, el mundo terrenal y el inframundo. Todas estaban en conectadas por energías visibles e invisibles, con poderes sobrenaturales, y cada una tenía sus propias deidades. En el centro del mundo se había un árbol sagrado: una "ceiba madre" que comunicaba los tres niveles del universo con sus grandes raíces.

For the Maya, the Earth was divided into three spheres: the sky or the celestial world, the earth and the underworld. All were connected by visible and invisible energies, with supernatural powers, and each had its own deities. In the center of the world was a sacred tree: a "mother ceiba" that communicated the three levels of the universe with its great roots.



Esquema del universo maya / Mayan universe outline (E. Wagner, 2000).

Dentro de estos tres ámbitos del cosmos, había subdivisiones: el cielo, con trece estratos, y el inframundo, con nueve. Estos tres espacios cósmicos, a su vez, se dividen horizontalmente en cuatro partes o rumbos, asociados con colores y signos del calendario ritual, que coinciden aproximadamente con los puntos cardinales.



Los cuatro rumbos
The four courses

Códice Trocortestiano (1250-1500, México, Museo de América) / Trocortestianus Codex (1250-1500, Mexico, Museo de América)

Within these three areas of the cosmos, there were subdivisions: the sky, with thirteen strata, and the underworld, with nine. These three cosmic spaces, in turn, are divided horizontally into four parts or courses, associated with colors and signs of the ritual calendar, which coincide roughly with the cardinal points.



¿Quieres saber más?

Do you want to know more?





El medio natural

The natural environment

En un medio hostil y amenazante, donde el hombre tenía que luchar por cultivar alimentos, distinguir plantas ponzoñosas, sobrevivir al ataque de animales, prestar especial atención a los agentes atmosféricos, etc., su arte se dotó de las características, la luz y los colores de la selva. El maíz era la base del sustento maya y tenía una personificación en el Dios del Maíz o *Hun Hunahpu*, quien aparece en el *Popol Vuh*, la historia maya de la creación. La cosecha del maíz estaba íntimamente vinculada al sentido cíclico del mundo y a las ofrendas para propiciar su cultivo. In a hostile and threatening environment, where man had to fight to grow food, to distinguish poisonous plants, to survive the attack of animals, to pay special attention to atmospheric agents, etc., his art was equipped with characteristics, light and colors of the jungle. Maize was the basis of Mayan sustenance and had a personification in the God of Maize or *Hun Hunahpu*, who appears in the *Popol Vuh*, the Mayan history of creation. The corn harvest was intimately linked to the cyclical sense of the world and to the offerings to promote its cultivation.



1. Corn seeds (XX^o c., Southern Andes, Museo de América)
2. Ceremonial vessel, resurrection scene of *Hun Hunahpu* (800-900), Guatemala, Museo de América).
3. Fragment of bracelet (800-900, Palenque, Museo de América).



1. Semillas de maíz (s. XX, Andes meridionales, Museo de América)
2. Vaso ceremonial, escena de resurrección de *Hun Hunahpu* (800-900, Guatemala, Museo de América).
3. Fragmento de brazalete (800-900, Palenque, Museo de América).

Baahil a'in

"[E] es la personificación" /
"[He] is the personification"

Los dioses y los antepasados de los linajes ilustres mayas, podían adoptar apariencia animal en determinados momentos de contacto con los seres humanos. Se trata de los denominados *wayob* o seres sobrenaturales, que se interpretan como los seres en que podían transformarse durante los ritos. The gods and the ancestors of the illustrious Mayan lineages, could take animal appearance in certain moments of contact with the human beings. These are the so-called *wayob* or supernatural beings, which are interpreted as beings in which they could be transformed during rites.



¿Quieres saber más?
Do you want to know more?





El mundo sobrenatural

Bacabes y Estela de Madrid

Según el pensamiento maya, en cada uno de los cuatro rumbos del cosmos existe una ceiba y un pájaro divino, que parecen sostener la pirámide celeste, al lado de cuatro dioses antropozoomórficos, los *bacabes*.

El personaje representado en la denominada *Estela de Madrid* es uno de esos *bacab*, identificado por la red que sta su cabello. Está sentado sobre la cabeza de un monstruo *Imix* y se acompaña de una inscripción referidos a la señora *K'uk*, la madre del rey *Pakal*.

Se trata de uno de los *bejommelieves* esculpidos que sostenían el trono de Palenque en una de las salas del Patio Central del Palacio. Fue recogida por Antonio del Río durante las excavaciones de 1787, en la primera campaña auspiciada por la Corona Española en América.

Estela de Madrid (ca. 650, Palenque, Museo de América)

Supernatural world

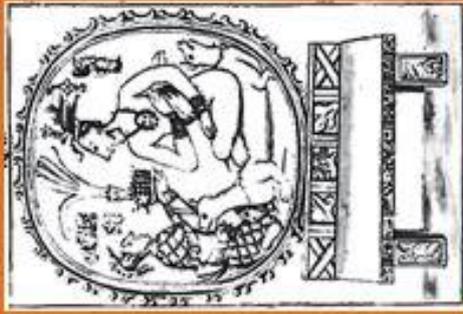
Bacabes and Stela of Madrid

According to Mayan thought, in each of the four courses of the cosmos there is a ceiba and a divine bird, which seem to support the celestial pyramid, next to four antropozoomorphic gods, the *bacabes*.

The character represented in the denominated *Stela of Madrid* is one of those *bacab*, identified by the net that ties his hair. It is seated on the head of an *Imix* monster and is accompanied by an inscription referred to Ms. *K'uk*, the mother of King *Pakal*.

It is one of the sculpted bas-reliefs that held the throne of Palenque in one of the rooms of the Central Courtyard of the Palace. It was collected by Antonio del Río during the excavations of 1787, in the first campaign sponsored by the Spanish Crown in America.

Stela of Madrid (ca. 650, Palenque, Museo de América)



Dibujo del trono del palacio por R. Almendáriz /
Drawing of the throne of the palace by R. Almendáriz



Dibujo de la Estela de Madrid por R. Almendáriz /
Drawing of Stela of Madrid by R. Almendáriz





¿Quieres saber más?
Do you want to know more?



Panel 3. El mundo sobrenatural. *Bacabes y Estela de Madrid* © L. García.



Imagen en el acceso a la sala © L. García.

PRIMEROS POBLADORES.
LOS ANIMALES QUE INSPIRARON A LOS INDÍGENAS

FIRST SETTLERS.
THE ANIMALS THAT INSPIRED THE INDIGENOUS PEOPLE

Texto B. Título de la sala © L. García.

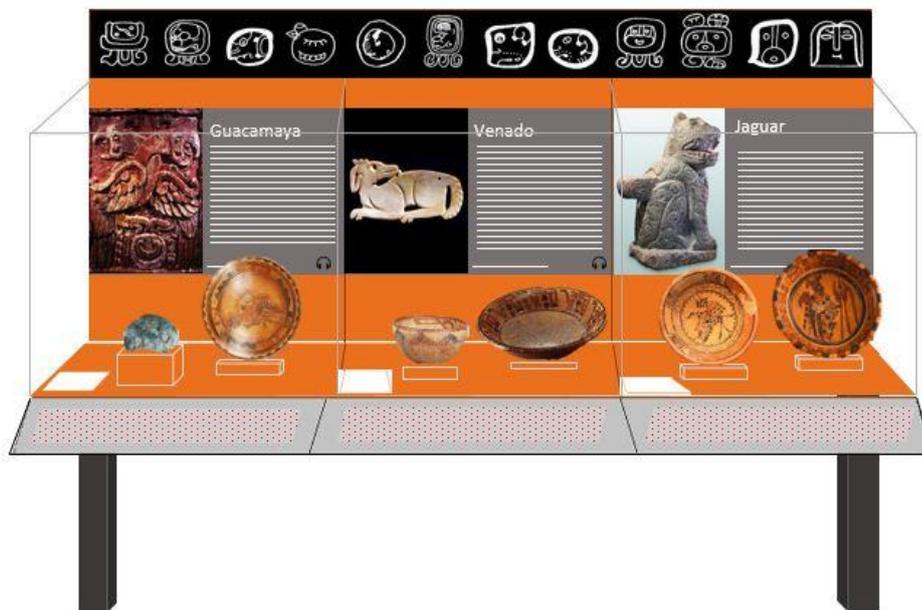


Los elementos naturales con los que convivían sirvieron a los mayas para representar percepciones, fuerzas y fenómenos abstractos. De las leyes naturales se desprendía el plan divino de la creación: todos los seres y cosas estaban llenos de una energía que se reponía, según la concepción cíclica del mundo, mediante ofrendas a los dioses. La ofrenda de sangre era la de mayor efectividad y la que más les complacía. El medio natural fue la parte más evidente de la atmósfera sagrada que envolvía la creación y su plasmación en el arte fue inevitable.

The natural elements with which they lived served the Maya to represent abstract perceptions, forces and phenomena. The divine plan of creation was revealed from the natural laws: all beings and things were filled with an energy which was replenished, according to the cyclical conception of the world, by offerings to the gods. The blood offering was the most effective and the one that pleased them the most. The natural environment was the most obvious part of the sacred atmosphere that surrounded creation and its embodiment in art was inevitable.



Texto C. Texto de explicación de la sala © L. García.



Recreación del tipo de expositores de la sala, incluidos los elementos de accesibilidad © L. García.



<p>La importancia de las aves para la cultura maya se ejemplifica con la gran cantidad de representaciones en diferentes soportes, que muestran una amplia variedad de especies y su relevancia en los vínculos con los dioses y la celebración de rituales.</p>		<p>Colibrí (Tz'unun) En el pensamiento maya, el colibrí era una epifanía positiva de la deidad solar: el Sol se relacionaba con la extracción del néctar de las flores de esta ave, vinculado con el acto sexual, generador de vida. Existe un juego de palabras entre el verbo <i>tz'un</i> ("comenzar") y el sustantivo <i>tz'unun</i> ("colibrí"), que hace referencia al dios solar <i>tz'arná</i>, señor supremo del panteón maya.</p>
<p>The importance of birds for Mayan culture is exemplified by the large number of representations in different supports, which show a wide variety of species and their relevance in the links with the gods and the celebration of rituals.</p>		<p>Hummingbird (Tz'unun) In Mayan thought, the hummingbird was a positive epiphany of the solar deity: the Sun was related to the extraction of nectar from the flowers of this bird, linked to the sexual act, which generates life. There is a play on words between the verb <i>tz'un</i> ("to begin") and the noun <i>tz'unun</i> ("hummingbird"), which refers to the solar god <i>tz'arná</i>, supreme lord of the Mayan pantheon.</p>
<p>QR code and headphones icon.</p>	<p>QR code and headphones icon.</p>	<p>Colibrí antropomorfo. Vaso policroma (Período Clásico, Tikal). © K. A. Taube.</p>
<p>QR code and headphones icon.</p>	<p>QR code and headphones icon.</p>	<p>Anthropomorphic hummingbird. Polychrome vessel (Classic Period, Tikal). © K. A. Taube.</p>

Panel 4. (Panel corrido) Aves: colibrí © L. García.



	<p>Guacamaya (<i>Moo'</i>)</p> <p>La guacamaya roja era muy importante para los mayas, lo que se comprueba con los esqueletos de estas aves hallados en los yacimientos. Se sabe que estaba asociada a <i>kinh</i>, un concepto relativo al sentido cíclico "sol-día-tiempo", y está presente en el título de <i>Kinich Kak Moo</i>, identificado con la deidad solar <i>Itzamná</i>. También, se vincula con conceptos cosmológicos por su color rojo, el asignado al este en la división cuatripartita del mundo.</p> <p>Fachada de la Estructura Margarita (Copán).</p>	<p>Macaw (<i>Moo'</i>)</p> <p>The red macaw was very important to the Maya, as can be seen from the skeletons of these birds found in the archaeological sites. It is known to be associated with <i>kinh</i>, a concept related to the cyclic sense "sun-day-time", and is present in the title of <i>Kinich Kak Moo</i>, identified with the solar deity <i>Itzamná</i>. Also, it is linked with cosmological concepts by its red color, the one assigned to the east in the quadripartite division of the world.</p> <p>Facade of the Structure Margarita (Copán).</p>
--	---	--

Panel 5. (Panel corrido) Aves: guacamaya © L. García.

	<p>Aves acuáticas</p> <p>Para todas las civilizaciones, el agua ha significado una fuente de regeneración y de vida. Las aves acuáticas se relacionan con la lluvia y el agua del inframundo, incluso muchas de ellas se ofrecían a los dioses en algunos rituales. Solían ser aves de buenos presagios, puesto que anticipaban la llegada de otras aves de alto valor alimenticio.</p> <p>Garzas y peces asociados a dioses. Vaso polícromo (procedencia desconocida).</p>	<p>Waterfowl</p> <p>For all civilizations, water has meant a source of regeneration and life. Waterfowl are related to the rain and water of the underworld, even many of them were offered to the gods in some rituals. They used to be birds of good omens, since they anticipated the arrival of other birds of high nutritional value.</p> <p>Hérons and fishes associated with gods. Polychrome vessel (unknown origin).</p>
--	--	--

Panel 6. (Panel corrido) Aves: aves acuáticas © L. García.



	<p>Aves nocturnas</p> <p>Por sus ojos redondos, estas aves se han relacionado con los ojos de <i>Tláloc</i>, deidad teotihuacana de la lluvia y la guerra. Al ser depredadores nocturnos, su principal vinculación es con las fuerzas oscuras y el inframundo. Sus hábitos las identifican con el ave <i>Moan</i>, un ave mitológica representada con mechones de plumas en la cabeza, como orejas o cuernos, y que en la iconografía maya se asocia, también, al maíz.</p> <p><i>Chac pintando al ave Moan. Códice Trocortesiano (1250-1500, Museo de América).</i></p>	<p>Night birds</p> <p>Because of their round eyes, these birds have been related to the eyes of <i>Tláloc</i>, a deity of Teotihuacán of the rain and the war. Being nocturnal predators, its main link is with the dark forces and the underworld. Their habits identify them with the <i>Moan</i> bird, a mythological bird represented with tufts of feathers on the head, like ears or horns, and that in Maya iconography is also associated with maize.</p> <p><i>Chac painting the bird Moan. Trocortesianus Codex (1250-1500, Museo de América).</i></p>
--	---	---

Panel 7. (Panel corrido) Aves: aves nocturnas © L. García.

<p>Los insectos ocuparon un lugar relevante en la cultura maya, tanto en sus tradiciones como en su comida, religión, y símbolos. Muchos nombres de insectos, de hecho, forman parte de los topónimos del área maya, o hacen referencia a linajes y deidades.</p>	<p>Insects occupied a prominent place in Mayan culture, both in their traditions and in their food, religion, and symbols. Many insect names, in fact, are part of the place names of the Maya area, or refer to lineages and deities.</p>		<p>Mariposa (<i>Papalotl</i>)</p> <p>La mariposa jugó un papel fundamental en la mitología y el ámbito ornamental. Era símbolo del fuego y podía entenderse como expresión de la guerra y de la fuerza, con lo que se asimilaba a los combatientes caídos en la batalla, a los antepasados difuntos y a las mujeres que fallecían dando a luz.</p> <p>Mariposas del mural del <i>Tepantitla</i> (Teotihuacán).</p>	<p>Butterfly (<i>Papalotl</i>)</p> <p>The butterfly played a key role in mythology and ornamental scope. It was a symbol of fire and could be understood as an expression of war and force, thus assimilating the fallen combatants, the deceased ancestors, and the women who died giving birth.</p> <p>Butterflies from the <i>Tepantitla</i> mural (Teotihuacán).</p>
---	--	--	---	---

Panel 8. (Panel corrido) Insectos: mariposa © L. García.



<p>Las imágenes de mamíferos, especialmente felinos, fueron constantes en el área maya. Sobresallieron sus vinculaciones con la oscuridad y el poder, así como con mitos fundacionales o de tipo cosmológico.</p>		<p>Murciélagos (Zotz) El murciélagos llamó mucho la atención de los indígenas porque era un mamífero que podía volar y tenía gran capacidad de orientación nocturna. Entre la cultura maya, adquirió el significado de <i>Camazotz</i> ("animal que despedaza y arranca cabezas"), un ser del inframundo vinculado a la decapitación. En sus representaciones, la hoja nasal aparece como un elemento anatómico dominante.</p>	<p>Bat (Zotz) The bat attracted the attention of the indigenous people because it was a mammal that could fly and had great capacity of nocturnal orientation. Between the Mayan culture, it acquired the meaning of <i>Camazotz</i> ("animal that shatters and pulls heads"), an underworld being linked to decapitation. In its representations, the nasal leaf appears as a dominant anatomical element.</p>
 		<p><i>Camazotz. Vaso policromo (700-800, Guatemala) © Museum of Fine Arts, Boston.</i></p> <p><i>Camazotz. Polychrome vessel (700-800, Guatemala) © Museum of Fine Arts, Boston.</i></p>	

Panel 9. (Panel corrido) Mamíferos: murciélagos © L. García.



	<p>Jaguar (<i>Balam</i>)</p> <p>Por sus hábitos nocturnos, el jaguar se asimilaba a la oscuridad y la noche. Estaba vinculado a deidades del inframundo y, por la interconexión entre los sectores del cosmos, también lo estaba al cielo nocturno. Simbolizaba las fuerzas agresivas y poderosas de la naturaleza, por lo que los gobernantes y dioses tomaban sus rasgos en sus representaciones (indumentaria, atributos).</p> <p>Portaestandarte (900-1250) © Chichén Itzá.</p>	<p>Jaguar (<i>Balam</i>)</p> <p>Because of his nocturnal habits, the jaguar was assimilated to the darkness and the night. It was linked to deities of the underworld and, by the interconnection between the sectors of the cosmos, it was also to the night sky. It symbolized the aggressive and powerful forces of nature, so that the rulers and gods took their features in their representations (clothing, attributes).</p> <p>Standard-bearer (900-1250) © Chichén Itzá.</p>
--	--	--

Panel 10. (Panel corrido) Mamíferos: jaguar © L. García.

	<p>Perro (<i>Pek; Tzi</i>)</p> <p>El perro, con y sin pelo, fue el único animal doméstico de Centroamérica. Era el compañero del hombre, incluso en la muerte: se le consideraba conocedor de los caminos nocturnos y acompañante de las almas hasta el inframundo. Además, determinadas especies de perro se comían en actos rituales o se sacrificaban en ceremonias para ofrecerlos a los dioses como alimento sagrado.</p> <p>Vaso en forma de perro (250-550, Guatemala) © The Mint Museum Randolph.</p>	<p>Dog (<i>Pek; Tzi</i>)</p> <p>The dog, with and without hair, was the only domestic animal in Central America. It was the companion of man, even in death: it was considered a connoisseur of the night roads and companion of souls to the underworld. Moreover, certain species of dog were eaten in ritual acts or sacrificed in ceremonies to offer them to the gods as sacred food.</p> <p>Cup shaped dog (250-550, Guatemala) © The Mint Museum Randolph.</p>
--	--	--

Panel 11. (Panel corrido) Mamíferos: perro © L. García.



	<p>Mono (<i>Bats' Ma'ax</i>)</p>	<p>Monkey (<i>Bats' Ma'ax</i>)</p>
	<p>El mono, aullador o araña es protagonista de muchos mitos de la creación del mundo. Algunos relacionan a los monos con "seres inferiores" cuyas facultades decayeron por menospreciar a los dioses y no cumplir con las obligaciones rituales. A pesar de ello, se vinculaban a las artes, como la música y la danza, y en otras regiones sí se consideraban una especie superior, relacionada con la inteligencia y la sensibilidad.</p>	<p>The monkey, howler or spider, is the protagonist of many myths of the creation of the world. Some relate to the monkeys with "inferior beings" whose faculties they decayed to despise to the gods and not to fulfill the ritual obligations. Despite this, they were linked to the arts, such as music and dance, and in other regions they were considered a superior species, related to intelligence and sensitivity.</p>
<p>Vasija con monos y cacao (Denver Art Museum) © J. Kerr y K. A. Taube.</p>	<p>Vase with monkeys and cocoa (Denver Art Museum) © J. Kerr y K. A. Taube.</p>	

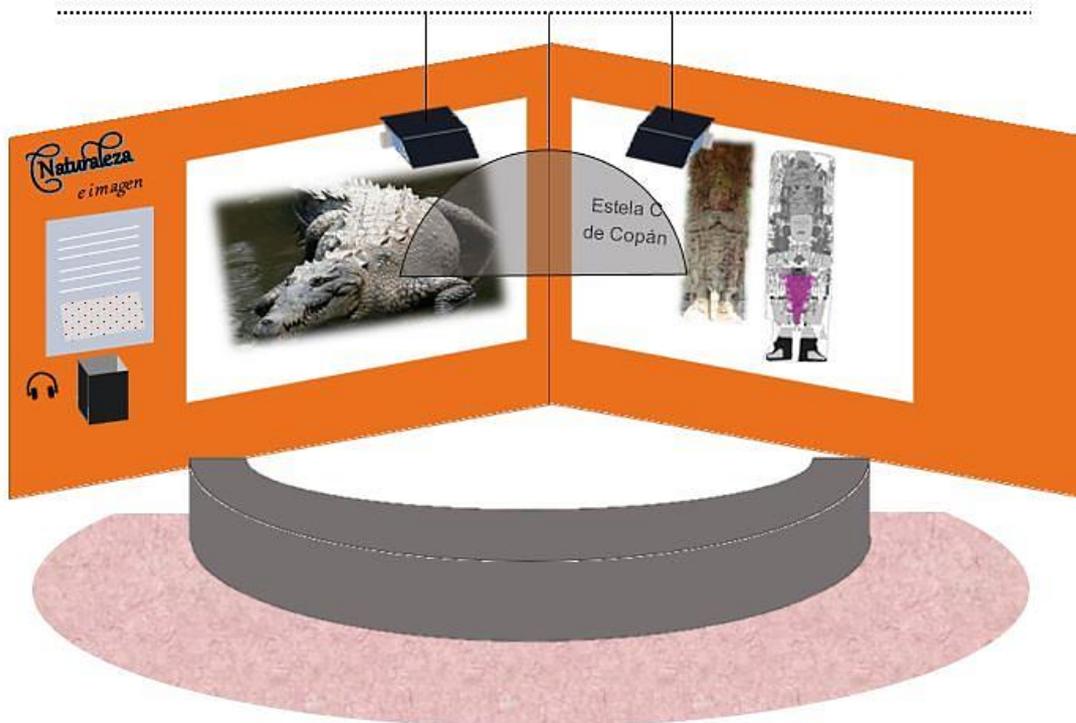
Panel 12. (Panel corrido) Mamíferos: mono © L. García.

	<p>Venado (<i>Queh o Quieh</i>)</p>	<p>Deer (<i>Queh or Quieh</i>)</p>
	<p>El venado fascinó a los indígenas por sus dos astas gemelas que crecían con el tiempo, similar a los cascabeles de las serpientes. Recordaba a los mitos cosmológicos, como el de los Gemelos Divinos, asociados al Sol, por lo que el venado se tomó como un animal solar. Además, aparece en el <i>Popol Vuh</i> como el primer animal creado por los dioses, relacionándolo con su faceta de presa y animal de carga.</p>	<p>The deer fascinated the natives by their two twin antlers that grew over time, like the snakes' bells. I remembered the cosmological myths, like the Divine Twins, associated with the Sun, so the deer was taken as a solar animal. In addition, it appears in the <i>Popol Vuh</i> like the first animal created by the gods, relating it with its facet of prey and animal of load.</p>
<p>Dios con un ciervo en una red. Vaso (ca. 700, Guatemala) © Museum of Fine Arts, Boston.</p>	<p>Good with a deer in a net. Vase (ca. 700, Guatemala) © Museum of Fine Arts, Boston.</p>	

Panel 13. (Panel corrido) Mamíferos: venado © L. García.



Recurso dinamizador: *Naturaleza e imagen*. Espacio para comprobar la composición de las imágenes de los dioses y los gobernantes a base de elementos de la flora y fauna. Los visitantes pueden permanecer de pie o sentarse en un banco corrido mientras observan una proyección conjunta: por un lado, las figuras mayas a modo de dibujo, en las cuales se van coloreando los distintos elementos que las componen; por otro, y a la vez que se colorean, las imágenes de los animales y elementos naturales reales en que se inspiran. Es decir, los personajes se dibujan para hacer más sencilla su visualización y, a modo de descomposición, se iluminan con colores los detalles de tocados, vestimenta, atributos, etc., mostrando de manera paralela su inspiración original. Todo ello, acompañado de una campana de audio que contextualiza al público con los sonidos de la fauna en cuestión. Las personas ciegas dispondrán de láminas especiales con los elementos resaltados mediante texturas y relieves.



Recurso dinamizador de sala. *Naturaleza e imagen* © L. García.



Anfibios y reptiles / Amphibians and reptiles

Los mayas creían que los anfibios flotaban en el agua como la Tierra en el cosmos. Al estar en contacto con el agua, se relacionaban con la fertilidad y el dios de la lluvia. Pero también sobrevivían en el medio terrestre y se consideraban una transición entre dos mundos. Por eso, se representaban sapos con rasgos de jaguar. Igualmente, los mayas utilizaban en sus rituales la bufotenina de la piel de estos animales como alucinógeno.

The cocodrillo (*air*) fue recurrente en las representaciones mayas, muchas de ellas variaciones de iguanas o lagartos con un extraño hocico curvado. Se asimilaba al monstruo terrestre, pero vinculado con el cielo y el inframundo: flotaba sobre el agua, podía sumergirse y emerger de nuevo; su lomo rugoso se identificaba con la superficie de la Tierra; y habitaba en cuevas, punto de acceso al inframundo, al igual que el agua.

The crocodile (*air*) was recurrent in the Mayan representations, many of them variations of iguanas or lizards with a strange curved snout. It was assimilated to the terrestrial monster, but linked with the sky and the underworld: it floated on the water, could submerge and emerge again. Its rough back was identified with the surface of the Earth; And lived in caves, a point of access to the underworld, just like water.

Gobernante emergiendo de las fauces de un anfibio. Friso del palacio de Balamkú (Campeche).
Ruler emerging from the mouths of an amphibian. Frieze of the palace of Balamkú. (Campeche).

Iguana de la que emerge un rostro humano. Tapa de vasija (250-600, Beccán) © Museo Arqueológico de Campeche.
Iguana with a human face emerging. Vase lid (250-600, Beccán) © Archaeological Museum of Campeche.

Cocodrillo-sontaja (s. VIII, México) © MET.
Crocodile-rattle (VIIIth c., Mexico). © MET.

The Maya thought that amphibians floated in the water like Earth in the cosmos. Being in contact with water, they were related to fertility and the god of rain. But they also survived in the terrestrial environment and were considered a transition between two worlds. That is why toads were represented with jaguar features: Likewise, the Mayans used in their rituals the bufotenina of the skin of these animals like hallucinogen.

¿Quieres saber más?
Do you want to know more?

Panel 14. Anfibios y reptiles © L. García.



Serpiente / Serpent

Síntesis del tiempo, el mundo y el sonido
Synthesis of time, world and sound



Máscara de la pirámide de la Serpiente Emplumada (Teotihuacán).
 Sculpted head of the Feathered Serpent (Teotihuacán).



¿Quieres saber más?

Do you want to know more?

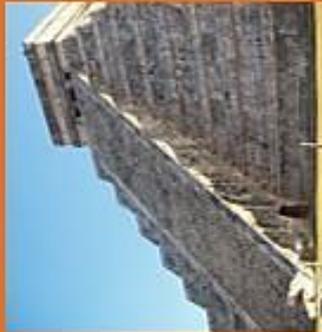


Dentro del simbolismo animal, la serpiente (*kan*) encarna un poder sagrado común a dioses y hombres, ocupando un lugar primordial en el arte, los mitos y los rituales. Sus dos aspectos principales son: la representación del poder fecundante, por atravesar varios espacios del cosmos y comunicar a los distintos seres, y su poder sagrado.

Within the animal symbolism, the serpent (*kan*) incarnates a sacred power common to gods and men, occupying a primordial place in the art, the myths and the rituals. Its two main aspects are: the representation of the fecundating power, to cross several spaces of the cosmos and to communicate to the different beings, and their sacred power.

Las serpientes de cascabel llamaron la atención de los mayas: interpretaban los cascabeles de su cola como un calendario, sumándose uno cada año, y eran símbolo de música, pues los crótalos se empleaban en danzas y ritos. Son frecuentes las representaciones de seres que combinan rasgos de serpiente con los de otros animales. En contextos de conexión cósmica, aparece con dos cabezas, de ave y serpiente. Por ello, se ha asociado a *K'ukulkán* ("serpiente emplumada").

Pirámide de El Castillo (Chichén Itzá).
 Pyramid of El Castillo (Chichén Itzá).



Rattlesnakes caught the attention of the Maya: they played the bells of their tail like a calendar, adding one each year, and they were a symbol of music, because crotales were used in dances and rites. There are frequent representations of beings that combine serpent traits with those of other animals. In contexts of cosmic connection, it appears with two heads, of bird and serpent. Therefore, it has been associated with *K'ukulkán* ("feathered serpent").



Piel de serpiente (s. XX, Museo de América).
 Snakeskin (XXth c., Museo de América).



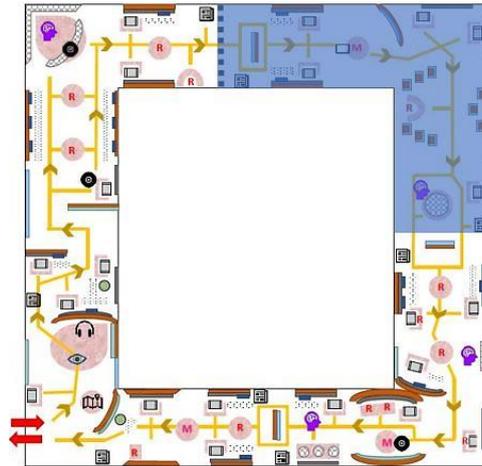
SALA 1. PRIMEROS POBLADORES: LOS ANIMALES QUE INSPIRARON A LOS INDÍGENAS

ESPACIO	OBRA ORIGINAL	REPRODUCCIÓN TÁCTIL	INSTITUCIÓN	MATERIAL DE APOYO	
Los mayas y su comprensión del mundo	Semillas de maíz	Códice Trocortésiano. Página con representación de los cuatro rumbos	Museo de América	Recursos en relieve: desarrollo del vaso de Hun Hunahpú y Estela de Madrid.	
	Brasero (fragmento) procedente de Palenque				
	Vaso con la resurrección de Hun Hunahpú				
	Estela de Madrid				
	Animales	Colgante en forma de guacamaya	Ocarina en forma de murciélago Ocarina en forma de buho Tapa de incensario con personaje y pieza de mariposa en la nariz Ladrillo con cocodrilo Mascarón de la Serpiente Emplumada	Museo de América	Recursos en relieve: elementos significativos de las piezas (Ejemplo: relieve de la figura de venado del cuenco del Museo de América).
		Plato con guacamaya			
		Plato con friso de comoranes y elementos serpentiformes			
		Plato del Jaguar Lirio Acuático			
		Plato con personaje vestido con piel de jaguar			
		Vasija en forma de mono			
		Cuenco con venados			
		Plato con friso de venados			
		Piel de serpiente			
Vaso con un colibri picando a una mujer semidesnuda					
Tapadera de incensario con personaje femenino y ave nocturna					
Incensario con el rostro de Tláloc					
Silbato-sonaja en forma de cocodrilo	Museo VICAL de Arte Precolombino y Vidrio Moderno (La Antigua, Guatemala)				
Vasija en forma de perro	Museo de las Culturas del Mundo (Barcelona)				
	Metropolitan Museum of Art (Nueva York)				
	Museo Nacional de Arqueología y Etnología (Guatemala)				
	Peabody Museum of Archaeology and Ethnology (Cambridge)				
	Museum of Fine Arts (Boston)				
	Museo de Sitio de Comalcalco (Tabasco)				
	Teotihuacán (sitio arqueológico)				

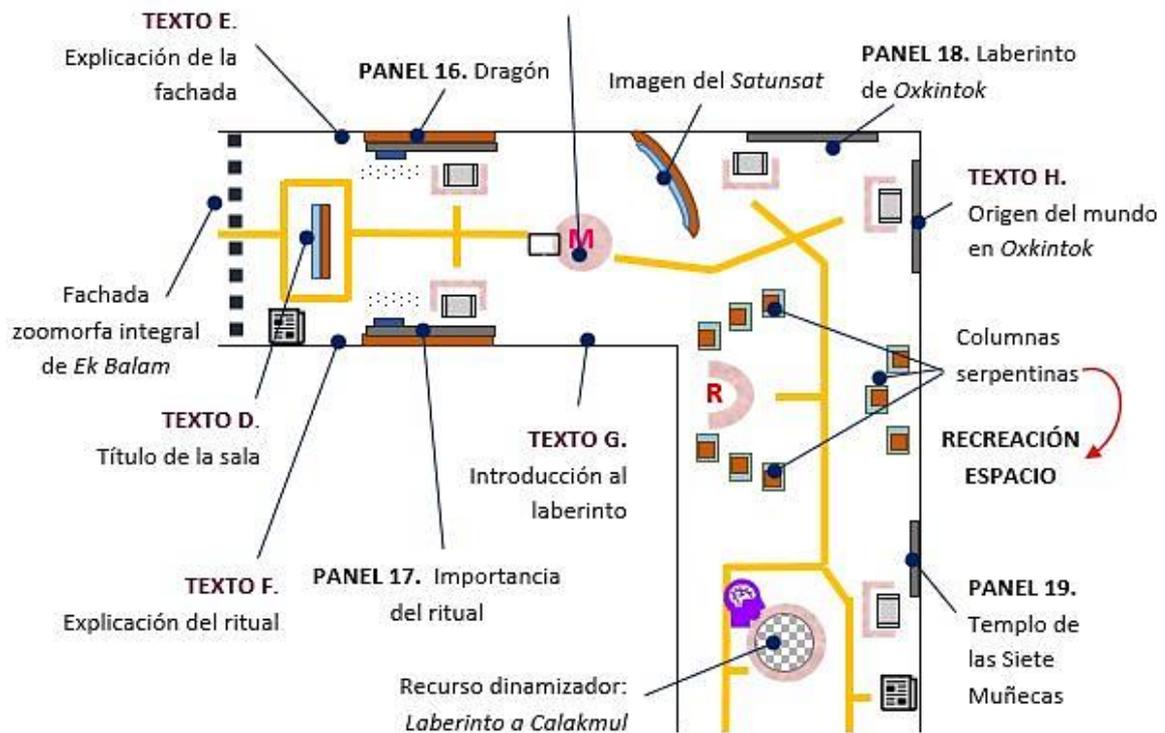
Tabla-resumen con las obras originales, reproducciones y material de apoyo de la Sala 1 © L. García.



- Sala II: Más allá de la serpiente: el dragón y el laberinto



Maqueta de Tikal y pantalla táctil



Idea a transmitir. Enlazando con la imagen de la serpiente, el animal más recurrente en la expresión de conceptos místicos, se trata su evolución hacia el dragón y el protagonismo de este ser fantástico en la práctica de rituales, como aquellos relacionados con las construcciones de tipo laberíntico.



Acceso a la sala. Fachada zoomorfa integral del templo de *Ek Balam* © L. García.

MÁS ALLÁ DE LA SERPIENTE.
EL DRAGÓN Y EL LABERINTO

Braille text:

BEYOND THE SERPENT.
THE ANIMALS THAT INSPIRED THE INDIGENOUS PEOPLE

Texto D. Título de la sala © L. García.



En las representaciones plásticas, es habitual que por las fauces abiertas de los dragones asomen algunos de los seres sobrenaturales que habitan otras dimensiones. La decoración de los centros ceremoniales cumplía una importante función escenográfica, ya que actuaban como escenarios sagrados para las representaciones mitológicas o político-mitológicas, por lo que los elementos de las fachadas remitían a principios teológicos o cosmológicos.

In plastic representations, it is usual for the open jaws of dragons to see some of the supernatural beings who inhabit other dimensions. The decoration of the ceremonial centers fulfilled an important scenographic function, since they acted like sacred scenes for the mythological or political-mythological representations, reason why the elements of the facades referred to theological or cosmological principles.



Texto E. Texto de explicación de la fachada © L. García.



El pensamiento religioso maya condicionaba la economía, la política y la organización social, y las transformaciones ideológicas o religiosas modificaban la evolución de la sociedad. De esa unión estrecha entre el sistema de poder y de creencias, se desprende que los linajes nobles se asociasen a conjuntos monumentales donde perpetuar la memoria familiar, lo que enlaza con la importancia del culto a los antepasados y de la legitimidad de los antepasados fundadores. Los gobernantes, con carácter divino, debían garantizar el orden y tal legitimidad, para lo que celebraban ciertos ritos. En consecuencia, construyeron un gran número de recintos ceremoniales donde llevarlos a cabo, desde los más conocidos (templos, pirámides o plazas) hasta los más misteriosos, como el laberinto.

Mayan religious thought conditioned the economy, politics and social organization, and ideological or religious transformations changed the evolution of society. From this close union between the system of power and beliefs, noble lineages were associated with monumental groups in which perpetuate family memory, which links with the importance of the cult of the ancestors and the legitimacy of the founding ancestors. The rulers, with divine character, had to guarantee the order and such legitimacy, so that they celebrated certain rites. Consequently, they built many ceremonial venues where they can be carried out, from the best-known (temples, pyramids or squares) to the most mysterious, such as the labyrinth.



Texto F. Texto de explicación del ritual © L. García.



La imagen del dragón

The image of the dragon

El símbolo de las fuerzas contrarias al orden: una extrapolación de la selva, el "dragón físico" que pugna por enquistar a esta civilización

The symbol of forces contrary to order: an extrapolation of the forest, the "physical dragon" that struggled to engulf this civilization



El cocodrilo prestó sus atributos a la serpiente en muchas ocasiones para construir la imagen del dragón. La representación de la serpiente con rasgos de dragón aparece en el área maya desde época muy temprana y perdura hasta la actualidad. Esta gran serpiente simboliza el contacto con el mundo subterráneo, el acceso a Xibalbá. Para los mayas, en el origen del mundo existía un dragón acuático que reposaba en el océano primigenio, una especie de monstruo que habitaba la dimensión cósmica.



Izamná como dragón bicefalo. Altar G1 de Copán (Honduras).
Izamná as a bicephalous dragon. Altar G1 of Copán (Honduras).

The crocodile lent its attributes to the serpent many times to build the image of the dragon. The representation of the serpent with traces of dragon appears in the Mayan area from very early time and it continues until the present time. This great serpent symbolizes contact with the underworld, access to Xibalbá. For the Mayas, at the origin of the world there existed an aquatic dragon that rested in the primordial ocean, a species of monster that inhabited the cosmic dimension.

Vaso con seres con cabeza de dragón, cuerpo de serpiente y patas y plumas de ave (800-900, Guatemala. Museo de América).

Vase with beings with dragon head, snake body and feet and feathers of bird (800-900, Guatemala. Museo de América).



Panel 16. La imagen del dragón © L. García.



La importancia del ritual

The importance of ritual

El ritual era el medio por el cual entrar en contacto con el mundo sagrado, los dioses y, en general, todo lo considerado sobrenatural. Su objetivo era congraciarse con las divinidades y conocer sus designios. Sobre todo durante el período Clásico, los miembros de las élites tuvieron una activa vida ceremonial. Era una conducta eminentemente social, introducida por costumbre o por la transmisión generacional de alguna autoridad, y aunque el oficiante lo realizara de manera privada, tenía un significado de peso para la comunidad.

The ritual was the way to enter contact with the sacred world, the gods and, in general, everything considered supernatural. His aim was to ingratiate himself with the deities and to know their designs. Especially during the Classic period, members of the elites had an active ceremonial life. It was an eminently social behavior, introduced by custom or by the generational transmission of some authority, and although the officiant performed it privately, it had a significant meaning for the community.



¿Quieres saber más?

Do you want to know more?



Los incensarios eran el vehículo por el que las deidades se manifestaban para recibir los dones. Este representa a la deidad *Imix-Jaquar* y procede del Templo de la Cruz Foliada (Palenque). © MNAH. Censers were the vehicle by which the deities manifested to receive the gifts. This one represents the *Imix-Jaquar* deity and comes from the Temple of the Foliated Cross (Palenque). © MNAH.



1. Figura de sacerdote con máscara de ave (300-900, Guatemala. Museo de las Culturas del Mundo, BCN).

2. Vaso con ceremonia propiciatoria (800-900, Guatemala. Museo de América).

1. Figure of priest with bird mask (300-900, Guatemala. Museo de las Culturas del Mundo, BCN).

2. Vase with propitiatory ceremony (800-900, Guatemala. Museo de América).





Satunsat, Oxkintok (Yucatán) © E. Boot.

Imagen en el acceso al espacio del laberinto © L. García.

Siete días subía al cielo y siete días caminaba para descender a Xibalbá; siete días se convertía en culebra y verdaderamente se volvía serpiente; siete días se convertía en águila, siete días se convertía en tigre [...]. Otros siete días se convertía en sangre coagulada y solamente era sangre en reposo. En verdad era maravillosa la naturaleza de este rey, y todos los demás señores se llenaban de espanto ante él.

Referencia a la Serpiente Emplumada, en el *Popol Vuh*.

Texto G. Texto de introducción al laberinto © L. García.



El laberinto de Oxkintok

The labyrinth of Oxkintok

El edificio denominado *Satunsat*, en la ciudad de Oxkintok (Maxcanú, Yucatán), estuvo destinado a los ritos de iniciación que precisaban una conexión con el inframundo. Estaba excavado en la roca y se entendía como una "cueva artificial" en la que, quienes accedían (probablemente reyes), sufrían una muerte ritual y obtenían los secretos de la resurrección y la vida para poder ejercer el poder.

The building called *Satunsat*, in the city of Oxkintok (Maxcanú, Yucatán), was intended for initiation rites that needed a connection with the underworld. It was dug into the rock and was understood as an "artificial cave" in which, he acceded (probably kings), underwent a ritual of death and obtained the secrets of resurrection and life for the best govern.

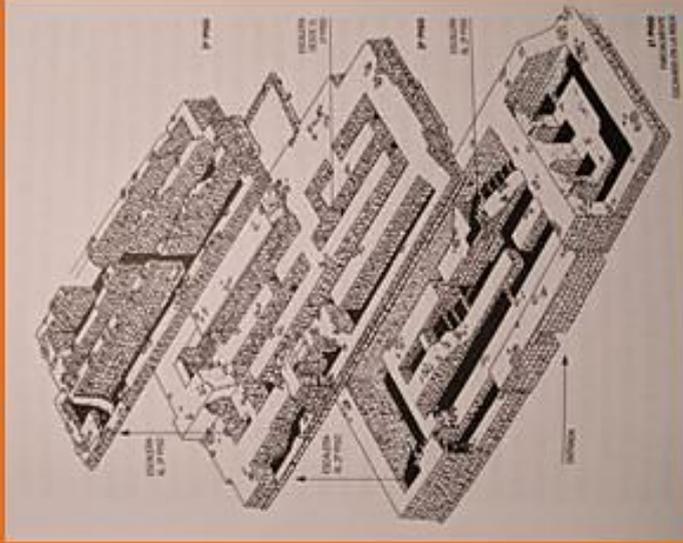
Sitio arqueológico de Oxkintok.
Archaeological site of Oxkintok.



El dragón, la gran serpiente, sirvió de inspiración para la construcción del sinuoso edificio: el gobernante, que se asimilaba al Sol, al adentrarse en el laberinto, se introducía en el cuerpo de la serpiente y, tras el viaje subterráneo que le aportaba los conocimientos secretos del más allá, retornaba renacido al ámbito terrestre.

The dragon, the great serpent, served as an inspiration for the construction of the sinuous building: the ruler, who assimilated himself to the sun, entered the labyrinth and also the body of the serpent, and after the subterranean journey contributed the secret knowledge of the beyond, returned reborn to the terrestrial field.

Tsat "Perdarse" / "To get lost"
Tsab kan "Serpiente de cascabel" / "Rattlesnake"



Pisos del *Satunsat* / Floors of *Satunsat* © F. L. Frontán.



¿Quieres saber más?
Do you want to know more?

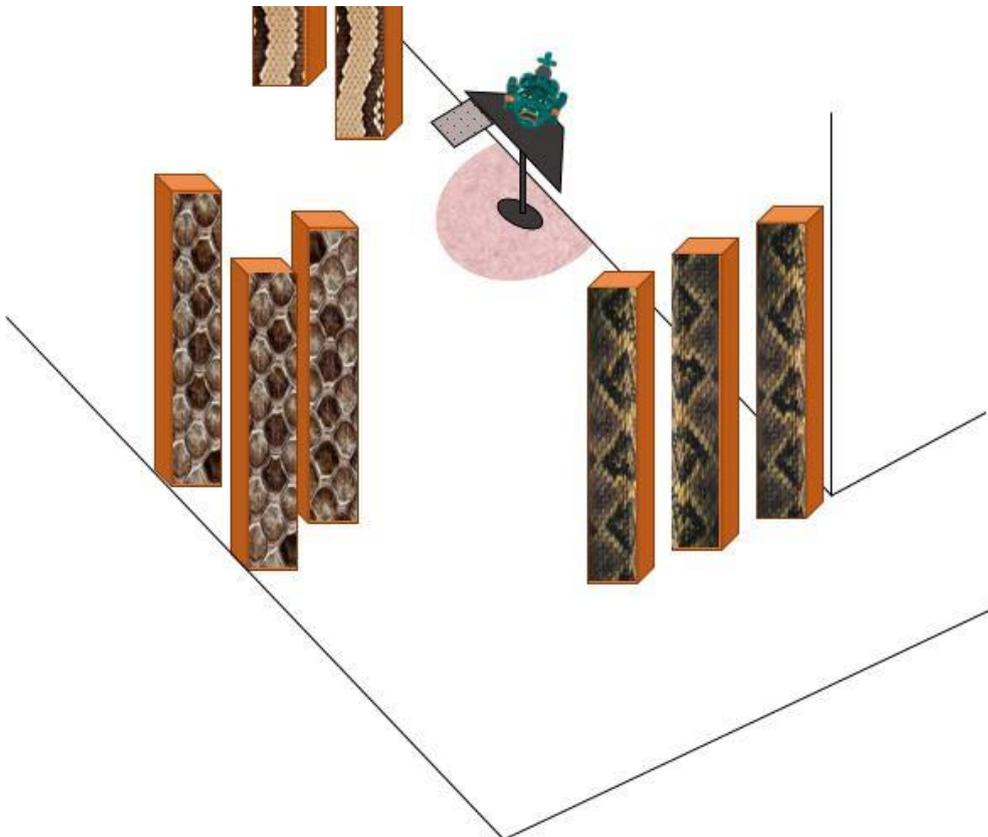




Entonces, en ese tiempo turbulento, un hombre muy humilde llamado Cham Tzim tuvo la idea de ir a la pirámide del cerro Entzil a curiosear [...]. Cuál no sería su sorpresa al levantar la vista y comprobar que de la cima de la pirámide salían llamas, y al oír una voz que le conminaba a descalzarse para pisar la tierra sagrada de los dioses. Asustado, empezó a descender la ladera atropelladamente cuando la voz resonó de nuevo: "Yo te transmito el poder de los dioses para que vayas a Satunsat y mates al monstruo".

Relato del origen del mundo en *Oxkintok*.

Texto H. Texto del origen del mundo en *Oxkintok* © L. García.



Columnas serpentinas con la imagen de la piel de especies autóctonas © L. García.



¿Sabías qué...?

El Templo de las Siete Muñecas

La estructura 1-Sub de Dzibilchaltún (Yucatán), conocida como Templo de las Siete Muñecas, guarda muchas semejanzas con el *Satunsat*. Es una construcción cuatripartita, un modelo de los cuatro rumbos, con cuatro puertas bien orientadas y cuatro escaleras. Era de color blanco, que simboliza el norte, algo inusual en los edificios mayas, por lo que algunos especialistas han propuesto su uso como espacio de celebración de un nuevo culto al norte.

Por la orientación de los vanos del santuario, es probable que sirviera para medir la posición del Sol y anunciar la época del año.

Su nombre deriva del hallazgo de una ofrenda de siete figurillas antropomorfas
© Museo del Pueblo Maya, Dzibilchaltún.



Did you know...?

The Temple of the Seven Dolls

The 1-Sub structure of Dzibilchaltún (Yucatán), known as the Temple of the Seven Dolls, bears many similarities with the *Satunsat*. It is a quadripartite construction, a model of the four courses, with four well-oriented doors and four stairs. It was white, symbolizing the North, something unusual in Mayan buildings, reason why some specialists have proposed its use like space of celebration of a new cult to the North.

By the orientation of the sanctuary spans, it is likely to serve to measure the position of the Sun and announce the time of year.

Its name derives from the finding of an offering of seven anthropomorphic sculptures
© Museo del Pueblo Maya, Dzibilchaltún.



¿Quieres saber más?

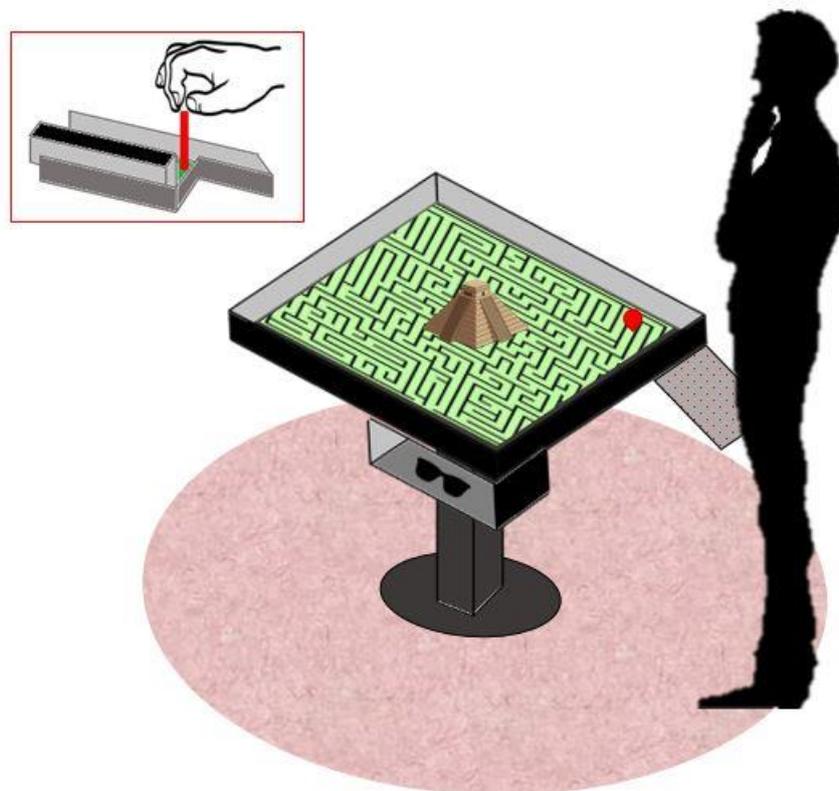
Do you want to know more?



Panel 19. El Templo de las Siete Muñecas © L. García.



Recurso dinamizador: *Laberinto a Calakmul*. Actividad que consiste en alcanzar la Gran Pirámide de Calakmul, ubicada en el centro de un laberinto. Se trata de transmitir al público la complicación de desenvolverse en un espacio confuso, mediante la colocación de una peana exenta que albergue un laberinto. El visitante debe hacer llegar una pieza, que se desplazará por medio de raíles, hasta el centro de la instalación, donde se coloca la pirámide. Para transmitir la oscuridad y la desorientación que debieron sentir los mayas que se adentrasen en el *Satunsat*, así como para acercarse a la experiencia de una persona ciega, se habilitará un compartimento bajo la peana con antifaces negros para utilizarlos durante la actividad. Las personas ciegas o con discapacidad visual podrán tocar la superficie antes de comenzar a mover la pieza, y los raíles emitirán una pequeña vibración cuando se alcance una pared sin salida, lo que indicará la necesidad de retroceder.



Recurso dinamizador de sala. *Laberinto a Calakmul* © L. García.



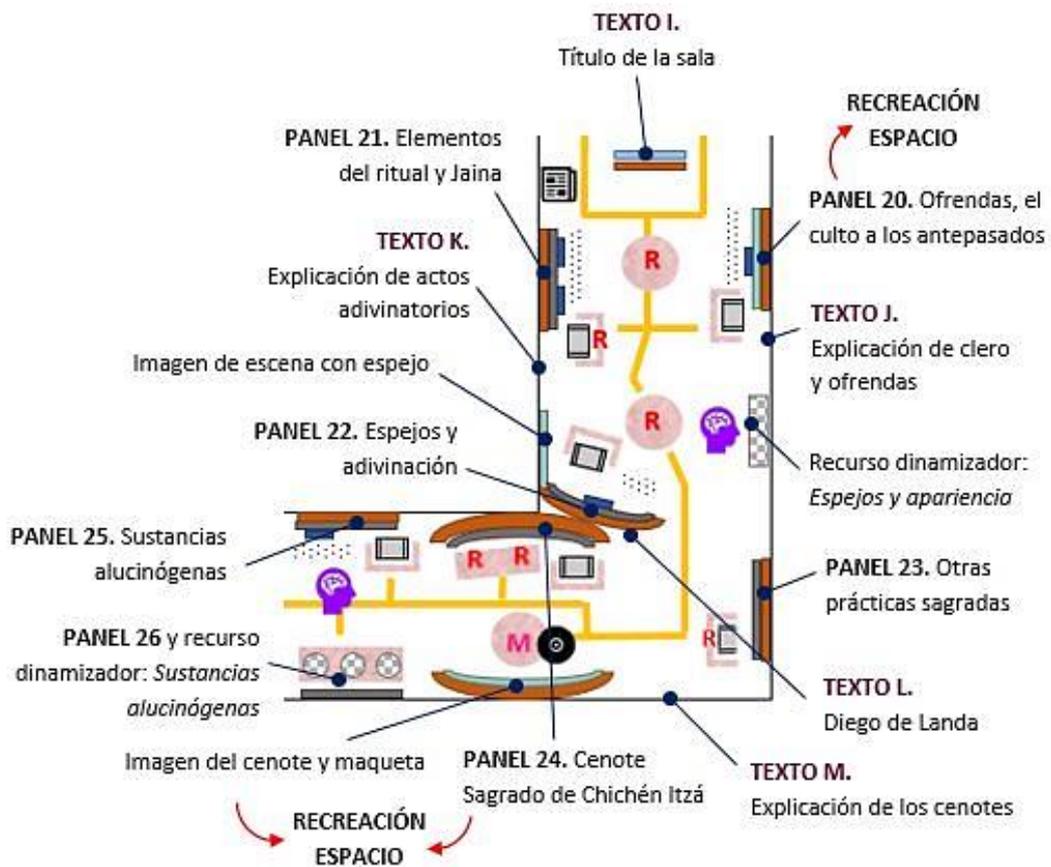
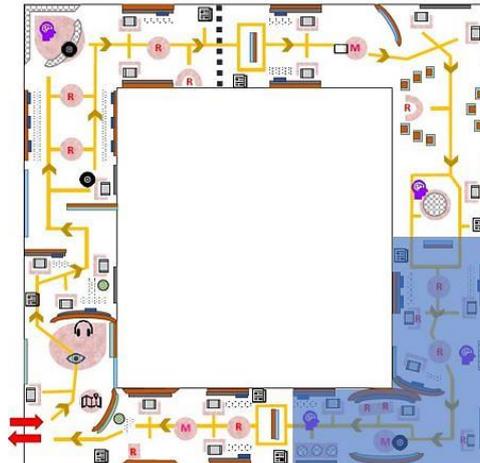
SALA II. MÁS ALLÁ DE LA SERPIENTE: EL DRAGÓN Y EL LABERINTO

ESPACIO	OBRA ORIGINAL	REPRODUCCIÓN TÁCTIL	INSTITUCIÓN	MATERIAL DE APOYO
Dragón	Vaso con seres con cabeza de dragón, cuerpo de serpiente y patas de ave	Entrada al templo de Ek Balam	Museo de América Ek Balam (sitio arqueológico)	Recursos en relieve: elementos significativos de las piezas (Ejemplo: relieve de la figura del vaso del Museo de América).
Importancia del ritual	Vaso con ceremonia ritual y aparición de dioses M y K Figura de sacerdote con máscara de ave		Museo de América Museo de las Culturas del Mundo (Barcelona)	Maqueta táctil del sitio arqueológico de Tikal. Recursos en relieve: elementos significativos de las piezas (Ejemplo: relieve de la figura del sacerdote del MCM).
Laberinto		Máscara funeraria de jade, concha, madreperla y pirita	Museo Nacional de Arqueología y Etnología (Guatemala)	Recursos en relieve: planos de las distintas plantas del <i>Satzursat</i> y del Templo de las Siete Muñecas

Tabla-resumen con las obras originales, reproducciones y material de apoyo de la Sala II © L. García.



- Sala III: *Acceder a otros mundos: los contactos con el inframundo*



Idea a transmitir. Los actos adivinatorios y los elementos vinculados a la magia y al ritual gozaron de una posición predominante en el mundo maya. Se profundiza en la idea de la celebración de estos ritos como medio para obtener información y congraciarse con los antepasados ilustres y seres divinos.



3

ACCEDER A OTROS MUNDOS.
LOS CONTACTOS CON EL INFRAMUNDO

TO GET AT OTHER WORLDS.
CONTACTS WITH UNDERWORLD

Texto I. Título de la sala © L. García.

Ofrendas
el culto a los antepasados

La necesidad de comunicarse con los muertos, de consultarles el destino, pronósticos o cuestiones dinásticas, fue una constante entre los mayas. Además de danza, canto, oración y procesiones, se desarrollaban ritos en los centros cívicos ceremoniales mediante los que se mostraba respeto y se rendía culto a los ancestros de los gobernantes. Gracias a los hallazgos arqueológicos, sabemos que hacían conmemoraciones cíclicas de los antepasados. La realeza maya organizaba celebraciones públicas para visitar las tumbas y venerar los restos óseos de sus familiares: los huesos se rociaban con óxido de hierro, se perfumaban los ropajes, se quemaban ciertas sustancias y se dejaban ofrendas, como las del Templo del Sol de Palenque.

1-2. Cuzbillos escalonados.
3-4. Vasijas globular y cilíndrica.
5-8. Puntas de obsidiana. (500-900, Museo de América).

Plano de Palenque / Plan of Palenque

Templo del Sol / Temple of the Sun

1-2. Ecospheric knives.
3-4. Globular and cylindrical vessels.
5-8. Obsidian arrowheads.

Offerings
the worship of ancestors

The need to communicate with the dead, to consult their destiny, prognosis or dynastic issues, was a constant among the Maya. In addition to dance, singing, prayer and processions, rituals were held in ceremonial civic centers through which respect and worship of the ancestors was shown. Thanks to the archaeological findings, we know that they made cyclical commemorations of the ancestors. The Mayan royalty organized public celebrations to visit the tombs and to venerate the bony remains of their relatives: the bones were sprinkled with iron oxide, the perfumes were burned and offerings were left, like the Temple of the Sun of Palenque.

See more?

Recreación del espacio del panel 20, incluidos los elementos de accesibilidad © L. García.



Ofrendas el culto a los antepasados

La necesidad de comunicarse con los muertos, de consultarles el destino, pronósticos o cuestiones dinásticas, fue una constante entre los mayas. Además de danza, canto, oración y procesiones, se desarrollaban ritos en los centros cívicos ceremoniales mediante los que se mostraba respeto y se rendía culto a los ancestros de los gobernantes. Gracias a los hallazgos arqueológicos, sabemos que hacían conmemoraciones cíclicas de los antepasados. La realeza maya organizaba celebraciones públicas para visitar las tumbas y venerar los restos óseos de sus familiares: los huesos se rociaban con óxido de hierro, se perfumaban los ropajes, se quemaban ciertas sustancias y se dejaban ofrendas, como las del Templo del Sol de Palenque.

Offerings the worship of ancestors

The need to communicate with the dead, to consult their destiny, prognosis or dynastic issues, was a constant among the Maya. In addition to dance, singing, prayer and processions, rituals were held in ceremonial civic centers through which respect and worship of the ancestors was shown. Thanks to the archaeological findings, we know that they made cyclical commemorations of the ancestors. The Mayan royalty organized public celebrations to visit the tombs and to venerate the bony remains of their relatives: the bones were sprinkled with iron oxide, the perfumes were perfumed, certain substances were burned and offerings were left, like the Temple of the Sun of Palenque.

Piano de Palenque / Plan of Palenque

Templo del Sol / Temple of the Sun

1-2. Vasijas globular y cilíndrica.

3-4. Cuchillos excéntricos. 5-6. Puntas de obsidiana (600-900. Museo de América).

1-2. Eccentric knives.

3-4. Globular and cylindrical vessels.

5-6. Obsidian arrowheads.

¿Quieres saber más?

Do you want to know more?

Panel 20. Ofrendas, el culto a los antepasados © L. García.



La mayoría de los especialistas admite que los mayas clásicos contaban con un clero que, si bien poco numeroso, no pertenecía a los linajes reales. Las ofrendas halladas en los templos de superiores de las pirámides revelan una sociedad en la que el sacerdocio estaba bien desarrollado y la existencia de ofrendas (copal, punzadores y cuentas de jade, espinas de mantarraya y ostras espinosas, entre otros) que buscaban satisfacer a los dioses. En cualquier caso, la superioridad del poder político y su relación con el poder religioso conllevaba que las ceremonias más significativas contasen siempre con nobles de alto rango.

Most experts admit that the classical Maya had a clergy who, although few, did not belong to the royal lineages. The offerings found in superior temples of the pyramids reveal a society in which the priesthood was well developed and the existence of offerings (copal, jade punchers and beads, stingray thorns and thorny oysters, among others) that sought to satisfy the gods. In any case, the superiority of political power and its relation to religious power meant that the most significant ceremonies always had the presence of nobles.



Texto J. Texto de explicación del clero y las ofrendas © L. García.



La magia, los actos adivinatorios y las profecías fueron una constante en el mundo maya. La búsqueda de contactos con otras fuerzas y entidades invisibles ocupó una posición distinguida en la práctica religiosa. Los rituales que se practicaban tenían que ver con la necesidad de comunicarse con los muertos, de consultarles su destino, pronósticos o cuestiones dinásticas. En muchas ocasiones, los contactos estaban dirigidos a los antepasados fundadores de los linajes mayas, cuya faceta divina o espíritu se representa en las cerámicas mediante los *wayob* o seres sobrenaturales.

Magic, divinatory acts and prophecies were a constant in the Mayan world. The search for contacts with other invisible forces and entities occupied a distinguished position in religious practice. The rituals practiced had to do with the need to communicate with the dead, to consult their destiny, prognostications or dynastic issues. In many occasions, the contacts were directed to the founding ancestors of the Mayan lineages, whose divine facet or spirit is represented in ceramics through the *wayob* or supernatural beings.



Texto K. Texto de explicación de los actos adivinatorios © L. García.



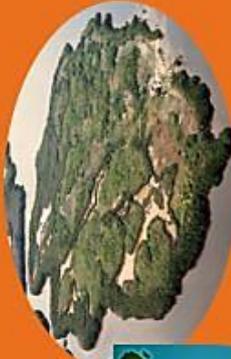
Elementos del ritual *el protagonismo de Jaina*

Las urnas estaban destinadas a contener los restos del gobernante o sacerdote difunto. De ahí su compleja elaboración y decoración con deidades y seres fantásticos. The urns were intended to contain the remains of the deceased ruler or priest. Hence its complex elaboration and decoration with deities and fantastic beings.

Los *camahuils* son estatuillas antropomorfas conceptuales asociadas a entierros u ofrendas. Se utilizaban en prácticas religiosas populares e institucionales. The *camahuils* are conceptual anthropomorphic statues associated with burials and offerings. They were used in popular and institutional religious practices.

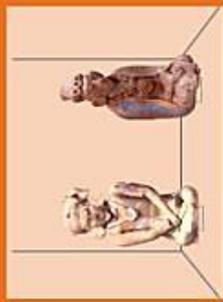
Elements of ritual *the role of Jaina*

La isla de Jaina cuenta con varios complejos arqueológicos. Se desarrolló entre el 300 y el 900 y se considera la gran necrópolis maya, con una estimación de más de 20000 enterramientos. The island of Jaina has several archaeological complexes. It was developed between 300 and 900 and is considered the great Mayan necropolis, with an estimate of more than 20000 burials.







1. *Kinich Ahau* emergiendo de un jaguar. Una funeraria (800-900, Guatemala, Museo de América).

2. *Camahuil* (300 a.C.-300 d.C., Guatemala, Museo de las Culturas del Mundo, BCN).

1. *Figure and anthropomorphous whistle* (800-900, Jaina Island, Museo de América)

2. *Figure and anthropomorphous whistle* (800-900, Jaina Island, Museo de América)

1. *Kinich Ahau* emerging from a jaguar. Funerary urn (800-900, Guatemala, Museo de América).

2. *Camahuil* (300 b.C.-300 a.C., Guatemala, Museo de las Culturas del Mundo, BCN).

1. *Figure and anthropomorphous whistle* (800-900, Jaina Island, Museo de América)

2. *Figure and anthropomorphous whistle* (800-900, Jaina Island, Museo de América)

¿Quieres saber más?



Do you want to know more?







Panel 21. Elementos del ritual. El protagonismo de Jaina © L. García.

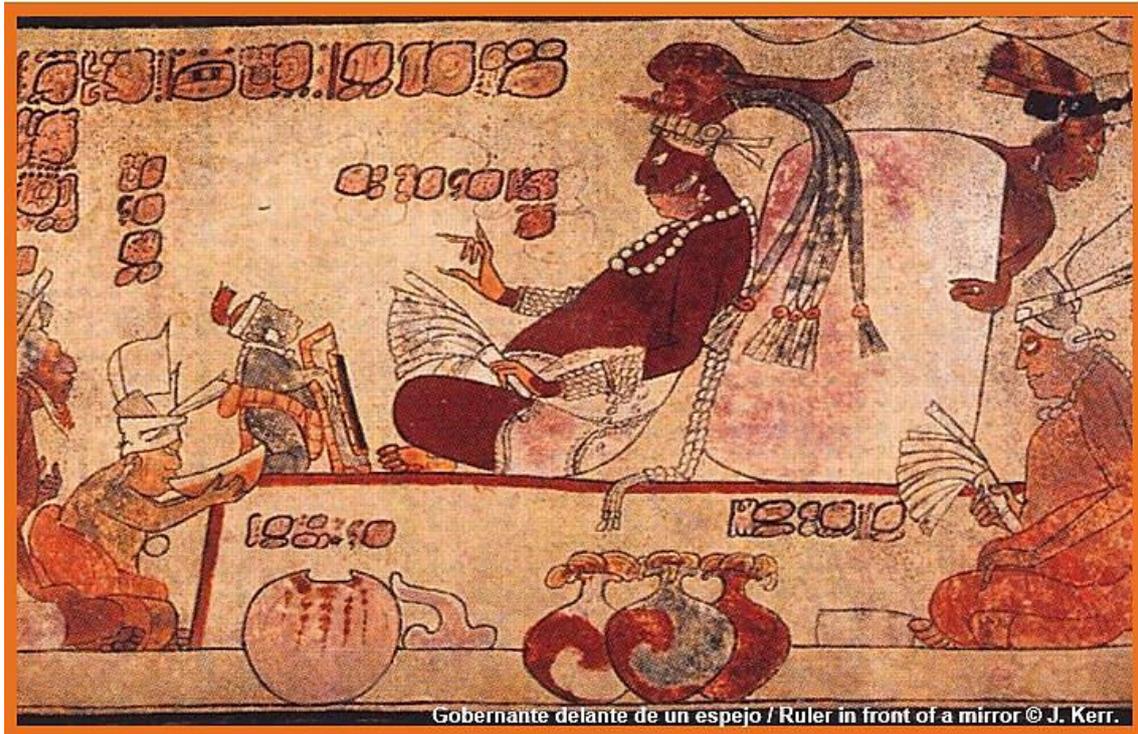


Imagen en detalle de un vaso polícromo de la National Gallery of Australia. © L. García.

Recurso dinamizador: *Espejos y apariencia*. Frente al panel donde se explica la importancia de los espejos para establecer contactos con el inframundo, se colocarán unos espejos de obsidiana y otros distorsionadores de la imagen para que el visitante reflexione sobre su imagen reflejada y la sensación de esta actividad ritual, a menudo desarrollada previa ingesta de sustancias alucinógenas.



Recurso dinamizador de sala. *Espejos y apariencia* © L. García.



Espejos la imagen reflejada | the mirror image

El espejo (nen) fue un elemento importante entre la nobleza. Se le atribuía una función de colectividad: la observación de la pirita, la obsidiana o la hematita pulidas proporcionaba una imagen del otro mundo, por lo que era un medio de contactar con los antepasados y restablecer los vínculos interrumpidos por la muerte. La mayoría de los espejos mayas provienen de enterramientos o de ofrendas y casi todos son circulares, con orificios para colgarse.
The mirror (nen) was an important element among the nobility. He was credited with a collectivity function: polished observation of pyrite, obsidian, or hematite provided an image of the other world, so it was a means of contacting ancestors and reestablishing ties interrupted by death. Most of the Mayan mirrors come from burials or offerings and almost all are circular, with holes to hang.

El espejo era sensiblemente similar al laberinto: una puerta abierta a las experiencias con lo sobrenatural
The mirror was remarkably similar to the labyrinth: an opened door to experiences with the supernatural



Pirita / Pyrite



Obsidiana / Obsidian



Hematita / Hematite

Portador de espejo (s. VI, Mesoamérica, MET)
Mirror bearer (VIth c., Middle America, MET)



Escena palaciega con gobernante mirando un espejo (de Young Museum, San Francisco)
Palace scene with ruler looking into mirror (de Young Museum, San Francisco)



Portador de espejo (800-800, México, Princeton University Art Museum)
Mirror bearer (800-800, México, Princeton University Art Museum)



La superficie bruñida del espejo se entendía como la capa de agua tras la que se encontraba el Xibalbá. El reflejo invertido que ofrecían los espejos se vinculaba a la figura del dragón, ser confuso e indefinido, de ahí que muchos de ellos estén decorados con la figura de este monstruo fantástico.
The burnished surface of the mirror was understood as the layer of water behind which was the Xibalbá. The inverted reflection of the mirrors was linked to the figure of the dragon, confused and indefinite, hence many of them are decorated with the figure of this fantastic monster.

Portador de espejo (800-800, México, Princeton University Art Museum)
Mirror bearer (800-800, México, Princeton University Art Museum)

Escena palaciega con gobernante mirando un espejo (de Young Museum, San Francisco)
Palace scene with ruler looking into mirror (de Young Museum, San Francisco)

Portador de espejo (800-800, México, Princeton University Art Museum)
Mirror bearer (800-800, México, Princeton University Art Museum)

Escena palaciega con gobernante mirando un espejo (de Young Museum, San Francisco)
Palace scene with ruler looking into mirror (de Young Museum, San Francisco)

Panel 22. Espejos, la imagen reflejada © L. García.



Otras prácticas sagradas

other sacred practices

Las bandas de glifos definen cuatro escenas. En cada una, un personaje en posición sedente parece sostener un códice. Para su elaboración, se usaba papel hecho con la pasta de la corteza del amate. Se pegaban en zigzag y se aplicaba estuco.

Glyph bands define four scenes. In each, a character in a seated position seems to hold a codex. For its elaboration, it was used paper made with the paste of the bark of amate. They were stuck in a zigzag and covered with stucco.



Vaso ceremonial (800-900, Guatemala, Museo de América)
Ceremonial vessel (800-900, Guatemala, Museo de América)

La escritura (siempre sagrada, no profana) tenía como objetivo la comunicación con los dioses o espíritus. Los signos se veían como un nexo con los antepasados y con los descendientes. Así, las inscripciones sobre piedra, concha, jade, cerámica y otros soportes, eran un vehículo más de la acción religiosa, acompañados casi siempre de escenas doctrinales, políticas o religiosas.

Writing (always sacred, not profane) aimed at communication with gods or spirits. The signs were seen as a nexus with the ancestors and with the descendants. Thus, inscriptions on stone, shell, jade, pottery and other supports were a vehicle for religious action, almost every time accompanied by doctrinal, political or religious scenes.

Existe una amplia variedad de conductas rituales. Gracias a los hallazgos arqueológicos y al desciframiento de los glifos, se conoce que la realeza maya organizaba celebraciones públicas para visitar las tumbas y venerar los restos óseos de sus familiares: los huesos se rociaban con óxido de hierro, se quemaban sustancias, se dejaban ofrendas, se perfumaban las ropas o se incluían cuerpos de adolescentes sacrificados.

There is a wide variety of ritual behaviors. Thanks to the archaeological findings and the decipherment of the glyphs, it is known that the Mayan royalty organized public celebrations to visit the tombs and to venerate the bony remains of their relatives: bones were sprinkled with iron oxide, substances were burned, offerings were left, clothes were perfumed or bodies of adolescent sacrificed were included.



Los estudios han demostrado que los huesos humanos de los sacrificados podían emplearse para fabricar ornamentos y herramientas. Es el caso de estos fémures tallados (100 a.C-100 d.C.), del Museo Regional de Chiapas.

Studies have shown that the human bones of the sacrificed could be used to make ornaments and tools. It is the case of these carved femurs (100 b.C-100 a.C.), from the Museo Regional de Chiapas.



¿Quieres saber más?
Do you want to know more?





Panel 23. Otras prácticas sagradas © L. García.



En ese pozo han tenido, y tenían entonces, costumbre de echar hombres vivos en sacrificios a los dioses, en tiempo de seca, y pensaban que no morían aunque no los veían más. Echaban también otras muchas cosas de piedras de valor y que teníanpreciadas [...]. [El pozo] tiene más de siete estados de hondo hasta el agua, y mucho más de cien pies, hecho redondo en una peña tajada que es maravilla y el agua parecía verde [...].

Diego de Landa.

Texto L. Texto de Diego de Landa © L. García.



Los cenotes son pozos cársticos naturales que suelen estar cubiertos de agua durante todo el año y pueden alcanzar profundidades incluso bajo el nivel del mar. Se usaron como espacios sacrificiales y llegaron a ser verdaderos cementerios acuáticos: las víctimas, preferiblemente mujeres adolescentes y niños (con mayor pureza), eran arrojados desde el borde, seguramente drogados y con algún tipo de peso para sumergirse rápidamente, con el objetivo de enviar y recibir mensajes desde el más allá.

Cenotes are natural karstic wells that are often covered with water throughout the year and can reach depths even below sea level. They were used as sacrificial spaces and became true aquatic cemeteries: victims, preferably adolescent girls and children (with greater purity) were thrown from the edge, probably drugged and with some kind of weight to submerge quickly, with the aim of sending and receive messages from beyond.



Texto M. Texto de explicación de los cenotes © L. García.



Recreación del espacio del cenote (general y zona con maqueta) © L. García.



Cenotes Sagrados de Chichén Itzá

Sacred Cenote of Chichén Itzá

Los trabajos arqueológicos en el Cenote Sagrado han permitido extraer, además de restos humanos, numerosos objetos que son resultado de las prácticas rituales relacionadas con los sacrificados.

The archaeological works in the Sacred Cenote have allowed to extract, besides human remains, numerous objects that are the result of the ritual practices related to the sacrificed ones.



Hacia el s. VIII aún no se fabricaban objetos de oro en Mesoamérica. Posiblemente, por aquel entonces las piezas de ese metal procedían de Centroamérica o más al sur.

Towards the VIIIth c. gold objects were not yet made in Mesoamerica. Possibly, at that time the pieces of that metal came from Central America or more to the south.

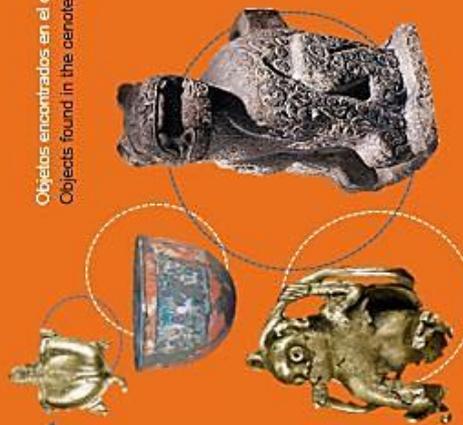
Detalle de procesiones. Templo Norte del Juego de Pelota

Detail of processions. North Temple of the Ball Game

La ciudad maya de Chichén Itzá (Yucatán) consta de 17 edificios y un Cenote Sagrado. Tuvo su esplendor en el período Clásico, siendo un lugar de culto y peregrinaje en el Posclásico. Los cenotes Sagrado y Xtoloc están asociados cada uno a sus respectivas calzadas (sacbé), que pudieron utilizarse para celebrar procesiones hacia ellos desde distintas estructuras.

The Mayan city of Chichén Itzá (Yucatán) consists of 17 buildings and a Sacred Cenote. It had its splendor in the Classic period, being a place of worship and pilgrimage in the Postclassic. The cenotes Sacred and Xtoloc are each associated with their respective causeways (sacbé), that could be used to celebrate processions towards them from different structures.





Objetos encontrados en el cenote

Objects found in the cenote



Drenaje del cenote por Edward H. Thompson en 1904

Drainage of the cenote by Edward H. Thompson in 1904.



¿Quieres saber más?

Do you want to know more?







Panel 24. Cenotes, lugares sagrados (forma curva) © L. García.



Sustancias alucinógenas

hallucinogenic substances



1. Jarra con escenas rituales (ss. VIII-X, Guatemala, MET).
 2. Hongo zoomorfo (400 a.C.-250 d.C., Kaminaljuyu, MINAE, Guatemala).
1. Jar with ritual scenes (VIII-IXth c., Guatemala, MET).
 2. Zoomorph mushroom (400 b.C.-250 a.C., Kaminaljuyu, MINAE, Guatemala).

En determinadas prácticas para contactar con el más allá, la orden sacerdotal solían utilizar bebidas alcohólicas y sustancias alucinógenas que provocaban alteraciones de las capacidades psicofísicas. Era un estado que se equiparaba a la muerte, a internarse en una caverna o a atravesar un espejo: un modo de entrar en el más allá, similar a los sueños. Se combinaban con largos tiempos de ayuno e insomnio, laceraciones en la piel y sangrados, continuas danzas, etc., que llevaban a pérdida de la conciencia y aceleraban los efectos de los hongos y plantas alucinógenas y los productos animales psicotrópicos.

In certain practices to contact the afterlife, the priestly order used alcoholic beverages and hallucinogenic substances that caused alterations in psychophysical capacities. It was a state that equated with death, going into a cave or going through a mirror: a way to enter into the afterlife, similar to dreams. They were combined with long periods of fasting and insomnia, lacerations on the skin and bleeding, continuous dances, etc., leading to loss of consciousness and accelerating the effects of hallucinogenic fungi and plants and psychotropic animal products.

Las sustancias no sólo se ingerían, también se administraban como unguentos o a través de enemas. Existen evidencias en toda Mesoamérica del uso de instrumentos para introducir líquidos en el tracto digestivo inferior, mediante el cual se absorben más rápidamente. La mayoría estaban realizados en materiales perecederos, pero se han hallado algunos cerámicos.

Substances were not only ingested, they were also administered as ointments through enemas. There is evidence throughout Mesoamerica of the use of instruments to introduce liquids into the lower digestive tract through which they are absorbed more rapidly. Most are found in perishable materials, but some ceramics have been found.



Vaso ceremonial (Chrysler Museum of Art, Virginia)
Ceremonial vessel (Chrysler Museum of Art, Virginia)



¿Quieres saber más?



Do you want to know more?



Recurso dinamizador: *Sustancias alucinógenas. Las materias primas*. El panel dedicado a las sustancias alucinógenas se complementa con otro que trata las materias primas con que se elaboraban, así como dos de las principales bebidas, el pulque y el balché. Se incluye una imagen de la sustancia en cuestión, acompañada de otra que evidencia su uso entre los mayas. Asimismo, se incluyen tres muestras para que los visitantes estimulen el sentido del olfato mientras leen la información correspondiente.

Sustancias alucinógenas las materias primas

Flor de palo blanco | White lichen flower | *Usui*

Se utilizó también como símbolo de linaje y aparece en los tocados de los gobernantes mayas. En algunas representaciones, el lolo sale de las partes del cuerpo asociadas a los símbolos.

It was also used as a symbol of lineage and appears in the headdresses of Mayan rulers. In some representations, the lolo leaves the parts of the body related to senses.

Copal | Copal | Pom

Sustancia resinosa obtenida de distintas especies de árboles que se quemaba a modo de incienso, preparada en forma de pequeñas bolas, junto con grasas de maíz.

Resinous substance obtained from different species of trees that burned as an incense, prepared in the form of small balls, together with grease...

PULQUE | PULQUE | CHI

Bebida obtenida a partir de la savia del maguey e agave. Se convirtió en la principal bebida mesoamericana y su creación se atribuye a personajes míticos, como *Ayauhtec*, diosa del maguey, y *Pulquec*, dios del pulque. La bebida se fermenta con enzimas de hongos y bacterias, que intensifican sus propiedades embriagantes.

Drink obtained from the sap of the maguey or agave. It became the main alcoholic drink of Mesoamerica and its creation was attributed to mythical characters, such as *Ayauhtec*, goddess of the maguey, and *Pulquec*, discoverer of opuntia roth, which intensified its intoxicating properties.

BALCHÉ | BALCHÉ

Bebida obtenida de la infusión de la corteza del *Lonicocarpus longipylus*, mezclada con miel de abejas comenidas en egiña. Se consume alcohólico en la forma de un tipo especial de pulque con alto contenido en egiña. El contenido alcohólico era bajo.

Drink obtained from the infusion of the bark of *Lonicocarpus longipylus*, mixed with honey from bees fed a special type of pollen with a high content of egiña. Its alcoholic content was low.

HALLUCINÓGENIC SUBSTANCES raw materials

Tabaco | Tobacco

Se consumía inhalado o masticado, incluso combinado con las hojas de Datura y Brugmansia, cuyo alto contenido en alcaloides psicoactivos intensificaba el efecto embriagante.

It was consumed inhaled or chewed, even in combination with Datura and Brugmansia leaves, whose high content of psychoactive alkaloids intensified the intoxicating effect.

Hoopos | Fungi

Entre los mayas, el más común era el *Psilocybe Cubensis*, denominado "hoopos sagrado". El nivel de alcaloides es variable, y su efecto puede llegar a ser mayor que el del LSD.

Among the Maya, the most common was *Psilocybe Cubensis*, called "hooposacop" ("hallowed mushroom"). The alkaloid level is variable, and its effect may be greater than the...

Mural of the painted plumed | *Cataximu* (Comanche)

Recurso dinamizador de sala. *Sustancias alucinógenas. Materias primas* © L. García.



Sustancias alucinógenas las materias primas

Flor de loto blanco | White lotus flower | *Naadi*




Se utilizó también como símbolo de linaje y aparece en los tocados de los gobernantes mayas. En algunas representaciones, el loto sale de las partes del cuerpo asociadas a los sentidos.

It was also used as a symbol of lineage and appears in the headdresses of Mayan rulers. In some representations, the lotus leaves the parts of the body related to senses.

Copal | Copal | *Pom*




Sustancia resinosa obtenida de distintas especies de árboles que se quemaba a modo de incienso, preparada en forma de pequeñas bolas, junto con granos de maíz. Resinous substance obtained from different species of trees that burned as an incense, prepared in the form of small balls, together with seeds of corn.

Hallucinogenic substances raw materials

Tabaco | Tobacco




Se consumía inhalado o masticado, incluso combinado con las hojas de Datura y Brugmansia, cuyo alto contenido en alcaloides psicoactivos intensificaba el efecto entéogeno.

It was consumed inhaled or chewed, even in combination with Datura and Brugmansia leaves, whose high content of psychoactive alkaloids intensified the entheogenic effect.

Hongos | Fungi




Entre los mayas, el más común era el *Psilocybe Cubensis*, denominado *teonanácatl* ("hongo sagrado"). El nivel de alcaloide es variable, y su efecto puede llegar a ser mayor que el del LSD.

Among the Maya, the most common was *Psilocybe Cubensis*, called *teonanacatl* ("sacred mushroom"). The alkaloid level is variable, and its effect may be greater than that of LSD.

PULQUE | PULQUE | CHI

Bebida obtenida a partir de la savia del maguey o agave. Se convirtió en la principal bebida alcohólica de Mesoamérica y su creación se atribuye a personajes míticos, como *Mayáhuel*, diosa del maguey, y *Patécatl*, descubridor de las raíces *ocpatli*, que intensificaban las propiedades embriagantes.

Drink obtained from the sap of the maguey or agave. It became the main alcoholic drink of Mesoamerica and its creation was attributed to mythical characters, such as *Mayáhuel*, goddess of the maguey, and *Patécatl*, discoverer of *ocpatli* roots, which intensified its intoxicating properties.

BALCHÉ | BALCHÉ

Bebida obtenida de la infusión de la corteza del *Lonchocarpus longistylus*, mezclada con miel de abejas alimentadas con un tipo especial de polen con alto contenido en ergina. Su contenido alcohólico era bajo.

Drink obtained from the infusion of the bark of *Lonchocarpus longistylus*, mixed with honey from bees fed a special type of pollen with a high content of ergina. Its alcoholic content was low.



Mural de la pirámide pintada. Calakmul (Campeche)

Panel 26. Sustancias alucinógenas. Materias primas © L. García.



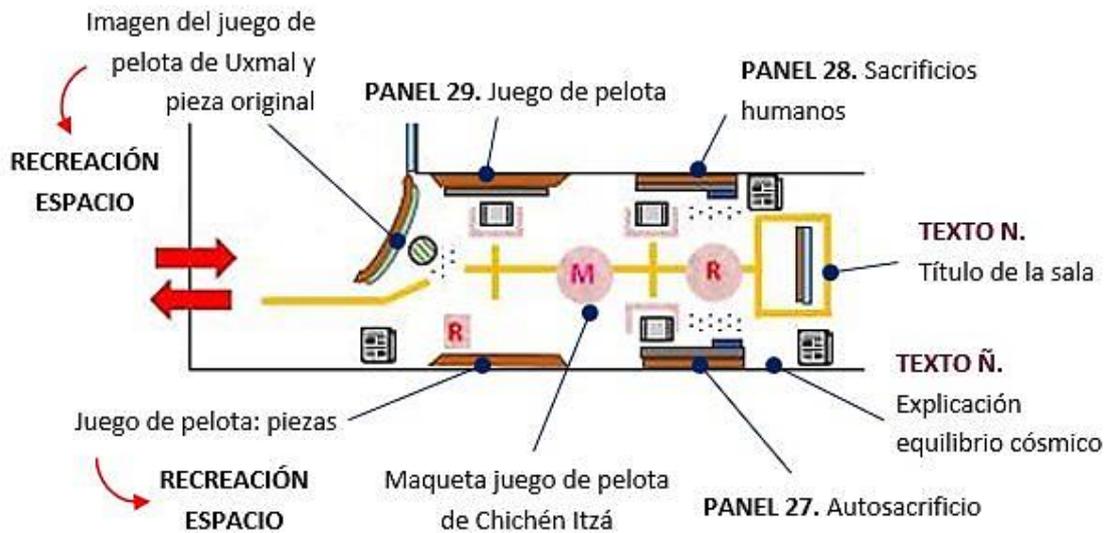
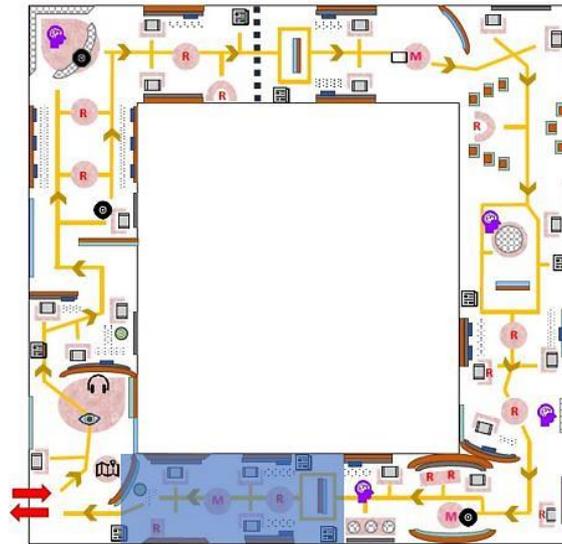
SALA III. ACCEDER A OTROS MUNDOS: LOS CONTACTOS CON EL INFRAMUNDO

ESPACIO	OBRA ORIGINAL	REPRODUCCIÓN TÁCTIL	INSTITUCIÓN	MATERIAL DE APOYO
Culto a los antepasados	Punta de obsidiana	Sí	Museo de América	Recursos en relieve: dibujo del templo superior del Templo del Sol de Palenque
	Punta de obsidiana	Sí		
	Cuchillo excéntrico			
	Cuchillo excéntrico			
	Vasija globular			
	Vasija cilíndrica			
	Figura de Jaina (silbato)			
Figura de Jaina (escarificaciones)		Figura de Jaina (madre e hijo)	Museo de las Culturas del Mundo (Barcelona)	
Espejos	Urna funeraria con gobernante y dios solar		Museo de las Culturas del Mundo (Barcelona)	Recursos en relieve: elementos significativos de las piezas (Ejemplo: relieve del personaje mirando el espejo del vaso de Motul de San José).
	Figura del portador de espejo		Metropolitan Museum of Art (Nueva York)	Recursos en relieve: elementos significativos de las piezas (Ejemplo: relieve de personaje con papel amate).
Escritura	Vaso con personajes con papel amate	Vaso con escena palaciega y soberano mirándose en espejo	De Young. Fine Arts Museum (San Francisco)	Recursos en relieve: elementos significativos de las piezas (Ejemplo: relieve de personaje con papel amate).
		Gifos (del vaso anterior)	Museo de América	Maqueta táctil del Cenote Sagrado de Chichén Itzá.
Cenotes		Varias piezas de oro del Cenote Sagrado de Chichén Itzá: figurilla humana y cascabel.	Chichén Itzá (sitio arqueológico)	
		Jarra con escenas rituales a base de enemas	Metropolitan Museum of Art (Nueva York)	Recursos en relieve: desarrollo de la jarra con escenas rituales.
Sustancias alucinógenas	Hongo zoomorfo		Museo Nacional de Arqueología y Etnología (Guatemala)	

Tabla-resumen con las obras originales, reproducciones y material de apoyo de la Sala III © L. García.



- Sala IV: *Autosacrificio y muerte: símbolos de ofrenda y respeto*



Idea a transmitir. Los mayas tenían una manera mítica de concebir la historia, basada en la perpetuación de un equilibrio para poder continuar con el devenir del mundo. Los gobernantes y miembros de los linajes reales, dado su carácter religioso, ostentaban el deber de mantenerlo. Se explica la relevancia de la sangre entendida como energía regeneradora, lo que se manifestaba a través de los autosacrificios y los sacrificios humanos.



4

AUTOSACRIFICIO Y MUERTE.
SÍMBOLOS DE OFRENDA Y RESPETO

Maya
Autosacrificio y muerte
Símbolos de ofrenda y respeto

SELF-SACRIFICE AND DEATH.
SYMBOLS OF OFFERING AND RESPECT

Texto N. Título de la sala © L. García.



Los mayas entendían los cambios culturales como sucesivas restauraciones del orden cósmico. Sus mitos de origen o creación del mundo se basaban en la sustitución de un mundo por otro, en una lucha de opuestos considerada esencial para la continuación de la vida. Por tanto, el ser humano se veía en la obligación de mantener el equilibrio y perpetuar esa situación transitoria, tarea fundamental del gobernante. El individuo al frente de la sociedad se identificaba con el comportamiento de los astros: al igual que el Sol y la Luna se suceden en el dominio del ámbito celeste, los cambios monárquicos se entendían como una proyección del orden cósmico en el orden social.

The Maya understood cultural changes as successive restorations of the cosmic order. Their myths of origin or creation of the world were based on the substitution of one world for another, in a struggle of opposites considered essential for the continuation of life. Therefore, the human being was obliged to maintain the balance and perpetuate that transitional situation, fundamental task of the ruler. The individual at the head of society was identified with the behavior of the stars: just as the Sun and Moon succeeded in the domain of the celestial sphere, the monarchical changes were understood as a projection of the cosmic order in the social order.



Texto Ñ. Texto de explicación del equilibrio cósmico © L. García.



Autosacrificio

self-sacrifice

Se purificaba todo lo que estuviera en contacto con el ritual, incluido el instrumental que se emplease. El agua y el fuego eran los elementos purificadores y regeneradores por excelencia.

Everything that was in contact with the ritual, including the instruments used, was purified. Water and fire were the best purifying and regenerating elements.



1. Vaso con ritual de autosacrificio (800-900, Guatemala, Museo de América).
 2. Vaso ceremonial (800-900, Guatemala, Museo de América).
1. Vessel with self-sacrifice ritual (800-900, Guatemala, Museo de América).
 2. Ceremonial vessel (800-900, Guatemala, Museo de América).



Desempeñar tareas relativas a la religión fomentaba que los gobernantes no sólo fueran los oficiantes de las ceremonias, sino que, en ocasiones, no hubiera diferencias entre sacerdote y monarca y/o entre templos y palacios. Por ello, debían realizar ofrendas de sangre para proporcionar a los dioses (responsables de perpetuar el mundo, pero no omnipotentes) la energía necesaria para que el cosmos siguiera su marcha y el hombre pudiera perdurar en la tierra.

Performing tasks related to religion encouraged that the rulers were not only the officiators of the ceremonies, but sometimes there were no differences between priest and monarch and/or between temples and palaces. Therefore, they had to make blood offerings to give the gods (responsible for perpetuating the world, but not omnipotent) the energy necessary for the cosmos to continue its march and man could endure on earth.

Para las grandes ceremonias, se sometían a autosacrificios, dañándose los brazos, muslos, lenguas y el miembro viril. Gobernante, madre y esposa suelen representarse recogiendo la sangre en papeles contenidos en una vasija, que luego se quemaban en incensarios para que el humo llegase a los seres incorpóreos. De estas nubes de humo podían surgir serpientes sobrenaturales y, a su vez, emerger un ancestro de sus fauces.

Mural de Bonampak (Chiapas)
Mural of Bonampak (Chiapas).



In great ceremonies, they made self-sacrifice, damaging the arms, thighs, tongues and the virile member. Ruler, mother and wife are usually depicted collecting the blood in papers contained in a vessel, which were then burned in incense burners for the smoke to reach the incorporeal beings. From these clouds of smoke supernatural serpents could emerge and, in turn, an ancestor emerge from their jaws.



Mural de San Bartolo (Guatemala)
Mural of San Bartolo (Guatemala).





Sacrificios humanos

human sacrifices

La necesidad constante de sangre para satisfacer la voluntad de los dioses conllevaba la ejecución de seres humanos. En el período Clásico, el medio más representado es la decapitación (probablemente, previo degollamiento). En el Postclásico, prima el sacrificio de la extracción del corazón, órgano muy apreciado por los mayas, por ser considerado la residencia de las funciones racionales, cognitivas, espirituales y emotivas.

The constant need for blood to satisfy the will of the gods involved the execution of human beings. In the Classic period, the most represented medium is decapitation (probably, after beheading). In the Postclassic, the sacrifice of the extraction of the heart, an organ highly appreciated by the Maya, is prized for being considered the residence of rational, cognitive, spiritual and emotional functions.

Unas veces, la cabeza se transforma en una mazorca de maíz, símbolo del sustento del hombre; otras, la sangre que se derrama adopta la forma de serpientes, simulando la energía divina que se escapa del cuerpo.

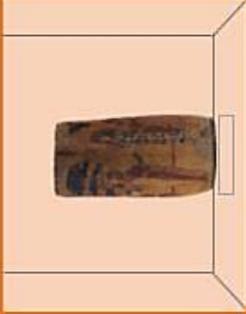
Sometimes the head is transformed into an ear of corn, symbol of the sustenance of man; others, the blood that is shed takes the form of serpents, simulating the divine energy that escapes the body.

En estas muertes rituales, era necesaria la preparación de la persona que iba a ser sacrificada: la precedían danzas y procesiones y los oficiantes se vestían con atavíos específicos.

In these ritual deaths, the preparation of the person to be sacrificed was necessary: dances and processions preceded it, and officiants dressed in specific attire.



Banqueta oeste del Juego de Pelota de Chichén Itzá
West bench of the Ballgame of Chichén Itzá



Vaso con cautivo
pidiendo clemencia
(600-900, Guatemala
Museo de América)
Vessel with captive
begging for mercy
(600-900, Guatemala
Museo de América)





Cautivos en
Bonampak
(Chiapas)
Captives in
Bonampak
(Chiapas)

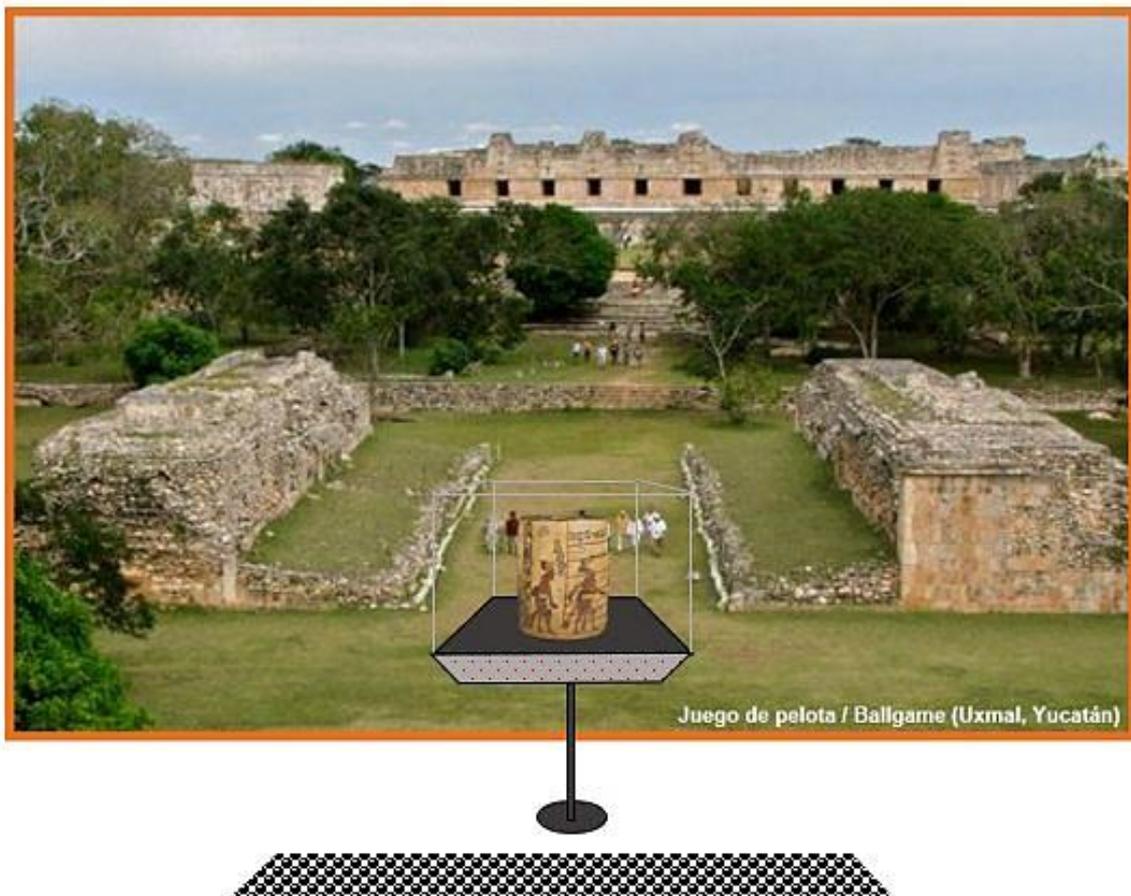
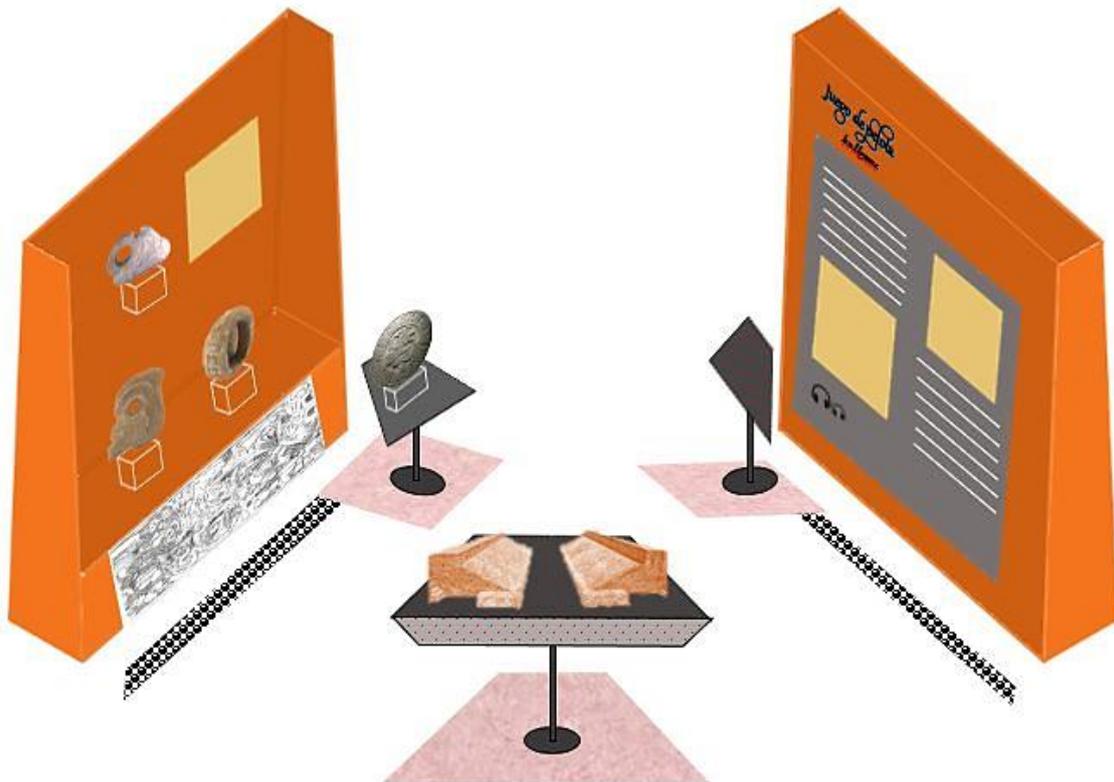


¿Quieres saber más?



Do you want to know more?

Panel 28. Sacrificios humanos © L. García.



Recreación del espacio del juego de pelota (general y pared final con pieza) © L. García.



Juego de Pelota

Ballgame

Uno de los más importantes sacrificios tenía lugar al acabar el juego de pelota (*pitz*). Los jugadores de los dos equipos que se enfrentaban debían golpear una gruesa pelota de caucho con los brazos, las caderas o las nalgas, introduciéndola por unos aros colocados en los muros. No se trataba de un deporte popular, sino que los mayas reconocieron en el juego de pelota una metáfora de los movimientos de los cuerpos celestes (Sol, Luna y Venus, particularmente). One of the most important sacrifices took place at the end of the ballgame (*pitz*). The players of the two facing teams had to hit a thick rubber ball with their arms, hips or buttocks, inserting it through some hoops placed on the walls. It was not a popular sport, but the Maya recognized in the ball game a metaphor of the movements of the celestial bodies (Sun, Moon and Venus, in particular).



El movimiento pendular de la pelota representaba la renovación y la naturaleza cíclica de la vida y la humanidad. Un "ritmo vital" y un sentido cosmológico que simbolizaba la lucha entre las fuerzas del universo.

The pendulum movement of the ball represented the renewal and cyclical nature of life and humanity. A "vital rhythm" and a cosmological sense that symbolized the struggle between the forces of the universe.

Códice Tudeia (Museo de América)
Tudeia Codex (Museo de América)




El área de campo o cancha solía tener planta de doble T y estar delimitada por dos muros paralelos, rematados por otros en talud, que podían ser ornamentados con relieves alusivos al ritual. Los marcadores empotrados en el suelo indicaban los sectores de cada equipo.

The field or court area used to have a double T plant and be bordered by two parallel walls, topped by others in slope, which could be ornamented with reliefs alluding to the ritual. The markers embedded in the ground indicated the sectors of each team.

Despliegue de vaso con juego de pelota (700-800, Guatemala, St. Louis Art Museum)

Vessel display with ballgame (700-800, Guatemala, St. Louis Art Museum)



El área de campo o cancha solía tener planta de doble T y estar delimitada por dos muros paralelos, rematados por otros en talud, que podían ser ornamentados con relieves alusivos al ritual. Los marcadores empotrados en el suelo indicaban los sectores de cada equipo.

The field or court area used to have a double T plant and be bordered by two parallel walls, topped by others in slope, which could be ornamented with reliefs alluding to the ritual. The markers embedded in the ground indicated the sectors of each team.



¿Quieres saber más?
Do you want to know more?





Panel 29. Juego de pelota (forma de talud) © L. García.



Las hachas ceremoniales formaban parte del ajuar funerario de los jugadores de pelota. Algunos autores piensan que se utilizaba durante la competición o en los sacrificios posteriores. The ceremonial axes were part of the funerary equipment of the ball players. Some authors think that it was used during competition or later sacrifices.

200-800, Uxmal, Museo de América

Aro lítico con forma de cabeza humana, boca como pico de pato y nariz retorcida hacia arriba. Remite al dios del viento *Quetzalcóatl-Ehécatl*, una de las primeras manifestaciones de la Serpiente Emplumada. Lytic ring shaped like a human head, mouth like duck's beak and nose twisted upwards. It refers to the god of the wind *Quetzalcóatl-Ehécatl*, one of the first manifestations of the Feathered Serpent.

300-800, México. Museo de las Culturas del Mundo, BCN

La manopla cubre los nudillos de la mano, liberando los dedos. Se ha interpretado como elemento usado en la competición u objeto ceremonial, para los sacrificios de sangre. The handle covers the knuckles of the hand, releasing the fingers. It has been interpreted as element used in the competition or ceremonial object, for the sacrifices of blood.

300-800, México. Museo de las Culturas del Mundo, BCN

Panel del juego de pelota, Toniná (Chiapas)

Balgame panel, Toniná (Chiapas)

Recreación del espacio del juego de pelota (zona con piezas) © L. García.



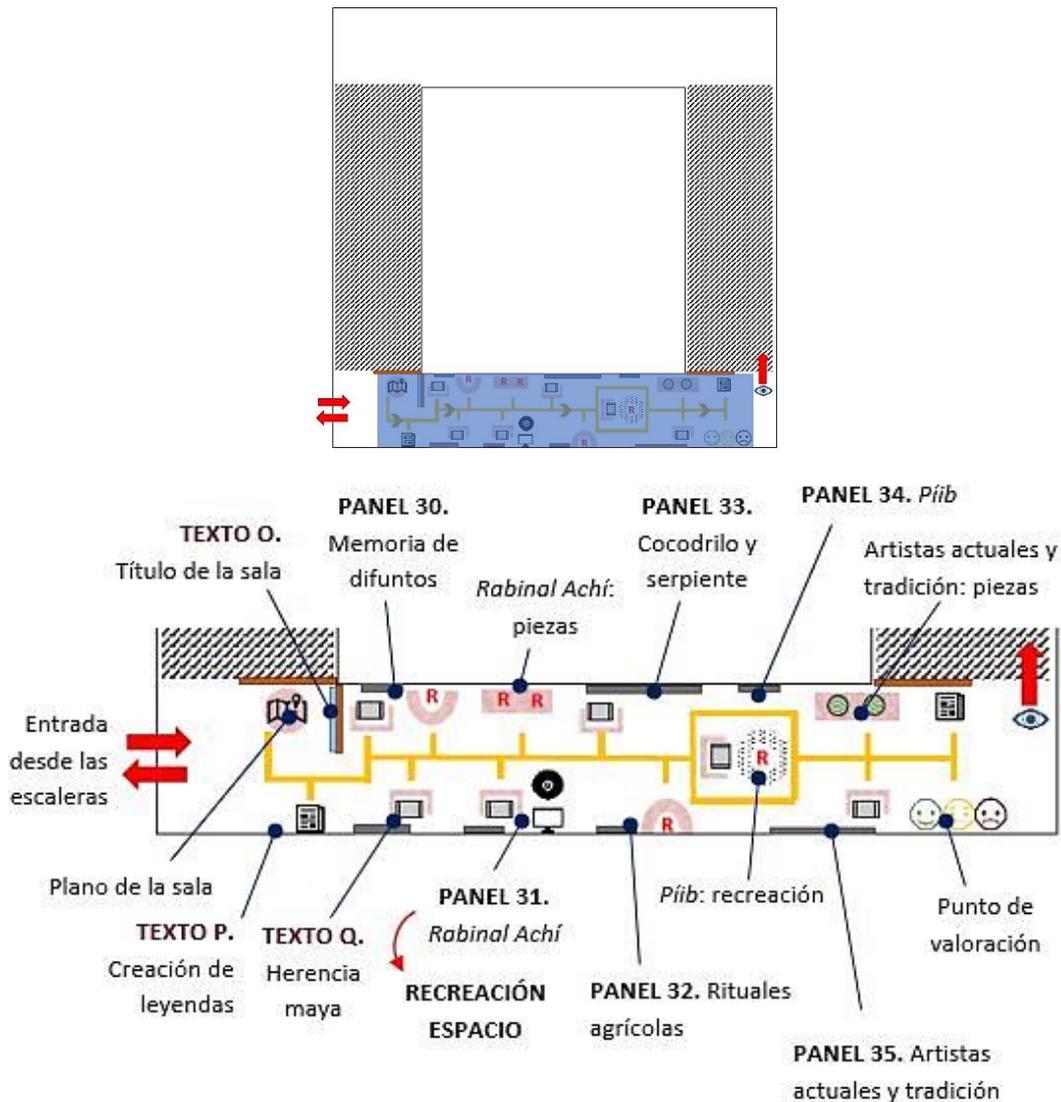
SALA IV. AUTOSACRIFICIO Y MUERTE: SÍMBOLOS DE OFRENDA Y RESPETO

ESPACIO	OBRA ORIGINAL	REPRODUCCIÓN TÁCTIL	INSTITUCIÓN	MATERIAL DE APOYO
Autosacrificio	Vaso con ritual de autosacrificio		Museo de América	Recursos en relieve: escena del Dintel 25 de Yaxchilán y elementos significativos de las piezas (Ejemplo: personaje herido en el vaso de autosacrificio).
	Vaso con autosacrificio y animales		British Museum (Londres)	
	Vaso con cautivo pidiendo clemencia antes del sacrificio	Dintel 24 de Yaxchilán	Museo de América	
Juego de pelota	Aro lítico		Museo de las Culturas del Mundo (Barcelona)	Maqueta táctil del juego de pelota de Chichén Itzá. Recursos en relieve: desarrollo del vaso del juego de pelota y de la decoración de la banqueta de Chichén Itzá.
	Hacha lítica		Saint Louis Art Museum (EE. UU.)	
	Manopla lítica		Museo Nacional de Antropología (México)	
	Vaso con escena de juego de pelota	Disco de Chinkultic (marcador de juego de pelota)		

Tabla-resumen con las obras originales, reproducciones y material de apoyo de la Sala IV © L. García.

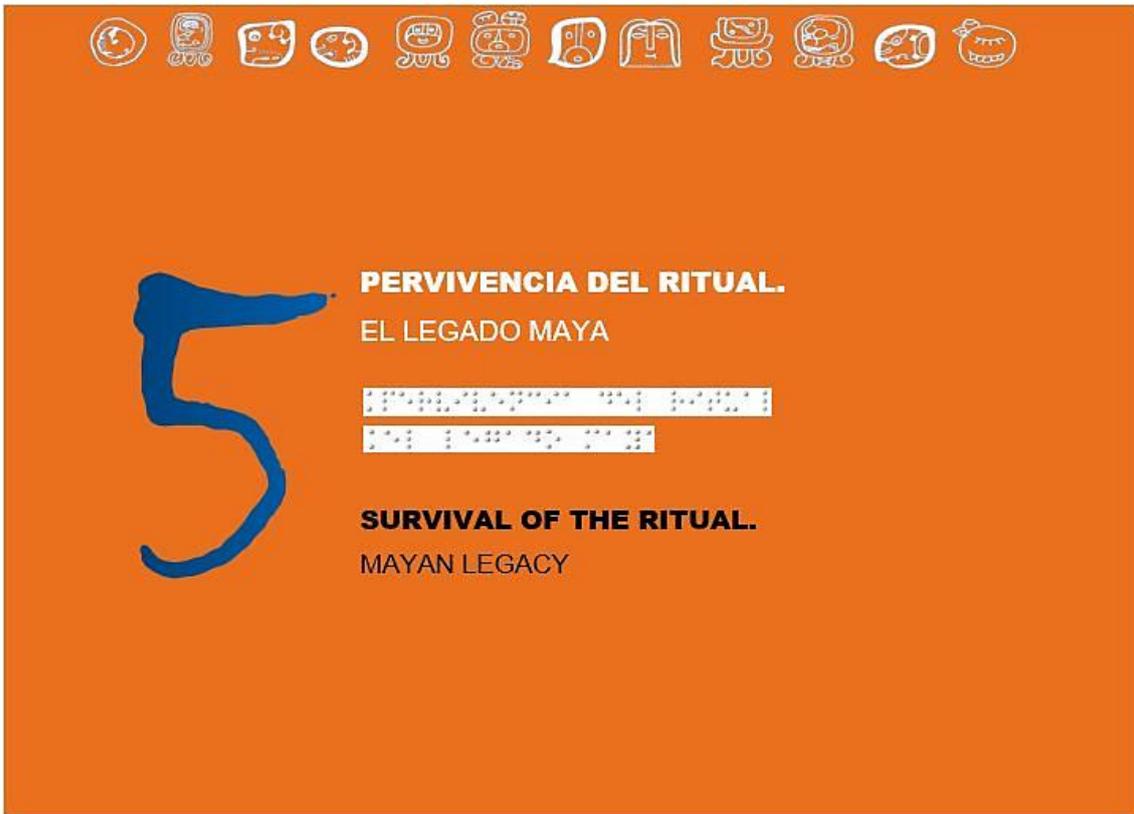


- Sala V: Pervivencia del ritual. El legado maya

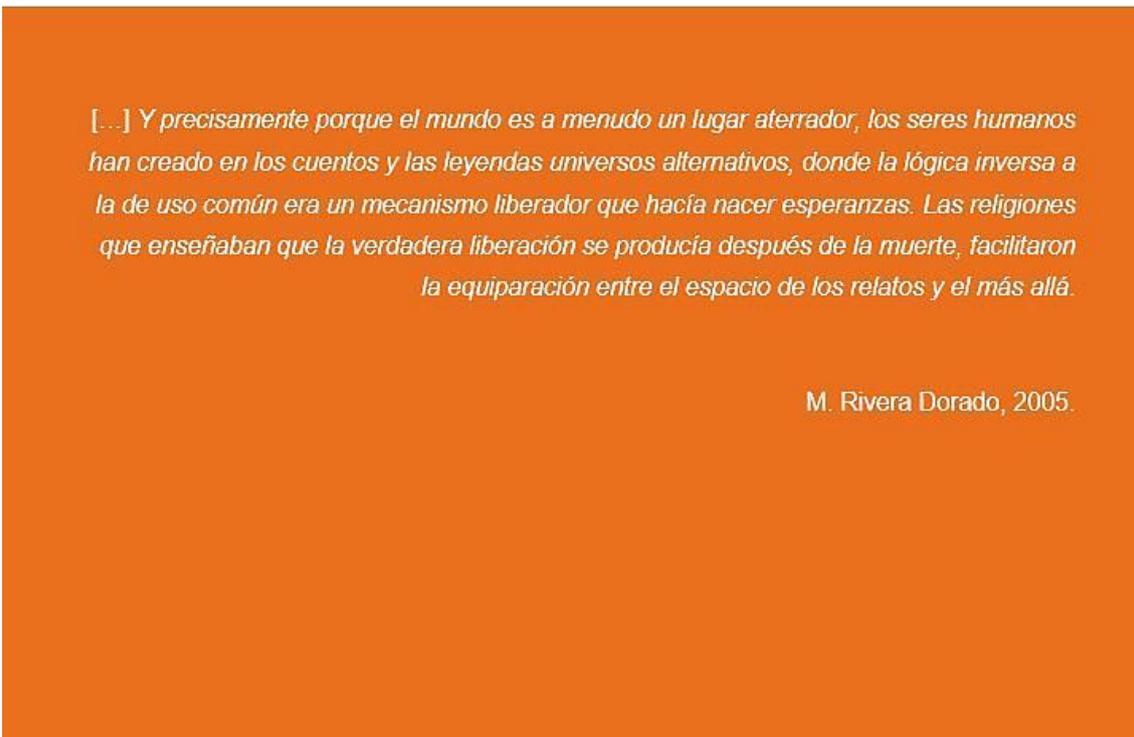


Idea a transmitir. Como colofón del recorrido expositivo, se propone un acercamiento a las costumbres mesoamericanas actuales, que mantienen una fuerte vinculación con el pasado prehispánico. Rituales, danzas y tradiciones que manifiestan un origen claramente anclado en las ideas desarrolladas por la civilización maya. Acompañando a sus correspondientes explicaciones, proponemos la exhibición de varias reproducciones o recreaciones a lo largo de la sala, tales como: un altar de muertos, algunas piezas artesanales empleadas como atuendo del *Rabinal Achí*, un altar al modo de los utilizados en rituales agrícolas y un *piib* u horno de tierra. También, el artista Andrea Zucchini ha manifestado su acuerdo e interés al plantearle la posibilidad de exhibir su obra *Terra Terra, 2015-2017* como original táctil, al final de la sala³⁴.

³⁴ Información facilitada directamente a la autora (02/05/2017).



Texto O. Título de la sala © L. García.



[...] Y precisamente porque el mundo es a menudo un lugar aterrador, los seres humanos han creado en los cuentos y las leyendas universos alternativos, donde la lógica inversa a la de uso común era un mecanismo liberador que hacía nacer esperanzas. Las religiones que enseñaban que la verdadera liberación se producía después de la muerte, facilitaron la equiparación entre el espacio de los relatos y el más allá.

M. Rivera Dorado, 2005.

Texto P. Creación de leyendas © L. García.



La abundancia e importancia de la literatura oral religiosa desde mediados del Posclásico y hasta época colonial hace sospechar a algunos investigadores que se trate de una práctica heredada de siglos anteriores. Este tipo de materiales procedentes de la religión y del sentimiento popular maya está cargado de plegarias, palabras curativas o conjuros protectores contra diversos males. Algo que también se mantiene en las ceremonias, fiestas y ritos que han pervivido a lo largo del tiempo. En esta sala, se muestran algunas de las tradiciones mayas que han perdurado hasta nuestros días, con mayor o menor alteración, pero con una fuerte base prehispánica.

The abundance and importance of oral religious literature from the middle of the Postclassic period up to the colonial period suggests that some scholars believe that it is a practice inherited from previous centuries. This type of material from religion and popular Mayan sentiment is loaded with prayers, healing words or protective spells against various evils. Something that is also maintained in ceremonies, celebrations and rites that have survived through the time. In this room, are shown some of the Mayan traditions that have survived in time, with more or less alteration, but with a strong pre-Hispanic base.

Texto Q. Explicación de la sala © L. García.



Ejemplo para la reproducción de la sala. Altar de muertos dedicado a la pintora surrealista hispano-mexicana Remedios Varo en el Museo de América (Europa Press, 2014).



Memoria de los difuntos

Memory of the dead

La práctica del culto a los ancestros es la principal herencia de la cultura prehispánica mesoamericana. La permanencia del difunto en la memoria social es fundamental actualmente, como demuestran las costumbres de los Días de Muertos, celebrados desde los primeros momentos de la colonia. Aunque cambiaron de fecha para asimilarse a la celebración católica de Todos los Santos y Fieles Difuntos (días 1 y 2 de noviembre), en México no sólo se circunscribe a estos días, sino que se amplía a los días precedentes.

The practice of ancestor worship is the main heritage of Mesoamerican pre-Hispanic culture. The permanence of the deceased in the social memory is also fundamental today, as demonstrated by the customs of the Days of the Dead, celebrated from the first moments of the Colony. Although they changed the date to be assimilated to the Catholic celebration of All Saints and All Souls (November 1st and 2nd), in Mexico it is not only circumscribed to these days, but is extended to the previous days.



2003: Obra Maestra del Patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad . Desde 2008, las "fiestas indígenas dedicadas a los muertos" forman parte del Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO.
2003: Masterpiece of the Oral and Intangible Heritage of Humanity. Since 2008, "indigenous festivals dedicated to the dead" have been included in the list of Intangible Cultural Heritage of UNESCO.



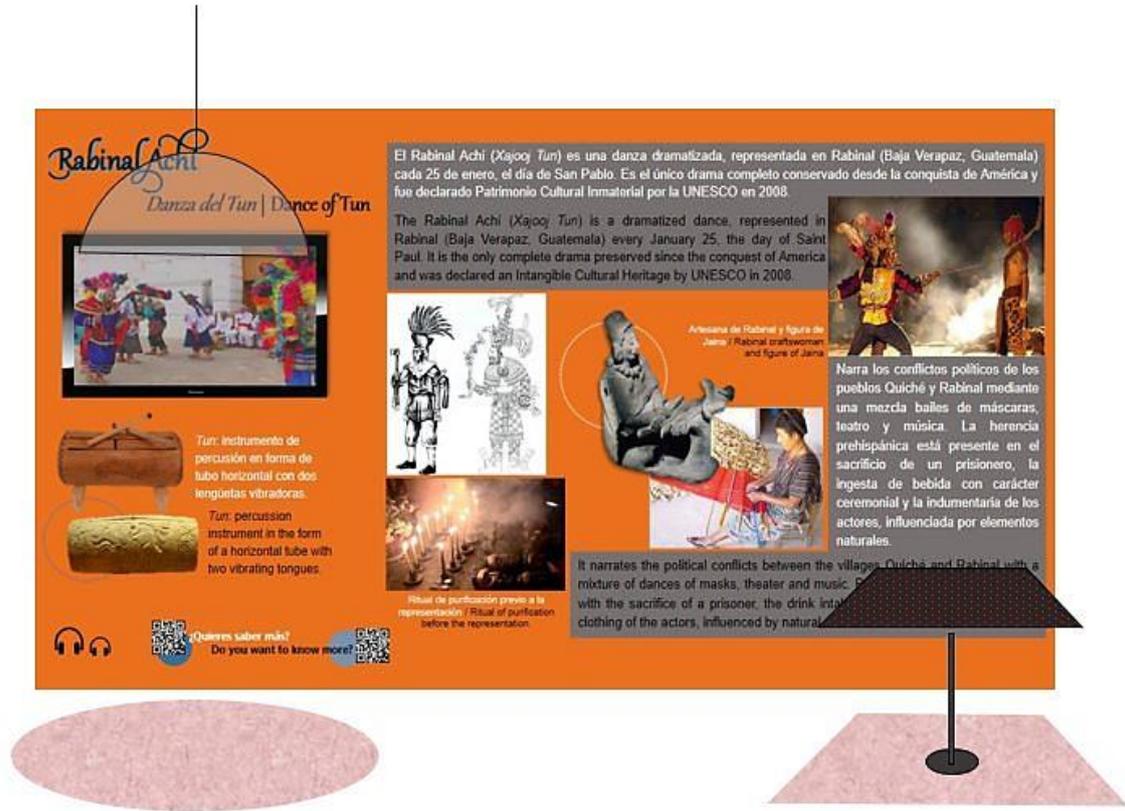
En su ámbito privado, la celebración del Día de Muertos se basa en crear altares en honor al difunto. Bajo un arco, se reflejan distintos niveles y se colocan ofrendas: fotos del difunto, estampas de santos, pan de muertos y otros alimentos, sal, agua, inciensos, flores, velas, etc. En el ámbito público, se llevan ofrendas a los altares y a los panteones de los cementerios y se pasa la noche acompañando a los difuntos.

In its private sphere, the celebration of the Day of the Dead is based on creating altars in honor of the deceased. Under an arc, different levels are reflected and offerings are placed: photos of the deceased, prints of saints, bread of dead and other foods, salt, water, incense, flowers, candles, etc. In the public sphere, offerings are given to the altars and pantheons of the cemeteries and spend the night accompanying the deceased.



¿Quieres saber más?
Do you want to know more?





Recreación del espacio del *Rabinal Achí* © L. García.



Ejemplo de reproducciones para exponer, elaboradas por artesanos: máscaras de animales (Museo Comunitario Rabinal Achí) y trajes tradicionales para la representación del *Rabinal Achí* (Subcentro Regional de Artesanías y Artes Populares, 1996: 67).



Rabinal Achí

Danza del Tun





Tun: instrumento de percusión en forma de tubo horizontal con dos lengüetas vibradoras.

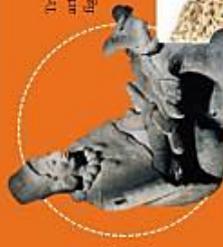


Turr: percusión instrument in the form of a horizontal tube with two vibrating tongues.



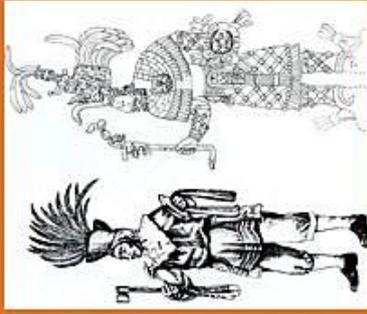
El Rabinal Achí (*Xajooj Tun*) es una danza dramatizada, representada en Rabinal (Baja Verapaz, Guatemala) cada 25 de enero, el día de San Pablo. Es el único drama completo conservado desde la conquista de América y fue declarado Patrimonio Cultural Inmaterial por la UNESCO en 2008.

The Rabinal Achí (*Xajooj Tun*) is a dramatized dance, represented in Rabinal (Baja Verapaz, Guatemala) every January 25, the day of Saint Paul. It is the only complete drama preserved since the conquest of America and was declared an Intangible Cultural Heritage by UNESCO in 2008.



Trabajo en su taller: artista de Rabinal y figurilla de Jaina.





Escena de la representación y acompañamiento por personaje maya

Narra los conflictos políticos de los pueblos Quiché y Rabinal mediante una mezcla de bailes de máscaras, teatro y música. La herencia prehispánica está presente en el sacrificio de un prisionero, la ingesta de bebida con carácter ceremonial y la indumentaria de los actores, influenciada por elementos naturales.

It narrates the political conflicts between the villages Quiché and Rabinal with a mixture of dances of masks, theater and music. Pre-Hispanic heritage is present with the sacrifice of a prisoner, the drink intake with ceremonial sense and the clothing of the actors, influenced by natural elements.

Ritual de purificación previo a la representación



Panel 31. *Rabinal Achí* o Danza del Tun © L. García.



Rituales agrícolas

la ceremonia de Cha'a chaak

Agricultural rituals

the ceremony of Cha'a chaak



El altar es una alegoría del universo: la bóveda celeste (arcos), el espacio comunal (mesa), los montes vecinos (hojas) y el inframundo (las patas de la mesa que se hundien en la tierra).
The altar is an allegory of the universe: the celestial vault (leaves), the communal space (table), the neighboring mountains (leaves) and the underworld (the table legs sinking in the earth).



El *hmen* realizando sacrificios animales en el altar / The *hmen* doing animal sacrifices in the altar.

Muchas costumbres de los mayas actuales son un reflejo de la inmemorial relación con la naturaleza y su papel como dadora de vida. Entre los rituales agrícolas que todavía hoy conservan esta profunda vinculación destaca el *Cha'a chaak*, una ceremonia que llevan a cabo los campesinos milperos y donde convergen dioses mayas y cristianos.

Many customs of the present Maya are a reflection of the immemorial relation with nature and its role as giver of life. Among the agricultural rituals that still exist today, it stands out the *Cha'a Chaak*, a ceremony carried out by the peasants of the Milpas and where Mayan and Christian gods converge.



Rezcos previos / Previous prayers:

La comunidad participa activamente en la preparación del rito, cada uno tiene un papel asignado: conseguir leña, preparar el *piib*, construir el altar y obtener animales para el sacrificio.

The community participates actively in the preparation of the rite, each one has an assigned role: to obtain firewood, to prepare the *piib*, to construct the altar, to obtain animals for the sacrifice.



¿Quieres saber más?
Do you want to know more?





Panel 32. Rituales agrícolas, la ceremonia del *Cha'a chaak* © L. García.



Cocodrilo y serpiente

crocodile and serpent

Tactic (Alta Verapaz, Guatemala): 24 de junio, día de San Juan Bautista (preámbulo de la fiesta principal de la Asunción de la Virgen, el 16 de agosto). Sus protagonistas son dos danzantes, vestidos de rojo y con máscaras con bigote y barba, y el *K'ap*. En la representación, los dos hombres, que llevan una lanza y una cruz, danzan alrededor del animal, fingiendo dañarlo.

Tactic (Alta Verapaz, Guatemala): June 24, day of St. John the Baptist (preamble to the main feast of the Assumption of the Virgin, August 16). Its protagonists are two dancers, dressed in red and with masks with mustache and beard, and the *K'ap*. In the performance, the two men, carrying a spear and a cross, dance around the animal, pretending to harm it.

Danza de David y Goliath
Dance of David and Goliath



Danza de la Sierpe (K'ap)
Dance of the Serpent (K'ap)



El personaje del dragón lleva una máscara de cocodrilo con colmillos originales, que se ata a la cintura cuando es vencido, para iniciar las danzas.

The character of the dragon wears a crocodile mask with original fangs, which is tied to the waist when it is defeated, to start the dances.

El *K'ap* lleva un armazón de madera con una tela verde que simula las escamas de la serpiente y un cocodrilo pintado a cada lado.

The *K'ap* has a wooden frame with a green cloth that simulates the snake's scales and a crocodile painted on each side.

Cúlico (Cunduacán, Tabasco): 7 y 8 de diciembre (celebraciones dedicadas a la Virgen de la Concepción). El primer día, se celebra misa, se prepara y ofrenda comida a la Virgen y se realizan danzas. Al día siguiente, llega a la ciudad una peregrinación con la imagen de la Virgen y se representa la danza. Los protagonistas son: David, Goliat, el arcángel San Miguel, Luzbel y el dragón.

Cúlico (Cunduacán, Tabasco): December 7 and 8 (celebrations dedicated to the Virgin of the Conception). On the first day, Mass is celebrated, the Virgin is prepared and offered food and dances are performed. The following day, a pilgrimage with the image of the Virgin arrives in the city and the dance is represented. The protagonists are: David, Goliath, the archangel Michael, Luzbel and the dragon.

¿Quieres saber más?
Do you want to know more?






Panel 33. Cocodrilo y serpiente © L. García.



Tradiciones culinarias

Piib, el horno de tierra

Desde el punto de vista antropológico, la alimentación es una construcción social y colectiva que guarda profundos significados. La alimentación de un grupo humano se refiere, aparte de los nutrientes necesarios para el desarrollo físico, a otros factores ecológicos, económicos, ideológicos y culturales.

El *piib* es un horno elaborado en la tierra de manera rústica, una práctica que hunde sus raíces en la dimensión simbólica de conexión con la tierra. Persiste la idea del renacimiento desde el mundo subterráneo, de la tierra como lugar desde el que se emerge y desde donde nace la vida. Hoy en día es uno de los procedimientos culinarios más destacados entre los mejores cocineros de clase media (indígenas o no) de la península de Yucatán.

Culinary traditions

Piib, the earth oven

From the anthropological point of view, food is a social and collective construction that has deep meanings. The feeding of a human group refers, besides the nutrients necessary for the physical development, to other ecological, economic, ideological and cultural factors.

The *piib* is an oven made in the earth in a rustic way, a practice that sinks its roots in the symbolic dimension of connection with the earth. The idea of rebirth persists from the underworld, from the earth as a place from which emerges and from where life is born. Nowadays it is one of the most outstanding culinary procedures among the best middle-class cooks (indigenous or not) of the Yucatan peninsula.




¿Quieres saber más?
Do you want to know more?







Panel 34. Tradiciones culinarias. *Piib*, el horno de tierra © L. García.



Tradición prehispánica

en los artistas actuales

Uno de los aspectos en los que más se refleja la continuidad de la tradición es en la indumentaria. La similitud entre prendas indígenas de distintos pueblos ha llevado a muchos autores a plantear la existencia de una fuente común. Los diseños tan similares en los trajes pueden responder a la incorporación de algunas formas de la nueva religión, pero sin duda asimilaron las tradiciones prehispánicas mayas, transmitidas a través de las representaciones de murales, relieves y otros soportes.

One of the aspects in which the continuity of tradition is most reflected is in clothing. The similarity between indigenous garments of different peoples has led many authors to suggest the existence of a common source. Similar designs in the costumes may respond to the incorporation of some forms of the new religion, but they undoubtedly assimilated the Mayan prehispanic traditions, transmitted through representations of murals, reliefs and other supports.



Prehispanic tradition

in current artists

"En toda mi vida no he visto algo que me llene tanto el corazón de alegría". A. Dureró, 1520, tras ver en Bruselas una exposición de orfebrería mexicana, los regalos que envió Moctezuma a los conquistadores.

"In all my life I've not seen something that fills my heart with joy that much". A. Dureró, 1520, after seeing in Brussels an exhibition of Mexican goldsmiths, the gifts that Moctezuma sent to the conquerors.



Muchos artistas actuales buscan su inspiración en formas prehispánicas. Es el caso de diseñadores o de artistas plásticos y gráficos que toman formas y diseños para incorporarlos a sus creaciones.

Many current artists seek their inspiration in prehispanic forms. It is the case of designers or plastic and graphics artists that take forms and designs to incorporate them to their creations.



Panel 34. Tradición prehispánica en los artistas actuales © L. García.



Propuesta de originales táctiles: *Terra Terra*, 2015-2017. Obra completa (Galería F2) y detalle de algunas piezas, expuestas en ARCO 2017 © L. García.

Para culminar el recorrido expositivo, colocaremos un sistema de evaluación de la exposición basado en un dispositivo con varios botones (representativos de “bien”, “regular”, “mal”; con braille incorporado) que los visitantes podrán pulsar y nos ayudarán a obtener estadísticas comparativas de su nivel de satisfacción. Este sistema envía los resultados a un servidor en la nube mediante tecnología inalámbrica 3G, permitiendo un acceso inmediato a través de una intranet para visualizar los resultados (reportes estadísticos diarios, semanales y mensuales)³⁵. Es un modo de conocer la experiencia del público, a la vez que hacemos que se sienta valorado.



Ejemplo de punto de valoración al final de la exposición *Robert Doinseau, la belleza de lo cotidiano*, en la Fundación Canal (Madrid) © L. García.

³⁵ Información facilitada directamente a la autora (04/05/2017).



Propuesta de terminal *Smiley* inalámbrico desarrollado por *HappyOrNot*, distribuido por *Touch Ibérica Technologies* a través de *4Faces*, y ejemplo de reporte estadístico. Imágenes facilitadas a la autora.

Finalmente, los visitantes podrán volver caminando para acomodar su vista al nivel de luz inicial, lo que se denomina una adaptación fotópica. Al mismo tiempo, podrán conocer otras áreas del museo, como son las zonas de este claustro destinadas a “El Claustro de Color” y “El Claustro de Papel”.



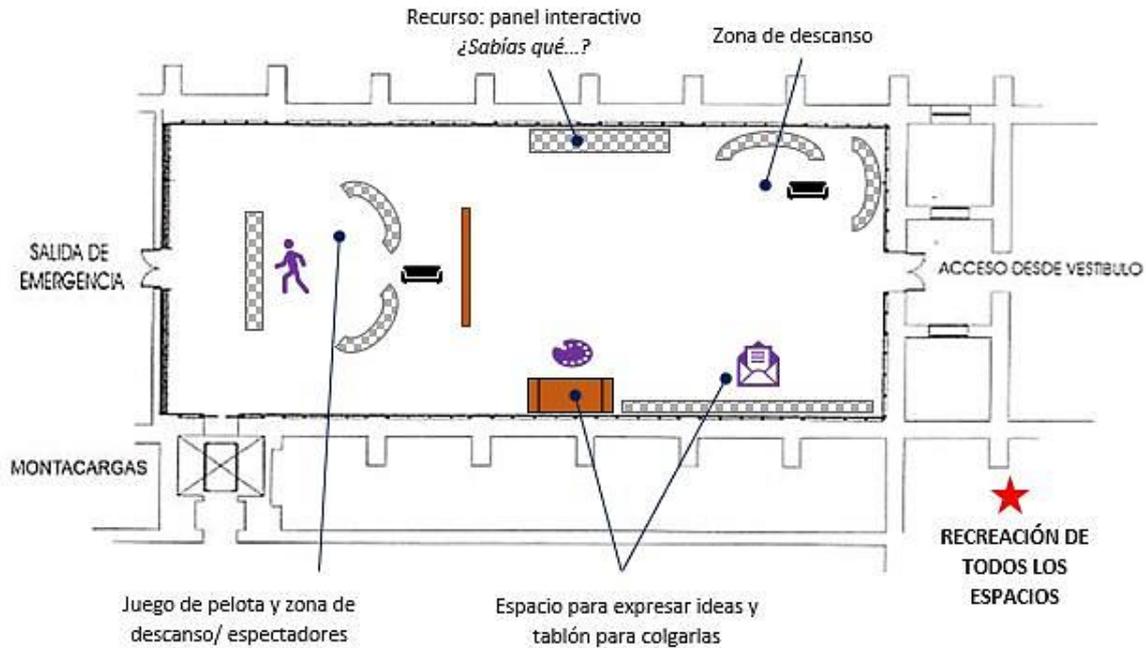
SALA V. LA PERVIVENCIA DEL RITUAL: EL LEGADO MAYA

OBRA ORIGINAL	REPRODUCCIÓN TÁCTIL	INSTITUCIÓN	MATERIAL DE APOYO
Máscaras o traje tradicional del <i>Rabinal Achí</i>	Altar de muertos	Museo de América	Recursos en relieve: las piezas
<i>Terra Terra, 2015-2017</i>	Altar para ritual agrícola Horno/ <i>Piib</i> Original táctil	Artesanía Guatemala Andrea Zucchini (Galería F2)	

Tabla-resumen con los originales, reproducciones y material de apoyo de la Sala V © L. García.



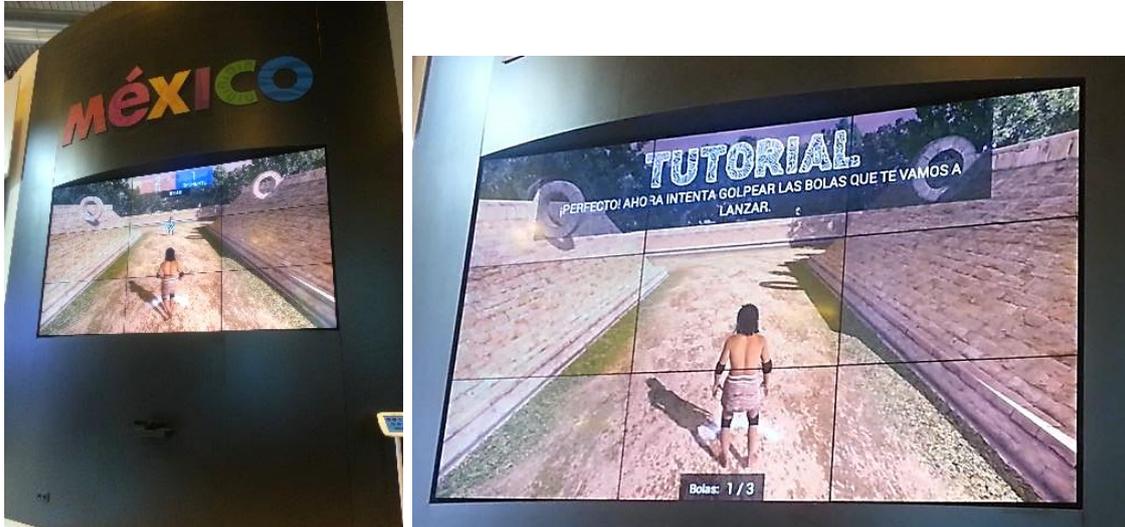
1.2.c. Sala de exposiciones temporales



Una vez finalizado el recorrido, antes de abandonar el museo, los visitantes podrán disfrutar de un juego que simula un partido de juego de pelota. Tomando como modelo una instalación del stand de México en la Feria Internacional de Turismo (FITUR) del año 2016, pretendemos instalar algo similar, de menores dimensiones. Los visitantes de cualquier edad podrán colocarse frente a la cámara, que los reconoce como jugadores, y golpear la supuesta pelota de hule para pasarla al campo contrario.

Como sólo puede jugar una persona cada vez, y consideramos que se trata de una actividad llamativa que atraerá a bastantes personas, se habilitará un espacio de la sala para que el público deje sus opiniones y experiencias, para lo cual se les proporcionará el material necesario (incluidas platillas de escritura en braille). También, con el objetivo de reforzar las ideas adquiridas, los visitantes dispondrán de un panel interactivo que les ayudará a ampliar determinados conceptos y a conocer curiosidades (disponible en español e inglés, ambos en macrotipos, y braille)³⁶.

³⁶ En cada caso, junto con la recreación correspondiente, aportamos imágenes del recurso original que sugirió la idea.



Actividad interactiva en el stand de México (FITUR Madrid, 2016) y recreación de la zona de juego de pelota © L. García.



Espacio de expresión personal en el Centro Pompidou Málaga y recreación de la zona donde exponer opiniones e ideas (detalles del sistema empleado en la zona infantil de ARCO 2017: “ARCOKIDS Caja, papel y tijera”) © L. García.



LAS SUSTANCIAS ALUCINÓGENAS SE USAN EN ACTIVIDADES COTIDIANAS

ALUCINOGENIC SUBSTANCES ARE USED IN EVERYDAY ACTIVITIES

LA IGLESIA NATIVA AMERICANA ASIMILÓ EL PEYOTE COMO SU PLANTA SAGRADA

THE NATIVE AMERICAN CHURCH SET THE PEYOTE AS ITS SACRED PLANT

Recurso para ampliar información sobre la ballena azul en *l'Oceanogràfic* (Valencia) y recreación de un recurso similar sobre la cultura maya (con ejemplo de información exterior e interior) © L. García.



IV. 2. Difusión

La exposición es el medio del museo para transmitir al público el potencial de sus colecciones. Está a disposición de todos visitantes que quieran acercarse a él, una visita que sólo tendrá lugar si se conoce y se comprende esta posibilidad, y si se despierta el interés en el público y se le motiva eficazmente (Valdés Sagüés, 1999: 86). En lo referente a la difusión, el objetivo del proyecto es lograr una relación más profunda y duradera entre el museo y el público, que vaya más allá de la mera observación de los objetos. Esto es, destacar la participación del visitante, desechar el mensaje unidireccional y motivar una interpretación personal y razonada del patrimonio.

Dado que el propio sentido de la exposición invita a la apertura en cuanto a conocimientos y a la aceptación de las distintas capacidades personales, intentaremos que ese progreso tenga su reflejo en el ámbito educativo, empleando la exposición como un medio de comunicación. En nuestro interés por enlazar y vincular el patrimonio y las personas, las propuestas irán encaminadas a acercarnos y sensibilizar a todos los colectivos, a toda la sociedad, avanzando en materia de accesibilidad educativa (Fig. 93).

TIPO DE PÚBLICO	OBJETIVOS
Infantil	<ul style="list-style-type: none"> Aumentar el número de visitantes. Crear un hábito de visita a largo plazo. Proponer visitas atractivas para detectar aspectos importantes y potenciarlos en visitas y talleres familiares. Ofrecer un lenguaje comprensible (talleres, publicidad, etc.).
Juvenil y adolescente	<ul style="list-style-type: none"> Captar y fidelizar visitantes. Promover las visitas y actividades gratuitas. Activar las redes sociales (difusión y publicidad).
Familiar	<ul style="list-style-type: none"> Fomentar y fidelizar a las familias. Mejorar los horarios y actividades.
Más de 65 años	<ul style="list-style-type: none"> Idear actividades más atrayentes. Plantear visitas relacionadas con su experiencia vital e intergeneracionales

Fig. 93. Cuadro resumen con los objetivos de la labor de difusión, según los tipos de público © L. García.

A continuación, se ofrecen algunos ejemplos de actividades didácticas que podrían ayudar a conseguir los objetivos anteriores (Fig. 94).



2.1. Actividades didácticas

2.1.a. Dentro de sala: visitas comentadas

Las visitas guiadas son uno de los elementos esenciales en la labor didáctica del museo. No obstante, hemos decidido utilizar el término “visita comentada” para marcar la diferencia entre el modelo tradicional y el que intentamos poner en marcha a raíz de la exposición. Debemos ofrecer distintos puntos de vista en función del tipo de público al que nos dirigimos, adaptando el discurso según las necesidades. Al mismo tiempo, entendemos que hoy en día la actitud de los museos debe cambiar, dejando a un lado el mensaje unidireccional para motivar la implicación del público. Así, el objeto de nuestras visitas será la conexión del educador con los visitantes: que la actitud del personal del museo vaya fomentando, poco a poco, que se centre su atención, que se impliquen con el mensaje y que participen con sus propias experiencias y percepciones. Conseguir que el público no sólo acuda al museo a escuchar, sino a conectarse con el patrimonio, a dejarse llevar y a “perder la vergüenza” para lograr una puesta en común de impresiones.

También es importante premiar la fidelidad de los visitantes. Por eso, se realizará una visita a la exposición antes de la inauguración al público general, a puerta cerrada, para los Amigos del Museo de América, y guiada por el comisario de la misma. En caso de que el aforo fuera demasiado elevado, podría hacerse una visita antes de la inauguración y otra antes de la clausura.

2.1.b. Mixta: visita comentada y taller

Además de las anteriores, nos parece fundamental implicar al público mediante visitas comentadas que se combinen con talleres para afianzar los contenidos y, sobre todo, garantizar la diversión de los visitantes. Siguiendo el ejemplo del Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid, consideramos fundamental crear un convenio con el Carné Joven de la Comunidad de Madrid para que los usuarios de este servicio puedan acudir de manera gratuita a una visita a la exposición guiada por un educador, con la realización de un taller posterior. Un servicio que se mantendría más allá de la clausura de nuestra exhibición, ayudando a dar visibilidad al Museo de América.

En cuanto a las visitas escolares, los departamentos educativos de los museos deben mantener el contacto con los profesores y facilitarles el material para que puedan preparar la visita y ofrecer distintos medios didácticos según la edad, los niveles de conocimiento



y los intereses de los alumnos (Ruiz de Lacanal, 2004: 49-50). El juego tiene que ser una actividad primordial en los museos, ya que es con lo que más disfrutan los niños y su mejor manera de relacionarse y de aprender. Actualmente, los niños son un factor fundamental a la hora de enfocar el ocio familiar, por lo que los museos que no permiten o no desarrollan el juego perderán visitantes rápidamente (Dyson, 2010: 137-138).

- Visita escolar comentada y taller “Te ha *tocado* diseñar”, dirigido al público infantil. Tras realizar una visita enfocada a este tipo de público, se explicará el significado del *tocado* en el mundo maya, se verán algunos ejemplos y se facilitarán materiales para que los niños creen los suyos propios (distintos tipos de papel, telas estampadas, plumas). Lo entendemos como una manera lúdica de profundizar en la importancia de la jerarquía y la vinculación con el medio natural en el mundo maya.
- Visita escolar guiada (parcialmente a ciegas) y taller “Pasen y... ¡toquen!”, dirigido al público juvenil y adolescente. Planteamos una visita a la exposición en la que, en un determinado momento del recorrido y durante un breve espacio de tiempo, los estudiantes se dividan en dos grupos: unos tendrán que llevar antifaces para eliminar el sentido de la visión y desarrollar sus capacidades a través del resto de sentidos; los otros deberán guiarles y describirles lo que están viendo. La finalidad es concienciar a los grupos de público más jóvenes sobre la discapacidad visual y eliminar las barreras para conocer el patrimonio. Posteriormente, se comentará la experiencia y se realizará un taller en que, a partir de alguna pieza de la exposición, elaborarán un objeto pequeño a modo de amuleto u ofrenda – con los ojos tapados o descubiertos–, que se llevarán a casa.

2.1.c. Fuera de sala: actividades complementarias y de profundización

A pesar de que las visitas guiadas y escolares son gratuitas en el Museo de América, consideramos que las actividades complementarias que se apuntan a continuación deben conllevar un aporte económico mínimo que contribuya a la obtención de recursos para su correcto desarrollo.

- “Te presto mis ojos: ¡toca crear!”: taller intergeneracional y familiar, de contacto con las personas con limitaciones funcionales en la visión. Proponemos una



actividad para desarrollar la imaginación, que pretende un acercamiento al patrimonio de un modo diferente. Además, está concebida para sensibilizar al público infantil y juvenil acerca de la discapacidad visual, con el fin de que comprendan, desde una edad temprana, que determinadas limitaciones no deben suponer una barrera para disfrutar de los bienes culturales. Las personas ciegas o con discapacidad visual deberán pintar o esculpir una pieza maya guiados por la descripción de la misma que les ofrecerá un niño, quien también realizará su obra, acompañado de sus padres. Previamente, se habrá explicado a los más pequeños en qué consiste tal discapacidad y por qué su participación activa, tanto en esta actividad como en la sociedad, es esencial. Al final, se comentarán las creaciones por parte de los dos miembros del equipo y se compararán las creaciones.

Se trata de una experiencia de trabajo colaborativo que intenta mejorar la relación con el patrimonio e implicar al público más joven tanto con dicho patrimonio como con las personas. De alguna manera, se busca demostrar a los visitantes nuestra confianza en ellos y formarlos para la defensa de la cultura, que debe ser accesible para todas las personas.

- Representación del *Rabinal Achí*: actividad dirigida al público general. Continuando con la propuesta del Museo de América de adoptar o vincular el calendario de celebraciones de otros colectivos y culturas, consideramos interesante la representación de esta danza tradicional de Guatemala el 25 de enero y en otras fechas cercanas, para que el mayor número de personas pueda disfrutarlo. Incluso, se acompañará de un servicio de audiodescripciones para que las personas ciegas o que padezcan discapacidad visual puedan seguir sin problemas la representación. Nuestra propuesta se basa en una breve explicación de esta tradición en la última sala del recorrido expositivo –donde tiene dedicado un espacio–, tras la cual se asistirá a la dramatización.

Más allá de la exposición temporal, esta dramatización podría convertirse en una representación habitual del museo, como lo es el Altar de Muertos, que suele hacerse desde finales de octubre a finales de noviembre, aproximadamente. El *Rabinal Achí* podría desarrollarse entre finales de enero y finales de febrero, como una manera de conceder protagonismo y atraer al museo a personas de otras culturas. Pero también como medio de acercar el patrimonio inmaterial al público, de mostrar su importancia y de sensibilizar sobre la necesidad de su



mantenimiento, el cual en muchas ocasiones es difícil por los conflictos internos de los países.

- Talleres dirigidos a personas ciegas o con algún tipo de discapacidad visual, o público adulto en general que prescindan del sentido de la vista. Estas actividades están pensadas para personas con limitaciones en la visión y para aquellas que, aun sin padecerlas, decidan cubrirse los ojos con un antifaz desde el primer momento. La intención fundamental es ponerse en la piel de una persona ciega y fomentar el resto de sentidos.
 - o “Con-tacto con la expresión artística”: taller de modelado y escultura. Para las personas sin discapacidad visual, los antifaces se proporcionarán en la taquilla, en la entrada del museo, y deberán llevarlos hasta el final del taller. Si lo desean, se les prestará un bastón para facilitarles el camino hasta la zona donde se desarrolle. Se demostrará que es posible crear obras de arte sin necesidad de ver, incluso se intentaría contar con la participación de algún artista ciego afiliado a la ONCE para transmitir su experiencia.
 - o “El sabor de una cultura”: taller de cocina (Fig. 95). Para las personas sin discapacidad visual, los antifaces se proporcionarán al comienzo de la actividad. Inspirados en los talleres de cocina promovidos por la ONCE, presentamos un curso en que se elaborarán algunos platos típicos precolombinos que continúan formando parte del menú de algunas zonas del área maya. Ejemplo de ello pueden ser los plátanos en mole, declarados Patrimonio Cultural Intangible de Guatemala en 2007. Esta actividad tendría lugar en el espacio utilizado por la ONCE para estos fines.

Planteamos la posibilidad de que estas actividades sean en colaboración y con la financiación de la Fundación ONCE, prestándose algunas de las piezas y fotografías de los talleres para su exhibición en la sala de exposiciones temporales del Museo Tiflológico.

- “Tu obra me suena”: concurso dirigido al público juvenil y adolescente. Actividad que se basa en la comparación de una pieza de nuestra exposición temporal con otra de cualquier museo estatal. Los participantes podrán establecer relaciones entre ellas por su utilización, concepción ideológica, procedencia, etc. Las tres mejores argumentaciones o comparaciones serán premiadas y publicadas en el



boletín del museo. Pretendemos atraer al público de estas edades con una actividad que, además de vincularse desde el título con un conocido programa televisivo, ofrece un aliciente, la posibilidad de “obtener algo a cambio” de su participación. Pensamos que puede ser un buen reclamo para los jóvenes y un modo de que conozcan las colecciones de otros museos y los visiten, observando los puntos comunes entre distintas culturas.

Por último, cabe señalar que, para implicar al público con el museo, tras clausurar la exposición, se realizaría una pequeña muestra con fotografías que recogieran el proceso creativo de todos los talleres propuestos, así como del resultado final de los mismos.



LUGAR	TIPO	OBJETIVO	PÚBLICO/ PROPUESTAS
Dentro de sala	Visita comentada	Participación, motivación, implicación (conexión con el patrimonio).	General
	Visita privada	Premiar la fidelidad de los Amigos del Museo de América.	Miembros ADAMA
Mixta	Visita comentada + taller (jóvenes)	Participación, motivación, implicación (conexión con el patrimonio). Garantizar el aprendizaje a través de la diversión y las visitas posteriores.	Joven/ Adolescente (Carné Joven)
	Visita comentada + taller (escolar)		"Te ha tocado diseñar" (Ed. Infantil). "Pasen y...¡toquen !" (Ed. Primaria)
Fuera de sala	Talleres/ Actividades complementarias	Aprendizaje o refuerzo de ideas a partir del desarrollo de actividades de tipo lúdico con alto componente de accesibilidad.	"Te presto mis ojos: ¡toca crear!" (intergeneracional/ familiar). "Rabinal Achi" (general). "Con-tacto con la expresión artística" y "El sabor de una cultura" (adulto). "Tu obra me suena" (juvenil/ adolescente)

Fig. 94. Cuadro resumen con las actividades didácticas, según su lugar de desarrollo, tipos de visitas, objetivos y público al que se dirigen © L. García.



El sabor de una cultura

∞ Taller de cocina ∞

¿Te encanta cocinar? ¿Te gustaría hacerlo de una manera especial?

Aprende a preparar los principales platos prehispánicos

🌿🌿🌿

Una maravillosa oportunidad para conocer la gastronomía típica del área maya.
En pareja, en familia o con amigos, ¡tú decides!

Dirigido a personas ciegas o con discapacidad visual y público general.
Atrévete a **cocinar a ciegas**, ayudado por profesionales que te guiarán en todo momento para **activar tus sentidos**.

Domingos 11.30h. | Duración: 90 min.
Precio por persona: 10€ | Mínimo 5 personas. Aforo limitado.
Información e inscripciones: info@museodeamerica.mecd.es o taquilla del museo.

Fig. 95. Cartel para el curso de cocina *El sabor de una cultura* © L. García.



2.2. Material didáctico

Las actividades y talleres propuestos, así como los mismos recursos de las salas de la exposición, precisan de material complementario que guíe y sirva de apoyo a los visitantes. Puede ser de tipo textual, gráfico, audiovisual o en tres dimensiones, como son las propias réplicas de las piezas expuestas. Seguidamente, abordaremos este aspecto, distinguiendo entre dos grupos de material: general (de orientación, ampliación de información o publicaciones) y específico (pensado para sectores de público concretos, de tipo orientativo para fomentar el aprendizaje):

MATERIAL DIDÁCTICO GENERAL

<p>Folleto informativo</p>	<p>Material de introducción a la exposición y orientación del visitante, de formato variable. Se facilita en la entrada al museo y a la exposición y proporciona la información básica respecto a la misma: mapa de ubicación de las salas, breve aproximación a su contenido y otras cuestiones usuales (horarios, accesos digitales, dirección, teléfono, actividades, precios, etc.).</p> <p>En nuestro proyecto, el folleto estará disponible en español, inglés, macrotipos y braille (Anexo XLVIII).</p>
<p>Hojas de sala</p>	<p>Material localizado en las salas de la exposición, dirigido a ampliar la información que se ofrece en cada una. De consulta opcional, los puntos de recogida y devolución de estas hojas de sala se localizan al comienzo y final de las mismas, respectivamente.</p> <p>En nuestro proyecto, las hojas de sala estarán disponibles en español, inglés, macrotipos y braille.</p>
<p>Catálogo</p>	<p>Publicación en que se describe y comenta de forma detallada todo lo referente a la exposición, las obras que la componen y los contenidos.</p> <p>En nuestro proyecto, el catálogo estará disponible en español e inglés, con las imágenes en relieve y el texto en braille, al estilo del elaborado para otras exposiciones (Fig. 95).</p>
<p>Publicaciones específicas</p>	<p>Destinadas a un sector concreto de público, normalmente especialista o experto, profundizan sobre un tema concreto de la exposición. Suele tratarse de temas de investigación surgidos a partir de la misma.</p>



MATERIAL DIDÁCTICO ESPECÍFICO

<p>Ficha didáctica</p>	<p>Material orientado a distintos tipos de público que pretende captar su atención y motivar la interacción mediante preguntas, juegos o ejercicios para practicar o aprender determinados contenidos.</p> <p>En nuestro proyecto, las fichas didácticas estarán disponibles en español, inglés, macrotipos y braille.</p>
<p>Guía didáctica</p>	<p>Material diseñado por el museo y dirigido a estudiantes y docentes. Su objetivo es preparar la visita al museo y a la exposición, así como servir de herramienta de educación posterior. Debe atender a las indicaciones de los docentes y ajustarse a la metodología y al lenguaje del alumno.</p> <p>En nuestro proyecto, la guía didáctica estará disponible en español, existiendo la posibilidad de prepararla en inglés, macrotipos y/o braille previa solicitud.</p>
<p>Maleta/kit didáctico³⁷</p>	<p>Recopilación de materiales y guías didácticas que ofrecen propuestas para su utilización en el aula y en el museo, es decir, antes, durante y después de la visita. Es un medio de ampliar la influencia del museo más allá de sus muros.</p> <p>Combina la educación formal (sistema educativo institucionalizado) y no formal (actividad organizada y educativa para facilitar el aprendizaje a un subgrupo de población). El maestro debe ser el elemento fundamental de colaboración entre el museo y la escuela y debe tenerse en cuenta a la hora de llevar a cabo las programaciones museísticas, acercándonos a sus necesidades e intereses.</p> <p>En nuestro proyecto, la maleta didáctica estará disponible en español, existiendo la posibilidad de prepararla en inglés, macrotipos y/o braille previa solicitud (Anexo XLIX).</p>
<p>Material multimedia y on-line</p>	<p>Complemento didáctico que amplía la información disponible en el museo. Es un tipo de material muy rentable, de elaboración, financiación y mantenimiento relativamente fáciles. Permite descargar información antes de la visita, para utilizarla durante la misma.</p>

³⁷ La maleta didáctica que hemos diseñado (inspirada, en parte, en la maleta “Quimbaya, el cuerpo es cultura”, del Museo del Oro Quimbaya, Colombia) cuenta con seis apartados, de los cuales desarrollamos los correspondientes a la presentación de nuestro personaje, el contenido de la maleta y las actividades propuestas. No hemos considerado necesario detenernos en el resto, ya que se trata de la presentación y la explicación de la exposición al docente.



<p>Recursos tecnológicos con soporte móvil</p>	<p>Materiales con soporte móvil localizado en la exposición (paneles, hojas de sala, cartelas, etc.). Además de ofrecer la posibilidad de profundizar en ciertos aspectos, aumenta la interacción entre el visitante y las obras expuestas.</p>
---	---

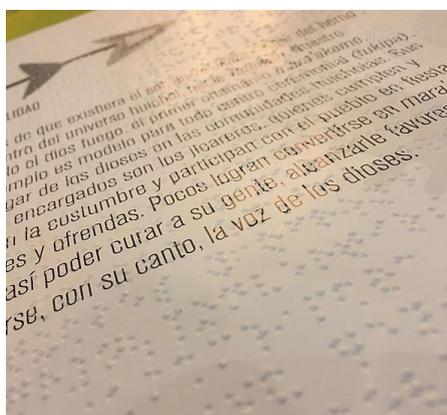


Fig. 95. Detalle del catálogo en braille de la exposición *Caminos de luz. Universos huicholes*, en el Museo Nacional de Antropología (México) © Twitter (24/02/2017; @seraviles).

Cabe señalar que, tanto en los talleres pensados para alumnos de Educación Infantil y Primaria como en la maleta didáctica, estará presente un personaje que guiará a los niños y explicará determinados conceptos de una manera cercana. Pretendemos que vean a *Iktan* (“ingenioso”), un niño maya, como un igual, un personaje entrañable que haga su experiencia más amena y adaptada a sus inquietudes. Además, *Iktan* será quien acompañe y explique las salas de la exposición a los niños en las audioguías diseñadas específicamente para ellos (Fig. 96).



Fig. 96. *Iktan*, el maya © L. García.



Finalmente, no podemos olvidar las audioguías, que estarán a disposición de los visitantes en la taquilla del museo. Hemos aludido a la existencia de dos tipos de distintos, dirigidos a adultos y a niños, puesto que consideramos que el mensaje debe adaptarse para hacer la visita atractiva, mantener su atención y que obtengan una idea final del museo como un lugar de diversión. También se proporcionarán dispositivos de audiodescripción a las personas ciegas o con discapacidad visual, lo cual avanzábamos en el bloque anterior (apartado II.1., sobre los destinatarios, subapartado dedicado a la accesibilidad). Una descripción sonora con información bien estructurada es esencial para garantizar el disfrute de determinados contenidos y la independencia del usuario a lo largo del recorrido expositivo.

Se ofrecerán dos niveles de información: uno general, de ubicación dentro del museo o de la sala de la exposición, y otro con explicaciones y descripciones de los objetos (material, tamaño, uso, color). Igualmente, se mencionará qué piezas pueden tocarse y se darán apuntes espaciales –como la ubicación de las hojas de sala o de los recursos interactivos–, reforzándose el papel de los recursos de señalización. A pesar de que actualmente no existe una normativa acerca del diseño ni las características de los contenidos de estos aparatos, trataremos de contratar los servicios de alguna empresa que garantice, dentro de lo posible, las siguientes especificaciones: un teclado accesible, de tamaño adecuado; teclas de distintos colores y formas, según su funcionalidad; y un sistema de sujeción que permita dejar las manos libres, para poder tocar las reproducciones y/o la información en braille. Es decir, no sólo hay que tener presentes los contenidos, sino también el diseño y la facilidad de utilización del dispositivo (Consuegra Cano, 2008: 58, 60).



IV. 3. Comunicación

La exposición temporal es un medio de comunicación en sí misma, pero necesita apoyos externos para publicitarse y atraer al público. El Museo de América cuenta con una imagen institucional y una presencia relativamente consolidadas en la ciudad de Madrid, si bien, a nuestro parecer –y apoyándonos en los resultados de los estudios de público, aportados en el Bloque II– precisa de un mayor impulso para visibilizarse y darse a conocer por toda la sociedad, al margen de las personas que habitualmente invierten su tiempo de ocio en museos y otras actividades culturales.

Los departamentos de Prensa y Difusión del propio museo se encargarán de esta labor, aunque también podrían contratarse profesionales en comunicación y publicidad al efecto. En cualquier caso, nuestro objetivo principal es que la exhibición no pase desapercibida, ya que, lamentablemente, a pesar de la calidad de la misma, el éxito de este tipo de muestras se valora en función del número de visitantes. No obstante, tal finalidad debe ser realista, ajustándonos a unos medios efectivos para lograr una buena promoción.

3.1. Creación de una imagen

La correcta publicidad de nuestra exposición requiere de la creación de una imagen que la haga destacar, que sea fácilmente reconocible y atractiva para los posibles visitantes y que la relacione con el propio museo (Fig. 97). De este modo, la imagen de la exposición, que estará presente en todos los procesos de la misma, la convertirá en una idea, en un elemento sencillo de recordar con el que las personas podrán identificarla.



Fig. 97. Logotipo de la exposición © L. García.



Se escogerán un par de piezas para actuar como imágenes del catálogo, de invitaciones, carteles o banderolas, y revalorizarlas en el proyecto expositivo (Figs. 98, 99, 100, 101, 102). Una de ellas pertenecerá al Museo de América, ya que es la sede de la exposición y de donde procede la mayor parte de las obras expuestas; la otra puede ser alguna de las prestadas por instituciones extranjeras, con el fin de resaltar la oportunidad que ofrece la exhibición de contemplar piezas de otros países (Anexo L y LI).

En todo momento, mantendremos los colores representativos de la exposición (naranja y azul, que remiten a las cerámicas y al pigmento característico de algunas pinturas mayas, respectivamente) para afianzar la relación de conceptos y colores, quizás subconsciente, en el público. También, estará presente el logo del Museo de América.



Figs. 98, 99, 100 y 101. Publicidad en banderolas, en la fachada del Museo de América y en transporte público © L. García.



Desde el Museo de América, queremos agradecer sinceramente tu colaboración con la organización de Amigos del Museo (ADAMA), que nos ayuda en nuestra labor de conservación, estudio y difusión del patrimonio.

Por ello, te invitamos en exclusiva a la pre-inauguración de:

Sangre, Poder e Inframundo
Una mirada diferente
desde la cultura maya prehispánica

Una visita a museo cerrado y guiada por el comisario de la exposición en la que podrás descubrir los aspectos más profundos y cautivadores de la civilización maya.

Te esperamos el día 21 de marzo, en el hall del museo, a las 10:30h.
(No olvides tu carné de miembro ADAMA)



Fig. 102. Invitación a la pre-inauguración para los miembros de la Asociación de Amigos del Museo de América (ADAMA) © L. García.



3.2. Publicidad tradicional

Es importante la presencia de los medios de comunicación en la inauguración de la exposición, que serán atendidos por el comisario. Una vez inaugurada, es fundamental el mantenimiento del interés mediático, por lo que, en determinados momentos, será preciso contar tanto el comisario como con la directora del Museo de América u otros miembros de la institución –incluso con los patrocinadores– para realizar ciertas entrevistas, visitas o reportajes. Por ello, hemos de facilitarles información actualizada sobre la exhibición, así como sobre los talleres y actividades que se proponen, buscando con ello reforzar la difusión.

Una actuación de comunicación muy interesante, que tuvo una notable respuesta mediática, fue la llevada a cabo por el Museo Arqueológico de Alicante (MARQ) para promocionar “Mayas. El enigma de las Ciudades Perdidas”, exposición que apuntamos en la introducción a este proyecto. El día anterior a su inauguración, tuvo lugar un desfile por las principales calles de la ciudad en el que veinte actores y diez músicos, ataviados con las prendas tradicionales, protagonizaron algunos de los “ritos y ceremonias más representativos” de la civilización maya (MARQ, 2017) (Fig. 103).

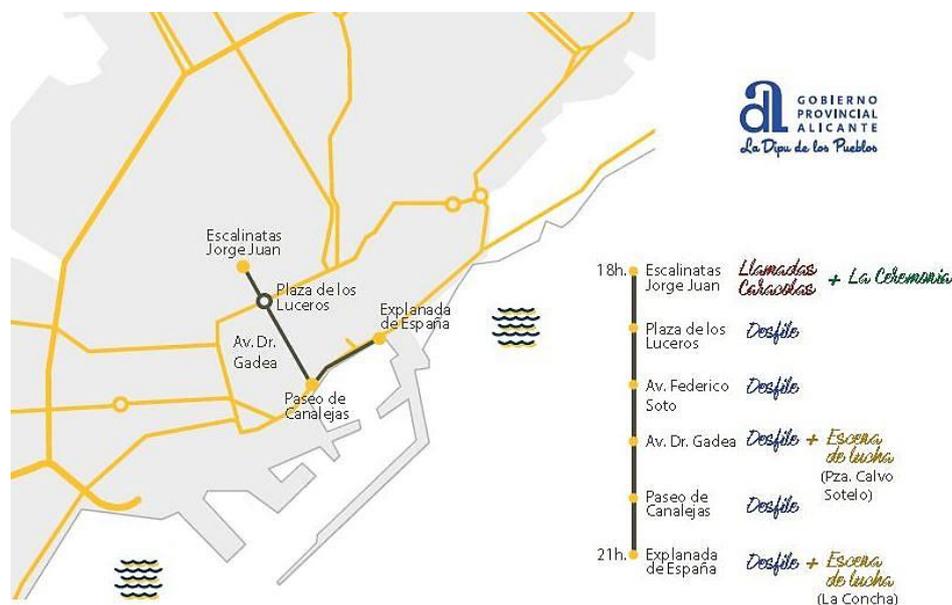


Fig. 103. Recorrido y representaciones del desfile publicitario de la exposición © MARQ.

En cuanto a la prensa escrita, buscaremos insertar los anuncios de nuestra exposición en las páginas de ocio de algún diario nacional, así como en los suplementos culturales de los fines de semana y, por supuesto, en el Boletín del Museo de América.



Del mismo modo, se seleccionarán algunos programas de radio para introducir cuñas publicitarias de entre veinte y cuarenta segundos, ofreciendo un mensaje conciso y directo, y en distintas franjas horarias –programas matinales y de mediodía–. Asimismo, tendrá presencia en el programa “Cuatro mil millas”, gracias a la colaboración entre el Museo de América y Radio Exterior de España.

Otras acciones de comunicación tendrán lugar en el espacio urbano, mediante carteles, banderolas, anuncios en los medios de transporte público y estrategias de arte urbano. En este punto, proponemos la realización de marcas en el suelo de las calles próximas al museo, los llamados *Reverse Graffiti* o “grafiti ecológico”: imágenes temporales o semipermanentes con la impresión de la palabra “Mayas”, el logo del Museo de América y una flecha que indique la dirección que habría que seguir para llegar a él. Algunos puntos clave serían las zonas de Moncloa e Islas Filipinas, por el gran número de personas que se mueve en transporte público. Esta incorporación “artística” y actual en el entramado urbano es una manera llamativa de atraer la atención de los grupos de público más joven (Fig. 104).



Fig. 104. Grafiti publicitario en el suelo de la calle © L. García.

Por último, planteamos que otros museos de la ciudad de Madrid, así como otras instituciones que participen de nuestro proyecto (museos nacionales y extranjeros, universidades, patrocinadores) y ciertas agencias de viaje, hoteles y *tour operadores*, hagan publicidad del mismo mediante folletos, redes sociales o *merchandising* (Figs. 105, 106 y 107).



Figs. 105, 106 y 107. Ejemplos de *merchandising* © L. García.

3.2. Publicidad en la red

Hoy en día, internet es el espacio de comunicación por excelencia, el sistema de búsqueda e intercambio de información más rápido y directo. En las últimas décadas, los museos han tenido que adaptarse a una sociedad global e interconectada, y descubrir y adecuarse a nuevas maneras de crear, consumir, compartir y, en definitiva, disfrutar del patrimonio cultural.

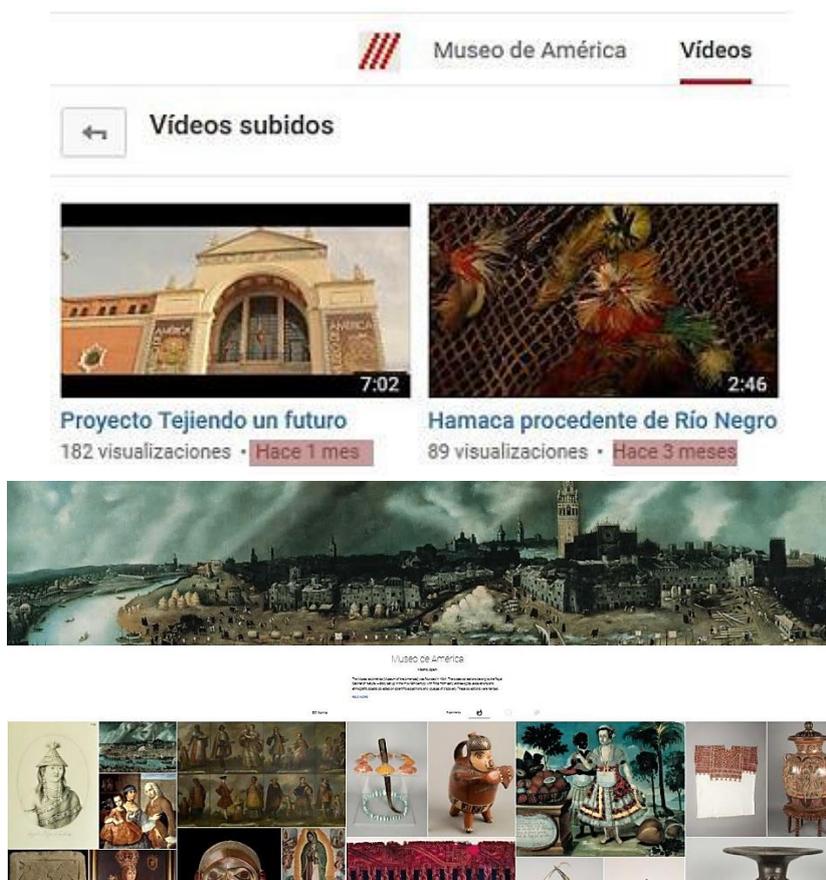
Puesto que las personas se comunican de otra manera, el museo debe esmerarse en aprender y desarrollar esa misma comunicación y avanzar al unísono. La serie de análisis globales *NMC Horizon Report*, en su último informe relativo al impacto y al uso de las tecnologías emergentes en el ámbito museístico, apunta que el desarrollo de una estrategia digital integral se ha convertido en una parte muy importante para la sostenibilidad institucional a largo plazo. Estima que, en dos o tres años, se habrá perfeccionado la visualización de los contenidos electrónicos en cualquier dispositivo, ya sea *smartphone*, tableta u ordenador. Esto conllevará un aumento de los contenidos accesibles para el público y de la capacidad de publicación electrónica para los museos (Johnson, Adams Becker y Freeman, 2013: 9, 20).

En definitiva, la tecnología se está volviendo cada vez más presente y accesible, transformando la manera en que los museos presentan sus colecciones e interactúan con los visitantes. Por otro lado, no todos los museos disponen de la infraestructura técnica necesaria para realizar su versión del aprendizaje digital. El Museo de América, en su



página web, presenta varias aplicaciones móviles descargables desde *Google Play* o *Musguide*, así como videojuegos desarrollados por alumnos de la Universidad Complutense de Madrid. Cuenta con un canal en *YouTube* (Fig. 107), está presente en las redes sociales –*Facebook, Twitter, Instagram*–, en la página de referencia turística *Trip Advisor* y en *Google Art Project* (Fig. 108). Además, tiene disponible en *podcast* los contenidos de congresos, jornadas, conferencias y mesas redondas organizadas por el museo.

Nuestra intención es activar y volver a poner en marcha todas estas iniciativas que, en la mayoría de los casos, están desactualizadas o no invitan a la participación o el intercambio (véase el apartado 1.5. Destinatarios, en el Bloque III) (Figs. 109 y 110): establecer nuestra imagen en *banners*, aumentar el número de publicaciones en las redes sociales, fomentar la participación de los usuarios, lanzar preguntas o concursos, establecer foros de comunicación y subir fotografías o vídeos de los talleres y visitas, entre otros. En definitiva, pretendemos que nuestra exposición sirva de reclamo para el Museo de América y que renueve e intensifique el contacto con todos los visitantes.



Figs. 107 y 108. Canal del museo en *YouTube* recientemente actualizado © YouTube (23/05/2017). Presencia del museo en *Google Art Project*.



Figs. 109 y 110. Escasa respuesta de los usuarios al contenido publicado por el museo. Mala opinión de la aplicación de Realidad Aumentada *ChimúRA* (*Google Play*) y contenidos en *Podcast* sin actualizar desde 2012 (*iVoox*) © L. García (23/05/2017).



IV. 4. Evaluación

En nuestra búsqueda de una mayor presencia del Museo de América, de una renovación pedagógica y de la normalización en materia de accesibilidad, estimamos necesario disponer de un instrumento como es la evaluación para conocer aún más al público, sus inquietudes y experiencias, y ser capaces de mejorar en las relaciones museo-público y exposición-público.

Consideramos que el museo debe estar al servicio de los visitantes, escuchar sus opiniones y conocer qué aspectos se pueden corregir o perfeccionar. Por tanto, continuando con lo propuesto en el Bloque III, acerca de la accesibilidad de los usuarios ciegos a espacios con patrimonio cultural y natural (sub-apartado 1.5.b. Accesibilidad, Anexo IX), pretendemos elaborar una evaluación que comprenda distintas cuestiones: la exposición, el museo en que se ubica, las actividades paralelas, el funcionamiento de la institución, el trato recibido por el personal, los recursos de accesibilidad y un espacio para comentarios y sugerencias. Igualmente, resultaría interesante incluir parámetros como sexo, edad o nivel de estudios, entre otros, con el objetivo de poder comparar los resultados con los obtenidos por el LPPM.

El personal del museo deberá informar al público sobre la posibilidad de completar la evaluación, que estará disponible en el mostrador de entrada, así como en la página web, en el espacio dedicado a “Exposiciones” (si la exposición se hubiera clausurado, la evaluación estaría disponible durante una semana más en el apartado “Exposiciones anteriores”). Los resultados podrán compararse o complementarse con los reportes proporcionados por el punto de valoración de la última sala del recorrido expositivo. En el caso de las actividades o talleres, la evaluación se facilitará a los participantes al final de los mismos.

En cualquier caso, una evaluación de este tipo depende de múltiples variables, por lo que no será posible esclarecer aspectos concretos basados en las apreciaciones de los visitantes a título personal. Por el contrario, pretendemos obtener un corpus de criterios y datos que puedan aplicarse al museo, en general, y al diseño y desarrollo de exposiciones, en particular. Especialmente, se prestará atención a las evaluaciones sobre accesibilidad para poder continuar avanzando en este campo y que nuestro proyecto no haya sido una excepción, sino el punto de partida para la normalización de las exposiciones temporales accesibles en las instituciones culturales.



CONCLUSIONES

El Trabajo Fin de Máster que presentamos es un proyecto con una perspectiva doble de conocimiento y acercamiento: a una cultura diferente, por un lado, y a otras maneras de disfrutar del patrimonio, por otro. Una propuesta de exposición temporal desde dos vías –la patrimonial, propiamente dicha, y la de acceso a ese patrimonio–, ambas motivadas por la necesidad de normalizar aquello considerado diferente, sea un determinado modo de comprender el mundo o ciertas limitaciones funcionales.

Nuestra principal pretensión ha sido subrayar el inmenso desarrollo artístico de la civilización maya, reflejo directo de su pensamiento cosmológico y religioso, y demostrar la imposibilidad de disociar sus manifestaciones artísticas de sus conocimientos y creencias más profundos, puesto que están totalmente conectados. Conocer el trasfondo cultural y ritual de la civilización más brillante del mundo prehispánico, sin estereotipos, a la vez que se revaloriza y destaca la institución del Museo de América, que en ocasiones pasa desapercibida en la ciudad de Madrid.

Hemos tratado de llevar a cabo un proyecto para mejorar la vida de los ciudadanos a través del uso y disfrute del legado cultural que nos pertenece a todos. Promover una educación patrimonial que fomente que las personas comprendan el patrimonio, lo identifiquen como algo valioso y se impliquen en su conservación y difusión. Dado que los museos deben avanzar al ritmo de la sociedad, entendemos que debe primar lo funcional sobre lo estético. Un cambio de mentalidad que se hace patente en el intento de los museos por conseguir la mayor autonomía posible para todos sus visitantes, algo que sólo se logrará si se rentabilizan los esfuerzos de los profesionales de estas instituciones mediante la planificación y la gestión. Unos esfuerzos a los que, si nuestro proyecto es interesante y atractivo, se sumará el interés de los beneficiarios, creando un tándem positivo tanto para los usuarios como para el museo.

La propuesta de un discurso expositivo completo y conciso, en que las salas se van integrando conceptualmente unas con otras y la información es clara, unido a la puesta en práctica del “diseño para todos”, convierte la exhibición en un lugar para la autorrealización de las personas. Un espacio en que se activan las facultades sensoriales, además de las intelectuales, puesto que las personas no sólo observan, sino que también escuchan, huelen y tocan. Con ello, pretendemos que se entienda el ocio cultural como una alternativa para el tiempo libre, que los museos sean una opción a la que recurrir



normalmente y que la exposición genere una reflexión crítica entre el público. Esto es, que sea partícipe del propio proceso de comunicación y le dé sentido a través de las actividades de profundización que se han diseñado al efecto.

En definitiva, conseguir la participación de los visitantes en su totalidad gracias a un entorno inclusivo en que todas las personas pueden realizar el mismo recorrido, observar y/o tocar las mismas piezas y tener acceso a la misma información. Utilizar la normativa vigente y contar con las evaluaciones de los usuarios con el objetivo de escuchar sus opiniones y estudiar sus distintas necesidades. Todo ello, para potenciar la integración y comprender la accesibilidad como algo beneficioso para todos, como una condición ineludible para el disfrute en los museos.

BIBLIOGRAFÍA



- Acosta, J. de (1590), *Historia Natural y Moral de las Indias*. Disponible en http://www.cervantesvirtual.com/portales/editores_editoriales_iberamericanos/obra-visor-din/historia-natural-y-moral-de-las-indias--0/html/ (fc 30/10/2016).
- Agar, A. (2014), *Last 2000 Year Climate Sediment Record from the Belize Central Shelf Lagoon: A detailed Archive of Droughts and Floods Linked to the Collapse of the Mayan Civilization and Caribbean Historical Famines* (Tesis doctoral, Rice University, Houston, Texas, EE.UU.). Disponible en <https://scholarship.rice.edu/handle/1911/87692> (fc 15/10/2016).
- Aguilar, M. (2003), “Etnomedicina en Mesoamérica”, *Arqueología Mexicana*, X (59), 26-31. ISSN: 0188-8218.
- Albornoz Ponce de León, C. S., *et. al.* (2005), “Productos naturales alucinógenos. Costumbres usos y efectos”, *Boletín Electrónico Mensual del Servicio de Toxicología del Sanatorio de Niños de Rosario*, 2 (34), 1-21. ISSN: 1668-0928. Disponible en <http://www.sertox.com.ar/es/nove/e/2005/n34.htm> (fc 18/04/2017).
- Alcina Franch, J. (2009), *Las culturas precolombinas de América*, Madrid: Alianza Editorial.
- Almagro Basch, M. (1935), “Una colección de Arte Inca”, *Las Ciencias* 2, 3, 687-694. Versión digital por cortesía de los herederos del autor. Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcpn9j6> (fc 12/01/2017).
- Altschuler, M. (1958), “On the Environmental Limitations of Mayan Cultural Development”, *Southwestern Journal of Anthropology*, 14 (2), 189-198. ISSN: 00384801. Disponible en <https://www.jstor.org/stable/3628957> (fc 15/11/2016).
- Amador, A. (1989), “El origen del mundo en Oxkintok”, en Misión Arqueológica de España en México, *Oxkintok. Volumen 2*, (pp. 157-171), Madrid: Ministerio de Cultura – Dirección General de Bellas Artes y Archivos. Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales.
- American Society of Heating Refrigerating and Air-Conditioning Engineers, Inc. – ASHRAE (2007), “Museums, galleries, archives, and libraries”, en Id., *Handbook. Heating, ventilating, and air-conditioning applications. (SI Edition)*, (cap. 21), Atlanta: ASHRAE.
- Angulo, J. (2006), “Teotihuacán. Aspectos de la cultura a través de su expresión pictórica”, en Fuente, B. de la (dir.), *La Pintura Mural Prehispánica en México*.



- Vol. I: Teotihuacán. Tomo II: Estudios*, (pp. 65-186), México D.F.: Instituto de Investigaciones Estéticas – Universidad Nacional Autónoma de México.
- Anzick, S. L. *et al.* (2014), “The genome of a Late Pleistocene human from a Clovis burial site in western Montana”, *Nature*, 506, 225-229. ISSN: 0028-0836 (fc 02/11/2016). DOI: 10.1038/nature13025.
 - Arias Ortiz, T. E. (2009), “Entre santos y cocodrilos. Acercamiento a dos festividades en Tabasco y Guatemala”, *Península*, IV (1), 117-131. ISSN: 1870-5766. Disponible en http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-57662009000100007 (fc 04/05/2017).
 - Ayala Falcón, M. (2002), *El bulto ritual de mundo perdido*, Tikal, México D.F.: Centro de Estudios Mayas – Universidad Nacional Autónoma de México.
 - Baudez, C-F. (2004), *Una historia de la religión de los antiguos mayas*, México D.F.: Instituto de Investigaciones Antropológicas – Universidad Nacional Autónoma de México.
 - Bennasar Cabrera, I. (2009), “El seguro de la obra de arte”, *Mus-A. Revista de los Museos de Andalucía*, 11, 85-89. ISSN: 1695-7229. Disponible en http://www.museosdeandalucia.es/cultura/museos/musa_des.jsp?idreg=126 (fc 26/02/2017).
 - Bernal Romero, G. y Velásquez García, E. (2005), “Manos y pies en la iconografía y la escritura de los antiguos mayas”, *Arqueología Mexicana*, XII (71), 28-33. ISSN: 0188-8218.
 - Cabello Carro, P. (1993), “El Museo de América”, en Rovira Lloréns, S. (coord.), *Anales del Museo de América*, 1, (pp. 11-21), Madrid: Ministerio de Cultura.
 - Cabello Carro, P. (2007), “Los inicios de la museología en la Función Pública. La compleja historia de Florencio Janer (1831-1877)”, *museos.es*, 3, 162-175. ISSN: 1698-1065. Disponible en <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/museos/mc/mes/revista-n-3-2007/memoriainstituto.html> (fc 10/01/2017).
 - Cajas, A. (2010), “Las aves de los mayas prehispánicos”, *Foundation for Latin American Anthropological Research (FLAAR)*, 1-23. Disponible en: https://www.maya-archaeology.org/tropical-Mayan-ethnozoology-sacred-utilitarian-animals-reptiles-fish-birds-insects-iconography-epigraphy-faunal-remains_Guatemala-Mexico-



- Belize/butterflies_crocodiles_scorpions_jaguars_felines_hieroglyphics_voluntee_rs-archaeological.php (fc 10/04/2017).
- Carod-Artal, F. J. (2015), “Hallucinogenic drugs in pre-Columbian Mesoamerican cultures”, *Neurología*, 30 (1), 42-49. ISSN: 0213-4853 (fc 17/04/2017). DOI: 10.1016/j.nrl.2011.07.003.
 - Carrión Gútiérrez, A. (coord.) (2015), *Plan Nacional de Emergencias y Gestión de Riesgos en Patrimonio Cultural*, Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte – Secretaría General Técnica. Subdirección General Documentación y Publicaciones.
 - Casas Gilberga, A. y Pérez Ricart, M. (2009), “El Barbier-Mueller de Arte Precolombino de Barcelona”, *Artigrama*, 24, 165-186. ISSN: 0213-1498. Disponible en http://www.unizar.es/artigrama/html_dig/24.html (fc 03/01/2017).
 - Cervantes, M. (2006), “El pasado prehispánico en la alimentación y el pensamiento de hoy”, *Arqueología Mexicana*, XIII (78), 18-25. ISSN: 0188-8218.
 - Chías Navarro, M^a P. (1983), *Ciudad Universitaria de Madrid: planteamiento y realización* (Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, España). Disponible en <http://oa.upm.es/10629/> (fc 08/01/2017).
 - Chías Navarro, M^a P. (1986), *La Ciudad Universitaria de Madrid*, Madrid: Editorial Universidad Complutense.
 - Chinchilla Mazariegos, O. (2010), “La vagina dentada: una interpretación de la Estela 25 de Izapa y las guacamayas del juego de pelota de Copán”, *Estudios de Cultura Maya*, 36, 117-144. ISSN: 0185-2574 (fc 19/04/2017). DOI: 10.19130/iifl.ecm.2010.36.7.
 - Chinchilla Mazariegos, O. (2011a), “The Flowering Glyphs. Animation in Cotzumalhuapa Writing”, en Hill Boone, E. y Urton, G. (eds.), *Their Way of Writing: Scripts, Signs and Pictographies in Pre-Columbian America*, (pp. 43-75), Washington D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
 - Chinchilla Mazariegos, O. (2011b), *Imágenes de la Mitología Maya*, Guatemala: Museo Popol Vuh – Universidad Francisco Marroquín.
 - Clark, J. E. (1999), “A New Artistic Rendering of Izapa Stela 5: A Step toward Improved Interpretation”, *Journal of Book of Mormon Studies*, 8/1, 22-33. ISSN: 1065-9366. Disponible en <http://publications.mi.byu.edu/fullscreen/?pub=1396&index=6> (fc 19/04/2017).



- Cobos, R. (2007), “El Cenote Sagrado de Chichén Itzá, Yucatán”, *Arqueología Mexicana*, XIV (83), 50-53. ISSN: 0188-8218.
- Coe, M. D. (1989), “The Hero Twins: Myth and Image”, en Kerr, J. (ed.), *The Maya Vase Book: A Corpus of Rollout Photographs of Maya Vases*, (pp. 161-184), Nueva York: Kerr Associates.
- Comisión Técnica de Accesibilidad en Modos de Transporte (2014), *Guía técnica para la instalación de sistemas de encaminamiento en las infraestructuras de transporte público en la Comunidad de Madrid*, Madrid: Ministerio de Sanidad, Servicios Sociales e Integración. Disponible en http://www.madrid.org/cs/Satellite?cid=1174892310654&language=es&pagina=me=CASB%2FPPage%2FCASB_pintarContenidoFinal (fc 08/03/2017).
- Consejo Internacional de Museos – ICOM (2006), *Código de Deontología del ICOM para los Museos*, París: ICOM. Disponible en http://archives.icom.museum/ethics_spa.html (fc 12/03/2017).
- Consejo para la Promoción de la Accesibilidad y Supresión de Barreras (2010), *Guía de normativa técnica en promoción de accesibilidad y supresión de barreras*, Madrid: Consejería de Medio Ambiente, Vivienda y Ordenación del Territorio – Dirección General de Vivienda y Rehabilitación. Disponible en http://www.madrid.org/cs/Satellite?c=PVIV_Generico_FA&cid=1142634811662&language=es&pageid=1207574902889&pagename=PortalVivienda%2FPVIV_Generico_FA%2FPVIV_pintarGenerico (fc 08/03/2017).
- Consuegra Cano, B. (2002), *El acceso al patrimonio histórico de las personas ciegas y deficientes visuales*, Madrid: Organización Nacional de Ciegos Españoles (ONCE) – Dirección de Cultura y Deporte.
- Consuegra Cano, B. (2008), “Audiodescripción y elaboración de audioguías para personas con discapacidad visual grave: la norma UNE 153020: 2005”, *Revista de Museología*, 41, 57-61. ISSN: 1134-0576.
- Cook, O. F. (1921), “Milpa Agriculture, A Primitive Tropical System”, *Annual Report of the Board of Regents of Smithsonian Institution*, 1919, 307-326. ISSN: 0096-4093. Disponible en <http://library.si.edu/digital-library/book/annualreportofbo1919smithso> (fc 18/11/2016).
- Cooke, C. W. (1931), “Why the Mayan cities of the Petén District, Guatemala, were abandoned”, *Journal of the Washington Academy of Sciences*, 21 (3), 283-287. ISSN: 0043-0439. Disponible en



- <http://www.biodiversitylibrary.org/item/123317#page/344/mode/2up> (fc 18/11/2016).
- Correa Silva, M^a P. (2008), *Imagen táctil: una representación del mundo* (Tesis Doctoral, Universidad de Barcelona, Facultad de Bellas Artes, España). Disponible en <http://www.tdx.cat/handle/10803/1380;jsessionid=DCAD577686C5BB874473B47964> (fc 16/03/2017).
 - Correa Silva, M^a P. y Coll Escanilla, A. (2010), “Los mapas táctiles y diseño para todos los sentidos”, *Trilogía. Ciencia, Tecnología y Sociedad*, 22 (32), 77-87. ISSN: 0716-0356. Disponible en <http://trilogia.blogutem.cl/sumario/> (fc 09/04/2017).
 - Cowgill, G. L. (1964), “The End of Classic Maya Culture: A Review of Recent Evidence”, *Southwestern Journal of Anthropology*, 20 (2), 145-159. ISSN: 0038-4801. Disponible en <http://www.jstor.org/stable/3629323> (fc 20/11/2016).
 - Culbert, P. T. (1988), “The Collapse of Classic Maya Civilization”, en Yoffee, N. y Cowgill, G. L. (eds.), *The Collapse of Ancient States and Civilizations*, (pp. 69-101), Tucson: University of Arizona Press.
 - Culubret Worms, B., Hernández Azcutia, M. *et al.* (2008), *Guía para un plan de protección de colecciones ante emergencias*, Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte – Secretaría General Técnica. Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación.
 - De Leeuw, R. *et al.* (2008), “Préstamos para Europa. Recomendaciones acerca de la movilidad de las colecciones para los museos europeos” / “Lending to Europe. Recommendations on collection mobility for European museums”, *Revista de Museología*, 42, 25-112. ISSN: 1134-0576.
 - Diéguez Melo, M. (2013), “El poder de la muerte en el imaginario mexicano: de la época prehispánica al México actual”, en Ruiz Maldonado, M., Casaseca Casaseca, A. y Panera Cuevas, F. J. (eds.), *El poder de la imagen. La imagen del poder*, (pp. 35-62), Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
 - Diéguez Patao, S. (1992), “La ciudad universitaria de Madrid y el ideal panhispánico”, *Espacio, Tiempo, Forma*, Serie VII – Historia del Arte, V, 467-490. ISSN: 1130-4715 (fc 03/01/2017). DOI: 10.5944/etfvii.5.1992.2189.



- Dyson, J-P. C. (2010), “Playing with the Past”, en McRaney, L. y Russick, J. (eds.), *Connecting Kids to History with Museum Exhibitions*, (pp. 137-154), Reino Unido: Left Coast Press, Routledge.
- Elster Pantalony, R. (2013), *La gestión de la propiedad intelectual en los museos*, Suiza: Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI).
- Espinosa Ruiz, A. (marzo de 2006), “El concepto de inclusión en programas interpretativos en museos”, *V Jornadas de la Asociación para la Interpretación del Patrimonio (AIP)*, Navarra: AIP.
- Espinosa Ruiz, A. y Bonmatí Lledó, C. (eds.) (2013), *Manual de accesibilidad e inclusión en museos y lugares del patrimonio cultural y natural*, Gijón: Trea.
- Espinosa Ruiz, A., Bonmatí Lledó, C. y Lloret Sebastià, M. (2011), “Museos municipales de La Vila Joiosa”, *ICOM España Digital, revista del Comité Español del ICOM*, 2,134-142. ISSN: 2173-9250. Disponible en <http://www.icom-ce.org/revista-icom-ce-digital/> (fc 08/04/2017).
- Espinosa Ruiz, A., Bonmatí Lledó, C. y Marí Molina, M^a J. (2009), “El Museu de La Vila y la Recuperación y Puesta en Valor del Patrimonio Marítimo de Villajoyosa”, *Museo. Revista de la Asociación Profesional de Museólogos de España*, Actas de las XII Jornadas de Museología, 14, 223-239. ISSN: 1136-601X. Disponible en http://www.mcu.es/ProxyGSAMCU/searchCached?q=cache:If8h3vsRjwJ:gl.museoarqua.mcu.es/web/uploads/ficheros/jornadas_apme+ley+protecci%F3n+bienes+patrimoniales&ie=ISO-8859-1&site=mcu_todo_ambito%7Cmcu_todas_entidades&output=xml_no_dtd&client=mcugsa&access=p&lr=lang_es&oe=UTF-8 (fc 08/04/2017).
- Espinosa Ruiz, A. y Guijarro Carratalá, D. (abril de 2005), “La accesibilidad al patrimonio cultural”, *Curso básico de accesibilidad al medio físico*, Universidad de Alicante: Dirección General de Integración de Discapitados, Consejería de Bienestar Social de la Comunidad Valenciana y Real Patronato sobre Discapacidad.
- Evans, S. T. (2015), “Las procesiones en Mesoamérica”, *Arqueología Mexicana*, XXII (131), 34-39. ISSN: 0188-8218.
- Fahsen, F. y Grube, N. (2005), “Los orígenes de la escritura maya”, en Fields, V. M. y Reents-Budet, D. (eds.), *Los mayas. Señores de la creación: los orígenes de la realeza sagrada*, (pp. 74-79), San Sebastián: Nerea.



- Falk, J. H. y Storksdieck, M. (2005), “Learning science from museums / Museus e o aprendizado da ciência”, *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, 12 (suplemento), 117-143. ISSN: 1678-4758 (fc 04/04/2017). DOI: 10.1590/S0104-59702005000400007.
- Fields, V. M. y Reents-Budet, D. (eds.) (2005), *Los mayas. Señores de la creación: los orígenes de la realeza sagrada* (catálogo de exposición), San Sebastián: Nerea.
- Fontal Merillas, O. (coord.) (2013), *La educación patrimonial. Del patrimonio a las personas*, Gijón: Trea.
- Formariz Pombo, F. (2011), “El turista como público potencial”, en Jodar Ruiz, E. y Sanz García, M. (coords.), *Actas de las Terceras Jornadas de Formación Museológica. Comunicando el Museo. 27 al 29 de mayo de 2009*, (pp. 59-68), Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte – Secretaría General Técnica. Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación.
- Fornés García, J., Pérez Hernández, J. y Azón Masoliver, M. (2009), “El Museo Etnológico de Barcelona y sus colecciones americanas”, 24, 135-164. ISSN: 0213-1498. Disponible en http://www.unizar.es/artigrama/html_dig/24.html (fc 05/02/2017).
- Fuente, B. de la (2002), “El arte como expresión de lo sagrado”, en Garza Camino, M. de la y Nájera Coronado, M. I. (eds.), *Religión maya*, Vol. 2, (pp. 139-169), Madrid: Trotta.
- Gándara Vázquez, M. (2016), “La orientación espacial y cognitiva”, en Pérez Castellanos, L. (coord.), *Estudios sobre públicos y museos. Volumen I. Públicos y museos: ¿Qué hemos aprendido?*, (pp. 76-108), México D.F.: Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía – Instituto Nacional de Antropología e Historia (ENCRyM – INAH).
- Garavaglia, J. C. y Marchena Fernández, J. (2005), *América Latina. De los orígenes a la Independencia. Volumen I: América precolombina y la consolidación del espacio colonial*, Barcelona: Crítica.
- García Moll, R. (1994), “Los mayas: arte y memoria”, en Sáenz González, O. (coord.), *México en el mundo de las colecciones de arte (Mesoamérica II)*, (pp. 3-81), México: Grupo Editorial Azabache.



- García Sáiz, M^a C. y Jiménez Villalba, F. (2009), “Museo de América, mucho más que un museo”, *Artigrama*, 24, 83-118. ISSN: 0213-1498. Disponible en http://www.unizar.es/artigrama/html_dig/24.html (fc 03/01/2017).
- García Sánchez, J. y Herranz Sánchez, A. B. (comisarios) (2011), *Entre la Arquitectura y la Arqueología. Instantánea de la Real Academia Española en Roma en los años 30* (Proyecto de Exposición Temporal enmarcado en el Proyecto de Investigación: “La Misión arqueológica del arquitecto José Ignacio Hervada en Grecia (1935-1937). Nuevas fuentes sobre la topografía antigua de Delos”). Disponible en https://www.researchgate.net/publication/311085975_PROYECTO_DE_EXPOSICION_TEMPORAL_ENTRE_LA_ARQUITECTURA_Y_LA_ARQUEOLOGIA_Instantanea_de_la_Real_Academia_Espanola_en_Roma_en_los_anos_30 (fc 12/05/2017).
- Garza Camino, M. de la (1984), *El universo sagrado de la serpiente entre los mayas*, México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Garza Camino, M. de la (1990), “Cosmovisión de los mayas antiguos”, *Ciencias*, 18, 33-35. ISSN: 0187-6376. Disponible en <http://www.revistaciencias.unam.mx/en/34-revistas/indices-revistas-ciencias/120-18-abril-1990.html> (fc 12/04/2017).
- Garza Camino, M. de la (1995), *Aves sagradas de los mayas*, México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Garza Camino, M. de la (1997), “El perro como símbolo religioso entre los mayas y los nahuas”, *Estudios de Cultura Náhuatl*, 27, 111-133. ISSN: 0071-1675. Disponible en <http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/nahuatl/pdf/ecn27/ecn027.html> (fc 16/04/2017).
- Gil Zafra, M. Á. (2001), “Planificación estratégica: Método DAFO”, en Villasante, T. R., Montañés, M. y Martín, P. (coords.), *Prácticas locales de creatividad social*, (pp. 123-136), Barcelona: El Viejo Topo. Disponible en www.redcimas.org/wordpress/wp.../lcc2_practicas_locales_creatividad_social.pdf (fc 23/05/2017).
- González-Barandiarán y de Muller, C. (2008), “Importación y exportación de bienes culturales”, en Barraca de Ramos, P. (coord.), *La lucha contra el tráfico ilícito de Bienes Culturales. Curso celebrado en Madrid, 16 al 27 de octubre de*



- 2006, (pp. 117-120), Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte – Secretaría General Técnica. Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación.
- González-Capitel, A., (1976), *La Arquitectura de Luis Moya Blanco (1927-57)* (Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, España). Disponible en <http://oa.upm.es/2861/>.
 - Grube, N. (2001), “Escritura e idioma de los mayas”, en Eggebrecht, E., Eggebrecht, A. y Seipel, W. (dirs.), *Mundo maya*, (pp. 247-270), Guatemala: Cholsamaj.
 - Guillén, M. (2010), “Rabinal Achí. Patrimonio Intangible de la Humanidad”, *Conjunto: Revista de Teatro Latinoamericano Casa de las Américas*, 156/157, 36-41. ISSN: 0010-5937. Disponible en <http://www.casa.cult.cu/publicaciones/revistaconjunto/157/revistaconjunto157.php?pagina=conjunto> (fc 18/04/2017).
 - Gutiérrez Usillos, A. (2002), “Segunda parte. Interrelación Hombre-Fauna en el Ecuador Prehispánico”, en Id., *Dioses, símbolos y alimentación en los Andes*, (pp. 237-350), Quito: Abya-Yala.
 - Haberland, W. (1995), *Culturas de la América indígena. Mesoamérica y América Central*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
 - Heinen, P. y Kohl, W. (2010), *Tutankhamón. La tumba y sus tesoros* (catálogo de exposición), Bayreuth: Semmel Concerts.
 - Hernando Gonzalo, E. (dir.) (2006), *Exposiciones temporales: organización, gestión, coordinación*, Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte – Secretaría General Técnica. Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación.
 - Hersh, M. A. y Johnson, M. A. (eds.) (2008), *Assistive Technology for Visually Impaired and Blind people*, Londres: Springer-Verlag.
 - Houston, S. D. e Inomata, T. (2009), *The Classic Maya*, Nueva York: Cambridge University Press.
 - Jiménez Núñez, A. (2006), *El Gran Norte de México. Una frontera imperial en la Nueva España (1540-1820)*, Madrid: Tébar.
 - Johnson, L., Adams Becker, S. y Freeman, A. (2013), *The NMC Horizon Report: 2013 Museum Edition*, Austin: The New Media Consortium. Disponible en



- <http://redarchive.nmc.org/horizon-project/horizon-reports/horizon-report-museum-edition> (fc 22/05/2017).
- Kennett, D. J. *et al.* (2012), “Development and Disintegration of Maya Political Systems in Response to Climate Change”, *Science*, 338 (09 Nov.), 788-791. ISSN: 1095-9203 (fc 22/11/2016). DOI: 10.1126/science.1226299.
 - Kirchhof, P. (1967), “Mesoamérica, sus límites geográficos, composición étnica y caracteres culturales”, *Revista Tlatoani (suplemento)*, 3, 1-13. Recuperado de <http://etnohistoriaenah.blogspot.com> (fc 30/10/2016).
 - Laboratorio Permanente de Público de Museos – LPPM (2011), *Conociendo a nuestros visitantes. Museo de América*, Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte – Secretaría General Técnica. Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación.
 - Laboratorio Permanente de Público de Museos – LPPM (2013), *Conociendo a nuestros visitantes. La experiencia de la visita al museo*, Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte – Secretaría General Técnica. Subdirección General Documentación y Publicaciones.
 - Landa, D. de (1959), *Relación de las cosas de Yucatán*, México: Porrúa.
 - León-Portilla, M. (2003), *Tiempo y Realidad en el pensamiento maya: ensayo de acercamiento*, México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
 - López Austin, A. (2016), “La cosmovisión de la tradición mesoamericana. Tercera parte”, *Arqueología Mexicana*, 70 (edición especial), 1-90. ISSN: 0188-8218.
 - López Austin, A. y López Luján, L. (2000), “Tiempo Mesoamericano I. La periodización de la historia mesoamericana”, *Arqueología Mexicana*, VIII (43), 14-23. ISSN: 0188-8218. Disponible en <http://www.mesoweb.com/about/articles/AM043.pdf> (fc 18/11/2016).
 - López Austin, A. y López Luján, L. (2001), *El pasado indígena (Serie: Hacia una nueva historia de México)* (2ª ed.), México: El Colegio de México – Fondo de Cultura Económica.
 - Mackie, E. W. (1961), “New Light on the End of Classic Maya Culture at Benque Viejo, British Honduras”, *American Antiquity*, 27 (2), 216-224. ISSN: 0002-7316 (fc 29/11/2016). DOI: 10.2307/277836.



- Magaloni Kerpel, D. (2008), “Los colores de la selva. Procedimientos, materiales y colores en la pintura mural maya”, *Arqueología Mexicana*, XVI (93), 46-50. ISSN: 0188-8218.
- Marion, M-O. (2001), “Representación simbólica de la selva maya y de sus huéspedes”, en González Torres, Y. (coord.), *Animales y plantas en la cosmovisión mesoamericana*, (pp. 305-322), México: Plaza y Valdés.
- Martín de la Torre, M. (2011), *Diseño, organización, gestión integral de exposiciones* (Curso online de Gestión Cultural, Centro Internacional de Tecnologías Avanzadas, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Certificación de la Universidad Europea Miguel de Cervantes). Más información en https://cita.uemconline.com/campus/es/cursos/cultura/515-diseno-organizacion-y-gestion-integral-de-exposiciones-10-edicion#.WLR113_HvIU.
- Martín Martín, F. (2005), “Arte prehispánico en Andalucía: el Museo Precolombino de Benalmádena”, *Laboratorio de Arte*, 18, 565-580. ISSN: 1130-5762 (fc 05/02/2017). DOI: 10.12795/LA.
- Masferrer Kan, E. (2003), “Los alucinógenos en las culturas contemporáneas. Un patrimonio cultural”, *Arqueología Mexicana*, X (59), 50-55. ISSN: 0188-8218.
- Matadamas, D., Islas Orozco, M. y Soto Velázquez, M. (2016), “La escultura del dios del pulque del Antiguo Palacio del Arzobispado de la Ciudad de México”, *Arqueología Mexicana*, XXIII (137), 76-80. ISSN: 0188-8218.
- McAnany, P. A. (2010), “Recordar y alimentar a los ancestros en Mesoamérica”, *Arqueología Mexicana*, XVIII (106), 26-33. ISSN: 0188-8218.
- Medina, A. (2005), “Primera parte: sistemas de cargos y poder tradicional. Presentación”, en Pérez-Taylor, R. (ed.), *IV Coloquio Paul Kirchhoff. Las expresiones de poder. Homenaje al Doctor Claudio Esteva Fabregat*, (pp. 41-43), México: Instituto de Investigaciones Antropológicas – Universidad Nacional Autónoma de México.
- Meggers, B. J. (1954), “Environmental Limitation on the Development of Culture”, *American Anthropologist*, New Series, 56 (5), 801-824. ISSN: 1548-1433 (fc 02/12/2016). DOI: 10.1525/aa.1954.56.5.02a00060.
- Micka, B. (2013), “El museo interactivo más allá de su inauguración”, *ICOM España Digital, revista del Comité Español del ICOM*, 7, 94-101. ISSN: 2173-9250. Disponible en <http://www.icom-ce.org/revista-icom-ce-digital/> (fc 06/04/2017).



- Miller, M. E. (1992), “The Image of Man and Nature in Classic Maya Art and Architecture”, en Laporte, J. P., Escobedo, H. y Brady, S. (eds.), *IV Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 1990*, (pp. 218-222), Guatemala: Museo Nacional de Arqueología y Etnología.
- Miller, V. E. (2005), “Representaciones de sacrificio en Chichén Itzá”, en Ciudad Ruiz, A., Ruz, M. H. e Iglesias Ponce de León, M^a J. (eds.), *Antropología de la Eternidad: la muerte en la cultura maya*, (pp. 383-404), México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Mithen, S. (2006), *After the ice. A Global Human History, 20,000-5000 BC*, (Cambridge: Harvard University Press.
- Morley, S. G. (1965), *La civilización maya*, México D.F. – Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Morris, W. F. (1996), “Diseños e indumentaria mayas”, III (17), 48-53. ISSN: 0188-8218.
- Moyano, N. (2011), *La climatización e iluminación de la sala durante las exposiciones de obras de arte*, Gijón: Trea.
- Muñoz Briones, M. (2016), “El estudio de las familias en los museos”, en Pérez Castellanos, L. (coord.), *Estudios sobre públicos y museos. Volumen I. Públicos y museos: ¿Qué hemos aprendido?*, (pp. 244-279), México D.F.: Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía – Instituto Nacional de Antropología e Historia (ENCRyM – INAH).
- Muñoz Espinosa, M^a T. (2006), “El culto al dios murciélago en Mesoamérica”, *Arqueología Mexicana*, XIV (80), 17-23. ISSN: 0188-8218.
- Muñoz Sevilla, J. A. y Blocona Santos, C. (2011), “Haciendo accesibles a las personas con discapacidad visual los Sistemas de Posicionamiento Global (GPS): el proyecto HaptiMap”, *Integración. Revista sobre discapacidad visual*, 61, 1-30. ISSN 1887-3383. Disponible en <http://www.once.es/new/servicios-especializados-en-discapacidad-visual/publicaciones-sobre-discapacidad-visual/revista-integracion> (fc 06/04/2017).
- Museo de América (2015), “Memoria de actividades del Museo de América en 2014”, en Robledo Sanz, B. (dir.), *Anales del Museo de América*, XXII/2014, (pp. 162-180), Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte – Secretaría General Técnica. Subdirección General de Documentación y Publicaciones.



- Museo de América (2016), “Memoria de actividades del Museo de América”, en Robledo Sanz, B. (dir.), *Anales del Museo de América*, XXIII/2015, (pp. 210-226), Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte – Secretaría General Técnica. Subdirección General de Documentación y Publicaciones.
- Nájera Coronado, M. I. (2002), “Rituales y hombres religiosos”, en Garza Camino, M. de la y Nájera Coronado, M. I. (eds.), *Religión maya*, Vol. 2, (pp. 115-138), Madrid: Trotta.
- Nájera Coronado, M. I. (2012), “El mono y el cacao: la búsqueda de un mito a través de los relieves del grupo de la serie inicial de Chichén Itzá”, *Estudios de Cultura Maya*, 39, 133-172. ISSN: 0185-2574 (fc 19/04/2017). DOI: 10.19130/iifl.ecm.2012.39.61.
- Navarrijo Ornelas, M^a L. (2001), “Las aves en el mundo maya prehispánico”, en Fuente, B. de la (dir.), *La Pintura Mural Prehispánica en México. Vol. II: Área Maya. Tomo III: Estudios*, (pp. 221-253), México D.F.: Instituto de Investigaciones Estéticas – Universidad Nacional Autónoma de México.
- Navarrijo Ornelas, M^a L. (2012), “Guacamaya: símbolo de temporalidad y fertilidad en dos ejemplos de pintura mural”, 39, 173-193. ISSN: 0185-2574. Disponible en <https://revistas-filologicas.unam.mx/estudios-cultura-maya/index.php/ecm/article/view/62> (fc 19/04/2017).
- Navarro, L. y Arroyo-Cabrales, J. (2014), “Los Murciélagos en la Antigua Mesoamérica”, en Götz, C. M. y Emery, K. F. (eds.), *La Arqueología de los Animales de Mesoamérica*, (pp. 625-650), Atlanta: Lockwood Press.
- Núñez Enríquez, L. F. (2012), “Las sepulturas de Palenque”, *Arqueología Mexicana*, XIX (113), 56-61. ISSN: 0188-8218.
- O’Brien-Rothe, L. (1998), “Section 4. Central America: Connecting North and South America – Maya”, en Olsen, D. A. y Sheehy, D. E. (eds.), *The Garland Encyclopedia of World Music. Volume 2. South America, Mexico, Central America, and the Caribbean*, (pp. 650-658), Nueva York: Garland Publishing.
- Ortega Alonso, E. y Alemán Selva, T. (dirs.) (2016), *Guía de Escapadas Urbanas Accesibles en ciudades españolas*, Madrid: Plataforma Representativa Estatal de Personas con Discapacidad Física (PREDIF). Disponible en <http://riberdis.cedd.net/handle/11181/5162> (fc 12/03/2017).
- Ortiz Angulo, A. (1998), *Introducción a Mesoamérica*, México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.



- Ortiz Butrón, A. (2005), “El temazcal arqueológico”, *Arqueología Mexicana*, XIII (74), 56-61. ISSN: 0188-8218.
- Pajares, J. L. y Solano, J. (2012), *Museos del futuro. El papel de la accesibilidad y las tecnologías móviles*, Madrid: GVAM – Guías Interactivas para todos.
- Pano Gracia, J. L. (2009), “Arte americano en los museos y colecciones de América y Europa. Una aproximación al caso español”, *Artigrama*, 24, 17-82. ISSN: 0213-1498. Disponible en http://www.unizar.es/artigrama/html_dig/24.html (fc 05/02/2017).
- Pérez Valencia, P. (2012), *Manual de la exposición sensitiva y emocional*, Gijón: Trea.
- Perrot-Minnot, S., Arroyo, B. y Chinchilla, O. (2007), “El Museo del Ingenio El Baúl, Santa Lucía Cotzumalguapa, Escuintla: Su origen y desarrollo”, en Laporte, J. P., Arroyo, B. y Mejía, H. E. (eds.), *XX Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 24-28 de julio de 2006*, (pp. 1-9), Guatemala: Ministerio de Cultura y Deportes – Instituto de Antropología e Historia.
- Person-Harm, A. y Cooper, J. (2014), *The Care and Keeping of Cultural Facilities: A Best Practice Guidebook for Museums Facility Management*, Lanham: Rowman & Littlefield.
- Peterson, L. C. y Haug, G. H. (2005), “Climate and the Collapse of Maya Civilization”, *American Scientist*, 93 (4), 322-329. ISSN: 0003-0996 (fc 04/12/2016). DOI: 10.1511/2005.4.322.
- Rice, P. M., Demarest, A. A. y Rice, D. S. (2005), “The Terminal Classic and the “Classic Maya Collapse” in Perspective”, en Rice, P. M., Demarest, A. A. y Rice, D. S. (eds.), *The Terminal Classic in the Maya Lowlands: Collapse, Transition, and Transformation*, (pp. 1-11), Colorado: University Press of Colorado.
- Ricketson, O. G. y Ricketson, E. B. (1937), “Uaxactún, Guatemala, Group E, 1926-1937”, *Carnegie Institution of Washington Publications*, 477. ISSN: 0099-4936. Disponible en <http://www.biodiversitylibrary.org/item/18077#page/6/mode/1up> (fc 27/11/2016).
- Rivera Dorado, M. (1985), *Los mayas de la antigüedad*, Madrid: Alhambra.
- Rivera Dorado, M. (2001), *La ciudad maya, un escenario sagrado*, Madrid: Editorial Complutense.



- Rivera Dorado, M. (2002), “La ceiba y la luz: el estilo artístico y el paisaje de los mayas de Yucatán”, *Revista Española de Antropología Americana*, 32, 69-85. ISSN: 0556-6533. Disponible en <https://revistas.ucm.es/index.php/REAA/article/view/REAA0202110069A> (fc 13/04/2017).
- Rivera Dorado, M. (2003), “Baudez, Claude-François, “Une histoire de la religion des Mayas, Albin Michel”, coll. “Bibliothèque Albin Michel Histoire”, Paris, 2002, 472 p.”, *Journal de la société des américanistes*, Reseñas y notas de lectura, 89 (2), 226-233. ISSN: 0037-9174. Disponible en <http://jsa.revues.org/1602> (fc 28/11/2016).
- Rivera Dorado, M. (2004), *Espejos de poder: un aspecto de la civilización maya*, Madrid: Miraguano.
- Rivera Dorado, M. (2005), “Catorce tesis sobre la religión maya”, *Revista Española de Antropología Americana*, 35, 7-32. ISSN: 0556-6533. Disponible en <https://revistas.ucm.es/index.php/REAA/article/view/REAA0505110007A> (fc 03/12/2016).
- Rivera Dorado, M. (2006), *El pensamiento religioso de los antiguos mayas*, Madrid: Trotta.
- Rivera Dorado, M. (2007), “Arquitectura y escenografía en la cultura maya antigua”, en Vidal, C. y Muñoz, G. (eds.), *La Blanca y su entorno. Cuadernos de Arquitectura y Arqueología Maya*, (pp. 161-171), Valencia: Universidad de Valencia.
- Rivera Dorado, M. (2012), *Popol Vuh. Relato maya del origen del mundo y de la vida*, Madrid: Trotta.
- Rivera Dorado, M. (2014), “Monstruos familiares en la arquitectura maya de Yucatán”, en Vidal Lorenzo, C. y Muñoz Cosme, G. (eds.), *Artistic Expressions in Maya Architecture: Analysis and Documentation Techniques*, (pp. 81-86), Oxford: British Archaeological Reports (BAR).
- Rivera Dorado, M., Asensio Ramos, P. y Martín Díaz, A. M^a (2004), “Pajaritos y pajarracos: personajes y símbolos de la cosmología maya”, *Revista Española de Antropología Americana*, 34, 7-28. ISSN: 0556-6533. Disponible en <http://revistas.ucm.es/index.php/REAA/article/view/REAA0404110007A> (fc 13/04/2017).



- Rivera Dorado, M. y Díaz Maderuelo, R. (1987), “Persistencia ideológica y cambio social: Reflexiones sobre la religión de los mayas clásicos”, *Revista Española de Antropología Americana*, XVII, 107-116. ISSN: 0556-6533. Disponible en <http://revistas.ucm.es/index.php/REAA/article/view/REAA8787110107A> (fc 11/04/2017).
- Rocamora Ruiz, Á. L. (arquitecto) (2013), *Orihuela, Arqueología y Museo* (Proyecto de Exposición Temporal en el Museo Arqueológico de Alicante). Disponible en http://www.marqalicante.com/contenido/genericas/PROYECTO_ORIHUELA%20ARQUEOLOGIA%20Y%20MUSEO.pdf (fc 12/05/2017).
- Rodrigo del Blanco, J. (2006), “La renovación de la exposición permanente de las colecciones americanas del Museo Nacional de Antropología”, en Cruz Mateos, M. (coord.), *Anales del Museo Nacional de Antropología*, XII, (pp. 121-130), Madrid: Ministerio de Cultura.
- Rodrigo del Blanco, J. (2009), “América en el Museo Nacional de Antropología de Madrid”, *Artigrama*, 24, 119-133. ISSN: 0213-1498. Disponible en http://www.unizar.es/artigrama/html_dig/24.html (fc 05/02/2017).
- Rojas Rabiela, T. (2007), “La tecnología agrícola”, en Porrúa, M. Á. (ed.), *Historia Antigua de México. Volumen IV: aspectos fundamentales de la tradición cultural mesoamericana*, (pp. 13-70), México: Instituto Nacional de Antropología e Historia – Universidad Nacional Autónoma de México.
- Rovira Morgado, R. (2007), “Mesoamérica: concepto y realidad de un espacio cultural”, *Arqueoweb: Revista sobre Arqueología en Internet*, 8 (2), 1-11. ISSN-e: 1139-9201. Disponible en <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/arqueoweb/pdf/8-2/rovira.pdf> (fc 04/12/2016).
- Ruiz de Lacanal, M^a D. (2004), “Discapacidad y sociedad: un programa educativo en el museo dirigido a personas con discapacidad visual”, *Revista de Enseñanza Universitaria*, 23, 47-61. ISSN: 1131-5245. Disponible en https://editorial.us.es/es/reu/num_23 (fc 11/05/2017).
- Ruiz Gil, J. A. (2013), “¿Crisis, qué crisis?”, *Revista ph - Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 84, 219. ISSN: 2340-7565. Disponible en



- http://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/3419#.WMWkMn_HvIU (fc 12/03/2017).
- Sabloff, J. A. y Willey, G. R. (1967), “The Collapse of Maya Civilization in the Southern Lowlands: A Consideration of History and Process”, *Southwestern Journal of Anthropology*, 23 (4), 311-336. ISSN: 0038-4801. Disponible en <http://www.jstor.org/stable/3629449> (fc 10/12/2016).
 - Salazar Lama, D. (2015), “Formas de sacralizar a la figura real entre los mayas”, *Journal de la société des américanistes*, 101-1 y 2, 11-49. ISSN-e: 1957-7842 (fc 20/04/2017). DOI: 10.4000/jsa.14397.
 - Sanders, W. T. (1962), “Cultural Ecology of the Maya Lowlands. Part I”, *Estudios de Cultura Maya*, 2, 79-121. ISSN: 0185-2574 (fc 08/12/2016). DOI: <http://dx.doi.org/10.19130/iifl.ecm.1962.2.215>.
 - Seler, E. (1996), *Collected Works in Mesoamerican Linguistics and Archaeology (Vol. V)* (Comparato, F. E., ed.), Lancaster: Labyrinthos.
 - Shook, E. M. (1960), “Tikal. Estela 29”, *Expedition Magazine*, 2 (2), 28-35. ISSN: 0014-4738. Disponible en <https://www.penn.museum/sites/expedition/tikal-stela-29/> (fc 09/12/2016).
 - Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior – SEACEX (2002), *El país del quetzal: Guatemala maya e hispana* (catálogo de exposición), Madrid: SEACEX.
 - Sosa Guillén, O. A., Jiménez Álvarez S. y Sierra Sosa, T. (2016), “El ave Moan en la cerámica polícroma de contextos funerarios de Xcambó” (simposio: “De Canules a Wayes: los animales en el imaginario maya”), *X Congreso Mexicano de Etnobiología*, Universidad Nacional Autónoma de México.
 - Spinden, H. J. (1949), *Ancient Civilizations of Mexico and Central America* (5^a ed.), Nueva York: American Museum of National History. Disponible en <https://archive.org/details/civili03spin> (fc 16/11/2016).
 - Stringer, K. (2016), “Accessibility in Museum Education: Universal Design, Programs, and Real Solutions for Museums”, en King, B. y Lord, B. (eds.), *The Manual of Museum Learning*, (pp. 181-188), Lanham: Rowman & Littlefield.
 - Subcentro Regional de Artesanías y Artes Populares (1996), *Rabinal Achí o Danza del Tun*, Guatemala: Ministerio de Cultura y Deportes – Dirección General del Patrimonio Cultural y Natural. Disponible en http://biblioteca.usac.edu.gt/folleto/USAC/digi/S,G,_F_1804.pdf (fc 03/05/2017).



- Talavera González, J. A. (2008), “Aprovechamiento del cuerpo humano en el México prehispánico”, *Arqueología Mexicana*, XVI (91), 72-75. ISSN: 0188-8218.
- Taube, K. A. (1987), “A Representation of the Principal Bird Deity in the Paris Codex”, *Research Reports on Ancient Maya Writing*, 6, 1-10. ISSN: 1531-0876. Disponible en <http://www.mesoweb.com/bearc/cmr/06.html> (fc 19/04/2017).
- Taube, K. A. (1998), “Enemas rituales en Mesoamérica”, *Arqueología Mexicana*, VI (34), 38-45. ISSN: 0188-8218.
- Taube, K. A. (2003), “Tetitla and the Maya Presence at Teotihuacan”, en Braswell, G. E. (ed.), *The Maya and Teotihuacan. Reinterpreting Early Classic Interaction*, (pp. 273-314), Austin: University of Texas.
- Thompson, J. E. S. (1984), *Grandeza y decadencia de los mayas*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Tuz Chi, L. H. (2009), *Así es nuestro pensamiento. Cosmovisión e identidad en los rituales agrícolas de los mayas peninsulares* (Tesis Doctoral, Universidad de Salamanca, Instituto de Iberoamérica, Facultad de Ciencias Sociales). Disponible en <http://www.tdx.cat/handle/10803/21386?locale-attribute=es> (fc 03/05/2017).
- Valdés Sagüés, M^a C. (1999), *La difusión cultural en el museo: servicios destinados al gran público*, Gijón: Trea.
- Valls Pou, T. (2013), “¿Por qué un audiovisual en un museo?”, *ICOM España Digital, revista del Comité Español del ICOM*, 7, 28-37. ISSN: 2173-9250. Disponible en <http://www.icom-ce.org/revista-icom-ce-digital/> (fc 06/04/2017).
- Valverde Valdés, M^a C. (2004), *Balam. El jaguar a través de los tiempos y los espacios del universo maya*, México D.F.: Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas – Universidad Nacional Autónoma de México.
- Valverde Valdés, M^a C. (2007), “El jaguar entre los mayas: universo de símbolos”, en Martínez Contreras, J. y Ponce de León, A. (coords.), *El saber filosófico. Volumen III*, (pp. 205-212), México: Siglo XXI.
- Vargas Pacheco, E. y Arias Ortiz, T. E. (2005), “El cocodrilo y el cosmos: Itzamkanac, el lugar de la casa del lagarto”, en Laporte, J. P., Arroyo, B. y Mejía, H. E. (eds.), *XVIII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2004*, (pp. 14-26), Guatemala: Museo Nacional de Arqueología y Etnología.



- Vázquez de Ágredos, M., Tiesler, V. y Romano Pacheco, A. (2015), “Perfumando al difunto. Fragancias y tratamientos póstumos entre la antigua aristocracia maya”, *Arqueología Mexicana*, XXIII (135), 30-35. ISSN: 0188-8218.
- Vázquez Dzul, G. (2009), “El *píib* maya. ¿Procedimiento de cocina ritual o espejo étnico actual?”, *Arqueología Mexicana*, XVII (99), 78-83. ISSN: 0188-8218.
- Velásquez García, E. (2010), “Naturaleza y papel de las personificaciones en los rituales mayas, según las fuentes epigráficas, etnohistóricas y lexicográficas”, en Ciudad Ruiz, A., Iglesias Ponce de León, M^a J. y Sorroche Cuerva, M. Á. (eds.), *El ritual en el mundo maya: de lo privado a lo público*, (pp. 203-233), Madrid: Sociedad Española de Estudios Mayas.
- Velásquez García, E. (2016), “Códice de Dresde. Parte I”, *Arqueología Mexicana*, 67 (edición especial), 1-90. ISSN: 0188-8218.
- Vuskovic Céspedes, P. (1986), *Centroamérica: fisonomía de una región*, México: Centro de Investigación y Docencia Económicas.
- Wagner, E. (2000), “Mitos de la creación y cosmografía de los mayas”, en Grube, N. (ed.), *Los mayas. Una civilización milenaria*, (pp. 281-287), Colonia: Könemann.
- Webster, D. L. (2003), *La caída del imperio maya. Perspectivas en torno a una enigmática desaparición*, Barcelona: Destino.
- Wilhelmy, H. (2001), “Espacio vital de los mayas”, en Eggebrecht, E., Eggebrecht, A. y Seipel, W. (dirs.), *Mundo maya*, (pp. 16-35), Guatemala: Cholsamaj.
- Willerslev, E. (2016), “Postglacial viability and colonization in North America’s ice-free corridor”, *Nature*, 537, 45-49. ISSN: 0028-0836 (fc 29/11/2016). DOI: 10.1038/nature19085.
- Willey, G. R. (1962), “Mesoamerica”, en Braidwood, R. J. y Willey, G. R. (eds.), *Courses toward urban life. Archaeological considerations of some cultural alternates*, (pp. 84-105), Chicago: Aldine Publishing Company.

Noticias y artículos en prensa

- ABC (13 de octubre de 1943), ejemplar parcialmente dedicado a los actos del Día de la Hispanidad, *ABC*, edición de la mañana, pp. 1-17. Disponible en <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1943/10/13/001.html> (fc 03/01/2017).



- Ajuntament de La Vila Joiosa (12 de marzo de 2015), “Concluye la obra del nuevo museo de Villajoyosa”, *villajoyosa.com – Sección Ayuntamiento: noticias*. Disponible en http://www.villajoyosa.com/noticias/ver_noticia.php?item=5604 (fc 12/04/2017).
- Balter, M. (12 de febrero de 2014), “Native Americans Descend From Ancient Montana Boy”, *Science*, sección Noticias. Disponible en: <http://www.sciencemag.org/news/2014/02/native-americans-descend-ancient-montana-boy> (fc 10/11/2016).
- Bates, T. B. (22 de febrero de 2016), “Braille Maps for Blind and Visually Impaired Created with 3-D Printing Technology at Rutgers”, *Rutgers Today – News*. Disponible en <http://news.rutgers.edu/news/braille-maps-blind-and-visually-impaired-created-3-d-printing-technology-rutgers/20160221#.WOohJ6LtbIU> (fc 11/11/2016).
- Blanco, J. M. (6 de febrero de 2008), “El Museo de América de Caja Duero y la Fundación Gabarrón abrirá este verano”, *elmundo.es*. Disponible en <http://www.elmundo.es/elmundo/2008/02/06/castillayleon/1202317263.html> (fc 06/02/2017).
- Chanché Tec, D. R. (3 de abril de 2017), “Realizan el Cha-chaac”, *Diario de Yucatán – Sección Yucayán: Tizimín*. Disponible en <http://yucatan.com.mx/yucatan/tizimin/realizan-cha-chaac> (fc 20/04/2017).
- Daley, J. (11 de agosto de 2016), “First Humans Entered the Americas Along the Coast, Not Through the Ice”, *Smithsonian Magazine*, sección Smartnews. Disponible en <http://www.smithsonianmag.com/smart-news/humans-colonized-americas-along-coast-not-through-ice-180960103/?no-ist> (fc 09/11/2016).
- Europa Press (31 de octubre de 2014), “El Altar de los Muertos mexicano regresa este sábado al Museo de América con un homenaje a la pintora Remedios Varo”, *epmadrid.es*. Disponible en <http://www.europapress.es/madrid/noticia-altar-muertos-mexicano-regresa-sabado-museo-america-homenaje-pintora-remedios-varo-20141031102958.html> (fc 18/05/2017).
- Europa Press (18 de enero de 2017), “La Asamblea General del Foro Europeo de la Discapacidad se celebrará en Madrid el 13 y 14 de mayo”, *epsocial.es – Sección Cooperación y Desarrollo*. Disponible en <http://www.europapress.es/epsocial/cooperacion-desarrollo/noticia-asamblea->



- [general-foro-europeo-discapacidad-celebrara-madrid-13-14-mayo-20170118172137.html](http://www.fundacionrepsol.com/es/noticias/mejora-la-accesibilidad-museos) (fc 12/03/2017).
- Fundación Repsol (11 de junio de 2015), “Mejora de la accesibilidad a museos”, *fundacionrepsol.com* – Sección noticias. Disponible en <http://www.fundacionrepsol.com/es/noticias/mejora-la-accesibilidad-museos> (fc 08/03/2017).
 - García, À. (28 de septiembre de 2016), “La cultura maya se exhibe en todo su esplendor en Barcelona”, *lavanguardia.com*. Disponible en <http://www.lavanguardia.com/cultura/20160928/41638330029/jordi-clos-exhibe-medio-centenar-de-obras-de-la-cultura-maya-de-su-coleccion.html> (fc 10/02/2017).
 - García, F. (15 de enero de 2017), “Los pequeños museos de Madrid plantan cara”, *lavanguardia.com*. Disponible en <http://www.lavanguardia.com/cultura/20170115/413376252168/los-pequenos-museos-plantan-cara.html> (fc 12/03/2017).
 - Ghose, T. (24 de diciembre de 2014), “Belize’s famous ‘Blue Hole’ Reveals Clues to the Maya’s Demise”, *Live Science*, sección History. Disponible en <http://www.livescience.com/49255-drought-caused-maya-collapse.html> (fc 09/12/2016).
 - Hodges, G. (enero de 2015), “Tracking at the First Americans. New finds, theories, and genetic discoveries are revolutionizing our understanding of the first Americans”, *National Geographic Magazine*, ejemplar titulado “The First American”. Disponible en <http://ngm.nationalgeographic.com/2015/01/first-americans/hodges-text> (fc 30/11/2016).
 - Instituto Nacional de Antropología e Historia – INAH (15 de mayo de 2014), “Encuentran en Hoyo Negro nuevas posibilidades para estudiar el origen del hombre americano”, *INAH – Secretaría de Cultura*, sección Boletines. Disponible en <http://www.inah.gob.mx/es/boletines/1830-encuentran-en-hoyo-negro-nuevas-posibilidades-para-estudiar-el-origen-del-hombre-americano> (fc 15/12/2016).
 - Kiderra, I. (23 de febrero de 2017), “A Pendant Fit for a King”, *UC San Diego News Center*, sección News Archive. Disponible en http://ucsdnews.ucsd.edu/feature/a_pendant_fit_for_a_king (fc 28/02/2017).



- Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (21 de febrero de 2012), “Los Museos estatales serán accesibles a las personas con discapacidad auditiva”, *mecd.gob.es* – *Sección Áreas de Cultura: Museos*. Disponible en <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/principal/novedades/museos/2012/los-museos-estatales-seran-accesibles-a-las-personas-con-discapacidad-auditiva.html> (fc 08/03/2017).
- Museo Arqueológico de Alicante (5 de diciembre de 2016), “La fascinante civilización de los mayas centrará en 2017 la exposición internacional del Museo Arqueológico Provincial”, *MARQ: Agenda – Sala de prensa*. Disponible en <http://www.marqalicante.com/Noticias/es/La-fascinante-civilizacion-de-los-mayas-centrara-en-2017-la-exposicion-internacional-del-Museo-Arqueologico-Provincial-N598.html> (fc 25/02/2017).
- Museo Arqueológico de Alicante (19 de mayo de 2017), “Los mayas conquistan el corazón de Alicante”, *MARQ: Agenda – Sala de prensa*. Disponible en <http://www.marqalicante.com/Noticias/es/Los-mayas-conquistan-el-corazon-de-Alicante-N670.html> (fc 22/05/2017).
- Museos de Tenerife (2012), “El Museo de la Naturaleza y el Hombre renueva su Certificado del Sistema de Gestión de Accesibilidad Universal”, *museosdetenerife.org* – *Sección Editorial*. Disponible en <http://www.museosdetenerife.org/museos-de-tenerife/editorial/557> (fc 12/04/2017).
- National Geographic (2006), “Beyond “Apocalypto”: What Maya Empire Looked Like”, *National Geographic*, sección Daily News. Disponible en: <http://news.nationalgeographic.com/news/2006/12/photogalleries/apocalypto/> (fc 10/12/2016).
- Nota de blog (3 de noviembre de 2016), “La cultura maya llega al Hotel Claris”, *DHC Magazine*. Disponible en <http://www.derbyhotels.com/blog/cultura-maya-llega-al-hotel-claris.html> (fc 25/02/2017).
- Nota de prensa (28 de septiembre de 2016), “La cultura maya llega al Hotel Claris. Barcelona”, *Derby Hotels*. Disponible en <http://www.derbyhotels.com/prensa/notas-de-prensa/la-cultura-maya-llega-al-hotel-claris-barcelona/> (fc 10/02/2017).
- Servimedia (12 de septiembre de 2015), “Los museos españoles avanzan hacia la accesibilidad”, *discapnet.com – Noticias sobre discapacidad*. Disponible en



<http://www.discapnet.es/Castellano/Actualidad/Discapacidad/los-museos-espanholes-avanzan-hacia-accesibilidad.aspx> (fc 08/03/2017).

- Universidad de Copenhague (10 de agosto de 2016), “Textbook story of how humans populated America is “biologically unviable”, study finds”, *Universidad de Copenhague, Facultad de Ciencias*, sección Prensa. Disponible en <http://www.science.ku.dk/english/press/news/2016/textbook-story-of-how-humans-populated-america-is-biologically-unviable-study-finds/> (fc 08/12/2016).

Recursos legales

- Asociación Española de Normalización y Certificación (AENOR), de 26 enero de 2005 (UNE 153020:2005), *Audiodescripción para personas con discapacidad visual. Requisitos para la audiodescripción y elaboración de audioguías*. Disponible en https://www.aenor.es/aenor/normas/normas/fichanorma.asp?codigo=N0032787#.WMU5Vn_HvIV (fc 12/03/2017).
- Asociación Española de Normalización y Certificación (AENOR), de diciembre de 2007 (UNE 17001-1), *Parte 1: Criterios DALCO para facilitar la accesibilidad al entorno*. Disponible en https://www.aenor.es/aenor/certificacion/resp_social/accesibilidad_universal.asp#.WN4uRKLtbIU (fc 31/03/2017).
- Asociación Española de Normalización y Certificación (AENOR), de diciembre de 2007 (UNE 17001-2), *Parte 2: Sistema de gestión de la accesibilidad*. Disponible en https://www.aenor.es/aenor/certificacion/resp_social/accesibilidad_universal.asp#.WN4uRKLtbIU (fc 31/03/2017).
- Asociación Española de Normalización y Certificación (AENOR), 31 de octubre de 2012 (UNE-ISO 21542:2012), *Building construction. Accessibility and usability of the built environment*. Disponible en <http://www.aenor.es/aenor/normas/normas/fichanorma.asp?tipo=N&codigo=N0050139#.WN4t86LtbIX> (fc 31/03/2017).
- Boletín Oficial del Estado (BOE), núm. 121, 1 de mayo de 1941 (BOE-A-1941-3984). *Decreto del 19 de abril de 1941 por el que se crea el Museo de América*,



- pp. 3035-3036. Disponible en <https://www.boe.es/buscar/gazeta.php> (fc 11/01/2017).
- Boletín Oficial del Estado (BOE), núm. 53, 2 de marzo de 1964 (BOE-A-1964-4620). *Decreto 415/1961, del 20 de febrero, de modificación de la constitución del patronato del Museo de América*, p. 2816. Disponible en https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-1964-4620 (fc 11/01/2017).
 - Boletín Oficial del Estado (BOE), núm. 289, 2 de diciembre de 1968 (BOE-A-1968-1398). *Decreto 2934/1968, de 21 de noviembre, por el que se da nueva redacción a un artículo del Decreto de creación del Museo de América*, p. 17163. Disponible en https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-1968-1398 (fc 11/01/2017).
 - Boletín Oficial del Estado (BOE), núm. 155, 29 de junio de 1985 (BOE-A-1985-12534). *Ley 16/1985, de 25 de junio, de Patrimonio Histórico Español*. Disponible en <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1985-12534> (fc 26/02/2017).
 - Boletín Oficial del Estado (BOE), núm. 24, 28 de enero de 1986 (BOE-A-1986-2277). *Real Decreto 111/1986, de 10 de enero, de desarrollo parcial de la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español*. Disponible en <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1986-2277> (fc 02/03/2017).
 - Boletín Oficial del Estado (BOE), núm. 114, 13 de mayo de 1987 (BOE-A-1987-11621). *Real Decreto 620/1987, de 10 de abril, por el que se aprueba el Reglamento de Museos de Titularidad Estatal y del Sistema Español de Museos*. Disponible en <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1987-11621> (fc 03/01/2017).
 - Boletín Oficial del Estado (BOE), núm. 285, 28 de noviembre de 1991 (BOE-A-1991-28791). *Real Decreto 1680/1991, de 15 de noviembre, por el que se desarrolla la disposición adicional novena de la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español, sobre garantía del Estado para obras de interés cultural*, p. 38643-38644. Disponible en <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1991-28791> (fc 22/02/2017).
 - Boletín Oficial del Estado (BOE), núm. 126, 27 de mayo de 1993 (BOE-A-1993-13669). *Decreto 682/1993, de 7 de mayo, por el que se reorganiza el Museo de América*, p. 16033-16035. Disponible en https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-1993-13669 (fc 11/01/2017).



- Boletín Oficial del Estado (BOE), núm. 35, 9 de febrero de 1996 (BOE-A-1996-2749). *Orden de 1 de febrero de 1996 por la que se aprueban los documentos contables a utilizar por la Administración General del Estado*. Disponible en <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1996-2749> (fc 12/03/2017).
- Boletín Oficial del Estado (BOE), núm. 307, 24 de diciembre de 2002 (BOE-A-2002-25039). *Ley 49/2002, de 23 de diciembre, de régimen fiscal de las entidades sin fines lucrativos y de los incentivos fiscales al mecenazgo*, p. 45229-45243. Disponible en https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2002-25039 (fc 12/03/2017).
- Boletín Oficial del Estado (BOE), núm. 289, 3 de diciembre de 2003 (BOE-A-2003-22066). *Ley 51/2003, de 2 de diciembre, de igualdad de oportunidades, no discriminación y accesibilidad universal de las personas con discapacidad*. Disponible en <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2003-22066> (fc 31/03/2017).
- Boletín Oficial del Estado (BOE), núm. 302, 18 de diciembre de 2003 (BOE-A-2003-23186). *Ley 58/2003, de 17 de diciembre, General Tributaria*, p. 44987-45065. Disponible en <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-2003-23186> (fc 10/03/2017).
- Boletín Oficial del Estado (BOE), núm. 134, 6 de junio de 2006 (BOE-A-2006-9960). *Ley 19/2006, de 5 de junio, por la que se amplían los medios de tutela de los derechos de propiedad intelectual e industrial y se establecen normas procesales para facilitar la aplicación de diversos reglamentos comunitarios*, p. 21230-21238. Disponible en https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2006-9960 (fc 12/03/2017).
- Boletín Oficial del Estado (BOE), núm. 276, 16 de noviembre de 2011 (BOE-A-2011-17887). *Real Decreto Legislativo 3/2011, de 14 de noviembre, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Contratos del Sector Público*. Disponible en <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2011-17887> (fc 12/03/2017).
- Boletín Oficial del Estado (BOE), núm. 247, 15 de octubre de 2015 (BOE-A-2015-11072). *Ley 45/2015, de 14 de octubre, de Voluntariado*, p. 95764-95784. Disponible en https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2015-11072 (fc 12/03/2017).
- Boletín Oficial del Estado (BOE), núm. 21, 25 de enero de 2016 (BOE-A-2016-646). *Resolución de 14 de enero de 2016, del Departamento de Aduanas e*



Impuestos Especiales de la Agencia Estatal de Administración Tributaria, por la que se modifica la de 11 de julio de 2014, en la que se recogen las instrucciones para la formalización del Documento Único Administrativo (DUA), p. 6463-6474. Disponible en https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2016-646 (fc 02/03/2017).

- Diario Oficial de la Unión Europea (DOUE), núm. 116, 10 de febrero de 2009 (DOUE-L-2009-80233). *Reglamento (CE) N° 116/2009 del Consejo de 18 de diciembre de 2008 relativo a la exportación de bienes culturales*. Disponible en <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=DOUE-L-2009-80233> (fc 02/03/2017).
- Ministerio de Sanidad, Política Social e Igualdad – Ministerio de Cultura (2011), *Estrategia Integral Española de Cultura para Todos. Accesibilidad a la Cultura para las Personas con Discapacidad*, Madrid: Real Patronato sobre Discapacidad. Disponible en <https://www.msssi.gob.es/ssi/discapacidad/informacion/estrategiaEspanolaCultura.htm> (fc 31/03/2017).

Recursos Web

- 4Faces – HappyOrNot. <http://4faces.es/#prettyPhoto>.
- Alfabeto braille en línea. <http://www.fbu.edu.uy/alfabeto/alfabeto-online.htm>.
- Alicante Plaza. Galería multimedia: “Montaje de ‘Maya. El enigma de las ciudades perdidas’ en el MARQ”. <http://alicanteplaza.es/montaje-de-mayas-el-enigma-de-las-ciudades-perdidas?image=2>.
- Art Education for the Blind. <http://www.artbeyondsight.org/>.
- Biblioteca del Estado de Sajonia – Biblioteca Estatal y Universitaria (SLUB). Códice de Dresde. <http://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/2967/1/>.
- Biblioteca Museo Víctor Balaguer. <http://www.victorbalaguer.cat/museo/fondo/pintura>.
- Center for Universal Design. <https://www.ncsu.edu/ncsu/design/cud/index.htm>.
- Centro de Cartografía Táctil (CECAT). Facultad de Humanidades y Tecnologías de la Comunicación – Universidad Tecnológica Metropolitana de Chile (UTEM). <http://vtte.udem.cl/centro-de-cartografia-tactil/>.
- Chrysler Museum of Art. <http://www.chrysler.org/>.
- Design for All Foundation. <http://designforall.org/>.
- Dot Incorporation. <https://dotincorp.com/>.



- España es Cultura/ *Spain is Culture*. Públicos – Personas con discapacidad. http://www.españaescultura.es/es/publicos/personas_con_discapacidad.html.
- Estudios Durero – Metodología Didú. <http://didu.estudiosdurero.com/>.
- Feltrero. Transporte nacional e internacional de obras de arte. <http://www.feltrero.com/>.
- Fundación Cultural Armella Spitalier (FCAS). <http://www.fundacionarmella.org/>.
- Fundación Orange. <http://www.fundacionorange.es/>.
- Fundación Sophia. <http://www.fundacionsophia.com/fundacion.htm>.
Exposiciones didácticas de la Fundación. <http://www.exposicionesdidacticas.com/>.
- Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) – Reproducciones. <http://reproducciones.inah.gob.mx/index.php?lang>. Lugares: museos INAH y zonas arqueológicas. <http://lugares.inah.gob.mx/museos-inah/museo/museo-piezas>.
- Lemelson Center for the Study of Invention and Innovation – Study: Research Opportunities – Universal Design and the Museum: Sensory Features. <http://invention.si.edu/universal-design-and-museum-sensory-features>.
- Manley, W. F. (2002), *Postglacial Flooding of the Bering Land Bridge: A Geospatial Animation*, INSTAAR, Universidad de Colorado. Disponible en: http://instaar.colorado.edu/QGISL/bering_land_bridge.
- Maya Vase – Data Base. Archivo de fotografías en despliegue creadas por Justin Kerr. <http://research.mayavase.com/kerrmaya.html>.
- Ministerio de Educación, Cultura y Deporte – Cultura: Áreas de Cultura: Museos – Patrocinio y Mecenazgo: Líneas prioritarias: Colecciones. <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/museos/patrocinio-y-mecenazgo/lineas-prioritarias/colecciones.html>.
- Museo Arqueológico de Alicante (MARQ) – Mayas. <http://www.marqalicante.com/Paginas/es/MAYAS-P596-M1.html>.
- Museo Comunitario Rabinal Achí. <http://www.museo.rabinal.info/>.
- Museo de la Naturaleza y el Hombre – MNH. <http://www.museosdetenerife.org/mnh-museo-de-la-naturaleza-y-el-hombre>.
- Museo Egipcio de Barcelona. <http://www.museuegipci.com/es/>.



- Museo Etnológico de Barcelona. Museo de las Culturas del Mundo. <http://museuculturesmon.bcn.cat/>.
- Museo Maricel. <http://museusdesitges.cat/es/museo/maricel/museo-de-maricel>.
- Museo Nacional de Antropología. <http://www.mecd.gob.es/mnantropologia/portada.html>.
- Museo Tattile Statale Otelo. http://www.museomero.it/main?pp=pagina_iniziale.
- Museum of Fine Arts (Boston). <http://www.mfa.org/>.
- National Gallery of Australia. <https://nga.gov.au/>.
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) – Patrimonio Cultural Inmaterial: Rabinal Achí. <http://www.unesco.org/culture/ich/es/RL/la-tradicion-del-teatro-bailado-rabinal-achi-00144>. Proyecto para la salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial. <http://www.unesco.org/culture/ich/es/proyectos/fortalecimiento-de-capacidades-locales-para-la-salvaguarda-del-patrimonio-cultural-inmaterial-de-guatemala-00372?projectID=00372>.
- Organización Nacional de Ciegos Españoles – ONCE (2005), *Pautas para el diseño de entornos educativos accesibles para personas con discapacidad visual*, Centro de Investigación, Desarrollo y Aplicación Tiflotécnica. <http://cidat.once.es/home.cfm?id=30>.
- Peabody Essex Museum. Imágenes de las piezas de la exposición *Fiery Pool: The Maya and the Mystic Sea*. <http://www.pem.org/exhibitions/106-fiery-pool-the-maya-and-the-mythic-sea>.
- ProASolutions. Proyectos: Arquitectura y Diseño de Interiores. http://proasolutions.com/?page_id=78&id=82&id2=1542.
- Pueblos Originarios. <http://pueblosoriginarios.com/mapas/areas2.html>.
- Repositorio Iberoamericano sobre Discapacidad – IBERDIS. <http://riberdis.cedd.net/?rd=003163776679610>.
- SENSONET Energía. Conservación Preventiva en museos, archivos y bibliotecas. <http://www.sensonet.com/SalaPrensa/b4/b4.htm>.
- Servicio de Información sobre Discapacidad > Productos sobre discapacidad > Biblioteca Digital. <http://sid.usal.es/listado.aspx?id=2>.
- Simmetrico network. <http://www.simmetrico.it/>.



- SIT Spain. Transportes de arte y mudanzas internacionales. <http://www.sitspain.com/>.
- Smithsonian Museum. Accessibility Program. <https://www.si.edu/Accessibility>.
- Sotheby's. Colección Barbier-Mueller de Arte Precolombino. <http://www.sothebys.com/en/search-results.html?keyword=barbier+mueller+art+pr%C3%A9colombien>.
- Tactual Museum de Atenas – The lighthouse for the blind of Greece. <http://www.tactualmuseum.gr/indexe.htm>.
- The Best Travelled – The Tactual Museum of Athens, Greece. <http://thebesttravelled.com/en/story/view/4467#.WOZ-36LtbIU>.
- The Event. Espacios para eventos. <http://theevent.es/museo-de-america.html>.
- TrazaCultura. <http://www.trazacultura.es/home>.
- Web oficial de Turismo de la Comunidad de Madrid. <https://www.esmadrid.com/>.

ANEXOS

ANEXO I

Formulario de préstamo, modelo del Ministerio de Cultura. Hernando Gonzalo, E. (dir.) (2006), *Exposiciones temporales: organización, gestión, coordinación*, Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte – Secretaría General Técnica. Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, pp. 123-125.



MINISTERIO
DE CULTURA

DIRECCIÓN GENERAL
DE BELLAS ARTES
Y BIENES CULTURALES

FORMULARIO DE PRÉSTAMO

EXPOSICIÓN:

SEDE:

FECHAS:

PRESTADOR:

DATOS PARA EL CATÁLOGO / GRÁFICA DE LA EXPOSICIÓN

Forma en que el prestador desea ser mencionado (colección particular, museo, fundación ...):

DATOS PARA EL TRANSPORTE:

Lugar donde se recoge la pieza:

Lugar donde se devuelve:

Horario :

Persona de contacto:

Teléfono:

E-mail:

CORREO (persona designada por el prestador)

SÍ NO

Persona de contacto:

Teléfono:

E-mail:

MATERIAL FOTOGRÁFICO DISPONIBLE:

Transparencia Digital (alta resolución)

CESIÓN TEMPORAL DE DERECHOS DE REPRODUCCIÓN (si procede)

Autorizo a la Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes a reproducir la/s obra/s objeto del presente préstamo en el material de difusión de la exposición temporal (publicaciones, memoria anual, página web del Ministerio de Cultura, publicidad en medios de comunicación...)

FECHA:

PRESTADOR:

SE RUEGA DEVOLVER ESTE FORMULARIO DEBIDAMENTE FIRMADO



EXPOSICIÓN:

SEDE:

FECHAS:

PRESTADOR:

Nº Inv./ Identif.:

OBJETO:

TÍTULO:

AUTOR:

FECHA:

FIRMAS / MARCAS:

MATERIA / TÉCNICA:

MEDIDAS: (Indicar mts./cms./mms.)

Alto

Ancho

Profundo

MEDIDAS PARA EMBALAJE

Alto

Ancho

Profundo

(Incluyendo otros elementos inseparables de la pieza -marcos, pedestales...-
En el caso de conjuntos indicar el número de piezas y medidas)

PESO (si procede por la materia y medidas):

DATOS PARA EL SEGURO: Valoración en cifras:
en letras:

ESTADO DE CONSERVACIÓN:

Necesita tratamiento: * Objeto: SI NO * Otros elementos: SI NO

OBSERVACIONES

(conservación, embalaje, transporte, accesos al edificio...)

Firma del prestador

SE RUEGA DEVOLVER ESTE FORMULARIO DEBIDAMENTE FIRMADO

ANEXO II

Formulario de préstamo de *Huyendo de la crítica*, de Pere Borrell i del Caso, para la exposición “Metapintura. Un viaje a la idea del arte” (Museo Nacional del Prado, 15/11/2016 al 19/02/2017). Documento facilitado por la División de Conservaduría del Banco de España.

FORMULARIO DE PRÉSTAMO

Exposición: METAPINTURA. UN VIAJE A LA IDEA DEL ARTE

Sede: Museo Nacional del Prado

Fecha: 18 octubre 2016 – 12 febrero 2017

Nombre y dirección del prestador

BANCO DE ESPAÑA

C/ Alcalá, 48

28014 Madrid

Persona de contacto:

Yolanda Romero

Conservadora

Tfno.: 91 338 60 21/ 5047 / 5090

Fax: 91 338 51 23

e-mail: conservaduría@bde.es

¿Cómo desea figurar el prestador?

Colección Banco de España

Datos de la obra:

Artista: Pere Borrell i del Caso

Título: *Huyendo de la crítica*

Año: 1874



Técnica y soporte: Óleo sobre lienzo

Nº de Inventario: P_169

Fechado:

Firmado:

Dónde: Ángulo inferior izquierdo: "P. Borrell".

Medidas en centímetros: 75,7 x 61 cm

Peso:

¿Está la obra enmarcada?

Medidas con marco: 87,2 x 73 cm

¿Está la obra protegida con cristal? no

Metacrilato: no

¿Tiene la obra base? Escultura

Medidas de la base:

Fotografía Copia moderna

Copia de época

Copia de exposición

Numeración y tirada:

Seguro

Compañía Aseguradora:

Valor para el seguro (especificar divisa): 300.000€

(*) Ver artículo nº 3 de las condiciones generales de préstamo

Condiciones de transporte

Persona de contacto: Carlos Martin

Dirección recogida de la obra: Banco de España. Calle Alcalá 48, 28014, Madrid

Dirección devolución de la obra: Ídem

(si es diferente)

¿Tiene la obra caja? Medidas de la caja: x x cm.

(* Ver artículo nº 6 de las condiciones generales de préstamo)

Tipo de caja a utilizar:

Caja básica - ámbito local (ver anexo)

Cesión de imágenes

El prestador está de acuerdo en dejar reproducir la obra mencionada arriba para los siguientes propósitos: catálogo, folletos de mano, guía, proyectos educativos, publicitarios (incluyendo medios electrónicos), prensa, televisión, web y otros soportes.

Si No

¿Se dispone de una diapositiva, fotografía o transparencia de la obra) Si No

El prestatario declara que ha leído y acepta las condiciones arriba mencionadas, así como las condiciones generales de este contrato incluidas en el reverso.

Firma del prestatario

Fecha:

Firma del prestamista

Fecha: 22 de marzo de 2016

Por favor, complete y firme y devuelva una copia al Banco de España. La otra copia es para su archivo.

CONDICIONES GENERALES DEL PRÉSTAMO

1. COSTES:

Correrán por cuenta del prestatario todos los gastos que se deriven de la cesión de las obras de la colección del Banco de España, incluyendo seguro, preparación de las obras (marcos, bases de esculturas y, en el caso de que sea necesario, protección de vidrio o de material acrílico para las mismas), movimientos y cajas de embalaje, transporte, gastos administrativos, correos (couriers), imágenes facilitadas por la División de Conservaduría del Banco de España, agentes del transporte y gastos relacionados con ellos.

En algunos casos el Banco de España puede solicitar el pago por adelantado de todo lo anteriormente expuesto.

2. SEGURIDAD:

El Banco de España requiere en los edificios donde vayan a ser expuestas las obras pertenecientes a su colección una vigilancia de veinticuatro horas, además de sistemas de alarma en funcionamiento también veinticuatro horas diarias.

El prestatario garantizará en todo momento que el área en la cual se almacenan las obras temporalmente durante su desembalaje e instalación y posterior retirada- estará cerrada y asegurada siempre, y que durante las horas no laborales dicha zona estará controlada electrónicamente o recorrida regularmente por personal de seguridad cualificado.

3. SEGUROS:

Cada una de las obras solicitadas deberá ser asegurada por el prestatario por medio de una póliza de seguro clavo a clavo y a todo riesgo, sin franquicia, y con cláusula de no recurso contra el embalador y el transportista. El prestador se reserva además el derecho de fijar nuevamente el valor del seguro en caso de notable modificación del índice de precios en el mercado del arte. El Banco de España informará al prestatario del nuevo valor, que será vinculante para las partes, una semana después de la notificación.

El valor a asegurar será el que figure reseñado en el anexo de la póliza, especificado previamente por el Banco de España. Sólo será autorizado el transporte de las obras una vez que la póliza de seguro sea recibida en el Banco de España.

Cláusulas que debe incluir la póliza del Seguro:

- INSTITUTE CARGO CLAUSES
- INSTITUTE WAR CLAUSES
- INSTITUTE STRIKE CLAUSES (incluida cobertura contra actos terroristas)
- DEPRECIACIÓN Y/O DEMÉRITO ARTÍSTICO Y DAÑOS
POR HECHOS MALINTENCIONADOS
- OPCIÓN DE RECOMPRA
- LIQUIDACIÓN DE SINIESTROS SIN FRANQUICIA

4. RESPONSABILIDAD DEL PRESTATARIO POR DAÑOS EN LA OBRA

El prestatario deberá informar inmediatamente al Banco de España de todo daño que sufra la obra, sin perjuicio de las declaraciones a hacer a los aseguradores.

El prestatario estará obligado a indemnizar al Banco de España por cualquier daño causado al objeto prestado dentro del periodo de préstamo. La obligación de indemnizar comprenderá también los casos en que el daño se deba a circunstancias de la que el prestatario no sea directamente responsable. Será responsable igualmente de los daños causados durante el préstamo, pero que se manifiesten en el plazo de un mes a partir de la devolución del mismo.

5. REPRODUCCIÓN Y FOTOGRAFÍA:

La División de Conservaduría del Banco de España facilitará, previo abono de los precios comerciales, las imágenes de las obras cedidas en préstamo, con destino a la edición del correspondiente catálogo y a la publicidad de la exposición.

El nombre del prestador deberá figurar con el siguiente rótulo: Colección Banco de España. Asimismo, figurará dicho rótulo en las cartelas de la exposición.

En casos excepcionales, el prestatario estará autorizado a hacer tomas fotográficas de las obras prestadas sin desenmarcar, en el caso de tratarse de cuadros, grabados o dibujos, para las necesidades de la edición del correspondiente catálogo.

Sin embargo, las obras no podrán ser fotografiadas, filmadas en cine, en vídeo o en televisión, sin el permiso del Banco de España. En el caso de que ello fuera necesario, los permisos deberán ser solicitados a la División de Conservaduría del Banco de España.

El prestatario entregará al Banco de España cinco copias del catálogo de la exposición o de cualquier otra publicación relacionada con ella - inmediatamente después de editarlo - con destino a sus archivos. Los catálogos deberán ser enviados a la División de Conservaduría del Banco de España.

6. TRANSPORTE, EMBALAJE, MANIPULACIÓN:

Todas las cuestiones relacionadas con el embalaje, transporte, manipulación, montaje y desmontaje deben ser aprobadas previamente por el Banco de España.

En el caso de que la exposición se celebre en más de una localidad, esta aprobación se hará extensiva igualmente al transporte entre centros y al transporte de ida y vuelta al Banco de España.

6.1. Transporte:

El embalaje y transporte de las obras serán confiados a una empresa especializada en este tipo de trabajos. Dicha empresa deberá ser de primer orden dentro de las especializadas. Su designación deberá ser comunicada al Banco de España, que se reserva el derecho de elegir otra empresa transportista en el caso de que la empresa propuesta por los organizadores no ofrezca las garantías necesarias. El Banco de España deberá aprobar siempre la empresa seleccionada.

Cuando las obras sean transportadas por carretera, el vehículo deberá estar equipado con un sistema especial de climatización, plataforma elevadora, sujeción de las cajas, amortiguación especial, etc. Cuando el transporte sea aéreo, se elegirán los vuelos que menos escalas realicen. El traslado en barco deberá evitarse en lo posible, y en todo caso exige unas condiciones especiales de la caja.

Cualquier alteración en las normas de transporte que se establezcan podrá ocasionar la anulación del préstamo.

Es necesario que el prestatario avise a la División de Conservaduría del Banco de España al menos tres semanas antes de la fecha prevista para retirar las obras prestadas. Por otro lado, el Banco de España contactará con el prestatario, como mínimo una semana antes de la clausura de la exposición, para discutir el calendario exacto y los detalles concretos para la devolución de las obras.

Las formalidades de aduanas son responsabilidad del prestatario y las obras prestadas jamás deberán ser sacadas de sus cajas durante el viaje, para posibles inspecciones aduaneras. Las citadas inspecciones de aduanas deberán ser realizadas siempre en el Banco de España, en el edificio prestatario, o si fuera necesario, en ambos lugares.

6.2. Embalaje:

Las obras prestadas serán embaladas en el Banco de España, usando materiales originales. El embalaje debe ser siempre en caja acondicionada, incluso en traslados dentro de la misma ciudad.

Las cajas deben ser de madera o metálicas, sólidas, aislantes, impermeables, con doble revestimiento interno con materiales flexibles para amortiguar golpes y vibraciones, revestidas con una capa de material ignífugo. Exteriormente deben ir reforzadas con listones a lo largo de las mismas y asas para su manejo; irán cerradas con tornillos y nunca con clavos. En las cajas múltiples con raíles, éstos deben ir forrados.

Para los objetos tridimensionales, el interior de la caja debe tener soportes sólidos adaptados al contorno de la obra que eviten el movimiento de la misma, absorban golpes y vibraciones y no sean abrasivos.

Las obras dentro de las cajas irán envueltas en materiales porosos de PH neutro, y no abrasivo.

Las obras sobre papel irán siempre enmarcadas y protegidas.

En las cajas con raíles, las obras deberán estar enmarcadas.

6.3. Manipulación:

Una vez que el Departamento de Registro de Obras de Arte notifica la llegada de las obras, las cajas se llevan a las salas donde van a ser expuestas y que ya estarán acondicionadas (limpias, pintadas, controladas la temperatura, humedad y luz). Las cajas deberán permanecer en las salas un mínimo de 24 horas antes de su apertura.

La manipulación de la obra se hará con guantes, no se apilarán, no se depositarán directamente en el suelo, se hará sobre material aislante y no se fumará en la sala, es importante manipular la obra lo menos posible.

En casos especiales se pueden exigir otro tipo de condiciones de transporte, embalaje o manipulación, que vendrán estipuladas en el informe de conservación del Banco de España.

7. CORREOS (COURIERS):

La División de Conservaduría del Banco de España se reserva el derecho de solicitar que uno de los miembros de la División de Conservaduría del Banco de España, o cualquier otra persona nombrada por ellos, acompañen a las obras prestadas en calidad de courier (correo), tanto en el viaje de ida como en el de vuelta, siendo por cuenta de los organizadores de la exposición los gastos de desplazamiento de dichos correos, así como los de su alojamiento (en habitación individual con desayuno) y mantenimiento.

Para los desplazamientos de ámbito europeo, se computará un mínimo de dos noches y para los transoceánicos, un mínimo de cuatro noches. Se les deberá realizar un seguro de viaje. Los desplazamientos desde/hasta el aeropuerto, estación de autobuses o tren, o cualquier otro desplazamiento desde el punto de llegada al hotel asignado por los organizadores o a la Sala de Exposiciones donde las obras prestadas van a ser exhibidas también deben ser pagados por los organizadores

8. CONDICIONES AMBIENTALES:

8.1. Iluminación:

La iluminación que reciba la obra, ya sea natural o artificial, debe estar dentro de los siguientes parámetros:

- 50 lux: acuarelas, pasteles, dibujos, grabados, fotografía y cualquier obra sobre soporte celulósico. En estos casos, es necesario que se alternen las obras, para que no estén más de tres meses continuados expuestas.
- De 150: pintura al óleo y acrílica, madera policromada, y en general cualquier tipo de soporte pintado.
- De 300 á 400 lux: Cerámica, vidrio, piedra, metal, siempre que no estén pintadas.
- La radiación UV incidente mayor de 70 mw/lumen debe ser controlada con un filtro de potencia.
- Cuando la exposición permanezca cerrada al público o durante su almacenaje, la cantidad e luz recibida no excederá de 10 lux, excepto por periodos cortos en que se proceda a la limpieza de la sala o cualquier otra actividad semejante.

8.2. Temperatura:

Se debe mantener entre 19 y 21º ± 2º C sin variaciones bruscas.

8.3. Humedad relativa:

La humedad relativa deberá ser mantenida entre el 45% y el 55% y no deberá oscilar más de un ± 5% en un período de veinticuatro horas.

En el caso de los metales, la humedad relativa, no excederá del 40% y para la fotografía en color del 35%.

Las condiciones de humedad relativa y temperatura deberán mantenerse dentro de los límites definidos durante el periodo de exposición, almacenaje y transporte.

El prestatario deberá garantizar al Banco de España que dispone de los medios necesarios para mantener y controlar estas condiciones en todo momento.

9. MONTAJE:

Todas las obras enmarcadas deberán estar fijadas a las paredes de la sala de exposición. En los casos en que el Banco de España lo exija, deberán ser tomadas medidas especiales en cuanto a la instalación y al montaje. Los objetos

pequeños deberán ser instalados en vitrinas, o bajo cristales fijos o protecciones de metacrilato. Las esculturas grandes requieren plintos y/o protecciones a modo de barreras, barreras que también deberán ser utilizadas para las pinturas no enmarcadas.

No se realizarán obras de construcción ni de pintura en las instalaciones de la sala de exposición mientras dure el préstamo de las obras del Banco de España.

10. CUIDADO Y TRATAMIENTO DE LAS OBRAS CEDIDAS EN PRÉSTAMO:

Las obras cedidas en préstamo no deben ser manipuladas excepto para su embalaje y su instalación y únicamente por los miembros del staff de la institución prestataria o por el personal especializado en embalaje y transporte de obras de arte.

En caso de traslado de una obra debido a una emergencia, ésta deberá ser manipulada únicamente por el personal especializado. El Jefe de la División de Conservaduría del Banco de España será informado inmediatamente en el caso de que una obra prestada fuese trasladada por cualquier razón.

Cada obra irá acompañada por un Acta de Préstamo Temporal y un informe sobre su estado de conservación; tras su desembalaje, por parte de los organizadores y del correo acompañante, se comprobará el estado de la obra en ese momento, haciéndose constar en el Acta todas las observaciones que se consideren útiles y firmándose ésta por ambas partes.

Las obras no deberán ser desenmarcadas, salvo que se haya solicitado y obtenido la previa autorización escrita de la División de Conservaduría del Banco de España.

Los organizadores tampoco podrán limpiar, retocar o manipular en ningún sentido las obras prestadas. En caso de producirse una emergencia que aconsejara una intervención inmediata para proteger la obra, los organizadores deberán adoptar las medidas que estimen necesarias para detener el daño, informando de ello, en el plazo más breve posible, a la División de Conservaduría del Banco de España.

En el caso de que fuera necesario el desplazamiento de un restaurador del Banco de España, los gastos ocasionados por el desplazamiento serán por cuenta de los organizadores.

11. LEGISLACIÓN:

Para todo lo no previsto expresamente en las presentes condiciones se estará a lo dispuesto en las normas aplicables del Código Civil español.

Las controversias que puedan surgir sobre la interpretación, modificación, ejecución, resolución y efectos que puedan derivarse del presente acuerdo se resolverán entre las partes, agotando todas las formas posibles de conciliación para llegar a un acuerdo amistoso extrajudicial.

En su defecto, serán competentes para conocer de las cuestiones litigiosas los juzgados y tribunales de la ciudad de Madrid, con renuncia expresa a cualquier otro fuero que pudiera corresponderles.

12. CONSIDERACIONES FINALES

El Banco de España se reserva el derecho de retirar las obras prestadas o de cancelar los préstamos ya acordados en cualquier momento, si, a juicio de sus responsables, no se hubiera observado alguna de las condiciones anteriormente expuestas.

ANEXO III

Facility Report de la sala de exposiciones Tabakalera – Centro Internacional de Cultura Contemporánea (Donostia, San Sebastián) para la exposición “Arenzana Imaz Intxausti Montón Peral” (15/01/2016 al 03/04/2016). Documento facilitado por la División de Conservaduría del Banco de España.

TABAKALERA



SALA DE EXPOSICIONES DE TABAKALERA

El siguiente Facility Report tiene como objetivo informar sobre los aspectos prácticos de la sala de exposiciones de Tabakalera para un posible préstamo de obras de arte con otra institución cultural o prestador particular. Mediante este informe técnico se pretende asesorar al prestador sobre las condiciones técnicas que reúne la sala de exposiciones y lograr un acuerdo sobre las condiciones de préstamos.

NOMBRE Y DIRECCIÓN DE LA INSTITUCIÓN:

La sala de exposiciones de Tabakalera, está situada en la antigua fábrica de tabacos de Donostia / San Sebastián, reconvertida en Centro Internacional de Cultura Contemporánea en el edificio remodelado en 2015. Situado en el barrio de Egia, el edificio tiene dos accesos por cotas diferentes, uno por la calle Duque de Mandas, 52, y el segundo por la plaza Nestor Basterretxea.

La sala de exposiciones está constituida por un hall de entrada, dos naves principales y un cuadrante que une estos dos espacios en forma de L y también es parte del espacio expositivo. En total 798 metros cuadrados distribuidos de la siguiente manera:

Hall: 46,8m²

Sala principal 1: 319m²

Cuadrante: 113.42m²

Sala principal 2: 319m²

La sala de exposiciones de Tabakalera, Centro Internacional de Cultura Contemporánea fue inaugurada en septiembre del 2015 para albergar y exponer las exposiciones temporales que son parte de la programación del centro.

Tabakalera no posee colección.

Contacto: Ane Rodríguez Armendariz

Cargo: Directora Cultural de Tabakalera

Contacto: Ane Agirre Loinaz

Cargo: Responsable de Prácticas Artísticas Contemporáneas

Email: aagirre@tabakalera.eu

Contacto: Jone Alaitz Uriarte

Cargo: Coordinadora de exposiciones

Email: juriarte@tabakalera.eu

Dirección: Duque de Mandas, 52. 20012 Donostia

Teléfono: 943 011 311

Email: tabakalera@tabakalera.eu

Fecha en que se actualizó este documento: octubre del 2015

TABAKALERA



DIRECCIÓN

C/ Duque de Mandas, 52
20012 Donostia-San Sebastián

DATOS TÉCNICOS

Edificio:

Fecha de construcción del edificio: Rehabilitación integral: 2011 a 2015.

Autores del proyecto: Jon Montero Madariaga y Naiara Montero Viar, arquitectos

Plantas: ejemplo: 6 plantas.

Edificio ubicado en el barrio de Egia de San Sebastián, fue construido entre 1888 y 1905, como fábrica de tabacos, bajo proyecto del ingeniero Mauro Serret. En el año 2003, se constituye la sociedad anónima "Centro Internacional de Cultura Contemporánea", cuyo objetivo es la construcción y puesta en marcha del centro de cultura contemporánea. Se trata de una sociedad participada a partes iguales por el Gobierno Vasco, la Diputación Foral de Gipuzkoa y el Ayuntamiento de Donostia. El Centro, tras las obras de remodelación, ha iniciado la actividad el 11 de septiembre de 2015.

1. Espacio de la sala de exposiciones:

Situada en la planta 1, en la misma cota que la entrada de Duque de Mandas.

Metros cuadrados: 798 m²

Metros lineales de pared: 138,25m²

Altura de los muros de pladur y homigon: Superficie expositiva en pladur 5mts 5,68mts

Material/método constructivo principal: muros de mampostería y trasdosados de pladur.

Altura de la sala: 5,68m

Aforo: 350 pax. Pero esto variará en función de la superficie que se utilice que la obra expuesta, a razón de 2 pax m².

TABAKALERA



Puertas de acceso

Dos puertas de acceso para el público: una desde la entrada principal al edificio (acceso a calle Duque de Mandas) y otra desde el interior del edificio accesible solo en horario de apertura de la exposición. Para la entrada de la obra existe otro acceso directo que conecta el almacén con la sala de exposiciones a través del montacargas. La sala de exposiciones contiene 3 salidas de emergencia.

Sistemas de iluminación

Iluminación en led regulable y dotación de 80 focos.
40 focos Proyector Palco wall washer 19W 1260Lm CRI90 con dimer incorporado Marca Iguzzini
20 focos Placo Picc. C/Led warm whit. CRI90 Dimm. Flood C/adat
20 focos Palco proyector cuerpo pequeño 19w Led 1100Lm warm white
CRI(RA)90 alimentador electrónico y dimmer. Blanco

Control de temperatura

Sistema de regulación de temperatura: sistema de regulación con control centralizado del edificio.
Posibilidad de crear gráficos e históricos.
Renovación del aire ajustable en referencia al Co2.
Climatización; temperatura media en las salas: 21-23°C en invierno, 23-25°C en verano.

Sistema antiincendios

Sistema de antiincendios Bosch.
Detectores de humos ópticos.
2 columnas secas en carga mediante aire con las fases previas a la carga de agua.
8 Extintores de polvo 183 ABC.
3 Bocas de incendio equipadas.

Sistema de seguridad

2 cámaras conectadas a un circuito cerrado de vigilancia.
2 vigilantes de seguridad durante las 24 h. en el edificio.
Personal de sala permanente durante las horas de apertura de la exposición.

Protocolo de emergencia

En caso de emergencia se pone en marcha un plan de autoprotección.

TABAKALERA



Limpieza

Limpieza diaria en la sala de exposiciones antes de su apertura.
Inspecciones rutinarias contra roedores, insectos o microorganismos.

ÁREAS EXPOSITIVAS

La información de esta sección ayudará a prestadores y prestatarios a decidir la manera más segura de exhibir las obras. Además, se abordarán aspectos prácticos del préstamo de objetos físicamente problemáticos.

1. ¿Cuándo se inauguró o reformó el área expositiva por última vez?

El edificio se construyó en 1913 y fue reformado en 2015.

2. ¿Qué métodos se utilizan para asegurar las obras de arte a las paredes, tabiques, peanas, etc.?

Para cada obra se siguen las indicaciones del prestador así como las necesidades o requisitos específicos de la pieza.

3. ¿Cómo se regula el aforo de visitantes en las salas de exposición?

El personal de sala, desde la propia sala de exposiciones, regula la afluencia de visitantes teniendo en cuenta el aforo oficial de la sala (máximo 350 personas).

4. ¿Se permite en alguna ocasión consumir comida o bebida en la sala de exposiciones? ¿Se permite organizar eventos en las salas (conciertos, recepciones, bailes etc.)?

Únicamente en la recepción ofrecida el día de la inauguración de la exposición se permiten bebidas y comida en algunas salas reservadas de la sala. El personal de sala se aumenta en número de personas que supervisan el evento.

5. En caso afirmativo, ¿cómo se organizan estos eventos y quién los supervisa?

La sala se utiliza exclusivamente para exhibir exposiciones y albergar otras actividades artísticas como performances, acciones, visitas guiadas y experimentales y talleres con fines educativos. Estas actividades están supervisadas por el personal de Tabakalera.

6. ¿Se utilizan barreras o algún otro tipo de protección física para alejar las obras del público?

Sí, según necesidades específicas.

TABAKALERA



7. En caso afirmativo, detallen la respuesta.

Se utilizan vitrinas, peanas, catenarias o cualquier otra protección que solicite el prestador.

8. Por favor, detallen cómo se gestionan los trabajos que se deben llevar a cabo en las áreas de exposición (cambios rutinarios en la iluminación, limpieza o revisión de las salas, etc.).

El Equipo de Mantenimiento de Tabakalera, responsable de este servicio, se encuentra en servicio las 24 horas del día. Cuando es necesario se contrata una empresa especialista para servicios concretos que trabaja con la sala de exposiciones cerrada al público y bajo la supervisión del equipo de prácticas contemporáneas de Tabakalera.

ACCESO

La información reflejada en esta sección permite a los prestadores y prestatarios prever los problemas que pudieran surgir al trasladar objetos de gran tamaño o peso (escaleras, esquinas etc.) y así tomar las precauciones necesarias.

1. ¿Un vehículo encontraría algún acceso restringido o difícil en los alrededores del edificio (dinteles bajos, esquinas angostas, restricciones de tamaño/peso)?

No.

2. ¿Existe un muelle de carga cubierto?

Sí, hay un acceso directo a los almacenes (planta 0) a la cual se accede mediante una rampa y donde se puede hacer la carga y descarga en cubierto. Es aquí donde se reciben los préstamos.

3. ¿Existe un ascensor de carga?

Sí, existe un montacargas que comunica directamente la zona de los almacenes y muelle de carga directamente con la sala de exposiciones.

4. ¿Cuál es el tamaño máximo que puede tener un objeto/embalaje para acceder a las áreas de exposición por el montacargas?

Tamaño máximo: 2900 x 2190 mm. (alto x ancho).

MANIPULACIÓN DE OBRA

La información ofrecida en esta sección permite a prestadores y prestatarios llegar a un acuerdo sobre la manera más apropiada de proceder ante préstamos particulares de obras de difícil manejo.

TABAKALERA



1. ¿Quién lleva a cabo el embalaje y desembalaje de los préstamos?

Estas labores las realizarán siempre trabajadores de empresas especializadas en la manipulación de obras de arte.

2. ¿Dónde se procede al embalaje/desembalaje de las obras?

En las propias salas de exposición.

3. ¿Dónde se almacenan los embalajes de las obras, las protecciones de viaje, etc.?

En almacenes de tránsito que están situados en la planta 0 del edificio de Tabakalera climatizados y preparados para albergar obras de arte. El acceso a estos almacenes está restringido a personal autorizado.

4. ¿Quién es el responsable de firmar los Informes de Estado de Conservación de las obras?

El equipo de prácticas artísticas contemporáneas supervisa las obras a su llegada y a su salida plasmando los resultados de estas revisiones en los Informes de Estado de Conservación.

5. ¿Se revisan las obras de manera regular para controlar la aparición de polvo o daños en las piezas?
Sí.

6. En caso afirmativo, ¿quién lleva a cabo estos chequeos y con qué frecuencia?

El equipo de prácticas artísticas contemporáneas junto con el personal de sala examina las obras que están en exposición cada día de martes a viernes, antes del horario de apertura al público.

7. ¿Quién lleva a cabo las tareas de limpieza de las obras (para evitar el polvo, etc.) de las obras en exposición?

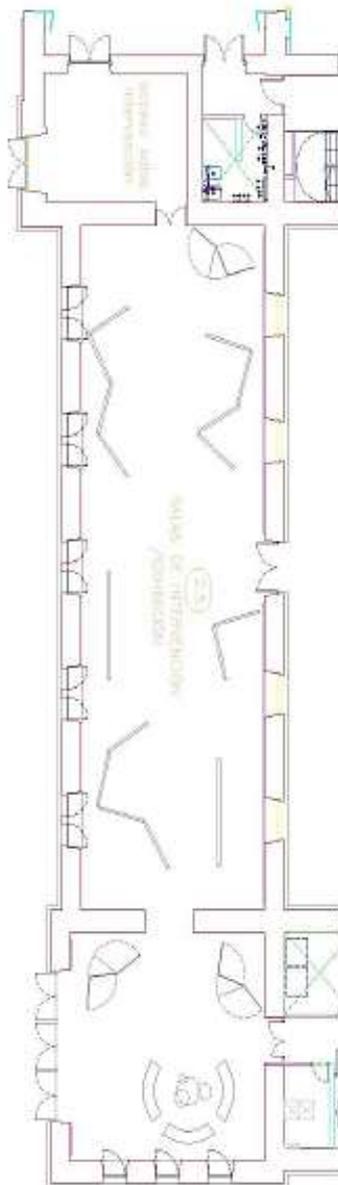
El servicio de limpieza siguiendo las instrucciones específicas que les traslada el equipo de prácticas artísticas contemporáneas, consensuadas a su vez con los artistas, prestadores o comisarios.

TABAKALERA



PLANO DE LAS SALAS:

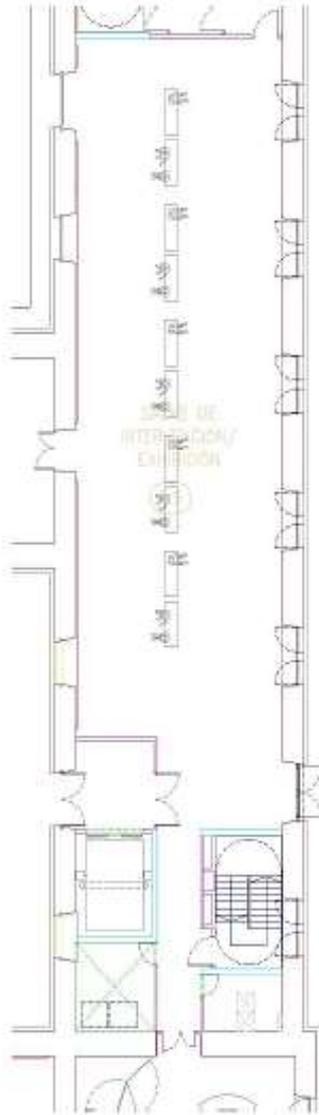
Hall, sala principal 1 y recuadro.



TABAKALERA



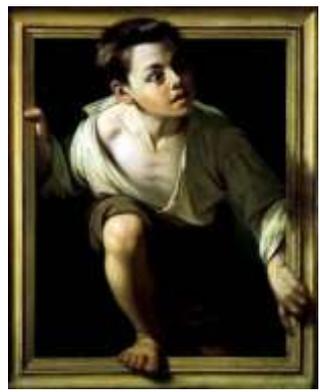
Sala principal 2



ANEXO IV

Informe de conservación de *Huyendo de la crítica*, de Pere Borrell i del Caso, para la exposición “Metapintura. Un viaje a la idea del arte” (Museo Nacional del Prado, 15/11/2016 al 19/02/2017). Documento facilitado por la División de Conservaduría del Banco de España.

INFORME DE CONSERVACIÓN

Nº Catálogo:	P 169	
Autor:	Pedro Borrell y del Caso	
Título:	Huyendo de la crítica / Muchacho saliendo del cuadro	
Técnica:	Óleo sobre lienzo	
Época:	N/D	
Medidas:	87 x 63 cm.	
Medidas con	87 x 73 x 5 cm.	
Técnica del	Dorado	
Nº Caja:		
Nº Precintos:		

Exposició		
Sede:	Museo del Prado	Fecha:
Informe	Alfonso Castrillo Carpintero	Fecha:
Motivo	Traslado	

ESTADO DE CONSERVACIÓN:

Valoración del estado de conservación de la obra realizado con motivo de la petición para traslado a exposición en Museo del Prado.

CUADRO:

Conservación: Buena.

Estética: Regular.

Soporte:

- La obra se encuentra reentelada, en buen estado de conservación, con acumulaciones de polvo en tela y bastidor (Se recomienda su aspirado antes de realizar el traslado).
- El bastidor está en buen estado, móvil, con cuatro cuñas.
- Sobre la tela nueva se observan pequeñas manchas antiguas de cola, posiblemente de la forración.
- El lienzo está sujeto correctamente al marco con cuatro pletinas.

Capa pictórica:

- Observamos un buen estado de conservación. Se encuentra estable.
- Presenta reintegraciones alteradas, localizadas puntualmente en los bordes, en los fondos y carnaciones.
- Tiene pequeñas manchas oscuras puntuales.

Capa de Protección:

- Presenta una capa de barniz brillante oxidada. La limpieza es desigual, con diferentes brillos y pasmados puntuales.
- Tiene arañazos superficiales en la zona inferior.
- Presenta acumulación de polvo superficial de forma desigual.

MARCO:

Conservación: Regular

Estética: Regular

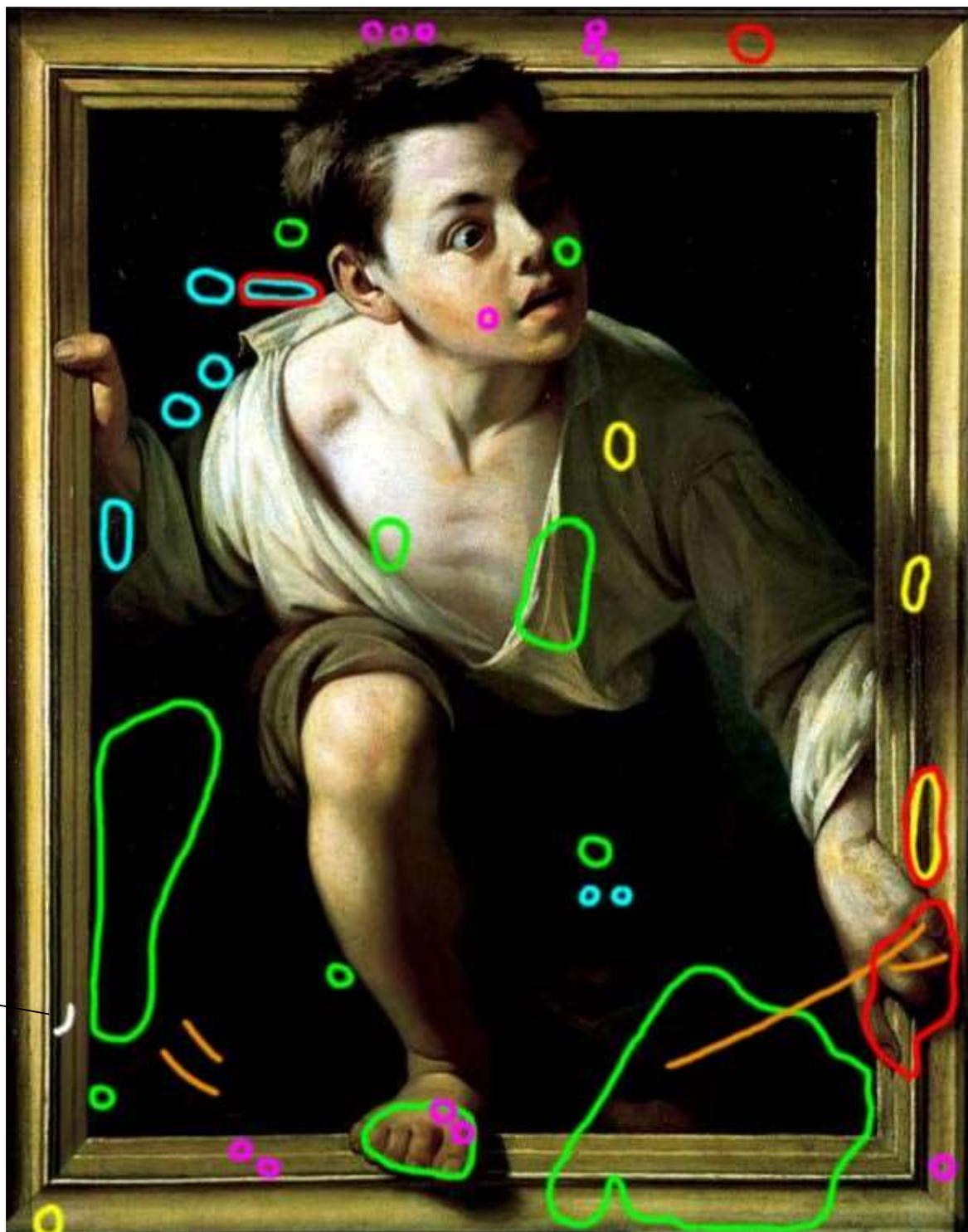
- La estructura está en buen estado de conservación, con los ángulos ligeramente abiertos en sus cuatro esquinas.
- Presenta ligeros desgastes, mucho más evidentes en la parte inferior y zonas más sobresalientes.
- Observamos numerosas pérdidas pequeñas por casi toda la superficie.
- Tiene faltas puntuales de policromía antiguas en la parte superior.
- Presenta manchas oscuras puntuales, más localizadas en la zona inferior.
- Sus cuatro ingletes están ligeramente abiertos por su parte frontal.
- Presenta acumulación de polvo superficial. (Se recomienda su aspirado antes de realizar el traslado).

MONTAJE:

Empresa:

Observaciones:

MAPA DE ALTERACIONES CUADRO:

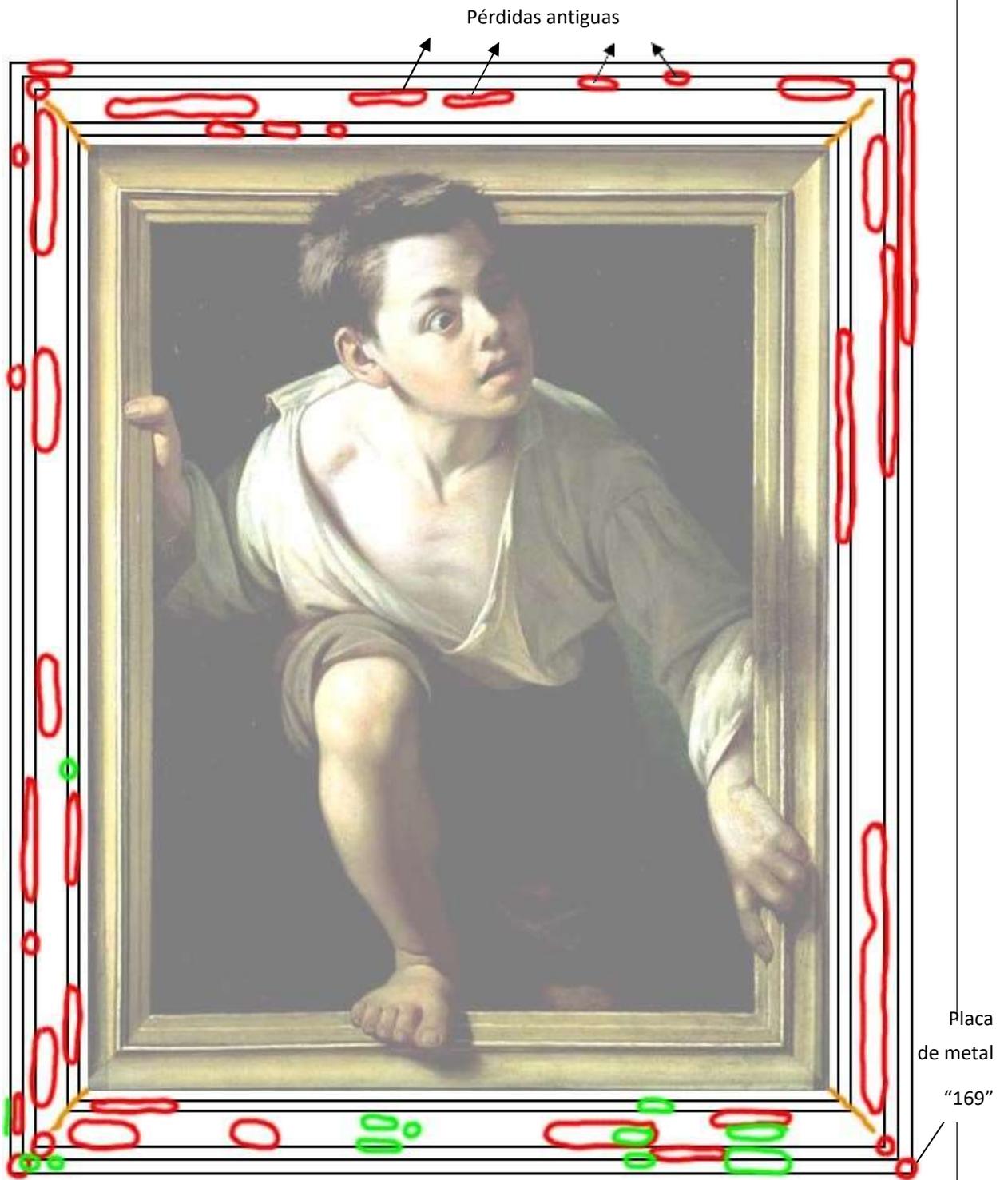


Pelo barniz

- Reintegraciones alteradas
- Arañazos
- Pequeñas pérdidas

- Barniz mate
- Deformaciones
- Manchas

MAPA DE ALTERACIONES MARCO:



Ángulos abiertos
Pequeñas pérdidas

Mancha

ENTREGA:	
Fecha:	Precintos:
Nombre y firma del prestador:	
Nombre y firma del protestatario:	
Observaciones:	

DEVOLUCIÓN:	
Fecha:	Precintos:
Nombre y firma del prestador:	
Nombre y firma del protestatario:	
Observaciones:	

ANEXO V

Garantía del Estado de la exposición “Metapintura. Un viaje a la idea del arte” (Museo Nacional del Prado, 15/11/2016 al 19/02/2017). Documento facilitado por la División de Conservaduría del Banco de España.



ORDEN ECD/ /2016/ DE 16 DE SEPTIEMBRE, POR LA QUE SE OTORGA LA GARANTÍA DEL ESTADO A 19 OBRAS PARA SU EXHIBICIÓN EN EL MUSEO NACIONAL DEL PRADO EN LA EXPOSICIÓN "METAPINTURA. UN VIAJE A LA IDEA DEL ARTE".

Vista la solicitud del Museo Nacional del Prado.

De acuerdo con la disposición adicional novena de la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español y el Real Decreto 1680/1991, de 15 de noviembre, por el que se desarrolla dicha disposición adicional sobre garantía del Estado para obras de interés cultural.

De acuerdo con la disposición adicional cuadragésima tercera de la Ley 48/2015, 29 de octubre, de Presupuestos Generales del Estado para el año 2016.

Vistos los informes favorables del Servicio Jurídico de la Secretaría de Estado de Cultura de fecha de 15 de septiembre de 2016, y de la Oficina Presupuestaria del Departamento de fecha de 16 de septiembre de 2016 y de la Junta de Calificación, Valoración y Exportación de Bienes del Patrimonio Histórico Español de su reunión plenaria del día 15 de septiembre de 2016.

De conformidad con la propuesta de la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales y de Archivos y Bibliotecas.

Dispongo:

Primero.- Otorgamiento de la garantía del Estado.

Otorgar la garantía del Estado a las obras que figuran en el Anexo de esta Orden con el alcance, efectos y límites que más adelante se expresan.

Segundo.- Efectos.



1.- El Estado se compromete a indemnizar por la destrucción, pérdida, sustracción o daño de las obras que figuran en el Anexo de esta Orden, de acuerdo con los valores y las condiciones expresadas en la documentación que figura en el expediente.

2.- Cualquier alteración de las condiciones expresadas en la solicitud deberá ser comunicada con antelación suficiente al Ministerio de Educación, Cultura y Deporte por la institución solicitante, siendo necesaria la conformidad expresa del mismo para que la garantía surta efecto en relación con el término alterado.

Tercero.- Cobertura de la Garantía del Estado.

1.- La Garantía otorgada se circunscribe exclusivamente a los bienes culturales que figura en el Anexo de esta Orden Ministerial, a los efectos de su exhibición en el Museo Nacional del Prado en la exposición "*Metapintura. Un viaje a la idea del arte*" entre el 15 de noviembre de 2016 al 19 de febrero de 2017.

2.- El valor económico total de las obras cubiertas por la Garantía del Estado asciende a 53.886.504€ (cincuenta y tres millones ochocientos ochenta y seis mil quinientos cuatro euros). Dado que la valoración de varias de las obras cubiertas por la garantía se encuentra expresada en divisas, el valor económico total expresado en esta Orden es una aproximación en euros al valor total de la exposición, utilizando para ello los contravalores resultantes de la aplicación de los tipos de cambio del euro fijados por Resolución del Banco de España por la que se hacen públicos los cambios del euro correspondientes al día 18 de julio de 2016 (BOE de 19 de julio de 2016). A los efectos de esta Orden, se considerará que el valor individual de las obras es el que figura en la solicitud de garantía del Estado.

3. - Las cantidades no cubiertas por la garantía del Estado, según lo dispuesto en el artículo 6.2 del Real Decreto 1680/1991, de 15 de noviembre, deberán ser aseguradas por la Institución solicitante de la garantía o los cedentes de las obras.



Cuarto Período de cobertura.

1.- El período de cobertura de la Garantía del Estado se iniciará el 17 de octubre de 2016 y surtirá efecto desde la entrega de las obras por parte del cedente hasta la devolución de las mismas en su lugar de origen o en otro designado por el cedente, con fecha límite de 10 de marzo de 2017.

2.- En caso de ampliación de la exposición, la garantía del Estado podrá prorrogarse, a petición de la institución solicitante, previa conformidad expresa de la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales y de Archivos y Bibliotecas. El acuerdo de conformidad expresará el plazo de vigencia de la Garantía y las obras a las que resulta de aplicación la prórroga.

Quinto.- Entrega y devolución de las obras.

1.- Previamente a la entrega de las obras garantizadas en sus lugares de recogida, personal técnico cualificado elaborará un informe exhaustivo sobre el estado de conservación de cada una de ellas. Obtenida la conformidad escrita de cedente y cesionario sobre dicho informe, se procederá por parte de ambos a la firma del acta de entrega.

2.- El acta de devolución se firmará en el momento de entrega de las obras a los cedentes en sus lugares de origen o en los lugares por ellos designados. En el acta de devolución deberá constar la conformidad de cedente y cesionario acerca de las condiciones en que se encuentran las mismas.

Sexto.- Obligaciones de la institución solicitante.

Sin perjuicio de las restantes obligaciones que figuran en esta Orden, la institución solicitante de la garantía deberá:

1º) Enviar a la Subdirección General de Protección del Patrimonio Histórico del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte certificado extendido por su Director acreditando el término de la garantía otorgada, y cualquier circunstancia que afecte a la misma, en el plazo de cuarenta y ocho horas a partir de la devolución de las obras.



2º) Adoptar todas las medidas necesarias para garantizar la seguridad y conservación de la obra así como el estricto cumplimiento de lo dispuesto en esta Orden.

Séptimo.- Incorporación del Anexo.

Se incorpora a esta Orden, formando parte de la misma, el Anexo que se cita en el apartado segundo.

Octavo.- Remisión telemática de la garantía del Estado.

La Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales y de Archivos y Bibliotecas del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte dará inmediata cuenta, por vía telemática, del otorgamiento del compromiso del Estado y del contenido del mismo a las Cortes Generales y al Ministerio de Hacienda y Administraciones Públicas.

ELÉVESE

EL DIRECTOR GENERAL DE BELLAS
ARTES Y BIENES CULTURALES
Y DE ARCHIVOS Y BIBLIOTECAS

Fdo: Miguel Ángel Recio Crespo

Madrid, 16 de septiembre de 2016
EL MINISTRO DE EDUCACION,
CULTURA Y DEPORTE
P.D. EL SECRETARIO DE ESTADO
DE CULTURA
(ORDEN ECD/465/2012)

Fdo: José María Lassalle Ruiz



ANEXO

	PRESTADOR	CLASE DE BIEN
1	Museo de Bellas Artes Bilbao España	Francisco de Zurbarán (1598-1664) <i>La Santa Faz</i> h. 1660 86/4 Óleo sobre lienzo 104,3 x 84,5 cm
2	Banco de España Madrid España	Pere Borrell i del Caso <i>Huyendo de la crítica</i> 1874 P169 Óleo sobre lienzo 76 x 63 cm Marco: 87,2 x 73
3	Biblioteca Nacional de España Madrid España	Joaquín Campos <i>Retrato de Francisco Salzillo</i> [Retratos dibujados por Joaquín Campos] (DIB /15/29/18) 134 x 106
4	Fundación Casa de Alba Madrid España	Anton Rafael Mengs <i>Autorretrato</i> 1760 Signatura P.260 Óleo sobre lienzo 134 x 96 cm
5	Fundación Lázaro Galdiano Madrid España	Atrib. A Sebastián de Herrera Barnuevo <i>Carlos II niño y sus antepasados</i> 1670-75 inv. 8473 Óleo sobre lienzo, 204 x 118,50 x 5 cm
6	Fundación Lázaro Galdiano. Biblioteca, Madrid España	[Fray] Juan Andrés Ricci (1600-1681) <i>La pintura sabia. Portada</i> S. XVII Inv. 15649 Libro en folio Encuadernación: 300 x 212 mm
7	Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando Madrid España	Bernardo Lorente Germán <i>Trampantojo</i> Inv. 1447 Óleo sobre lienzo 69 x 49 cm
8	Museo Thyssen-Bornemisza Madrid España	Francisco de Goya <i>Retrato de Asensio Juliá</i> h. 1798 Inv. 166 (1971.1)



		Óleo sobre lienzo 54,5 x 41 cm Marco: 73 x 60 x 9,5
9	Patrimonio Nacional. Palacio Real de Madrid España	Michel-Ange Houasse <i>Academia de dibujo</i> h. 1725 Inv. 10010233 Óleo sobre lienzo 51 x 72 cm Marco: 68,5 x 83,5 cm
10	Museo de Bellas Artes de Asturias Oviedo España	Isidoro Arredondo <i>El pintor Francisco Rizzi</i> h. 1680 2286 Óleo sobre lienzo 89,5 x 79 cm Marco: 113 x 103 x 6,5 cm
11	Museo de Bellas Artes Sevilla España	Domenicos Theotocopoulos, El Greco <i>Retrato de Jorge Manuel</i> h. 1600/05 CE0097P Óleo sobre lienzo 74 x 51,5 cm
12	Museo de Bellas Artes Sevilla España	Lucas Valdés <i>Terremoto detenido por la intercesión de la imagen de san Francisco de Paula</i> h. 1700 CE201P Óleo sobre lienzo 82,7 x 109 cm Marco: 91 x 118,5 x 5 cm
13	Santa Iglesia Catedral Primada. Tesoro Toledo España	Anónimo <i>Virgen con el Niño</i> S. XVII 3070 Escultura en piedra. Virgen; 28 x 20 cm /Capillita; 42,5 x 33,5 cm
14	Museo de Bellas Artes Valencia España	Francisco Ribalta <i>San Lucas</i> 1625-27 Nº Inv. 471 Óleo sobre lienzo 83 x 36 cm Marco: 111 X 57,6 X 8,6 cm
15	Museo de Bellas Artes Valencia España	Llorenç Saragossà <i>La Virgen entrega a san Lucas su Verónica</i> Nº Inv. 249 Tabla 74,5 x 46,4
16	Museo Diocesano Valladolid España	Diego Valentín Díaz <i>Altar relicario</i> h. 1655



		332 Madera policromada. Óleo sobre tabla 240,5 x 178 x 50
17	Wadsworth Atheneum Museum of Art. The Ella Gallup Sumner and Mary Catlin Sumner Collection Fund. Hartford (CT) Estados Unidos	Juan de Valdés Leal <i>Allegory of Vanity</i> 1660 1939,27 Óleo sobre lienzo 130 x 99 cm
18	The National Gallery Londres Reino Unido	Bartolomé Esteban Murillo <i>Autorretrato / Self-portrait</i> 1668-70 (?) NG6153 Óleo sobre lienzo 122 x 107 cm Marco: 146,5 x 132 x 6,7
19	Bucarest, Muzeul National de Artă al României Bucarest Rumania	Matías de Arteaga <i>El origen de la pintura</i> inv. 8174/208 Óleo sobre lienzo 116 x 171 cm

ANEXO VIa

Hoja de registro de traslado de *Pomona y Vertumno*, de Juan van der Hamen, para la exposición “El Siglo de Oro. Die Ära Velázquez” (Gemäldegalerie - Staatliche Museen Zu Berlin, 01/07/2016 al 30/10/2016). Documento facilitado por la División de Conservaduría del Banco de España.

FICHA DE REGISTRO DE OBRA

EXPOSICIÓN: "El Siglo de Oro. Die Ära Velázquez"
SEDE: Gemäldegalerie - Staatliche Museen Zu Berlin
ORGANIZADOR: Staatliche Museen Zu Berlin

PRESTADOR: Banco de España

FECHA: Salida: -2016 / **FECHA: Entrada:** -2016

PRESTATARIO: Gemäldegalerie - Staatliche Museen Zu Berlin
FECHA: Entrada: -2016 / **FECHA: Salida:** -2016
HORA: HORA:

EMPRESA DE TRANSPORTE: SIT



AUTOR	Juan van der Hamen	Nº INVENTARIO	P_119
TÍTULO	Ceres o Pomona y Vertumno		
AÑO	1620		
OBJETO			
TÉCNICA	Óleo sobre lienzo		
DIMENSIONES	220 x 148 con marco		
OBSERVACIONES:	- Caja Nº: 19 - Precintos: (00)084334050003595809 / (00)084334050003595793 en Madrid 08/06/2016		

EMBALAJE Y PROTECCIÓN DE LA OBRA

MATERIAL		POSICIÓN DENTRO DE LA CAJA		PROTECCIÓN ANVERSO		PROTECCIÓN REVERSO	
<input checked="" type="checkbox"/>	Caja de madera	<input checked="" type="checkbox"/>	Cara arriba	<input type="checkbox"/>	Metacrilato	<input type="checkbox"/>	Policarbonato
<input type="checkbox"/>	Caja de Cartón	<input type="checkbox"/>	Cara abajo	<input type="checkbox"/>	Vidrio	<input type="checkbox"/>	Cartón
<input type="checkbox"/>	Cartón			<input type="checkbox"/>	Encintado	<input checked="" type="checkbox"/>	Otro: Tela
<input type="checkbox"/>	Tyvek			<input type="checkbox"/>	Sin encintar		
<input checked="" type="checkbox"/>	Tisú						
<input type="checkbox"/>	Papel						
<input type="checkbox"/>	Plástico de burbujas						
<input checked="" type="checkbox"/>	Precinto						
<input checked="" type="checkbox"/>	Otro: Cinta						

Embalaje: - Formado por tres cintas de protección (dos verticales y una horizontal en la parte central)
 - Dos pliegos de Tisú colocados en horizontal.
 - Transportar en posición vertical, si la obra tiene que ser manipulada inclinar sobre su vertical derecho.
 - Caja nueva y en perfecto estado.

ESTADO DE CONSERVACIÓN: Estable Frágil Muy frágil

ALTERACIONES Y PATOLOGIAS	
	Polvo superficial
X	Manchas en superficie
	Levantamientos en la capa pictórica o policromía
	Faltas de capa de preparación
X	Faltas de capa pictórica o policromía
X	Craqueladuras
	Abolsamientos
X	Deformaciones
X	Oxidación de barnices
X	Superficie desigual de barnices
X	Arañazos
	Desgastes
X	Roces
	Golpes
X	Retoques y repintes
	Grietas
X	Fisuras
X	Bastidor, X Bueno Regular Malo
	Faltas de soporte
	Desgarros
	Pliegues
	Oxidación de soporte
	Degradación de tintas
	Restos de adhesivos
X	Marco, X Bueno Regular Malo
	Cartones y pass- par- tout ácidos
X	Intervenciones anteriores
<p>Observaciones:</p> <p>Cuadro: Conservación: Buena. Estética: Buena.</p> <p>Soporte:</p> <ul style="list-style-type: none"> - La obra se encuentra re-entelada y en buen estado de conservación. - Presenta pequeñas deformaciones puntuales producidas durante el re-entelado. - El bastidor no se puede observar dado que tiene una tela que oculta el reverso en su totalidad. - Está sujeto correctamente al marco con pletinas metálicas. <p>Capa pictórica:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Observamos un buen estado de conservación. Se encuentra estable. - Pequeñas pérdidas de preparación y policromía - Presenta reintegraciones alteradas, localizadas en los fondos, carnación y más abundantes en todo el perímetro de la obra. - Tiene pequeños puntos marrones sobre la pintura, más evidentes en los fondos de la parte superior. <p>Capa de Protección:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Presenta una capa de barniz mate ligeramente oxidada en buen estado de conservación. - Observamos zonas mates puntualmente localizadas en el perímetro de la obra. - Tiene pequeños arañazos y abrasiones producidas por el marco. 	

Marco:

Conservación: Buena

Estética: Buena

- La estructura está en buen estado de conservación.
- Es un marco dorado y policromado estable y en buen estado de conservación.
- Presenta ligeros desgastes en el oro, mucho más evidentes en la parte inferior y zonas más sobresalientes.
- Observamos pérdidas puntuales de policromía mucho más evidentes en las tallas que sobresalen.
- Tiene pequeñas faltas puntuales de preparación y dorado sobre todo localizadas en los bordes.
- El anclaje a la pared está compuesto por dos pletinas y es retráctil en buen estado.

Nº DE ORDEN:**AUTOR:****TITULO:****PRESTADOR:**

Colección Banco de España

FECHA DE SALIDA:**FECHA DE ENTRADA:****INFORME REALIZADO POR:****PRESTATARIO:****FECHA DE ENTRADA:****FECHA DE SALIDA:****INFORME REALIZADO POR:**

ESTADO DE CONSERVACIÓN EN LA IDA



Abrasión
marco en
el barniz

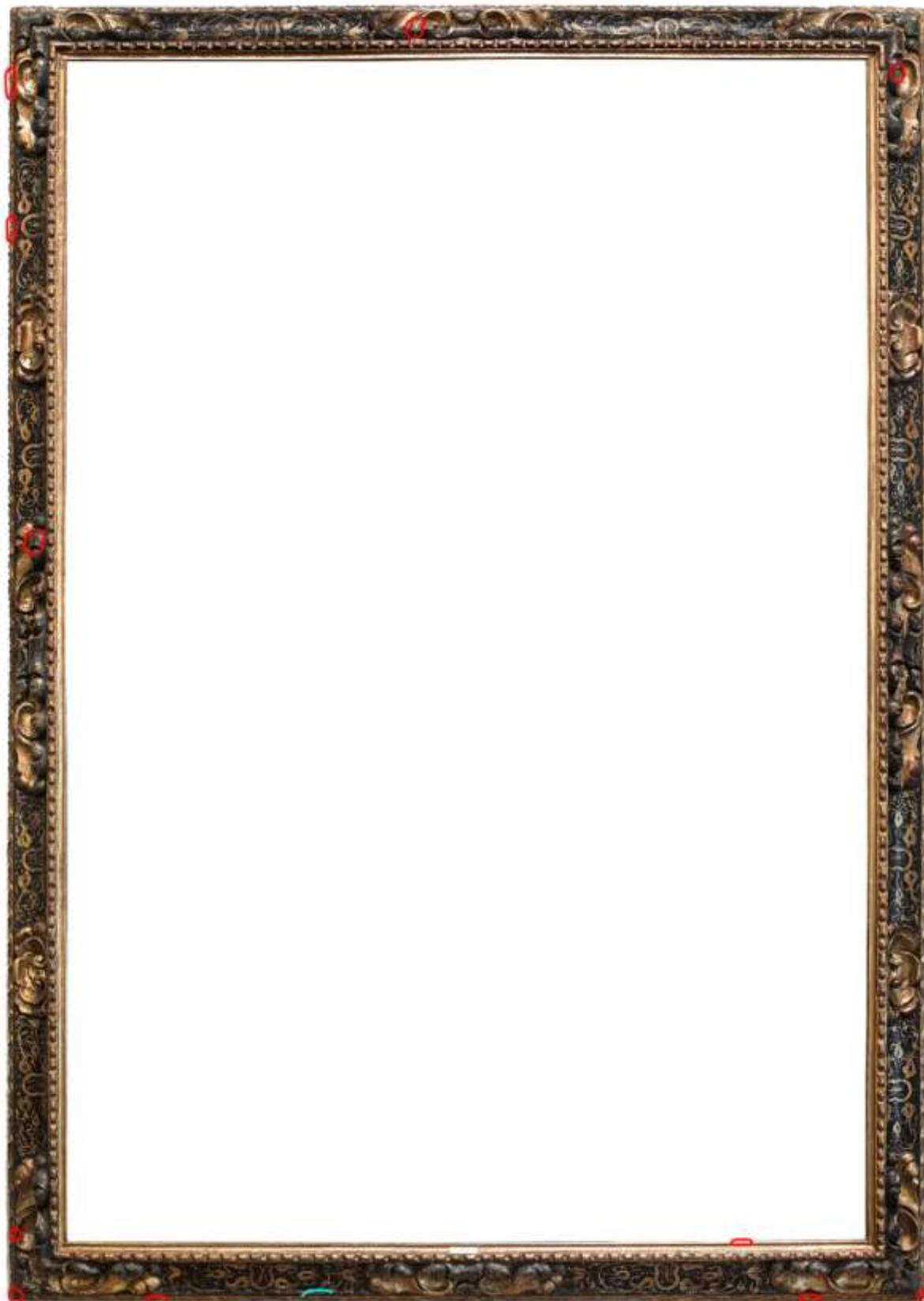
 Grietas

 Pérdidas policromía

 Reintegración alterada

 Arañazo barniz

ESTADO DE CONSERVACIÓN EN LA IDA: MARCO



 Pérdidas dorado

 Grieta

ANEXO VIb

Formulario de transporte de *Armario de bronce I*, de Carmen Laffón, para la exposición “Pintura en voz baja” (Centro José Guerrero, 07/04 al 16/06/2016). Documento facilitado por la División de Conservaduría del Banco de España.

PINTURA EN VOZ BAJA

GENTRO JOSÉ GUERRERO (7 de abril al 16 de junio de 2016)

Obra: *Armario de bronce I (1995)*
Número de catálogo: E_151
Autor: Carmen Laffón
Técnica: Bronce pintado
Medidas: 72 x 43,5 x 30 cm.

Empresa que recoge y embala la pieza:

CAÑADAS, Arte y Exposiciones

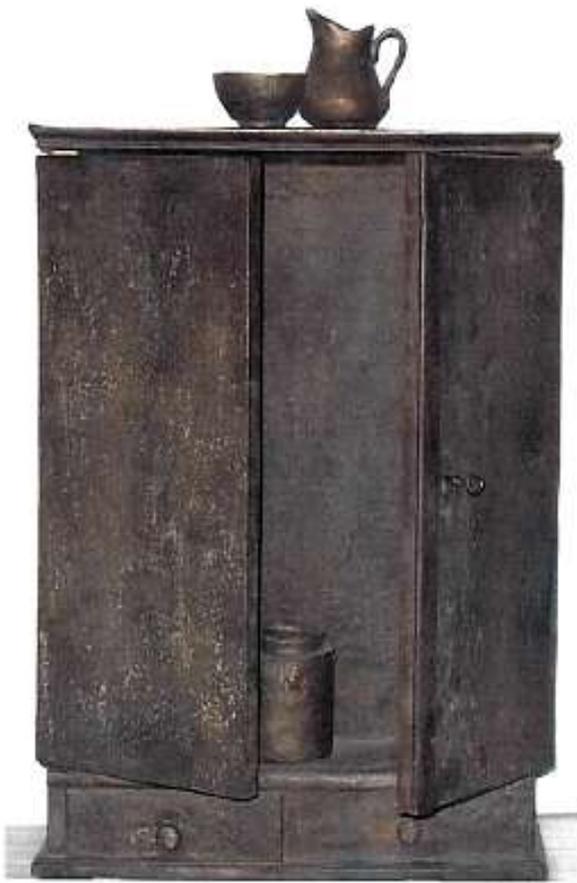
Precintos: (00)04834050003595731

" " 48
55

Fecha y firma:

31-III-2016

Estado de conservación en la entrega:



- Se incluye pieza para colgar la pieza en pared
- polvo artificial

[Handwritten signature]

Estado de conservación en la recogida: *bueno, sin incidencias*



→ *pieza algouelta (lo estaba en la entrega/fijar)*

- se instaló con dos soportes metálicos en la base, inclados en la pared, + dos alcayatas para el soporte superior de la pieza
- Caja 17 / obra 10
- [el centro las cade, se incluyen en el embalaje]

Carlos Martín
20.6.16

Empresa que embala y entrega la pieza en el Banco de España:
CAÑADAS, Arte y Exposiciones

Precintos: *0000350 / 0000351*

Fecha y firma:

[Signature]
20.6.16

Por la institución:

Raquel López

Transportista:

Por el Banco de España:

embalaje: *[Signature]*
20.6.16

entrega B&E:

ANEXO VII

Documento de restauración de *Huyendo de la crítica*, de Pere Borrell i del Caso, para la exposición “Metapintura. Un viaje a la idea del arte” (Museo Nacional del Prado, 15/11/2016 al 19/02/2017). Documento facilitado por la División de Conservaduría del Banco de España.

MUSEO NACIONAL
DEL PRADO



D. Luis M. Linde
Gobernador
Banco de España
Calle de Alcalá, 48
28014 Madrid

MUSEO DEL PRADO REGISTRO GENERAL
Salida
Nº. 20160000588 04/05/2016 09:47:28

11/04/2016

Madrid, 25 de abril de 2016

“Metapintura. Un viaje a la idea del arte”
Museo Nacional del Prado
18 octubre 2016 – 12 febrero 2017
Nuevas fechas: 8 noviembre de 2016 – 12 febrero 2017

Plaza de Armas, 28
28013 Madrid

Teléfono: +34 91 302 2200
Fax: +34 91 302 2201
Correo electrónico: informacion@prado.es

Estimado Sr. Linde,

Escribo en relación con el proyecto de exposición *Metapintura. Un viaje a la idea del arte*, que el Museo del Prado está preparando para el otoño de este año.

Deseo mostrarle mi agradecimiento por el apoyo del Banco de España a este proyecto mediante el préstamo de la pintura de Pere Borrell y del Caso, *Huyendo de la crisis* (P169). Sin duda, su contribución ayudará a que esta exposición sea tan especial y exitosa como esperamos.

Tal como nos solicita su conservadora, Yolanda Romero y como parte del convenio de colaboración científico técnico que existe entre ambas instituciones, en los próximos días concertaremos una cita para valorar en detalle las necesidades de limpieza de la obra para su correcta presentación.

Quiero además informarle de que por ajustes en la programación, hemos decidido modificar la fecha de inauguración retrasándola cuatro semanas. La fecha de clausura no ha variado.

El Área de Exposiciones del Museo contactará en breve con su departamento de conservación para actualizar la documentación del préstamo.

Confío que este cambio no causará mayor inconveniente.

Atentamente,

Miguel Zugaza

ANEXO VIII

Formulario de autorización de reproducción fotográfica de *Huyendo de la crítica*, de Pere Borrell i del Caso, para la exposición “Metapintura. Un viaje a la idea del arte” (Museo Nacional del Prado, 15/11/2016 al 19/02/2017). Documento facilitado por la División de Conservaduría del Banco de España.

División de Conservaduría

FORMULARIO DE AUTORIZACIÓN DE REPRODUCCIÓN
Y PRÉSTAMO DE DOCUMENTACIÓN FOTOGRÁFICA

SOLICITANTE: Museo Nacional del Prado

DATOS DE CONTACTO: Esther de la Hoz

FECHA DE SOLICITUD: 8/7/2016

TÍTULO DE LA OBRA: Huyendo de la crítica

AUTOR: Pere Borrell i del Caso

CRÉDITO FOTOGRÁFICO: no aplica

TÍTULO DE LA PUBLICACIÓN: Catálogo de la exposición y material promocional de comunicación

IMPRESIÓN: B/N / COLOR

IMAGEN PARA CUBIERTA O CONTRACUBIERTA: SÍ / NO

CONDICIONES DE LA AUTORIZACIÓN

CONDICIONES DE LA AUTORIZACIÓN

- Crédito: Colección Banco de España.
En toda reproducción, publicidad incluida, ha de aparecer obligatoriamente que la obra pertenece a la Colección Banco de España.
- El solicitante se compromete a gestionar derechos de autoría si los hubiere y exime al Banco de España de toda responsabilidad en este sentido.
- En la reproducción, la imagen no puede ser cortada ni alteradas sus proporciones.
- Sólo podrá usarse una vez y bajo las condiciones que se autorizan. Para cualquier otro uso es precisa su autorización expresa del Banco de España.
- Envío de tres ejemplares de la publicación a la siguiente dirección:

División de Conservaduría
Banco de España
C/ Alcalá 48 - 28014
Madrid

Les rogamos nos remitan la autorización cumplimentada y firmada

AUTORIZADA
LA REPRODUCCIÓN

FIRMA DEL
SOLICITANTE



ANEXO IX

“Ficha para evaluar la accesibilidad de espacios y edificios con patrimonio cultural y natural. Usuarios ciegos”. Consuegra Cano, B. *et al.* (2013), “Museología inclusiva para las personas con limitaciones funcionales en la visión”, en Espinosa Ruiz, A. y Bonmatí Lledó, C. (eds.), *Manual de accesibilidad e inclusión en museos y lugares del patrimonio cultural y natural*, (pp. 297-303), Gijón: Trea.

1. Datos generales

Comunidad autónoma

Nombre del monumento/ museo/ espacio cultural

Dirección

Teléfono

Correo electrónico

¿La adaptación actual es efectiva?

- Facilita la accesibilidad física
- Facilita el acceso a la información
- Facilita el acceso a las piezas

¿Existe algún documento o convenio de colaboración que comprometa a las instituciones implicadas?

En caso afirmativo, indicar la fecha y las instituciones firmantes

¿Está publicitada la adaptación?

- En la página web
- En los folletos de información general
- En el material didáctico

2. Puntos orientativos para evaluar la accesibilidad (cartelería folletos, maquetas, planos, ilustraciones, información sonora y reproducciones)

CARTELAS BRAILLE-MACROTIPOS

¿Hay cartelas en braille?

¿Hay cartelería en macrotipos?

¿Está ubicada en un lugar accesible al tacto, entre 85 y 110 cm?

¿Está colocada en un lugar pertinente con respecto a la información que contiene?

¿Cumple las normas de la rotulación para personas con discapacidad visual de la Comisión Braille Española?

Estado de conservación: ¿necesitan reposición?

Observaciones

FOLLETOS

¿Hay folletos en braille?

¿Hay folletos en macrotipos?

Cuando el usuario los pide, ¿están disponibles en la misma medida que cualquier otro tipo de material informativo para el resto de los visitantes?

¿Es una transcripción literal del folleto del museo?

¿Está tratada la información? ¿Se han eliminado las alusiones meramente visuales del texto?

Estado de conservación: ¿necesitan reposición?

Observaciones

MAQUETAS

¿Existe alguna maqueta accesible al tacto?

¿Está colocada a una altura y con un espacio alrededor que permita su exploración con comodidad?

¿Sus contenidos son legibles al tacto?

¿La cartela con la información escrita sigue las normas de la Comisión Braille Española?

¿Está acompañada de maqueta o plano de situación?

¿Sus dimensiones facilitan la exploración?

¿Está bien señalizada y colocada en un lugar pertinente con respecto a la información que contiene?

Estado de conservación: ¿necesita reponerse algún elemento?

Observaciones

PLANOS

¿Existen planos en relieve?

Si son planos de mano, cuando el usuario los pide, ¿están disponibles en la misma medida que cualquier otro tipo de material informativo para el resto de los visitantes?

Si son elementos estáticos, ¿están colocados a una altura y con una inclinación que permita su exploración con comodidad?

¿Sus contenidos son legibles al tacto?

¿La leyenda con la información escrita sigue las normas de la Comisión Braille Española?

¿Sus dimensiones facilitan la exploración?

Estado de conservación: ¿necesita reponerse algún elemento?

Observaciones

ILUSTRACIONES

¿Existen ilustraciones en relieve?

En caso afirmativo, forman parte de:

- Las cartelas
- Los folletos
- El material didáctico

Cuando el usuario los pide, ¿están disponibles en la misma medida que cualquier otro tipo de material informativo para el resto de los visitantes?

¿Sus contenidos son legibles al tacto?

¿Son diagramas en relieve?

¿Son imágenes en relieve, sin tratamiento?

¿Van acompañadas de elementos de referencia, como título, numeración, flechas de posición, iconos, escalas u otros?

¿Sus dimensiones facilitan la exploración?

Estado de conservación: ¿necesita reponerse algún elemento?

Observaciones

INFORMACIÓN SONORA

¿Existen algún tipo de información sonora?

¿La información sonora genera contaminación acústica?

¿Existe guía sonora del monumento, museo o espacio natural?

¿Existe algún canal dentro de la guía sonora con audiodescripción para personas ciegas?

¿Está en función de facilitar la movilidad?

¿Se ofrece información sobre el espacio y los contenidos?

¿Los contenidos de la audiodescripción siguen la norma UNE 153020:2005?

¿En qué soporte físico se ofrece la información audiodescrita?

Observaciones

PIEZAS DE LA COLECCIÓN

¿Existen piezas originales accesibles al tacto?

¿Existen reproducciones de las piezas significativas accesibles al tacto?

¿Existen descripciones de las piezas significativas cuando éstas no se pueden tocar?

¿Están colocadas a una altura y con un espacio alrededor que permita su exploración con comodidad?

¿Sus dimensiones facilitan la exploración?

¿Están bien señalizadas dentro de la ruta de circulación?

¿Están acompañadas de una cartela en braille y en macrotipos?

¿Las piezas y las reproducciones accesibles al tacto están descritas en la audioguía general?

Observaciones

FORMACIÓN DEL PERSONAL QUE ATIENDE AL PÚBLICO

¿El personal de la institución ha recibido algún tipo de formación relativa a las necesidades de los visitantes con discapacidad visual grave?

- Curso de técnica guía
- Curso de descripción de objetos y situaciones
- Otros

¿Qué personal de la institución se formó en el curso?

- Vigilantes de seguridad
- Vigilantes de sala
- Guías
- Personal de recepción, tienda, cafeterías, servicios, etc.
- Conservadores
- Restauradores
- Administrativos
- Personal del departamento de pedagogía, talleres, didáctica

3. Descripción de la adaptación

ANEXO X

Pliego de Prescripciones Técnicas (PPT) para la contratación del transporte de recogida de las obras de la exposición “Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años 80 en América Latina”, por procedimiento abierto, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (26/10/2012 al 13/03/2013).

**PLIEGO DE PRESCRIPCIONES TÉCNICAS QUE REGIRÁN LA CONTRATACIÓN DEL
TRANSPORTE DE RECOGIDA DE LAS OBRAS DE LA EXPOSICIÓN
"PERDER LA FORMA HUMANA. UNA IMAGEN SÍSMICA DE LOS
AÑOS 80 EN AMÉRICA LATINA "**

Del 25 de octubre de 2012 al 11 de marzo de 2013

OBJETO DE LA CONTRATACIÓN:

El objeto de la contratación es la realización del servicio de embalajes, transporte de recogida, desembalaje, reembalaje y correos, de las obras de la exposición "Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años 80 en América Latina".

El número total de obras y países de recogida consta en el listado adjunto.

SEDE Y FECHAS DE LA EXPOSICIÓN:

Lugar: 3ª planta. Edificio Sabatini

Fechas: Del 25 de octubre de 2012 al 11 de marzo de 2013

TRABAJOS A REALIZAR:

1. – REALIZACIÓN DE EMBALAJES

- Los embalajes se ajustarán a la naturaleza, tamaño y peso de las obras. Las cajas de madera podrán ser propias o compartidas según el tamaño y las condiciones de conservación preventiva de las obras exijan una u otra opción.
- En esta exposición se tendrá en cuenta la utilización de caja compartida, siempre que sea posible, en los embalajes de las obras sobre papel.
- Todos los materiales serán neutros y químicamente estables, aquellos que estén en contacto directo con la obra deberán ser además no abrasivos y resistentes a la rotura. Tanto los materiales como los embalajes utilizados deberán cumplir las normas ISO.
- La empresa de transporte deberá aportar todo el material necesario para la correcta realización de cada uno de los trabajos, incluyendo mesas, focos, materiales de embalaje, alargadores de cable y medios mecánicos que fueran precisos.

2.- TRANSPORTE DE LAS OBRAS

2.1.- Transporte de concentración en Madrid:

- Recogida en origen de las obras (según relación adjunta) y concentración de las mismas en el MNCARS al menos 20 días antes de la fecha de inauguración de la exposición.

- En caso de que la obra vaya acompañada por correo, la llegada al Museo y apertura de la caja deberán coincidir con la presencia de dicho correo.

2.2.- Condiciones del transporte:

- Queda dentro de este servicio el pago a los corresponsales exigidos, en su caso, por el prestador, según el listado de obras adjunto, por lo que es de obligado cumplimiento para las empresas licitantes conocer el presupuesto de éstos a la hora de elaborar la oferta económica.
- La empresa adjudicataria requerirá de sus agentes así como de los agentes exigidos en el listado adjunto, el coste cerrado de sus servicios. El MNCARS no asumirá ningún coste extra que pudiera generar el agente con respecto a su oferta entregada.
- La empresa de transporte procurará, en todos los casos, realizar el traslado de las obras por la ruta más directa posible.
- En el caso de transportes combinados, la empresa licitadora deberá indicar la ruta exacta de éstos, sometiéndola a la autorización previa de cada prestador.
- Si alguno de los trabajos ligados a este servicio hubieran de realizarse en fin de semana o festivo, ello no supondrá ningún coste extra para el museo.
- De la misma forma, si el reembalaje de las obras finalizara en viernes, la empresa deberá sacar las obras del museo antes del fin de semana, sin que ello suponga coste extra para el mismo por este concepto.
- La empresa adjudicataria del transporte se desplazará al MNCARS con el fin de verificar las medidas de los accesos del Edificio Sabatini y del Edificio Nouvel, así como de las zonas de ambos edificios que conducen desde los accesos a las salas de exposición, y deberá prever los medios mecánicos y técnicos necesarios para realizar en las condiciones adecuadas la descarga y traslado de las obras desde sus vehículos de transporte hasta las salas de exposición.
- Los gastos que pudiera generar el incumplimiento del plan de viaje previamente aprobado por el MNCARS repercutirán en la empresa adjudicataria del transporte.
- Los cambios no previstos de domicilio para la recogida que supongan un aumento de presupuesto, por pago del IVA o de otro tipo de impuesto o por cualquier otro gasto, deberán ser comunicados previamente por escrito al Departamento de Exposiciones Temporales para su aprobación por la misma, que también será por escrito.
- En ningún caso las empresas o agentes podrán contactar con los prestadores para la realización de las ofertas

2.4.- Transporte aéreo:

- Será imprescindible la contratación de vigilancia de control en pista de aeropuerto, tanto en origen como en destino, y dicha vigilancia deberá comprender todas las manipulaciones,

Incluida la paletización, carga, descarga y demás traslados que se realicen en las pistas y recintos aduaneros.

2.5.- Transporte terrestre:

El traslado de las obras por vía terrestre deberá realizarse en vehículos que reúnan las siguientes características:

- Capacidad adecuada al tamaño de las obras
- Suspensión neumática
- Carrocería blindada y con aislamiento térmico
- Trampillas elevadoras
- Paredes interiores con sistemas de agarre
- Sistemas de control de temperatura y humedad controlables desde las cabinas
- Sistemas de alarma y extinción de incendios
- Sistemas de alarma contra intrusión
- Dos conductores
- Teléfonos móviles

En algunos casos se exige acompañamiento de escolta policial, por lo que la empresa de transporte proporcionará al Registro de Exposiciones del Museo toda la información necesaria para la solicitud del servicio de escolta y se mantendrá en permanente contacto con el Museo para la coordinación de cualquier incidencia que pudiera surgir.

3.- DESEMBALAJE, ALMACENAMIENTO, ENTREGA DE CAJAS VACÍAS Y REEMBALAJE

- Desembalaje de todas las obras y ubicación de las mismas según indicación del personal del Museo.
- Retirada de todos los embalajes vacíos de las salas y del propio Museo, debiendo quedar las salas totalmente limpias y libres de embalajes siguiendo las indicaciones del personal del MNCARS.
- Almacenamiento de todos los embalajes en los almacenes de la empresa durante el período expositivo y traslado y entrega de los mismos al Museo al término de la muestra.
- Embalaje y reubicación de las obras que eventualmente se decida no exponer por motivos de carácter científico o técnico.
- El reembalaje de toda la exposición se realizará al término de la muestra.
- Se emplearán todos los medios humanos y materiales necesarios, destinados específicamente a este servicio, incluyendo cuanta maquinaria especial se requiera para el correcto movimiento y manipulación de las obras.
- Con el fin de evitar desperfectos y/o roturas del suelo en las zonas del patio, del vestíbulo y salas de exposiciones, tanto del Edificio Nouvel como del Edificio Sabatini, se exige la utilización de maquinaria con ruedas de goma y la protección del suelo con tableros de madera, en el caso de pesos excesivos.

- Por motivos de seguridad y organización interna del MNCARS se exigirá la presencia de un conductor en todo momento para resolver cualquier eventualidad en el muelle y que las labores de carga y descarga se efectúen con la mayor rapidez posible.
- La entrega de obras en el MNCARS deberá realizarse, preferentemente, de lunes a viernes de 9:00 a 17:00 h. El control de estos movimientos los realizará el servicio de Seguridad, en el caso de que no se encuentre el personal de Registro.
- Para el desembalaje y reembalaje de las obras se requerirá la presencia de 5 operarios y 1 supervisor.
La distribución entre jornadas de trabajo y nº de operarios se realizará por el personal del Museo, según necesidades del servicio.
- El horario de trabajo en sala (salvo circunstancias excepcionales) es el siguiente: de lunes a jueves de 9:00 a 14:00 y de 15:30 a 17:30; viernes de 9 a 14 h. A este horario deben ajustarse las empresas durante el proceso de desembalaje de las obras.
- La empresa seleccionada propondrá un calendario en tiempo real de entrega de obras y desembalaje una vez adjudicado el servicio. Dicho calendario se dará a conocer, con antelación suficiente, al Registro de Exposiciones Temporales para su conformidad.

4.- CORREOS PARA EL DESEMBALAJE/REEMBALAJE

- En el listado de obras adjunto se especifica aquellas que vendrán acompañadas por un correo. Queda incluido en este contrato el gasto correspondiente a los dos desplazamientos (ambos de ida y vuelta) para que dicho/s correo/s pueda/n estar presente/s tanto en el desembalaje a la llegada de las obras como en su posterior reembalaje al término de la exposición, las posibles pernoctas en ruta, su estancia en hotel (***) y las dietas correspondientes, que serán, salvo las excepciones que se indiquen en el listado adjunto, 53,34 euros diarios.
- En los casos en que los correos viajen en avión deberá presupuestarse billete aéreo en bussines class para los vuelos transatlánticos y clase turista para el resto.
- La estancia de los correos procedentes de América será de 4 noches y la de los procedentes de países europeos de 2 noches, salvo excepciones contempladas en el listado adjunto.

6. – GASTOS EXTRAORDINARIOS

- Cualquier solicitud de servicios y/ o gastos extraordinarios por parte de las instituciones prestadoras dirigida a la empresa de transporte será comunicada por escrito al Departamento de Exposiciones del MNCARS para su aprobación previa.
- El Museo no asumirá ningún gasto extraordinario que no haya sido sometido a su aprobación por escrito antes de ser realizado.

7.- PLAZO DE REALIZACIÓN

- La empresa adjudicataria deberá prever el plazo suficiente para la recogida de las obras en sus lugares de origen, de manera que se encuentren en el MNCARS al menos 20 días antes de la fecha de inauguración de la exposición.
- Asimismo, para la dispersión de las mismas se habrá de considerar un máximo de 20 días desde la fecha de clausura, y siempre teniendo en cuenta como plazo máximo la fecha de vencimiento del seguro.

8.- CUADROS-RESUMEN DE LOS SERVICIOS A REALIZAR:

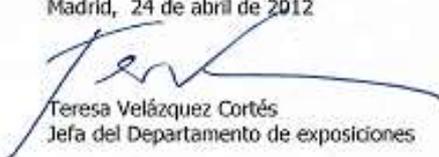
Se adjunta a este pliego un listado de obras y cuatro modelos de plantillas (transporte aéreo y terrestre, correos, embalajes y medios humanos) que las empresas licitantes deberán cumplimentar inexcusablemente, sin menoscabo de cualquier otra información que deseen aportar en su propuesta sobre el servicio a realizar.

Así mismo se deberá presentar un presupuesto ciego (sin valoraciones económicas) desglosado, de los distintos trabajos a realizar.

9.- OBSERVACIONES:

1. **ADUANAS:** en caso de importación temporal de obras, la empresa adjudicataria será responsable de los trámites aduaneros pertinentes tanto para la concentración como para la dispersión de las mismas en todo el recorrido de la muestra. Las solicitudes de importación temporal deberán enviarse al MNCARS con 48 horas de antelación a la realización del despacho de aduanas.
2. Serán excluidas del Concurso aquellas empresas que no cumplan con los requerimientos exigidos en este pliego.

Madrid, 24 de abril de 2012


Teresa Velázquez Cortés
Jefa del Departamento de exposiciones

Conforme:


Fdo.: Michaux Miranda Paniagua
Subdirector General Gerente

ANEXO XI

Pliego de Cláusulas Administrativas Particulares (PCAP) para la del servicio de transporte y de recogida de devolución de la exposición “Encuentros con los años 30”, por procedimiento abierto, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (03/10/2012 al 07/01/2013; se han excluido los anexos).

PLIEGO DE CLÁUSULAS ADMINISTRATIVAS PARTICULARES PARA LA CONTRATACIÓN DEL SERVICIO DEL TRANSPORTE DE RECOGIDA Y DEVOLUCIÓN DE LA EXPOSICIÓN "ENCUENTROS CON LOS AÑOS 30" POR PROCEDIMIENTO ABIERTO

1.- OBJETO DEL CONTRATO

1.1. El contrato que se rige por el presente Pliego tiene por objeto la prestación de los servicios que se detallan en el punto 1 del Cuadro-Resumen que se acompaña como ANEXO I, del que forma parte inseparable.

Dicho objeto se corresponde con la codificación del Vocabulario Común de Contratos (CPV) que se reseña en el punto 1 del Cuadro-Resumen.

1.2. La naturaleza y extensión de las necesidades que pretenden cubrirse mediante el presente contrato se encuentran acreditadas en la documentación preparatoria del expediente de contratación.

2.- RÉGIMEN JURÍDICO

Este contrato, que tiene carácter administrativo y la naturaleza propia de un contrato de servicios, se rige por el presente pliego, por el pliego de prescripciones técnicas, por el Real Decreto Legislativo 3/2011, de 14 de noviembre por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Contratos del Sector Público (en adelante, TRLCSP), por el Real Decreto 817/2009, de 8 de mayo (en adelante, RDLCSF) y, en cuanto no se encuentre derogado por las antedichas disposiciones, por el Reglamento General de la Ley de Contratos de las Administraciones Públicas (en adelante, RGLCAP), aprobado por Real Decreto 1098/2001, de 12 de octubre. Supletoriamente, se aplicarán las restantes normas de derecho administrativo y, en su defecto, las normas de derecho privado.

3.- PERFIL DE CONTRATANTE DEL ÓRGANO DE CONTRATACIÓN

El acceso público al perfil de contratante se efectuará a través de la Plataforma de Contratación del Estado mediante el enlace: <http://www.contrataciondelestado.es/>

En el perfil de contratante del órgano de contratación se publicarán, en todo caso, los pliegos de cláusulas administrativas y de prescripciones técnicas que rigen en la licitación, así como la adjudicación y la formalización del contrato.

4.- PRESUPUESTO BASE DE LICITACIÓN

4.1. El presupuesto que servirá de base para la licitación de este contrato o el de cada uno de sus lotes, si los hubiere, se consigna en el punto 2 del Cuadro-Resumen, lo que determinará el rechazo de cualquier proposición de importe superior.

En todo caso, en el precio de licitación está excluido el importe correspondiente al Impuesto sobre el Valor Añadido, sin perjuicio de que el licitador deba indicarlo en su proposición como partida independiente.

4.2. Para determinar el precio del presente contrato se ha aplicado el sistema detallado en el punto 3 del Cuadro-Resumen.

4.3. A los efectos de calcular el valor estimado del presente contrato se han aplicado las reglas establecidas en el artículo 88.1 del TRLCSP, dejándose la debida constancia de ello en la documentación constitutiva del expediente de contratación. En el punto 2.bis del Cuadro Resumen se consigna el valor estimado del presente contrato.

5.- EXISTENCIA DE CRÉDITO Y FINANCIACIÓN DEL CONTRATO

Para atender las obligaciones que se deriven para la Administración del cumplimiento del contrato hasta su conclusión existe crédito adecuado y suficiente, con el detalle expreso que se indica en la correspondiente aplicación presupuestaria, en el punto 4 del Cuadro-Resumen, respetándose, en caso de que el contrato se financie en varias anualidades, los requisitos establecidos en el artículo 47 de la Ley 47/2003, de 26 de noviembre, General Presupuestaria.

No obstante, si el expediente de contratación se instruye al amparo de la tramitación anticipada prevista en la Regla 42 de la Instrucción de operatoria contable a seguir en la ejecución del gasto del Estado, en su redacción dada por la ORDEN HAC/1299/2002, de 23 de mayo, la adjudicación queda sometida a la condición suspensiva de existencia de crédito adecuado y suficiente en la aplicación presupuestaria a que se ha hecho referencia en el párrafo anterior.

6.- PLAZO DE DURACIÓN DEL CONTRATO

El plazo de duración del contrato será el reseñado en el punto 5 del Cuadro-Resumen, sin que en ningún caso pueda comenzar su ejecución sin la previa formalización de aquél, salvo en los supuestos previstos en el artículo 113 del TRLCSP.

Si así está previsto en el Cuadro-Resumen, el contrato podrá prorrogarse por mutuo acuerdo de las partes antes de su finalización, sin que su duración total, incluidas las prórrogas, pueda exceder de seis años, ni éstas puedan ser concertadas, aislada o conjuntamente, por un plazo superior al fijado originariamente. En todo caso, la prórroga se ajustará a lo establecido sobre este particular en el artículo 303 del TRLCSP.

7.- PROCEDIMIENTO DE ADJUDICACIÓN

7.1. El contrato al que se refiere el presente pliego se adjudicará por el procedimiento abierto, de acuerdo con lo previsto en las disposiciones del Capítulo I del Título I del Libro III, y demás disposiciones concordantes, del TRLCSP.

7.2. Si concurren en el expediente las razones a que refiere el artículo 155 del TRLCSP, podrá acordarse la renuncia a celebrar el contrato o el desistimiento del procedimiento. En ambos casos, se compensará a los licitadores por los gastos en que hayan incurrido sin que en ningún caso el importe a satisfacer pueda superar la cuantía de 150 euros, debiendo los licitadores acreditar ante el órgano de contratación la realización de dichos gastos mediante la presentación de las facturas o documentación justificativos de aquéllos.

8.- APTITUD PARA CONTRATAR

8.1 Podrán concurrir a la presente licitación las personas naturales o jurídicas, españolas o extranjeras, que tengan plena capacidad de obrar, no estén incurso en alguna de las prohibiciones para contratar detalladas en el artículo 60 del TRLCSP y acrediten su solvencia en los términos y condiciones que se recogen en las cláusulas siguientes.

8.2 Asimismo, los empresarios deberán contar con la habilitación empresarial o profesional que, en su caso, sea exigible para la realización de la actividad o prestación que constituya el objeto del contrato.

8.3 Las personas jurídicas sólo podrán ser adjudicatarias de contratos cuyas prestaciones estén comprendidas dentro de los fines, objeto o ámbito de actividad que, a tenor de sus propios estatutos o reglas fundacionales, les sean propios.

8.4 Las uniones temporales de empresarios se atenderán a lo dispuesto en el artículo 59 del TRLCSP.

8.5 No podrán participar en la licitación aquellas empresas que hubieran participado en la elaboración de las especificaciones técnicas o de los documentos preparatorios del contrato, por sí o mediante unión temporal de empresarios, siempre que dicha participación pueda provocar restricciones a la libre concurrencia o suponer un trato privilegiado con respecto al resto de las empresas licitadoras.

9.- PRESENTACIÓN DE LAS PROPOSICIONES

9.1 Los pliegos de cláusulas administrativas y de prescripciones técnicas particulares para esta contratación pueden retirarse en la Secretaría del Órgano Asesor del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Santa Isabel n.º 52, 5.ª planta, 28012-Madrid), de lunes a viernes, entre las 9.00 y las 14.00 horas, a partir del día siguiente al de la publicación del anuncio en el «Boletín Oficial del Estado» o, en su caso, en el «Diario Oficial de la Unión Europea».

Asimismo, se podrán obtener dichos documentos accediendo al perfil de contratante a que se refiere la cláusula tercera del presente pliego.

No obstante, el órgano de contratación no estará obligado a atender las solicitudes de envío de los pliegos y documentación complementaria cuando éstos sean accesibles a través del perfil de contratante. Conforme a lo dispuesto en el artículo 158 del TRLCSP, cuando dichos documentos no sean accesibles en la forma expuesta, los interesados podrán solicitar su envío mediante escrito presentado ante la Secretaría del Órgano Asesor dentro de los diez días naturales siguientes a la publicación de la licitación en el perfil de contratante.

9.2 La presentación de la proposición implica la aceptación incondicionada por el empresario del contenido íntegro del presente pliego y del de prescripciones técnicas sin reserva o salvedad alguna.

9.3 Los interesados presentarán sus proposiciones en tres sobres cerrados, señalados con los números 1, 2 y 3 («Sobre n.º 1 – Documentación administrativa», «Sobre n.º 2 – Proposición relativa a los criterios no evaluables mediante fórmulas» y «Sobre n.º 3 – Proposición relativa a los criterios evaluables mediante fórmulas»), con el contenido que se señala en la cláusula siguiente. Los sobres

se identificarán en su cubierta exterior en la forma que más adelante se indica gráficamente. En su cubierta se expresará la licitación a la que se concurre y serán firmados por el licitador o la persona que lo represente, con indicación del nombre y apellidos o razón social de la empresa, así como de su domicilio, teléfono y, en su caso, dirección de correo electrónico. En el interior de cada sobre se hará constar en hoja independiente su contenido, enunciado numéricamente.

9.4 Los tres sobres deberán presentarse en el Registro General del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Santa Isabel, n.º 52, planta baja, 28012-Madrid), dirigidos al Órgano Asesor, en los términos y plazos que se indiquen en la publicación del anuncio del contrato en el «Boletín Oficial del Estado» y, en su caso, en el «Diario Oficial de la Unión Europea».

También podrán ser enviados por correo dentro del plazo de admisión señalado en el anuncio que se cita en el párrafo anterior, debiendo el licitador justificar la fecha de imposición del envío en la Oficina de Correos y anunciar al Órgano Asesor la remisión de la oferta exclusivamente mediante télex, fax o telegrama en el mismo día. Sin la concurrencia de ambos requisitos no será admitida la proposición si es recibida por el órgano Asesor con posterioridad a la fecha y hora de la terminación del plazo señalado en el anuncio. Transcurridos, no obstante, diez días siguientes a la indicada fecha sin haberse recibido la proposición, ésta no será admitida en ningún caso.

Igualmente podrán utilizarse los demás lugares de presentación de documentos previstos en el artículo 38.4 de la Ley 30/1992, de 26 de noviembre, de Régimen Jurídico de las Administraciones Públicas y del Procedimiento Administrativo Común.

9.5 Cuando concurren las circunstancias establecidas en el artículo 140.1 del TRLCSP, los licitadores podrán designar como confidenciales alguno o algunos de los documentos aportados. Dicha circunstancia deberá reflejarse claramente en el propio documento designado como tal, bien de forma sobreimpresa, al margen o de cualquier otra forma que permita de forma indubitable conocer su carácter confidencial.

10.- CONTENIDO DE LAS PROPOSICIONES

10.1 En la cubierta del sobre número 1, relativo a la «Documentación Administrativa», se consignarán en forma y lugar bien visibles los datos siguientes:

SOBRE n.º 1	
DOCUMENTACIÓN ADMINISTRATIVA	
Identificación de la licitación:	
Nombre completo -y siglas, en su caso- del licitador:	
Dirección:.....	
Teléfono:	Fax: Correo electrónico:
Firma(s):	

Dicho sobre nº 1 contendrá los siguientes documentos originales o copias de los mismos que tengan carácter de auténticas conforme a la legislación vigente. No obstante, cuando el licitador no esté obligado a la presentación de alguno de ellos deberá acreditar esta circunstancia mediante declaración responsable.

La introducción en el sobre nº 1 de cualesquiera información, datos o documentos relacionados con los criterios de adjudicación a que se refieren los puntos 10 y 11 del Cuadro- Resumen dará lugar a la exclusión automática del licitador.

10.1.1. Acreditación de la personalidad jurídica, la capacidad de obrar y, en su caso, representación:

a) Si el proponente es una persona jurídica española, escritura de constitución o modificación, en su caso, inscrita en el Registro Mercantil, cuando este requisito fuera exigible conforme a la legislación mercantil que le sea aplicable. Si no lo fuere, la acreditación de la capacidad de obrar se realizará mediante la escritura o documento de constitución, estatutos o acto fundacional, en el que constaren las normas por las que se regula su actividad, inscritos, en su caso, en el correspondiente Registro oficial.

Cuando sean personas jurídicas deberán justificar que el objeto social de la entidad comprende el desarrollo de todas las actividades que constituyen el objeto del contrato al que concurren. La acreditación se realizará mediante la presentación de los estatutos sociales inscritos en el Registro mercantil o en aquel otro registro oficial que corresponda en función del tipo de entidad social.

b) Si el proponente es una persona natural, fotocopia compulsada del Documento Nacional de Identidad (DNI) o, en su caso, del documento que haga sus veces.

c) Cuando se trate de empresas no españolas de Estados miembros de la Unión Europea o signatarios del Acuerdo sobre el Espacio Económico Europeo, deberán acreditar su inscripción en los Registros que procedan o mediante la presentación de las certificaciones que se indican en el Anexo I del Real Decreto 1098/2001, de 12 de octubre, por el que se aprueba el Reglamento General de la Ley de Contratos de las Administraciones Públicas.

d) Los demás empresarios extranjeros no incluidos en el epígrafe anterior acreditarán su capacidad mediante informe de la respectiva Misión Diplomática Permanente de España en el Estado correspondiente o de la Oficina Consular en cuyo ámbito territorial radique el domicilio de la empresa en la que se haga constar que figuran inscritas en el Registro local profesional, comercial o análogo o, en su defecto, que actúan con habitualidad en el tráfico local en el ámbito de las actividades a las que se extiende el objeto de este contrato.

Asimismo, deberán acompañar Informe de la Misión Diplomática Permanente española que justifique que el Estado de procedencia de la empresa extranjera admite, a su vez, la participación de empresas españolas en la contratación con la Administración en forma sustancialmente análoga. En los contratos sujetos a regulación armonizada se prescindirá del informe de reciprocidad en relación

con las empresas de Estados signatarios del Acuerdo sobre Contratación Pública de la Organización Mundial de Comercio.

e) Los que comparezcan y firmen proposiciones en nombre de otro deberán presentar además de una fotocopia compulsada del DNI (o documento que haga sus veces) apoderamiento bastante, subsistente para representar a la persona o entidad en cuyo nombre se actúe, debidamente inscrito en el Registro Mercantil si se trata de una persona jurídica.

En los casos previsto en las letras b) y e) podrá sustituirse la presentación del D.N.I. si el proponente autoriza que la comprobación de identificación personal se realice mediante el Sistema de Verificación de Datos de Identidad, en cuyo caso deberá cumplimentarse el Anexo II, que se incluirá en este mismo sobre.

10.1.2. Compromiso de constitución de Unión Temporal de Empresas (UTE).

Cuando dos o más empresas acudan a una licitación agrupados en UTE, cada uno de los empresarios que la componen deberá acreditar su personalidad y capacidad, debiendo indicar, además, en documento privado los nombres y circunstancias de los empresarios que la constituyan, la participación de cada uno de ellos, el compromiso de constituirse formalmente en unión temporal en caso de resultar adjudicatarios, y la persona que durante la vigencia del contrato ha de ostentar la plena representación de todos ellos frente a la Administración. El citado documento deberá estar firmado por los representantes de cada una de las empresas componentes de la UTE.

10.1.3. Acreditación de la solvencia de los licitadores.

El licitador deberá acreditar tener la clasificación exigida en el **punto 6 del Cuadro-Resumen** mediante documento expedido por la Junta Consultiva de Contratación Administrativa al que se acompañará una declaración responsable sobre su vigencia y de las circunstancias que sirvieron de base para su concesión, de acuerdo con el modelo que se adjunta en el Anexo III de este Pliego.

Si la empresa se encontrase pendiente de clasificación, el licitador deberá cumplir con las exigencias previstas para este supuesto en el artículo 146.1.b) del TRLCSP.

No obstante, los empresarios no españoles pertenecientes a Estados miembros de la Unión Europea únicamente deberán acreditar su solvencia aportando los documentos que se recogen en el **punto 6.2 del Cuadro-Resumen**.

En el caso de uniones temporales de empresarios (UTE) será necesario que todas las empresas que la constituyan estén clasificadas conforme se indica en el **punto 6.1 del Cuadro-Resumen**, sin perjuicio de lo dispuesto para los empresarios no españoles de Estados miembros de la Unión Europea en el artículo 59.4 del TRLCSP.

En ningún caso serán de aplicación al contrato que se rige por el presente pliego las previsiones contenidas en el párrafo segundo del artículo 65.1 del TRLCSP, al estimar el órgano de contratación que no concurren las circunstancias que posibiliten suplir mediante subcontrato la clasificación exigida en la licitación.

10.1.4. Acreditación de las condiciones de aptitud mediante la presentación de una certificación del Registro Oficial de Licitadores y Empresas Clasificadas del Estado.

La presentación de una certificación expedida por el Registro Oficial de Licitadores y Empresas Clasificadas del Estado, que justifique la circunstancia de la inscripción del licitador en dicho Registro, permitirá sustituir la acreditación de la documentación señalada en los anteriores apartados 10.1.1 y 10.1.3. En estos casos, además, deberá acompañarse una declaración responsable del licitador en la que manifieste que las circunstancias reflejadas en el certificado no han experimentado variación. Esta manifestación deberá reiterarse también, en caso de resultar adjudicatario, en el documento en que se formalice el contrato, sin perjuicio de que el órgano de contratación pueda, si lo estima conveniente, efectuar una consulta al Registro oficial de Licitadores y Empresas Clasificadas del Estado.

En esta licitación, conforme a lo establecido en el artículo 146.3 del TRLCSP, se admitirán los certificados del Registro Oficial de Licitadores y Empresas Clasificadas del Estado que estén expedidos electrónicamente. La aportación de estos certificados se realizará por los licitadores, no estando previsto que sean incorporados de oficio al procedimiento de contratación por los órganos citados en dicho precepto.

10.1.5. Concreción de las condiciones de solvencia

En su caso, si así se establece en el **punto 7 del Cuadro-Resumen**, los licitadores deberán consignar los nombres y la cualificación profesional del personal responsable de ejecutar la prestación. Igualmente, siempre que se consigne en el **punto 8 del Cuadro-Resumen**, podrá exigirse a los licitadores el compromiso de adscribir a la ejecución del contrato los medios personales y materiales que se determinen en el pliego de prescripciones técnicas. Al incumplimiento de dichos compromisos se le atribuye el carácter de obligación contractual esencial a los efectos señalados en el artículo 223.f) del TRLCSP.

Para el cumplimiento de los requisitos exigidos en el párrafo anterior bastará con la inclusión de una declaración responsable que recoja los datos e información que se soliciten de forma específica en el pliego de prescripciones técnicas. No obstante, antes de efectuar la adjudicación se requerirá al licitador que hubiese presentado la oferta económica más ventajosa para que, conforme a lo establecido en el artículo 151.2 del TRLCSP, acredite la efectiva disposición de dichos medios.

10.1.6. Declaración de no estar incurso en alguna de las incompatibilidades o prohibiciones para contratar con la Administración previstas en el artículo 60 del TRLCSP. Dicha declaración deberá ajustarse al contenido que se reseña en el adjunto Anexo IV.

La declaración a que se refiere el párrafo anterior comprenderá expresamente la circunstancia de hallarse al corriente del cumplimiento de las obligaciones tributarias y con la Seguridad Social impuestas por las disposiciones vigentes, sin perjuicio de que la justificación documental de tal requisito deba acreditarse, antes de la adjudicación, por el empresario a cuyo favor se vaya efectuar ésta.

Asimismo, deberá adjuntarse una dirección de correo electrónico en que efectuar las notificaciones, ajustada al modelo Anexo V que se acompaña a este pliego.

10.1.7. Particularmente, las empresas extranjeras presentarán sus documentos traducidos de forma oficial al castellano, así como una declaración de someterse a la jurisdicción de los juzgados y tribunales españoles de cualquier orden, para todas las incidencias que de modo directo o indirecto pudieran surgir del contrato, con renuncia, en su caso, al fuero jurisdiccional extranjero que pudiera corresponderles.

10.1.8. Si así se considera procedente por el órgano de contratación, previa justificación suficiente en el expediente de las razones de su exigencia, se podrá requerir a los licitadores que constituyan una garantía provisional por el importe exacto que se consigna en el punto 14 del Cuadro-Resumen. El régimen de dicha garantía será el establecido en el artículo 103 del TRLCSP, pudiendo prestarse en cualesquiera de las formas previstas en el artículo 96 de dicha norma.

Si el objeto de este contrato está distribuido en lotes, el licitador deberá constituir una garantía por cada lote al que se presente, rechazándose la presentación de una única garantía provisional referida por su cuantía a varios lotes.

10.1.9. En su caso, aquellos documentos que acrediten la pertenencia a la plantilla de la empresa de un número de trabajadores con discapacidad superior al 2% de la misma. Dichos documentos podrán presentarse por las empresas en la que concurra dicha circunstancia, advirtiéndose que se utilizarán exclusivamente como criterio preferente en la adjudicación, siempre que se produzca la situación de empate absoluto prevista en la cláusula 12.7 de este Pliego. Si aún persistiera la igualdad, prevalecerá entonces para la adjudicación de la oferta económica y, en su caso de no resolverse aquella, se decidirá mediante sorteo.

10.2. El sobre número 2, que se identifica con la denominación de «Proposición relativa a los criterios no evaluables mediante fórmulas», deberá consignar en su cubierta exterior, en forma y lugar bien visibles, los datos siguientes:

SOBRE n.º 2
PROPOSICIÓN RELATIVA A LOS CRITERIOS NO EVALUABLES MEDIANTE FÓRMULAS
Identificación de la licitación:
Nombre completo -y siglas, en su caso- del licitador:
Dirección:
Teléfono: Fax: Correo electrónico:
Firma(s):

El licitador deberá incluir en este sobre n.º 2 la documentación e información que se señala exclusiva

y específicamente en el punto 10 del Cuadro-Resumen. Será causa de exclusión del procedimiento la incorporación en el citado sobre de información o de documentación que permita, en su caso, conocer o deducir la proposición o la oferta que el licitador haya efectuado en cualquiera de los criterios de adjudicación evaluables mediante fórmulas o cuya presentación se exija o deba incluirse en el sobre n.º 3.

10.3. El sobre número 3, que se identifica con la denominación de «Proposición relativa a los criterios evaluables mediante fórmulas», deberá consignar en su cubierta exterior, en forma y lugar bien visibles, los datos siguientes:

SOBRE n.º 3
PROPOSICIÓN RELATIVA A LOS CRITERIOS EVALUABLES MEDIANTE FÓRMULAS
Identificación de la licitación:
Nombre completo -y siglas, en su caso- del licitador:
Dirección:
Teléfono: Fax: Correo electrónico:
Firma(s):

La proposición a que se refiere esta cláusula contendrá la «Oferta económica» y, en su caso, el resto de documentos o información cuya formulación o presentación se exija de forma expresa en el punto 11 del Cuadro-Resumen.

La proposición se presentará redactada conforme al modelo fijado en el Anexo VI al presente pliego, firmada en todas sus páginas si las hubiere, no aceptándose aquellas que contengan omisiones, errores o tachaduras que impidan conocer claramente lo que la Administración estime fundamental para considerar la oferta.

Si alguna proposición no guardase concordancia con la documentación examinada y admitida, excediese del presupuesto base de licitación, variase sustancialmente el modelo establecido, comportase error manifiesto en el importe de la proposición, o existiese reconocimiento por parte del licitador de que adolece de error o inconsistencia que le hagan inviable, será desechada por la Mesa de Contratación, sin que sea causa bastante para el rechazo el cambio u omisión de algunas palabras del modelo si ello no altera su sentido. En caso de discordancia entre la cantidad consignada en cifras y la consignada en letra, prevalecerá esta última.

El licitador deberá tener en cuenta que en la presentación de su proposición evaluable mediante fórmulas se aplicarán en particular las siguientes reglas:

1.ª) En lo concerniente a la formulación de la «Oferta económica» habrá de indicarse, como

partida independiente, el importe del Impuesto sobre el Valor Añadido que deba ser repercutido.

2.º) Será excluido de la licitación aquel empresario que no incluya en este sobre n.º 3 su propuesta relativa a los otros criterios evaluables mediante fórmulas, distintos de la «Oferta económica», cuya obligada presentación se requiera a tenor de lo exigido sobre este particular en el punto 11 del Cuadro-Resumen.

3.º) La inclusión en el sobre n.º 3 de cualesquiera información y/o documentación relativa a los criterios no evaluables mediante fórmulas no producirá efecto alguno y, en consecuencia, su contenido no será objeto de valoración.

10.4. Si el contrato se divide en lotes, el licitador podrá ofertar por uno, por varios o por la totalidad de los lotes conforme al presupuesto de licitación establecido para cada uno de ellos en el **punto 2 del Cuadro-Resumen**.

10.5. Cada licitador podrá presentar sólo una proposición en relación con el objeto de este contrato, o del lote o lotes a los que concurra, si bien la misma podrá incluir aquellas variantes o mejoras, evaluables económicamente, que estén expresamente previstas y recogidas en los pliegos que regulan el presente procedimiento. A estos efectos, dichas variantes o mejoras sólo podrán ser admitidas como criterios de adjudicación del contrato si su contenido y condiciones concretas están definidos en el **punto 9 del Cuadro-Resumen**.

11.- CRITERIOS DE ADJUDICACIÓN DEL CONTRATO

Los criterios objetivos que han de servir de base para la adjudicación son los que se indican con su correspondiente ponderación en los **puntos 10 y 11 del Cuadro-Resumen**.

Conforme a lo previsto en el artículo 30 del RDLCSP la valoración de los criterios evaluables mediante fórmulas («Precio» y otros, en su caso), se efectuará con posterioridad a la de aquellos otros cuya cuantificación dependa de un juicio de valor. A los efectos anteriores, se entiende por «Precio» la cantidad que figura consignada en la «Oferta económica», excluido el importe correspondiente al Impuesto sobre el Valor Añadido.

12.- EXAMEN DE LA DOCUMENTACIÓN, APERTURA DE PROPOSICIONES Y PROPUESTA DE ADJUDICACIÓN

12.1. EL órgano Asesor estará constituida conforme a la Resolución del Presidente del Organismo de fecha 2 de abril de 2012.

12.2. El Órgano Asesor examinará previamente la validez formal de los documentos contenidos en el sobre n.º 1, relativo a la «Documentación Administrativa».

Si el Órgano Asesor observase defectos u omisiones subsanables en la documentación, concederá mediante comunicación del Secretario del Órgano Asesor, por tólex, telefax o telegrama, un plazo no superior a 5 días naturales para que los licitadores los corrijan o subsanen con el apercibimiento de que, caso de no subsanar o corregir los defectos u omisiones, se les excluirá de la licitación.

Asimismo, el Órgano Asesor podrá recabar del empresario aclaraciones sobre las declaraciones y documentos presentados o requerirle para la presentación de otros complementarios, lo que deberá cumplimentar en el plazo de 5 días, sin que puedan presentarse después de declaradas admitidas las ofertas, conforme a lo dispuesto en el artículo 83.6 del RGLCAP.

12.3. En un plazo no superior a siete días a contar desde la apertura de la documentación administrativa se procederá en acto público a la apertura del sobre n.º 2, relativo a los criterios no evaluables mediante fórmulas. Dicho acto tendrá lugar en los términos y demás condiciones que se especifiquen en el anuncio de licitación o, en su caso, en el tablón de anuncios de la Secretaría del Órgano Asesor.

12.4. Conforme a lo dispuesto en el artículo 27.2 del RDLCSF, la documentación incluida en el sobre n.º 2 se entregará al órgano administrativo proponente o, en su caso, al Comité de expertos u organismo técnico a que se refiere el artículo 150.2 del RDLCSF, que elaborará un informe técnico con las puntuaciones obtenidas por cada licitador en cada uno de los criterios no evaluables mediante fórmulas, que se establecen en el punto 10 del Cuadro-Resumen.

Cuando concorra el supuesto previsto en el artículo 25, párrafo primero, del RDLCSF, la valoración de la documentación correspondiente a los criterios no evaluables mediante fórmulas se realizará por el Comité de Expertos o por el organismo técnico especializado que se identifique en el punto 12 del Cuadro-Resumen.

12.5. Una vez realizadas las actuaciones previstas en los apartados anteriores, se efectuará públicamente ante el Órgano Asesor de Contratación constituida al efecto el acto de apertura del sobre n.º 3, relativo a los criterios evaluables mediante fórmulas, cuya celebración se efectuará en el lugar, día y hora que se señale en el anuncio de este procedimiento en el Boletín Oficial del Estado y, en su caso, en el Diario Oficial de la Unión Europea.

En dicho acto se dará a conocer la puntuación total obtenida por los licitadores admitidos al procedimiento en cada uno de los criterios no evaluables mediante fórmulas, así como se comunicarán las demás circunstancias que procedan a la vista del contenido de la documentación obrante en la propuesta formulada por los respectivos licitadores. Particularmente, se determinarán los licitadores que deban ser excluidos, en su caso, por no alcanzar el umbral mínimo de puntuación

exigido para continuar el proceso selectivo conforme se haya establecido en el punto 10 del Cuadro-Resumen.

Concluida la apertura de las plicas, y a la vista de los valores ofertados en cada uno de los criterios aplicables en esta fase del procedimiento, se procederá al cálculo de la puntuación alcanzada por cada licitador mediante la aplicación de la fórmula o fórmulas que se detallan en el punto 11 del Cuadro-Resumen, a cuyo efecto se asignarán los respectivos puntos con un máximo de dos decimales. Si como consecuencia de las operaciones de cálculo practicadas resultase una cifra con tres o más decimales, se seguirá únicamente, en su caso, la regla del redondeo del tercer decimal mediante la aplicación del siguiente método: Si el tercer decimal es igual o superior a 5, el segundo decimal se eleva en una unidad. Cuando el tercer decimal sea inferior a 5, el segundo decimal queda igual.

Para el cálculo de los puntos que deben asignarse a cada licitador en la valoración de la oferta económica, se entenderá que la cifra que se incluye en la fórmula es la cuantía consignada en aquella, previa la exclusión del Impuesto sobre el Valor Añadido.

12.6. El Órgano Asesor, a la vista del informe citado en el apartado 12.4 y de los puntos otorgados a cada licitador en la fase de evaluación de las ofertas susceptibles de ponderación mediante fórmulas, llevará a cabo la valoración final de todas las proposiciones y, a continuación, elevará al órgano de contratación la correspondiente propuesta de adjudicación del contrato a favor del licitador que hubiese presentado la oferta económicamente más ventajosa de acuerdo con los criterios de adjudicación que rigen en este procedimiento. A estos efectos, se entiende por oferta económicamente más ventajosa aquella que obtenga la mayor puntuación total tras la suma simple de los puntos alcanzados en cada uno de los criterios de adjudicación señalados en los puntos 10 y 11 del Cuadro-Resumen.

No obstante lo anterior, en los casos en que de acuerdo con los criterios que figuran en este pliego no resultasen admisibles ninguna de las ofertas presentadas, el Órgano Asesor propondrá que se declare desierta la licitación.

12.7. En caso de una igualdad absoluta de puntuación entre dos o más licitadores, una vez practicadas las actuaciones a que se refiere la cláusula anterior, se resolverá el empate conforme a las reglas establecidas en la cláusula 10.1.9.

12.8. Si a la vista de los parámetros que se fijan en el punto 13 del Cuadro-Resumen el Órgano Asesor estima que alguna oferta podría ser calificada como desproporcionada, tramitará el procedimiento previsto en el artículo 152 del TRLCSP y, en función de sus resultados, propondrá al órgano de contratación su aceptación o rechazo, de conformidad con lo previsto en el apartado 4 del referido artículo.

13.- ADJUDICACIÓN DEL CONTRATO

13.1. De acuerdo con lo dispuesto en el artículo 151.2 del TRLCSP, el órgano de contratación requerirá al licitador que haya presentado la oferta económicamente más ventajosa para que, dentro del plazo de diez días hábiles, a contar desde el siguiente a aquél en que hubiera recibido el requerimiento, presente la documentación justificativa de hallarse al corriente en el cumplimiento de sus obligaciones tributarias y con la Seguridad Social y de disponer efectivamente de los medios personales y materiales que se hubiese comprometido a dedicar o adscribir a la ejecución del contrato según lo especificado la cláusula 10.1.5. No obstante, podrá autorizar a la Administración para obtener de forma directa de la Agencia Estatal de Administración Tributaria el certificado de hallarse al corriente de las obligaciones tributarias, en cuyo caso deberá cumplimentar el Anexo VII que se adjunta a este pliego.

A la documentación referida en el párrafo anterior se acompañará original o copia compulsada del alta en el Impuesto sobre Actividades Económicas en el epígrafe correspondiente al objeto del contrato, referida al ejercicio corriente, o el último recibo, completado con una declaración responsable de no haberse dado de baja en la matrícula del citado impuesto. No obstante, si la empresa propuesta se encuentra en alguno de los supuestos de exención recogidos en el apartado 1 del artículo 82 de Real Decreto Legislativo 2/2004, de 5 de marzo, por la que se aprueba el texto refundido de la Ley Reguladora de las Haciendas Locales, aportará una declaración responsable especificando el supuesto legal de exención.

13.2. En el mismo plazo señalado en la cláusula anterior, el empresario propuesto deberá acreditar la constitución de una garantía definitiva del 5 por ciento del importe de adjudicación o de idéntico porcentaje del presupuesto base de licitación, cuando el precio se determine en función de precios unitarios, en ambos casos excluido el Impuesto sobre el Valor Añadido, a disposición del órgano de contratación. De no cumplirse este requisito por causas a él imputables, se aplicará la previsión establecida en el artículo 99.1. del TRLCSP. No obstante, el órgano de contratación, atendidas las circunstancias concurrentes en el contrato, podrá eximir al empresario de la obligación de constituir garantía definitiva, motivando dicha dispensa en el **punto 14 del Cuadro-Resumen**.

Dicha garantía podrá constituirse en cualquiera de las formas previstas en el artículo 96.1 del TRLCSP y se depositará en la Caja General de Depósitos o en sus Sucursales. Si el contrato se divide en lotes, deberá constituirse una garantía definitiva por cada uno de los lotes que le hayan sido adjudicados, no admitiéndose la presentación de una única garantía definitiva referida por su cuantía a todos los lotes adjudicados. Asimismo, la garantía definitiva podrá constituirse mediante retención en el precio, en cuyo caso así se especificará en el referido **punto 14 del Cuadro-Resumen**.

13.3. Si el empresario seleccionado no presenta la documentación requerida en el plazo fijado en la cláusula 13.1., será de aplicación lo establecido en el último párrafo del artículo 151.2 del TRLCSP.

13.4. El órgano de contratación deberá adjudicar el contrato dentro de los cinco días hábiles siguientes a la recepción de la documentación arriba señalada. En todo caso, el plazo máximo para efectuar la adjudicación será de dos meses a contar desde la apertura pública del sobre correspondiente a los criterios no evaluables mediante fórmulas.

13.5. La adjudicación del contrato, que será motivada conforme a lo previsto en el artículo 151.4 del TRLCSP, se notificará al adjudicatario y al resto de licitadores y, de forma simultánea, se publicará en el perfil de contratante.

14.- GASTOS DE PUBLICIDAD

Únicamente será de cuenta del adjudicatario la publicación, por una sola vez, del anuncio del presente contrato en el «Boletín Oficial del Estado». Cualquier aclaración o rectificación de dicho anuncio será a cargo del órgano de contratación.

Los licitadores que deseen conocer el importe exacto a satisfacer en concepto de gastos de publicidad pueden dirigirse al Servicio Económico Presupuestario del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, teléfonos 91 774 10 69 ó 91 774 10 49, donde les será facilitado.

Si el objeto del contrato está dividido en varios lotes, los gastos de publicidad se repartirán proporcionalmente entre todos los adjudicatarios, tomándose como referencia para dicho reparto los presupuestos de licitación de cada lote. No obstante, los lotes desiertos correrán a cargo de la Administración.

15.- FORMALIZACIÓN DEL CONTRATO

15.1. El contrato deberá formalizarse en el plazo establecido en el artículo 156.3 del TRLCSP. A estos efectos en la notificación de la adjudicación y en el perfil de contratante se indicará la fecha en que debe procederse a dicha formalización.

15.2. El documento en que se formalice el contrato será en todo caso administrativo, que será título suficiente para acceder a cualquier registro público. No obstante, se formalizará en escritura pública el contrato cuando así lo solicite el contratista, siendo a su costa los gastos derivados de su otorgamiento. En ningún caso se podrán incluir en el documento en que se formalice el contrato cláusulas que impliquen alteración de los términos de la adjudicación.

15.3. Al contrato que se formalice se unirá como anexo un ejemplar del presente pliego de cláusulas administrativas y del pliego de prescripciones técnicas, cuyos contenidos se consideran a todos los efectos parte integrante del contrato.

15.4. La formalización del contrato se publicará en el perfil de contratante conforme a lo establecido en el artículo 154 del TRLCSP. Igualmente, si ello así procediera, se dará publicidad a dicha formalización mediante la publicación de los pertinentes anuncios en el «Boletín Oficial del Estado» y en el «Diario Oficial de la Unión Europea».

16.- OBLIGACIONES DE LAS PARTES

16.1. Además de los derechos y obligaciones generales derivados del régimen jurídico del presente contrato, se atenderá especialmente a las siguientes obligaciones:

1.ª) Conforme a lo establecido en la cláusula decimocuarta del presente pliego, el adjudicatario deberá acreditar ante el órgano de contratación haber satisfecho los gastos derivados de la publicación del anuncio del presente contrato en el «Boletín Oficial del Estado». Sin el cumplimiento y justificación previos de esta obligación no podrá formalizarse el contrato.

2.ª) Serán a cargo del adjudicatario todos los gastos derivados del contrato, incluidos toda clase de tributos y exacciones fiscales y parafiscales del Estado, de las Comunidades Autónomas o de las Corporaciones Locales que se devenguen o causen con motivo del mismo.

Asimismo, correrán a cargo del adjudicatario los gastos de transporte, seguro, instalación, entrega y, en su caso, puesta en funcionamiento del material objeto de este contrato, así como el adiestramiento del personal que haya de utilizarlo.

3.ª) El contratista contará con el personal necesario para la ejecución del contrato. Dicho personal dependerá exclusivamente del adjudicatario, el cual tendrá todos los derechos y deberes inherentes a su calidad de empleador respecto del mismo, siendo la Administración contratante del todo ajena a dichas relaciones laborales. El contratista procederá inmediatamente, si fuere necesario, a la sustitución del personal preciso de forma que la ejecución del contrato quede siempre asegurada.

Igualmente, el adjudicatario queda obligado, con respecto a todo el personal que emplee o utilice en la ejecución del contrato, al cumplimiento de las disposiciones vigentes, singularmente en materia de legislación laboral, fiscal, de Seguridad Social y de Seguridad y Salud en el trabajo, así como al cumplimiento de las que puedan promulgarse durante la ejecución del mismo.

El incumplimiento de estas obligaciones por parte del adjudicatario no implicará responsabilidad alguna para la Administración contratante.

4.ª) El empresario estará obligado a prestar el servicio con las mismas personas que, en su

caso, hubiese explicitado nominalmente conforme a lo exigido en el punto 7 del Cuadro-Resumen. Al puntual, exacto y preciso cumplimiento de esta circunstancia se le atribuye el carácter de obligación contractual esencial a los efectos previstos en el artículo 223.f) del TRLCSP.

En todo caso, el adjudicatario deberá contar con la aprobación previa y expresa del órgano de contratación o, en su caso, de su representante para sustituir a los empleados responsables de ejecutar la prestación.

Asimismo, cuando de conformidad con el punto 8 del Cuadro-Resumen se haya exigido al contratista el compromiso de adscribir a la ejecución del contrato los medios personales o materiales especificados en el pliego de prescripciones técnicas, la sustitución de tales medios no podrá efectuarse sin contar con la previa autorización de la Administración, a cuyo efecto el adjudicatario deberá remitir a aquélla una justificación de los nuevos medios.

5.ª) Cuando así esté previsto en la normativa o reglamentación sectorial que sea aplicable al objeto del contrato, el empresario vendrá obligado a subrogarse en calidad de empleador de los trabajadores que ya estuviesen prestando el servicio con anterioridad a la adjudicación. En estos casos, la obligación de subrogarse tendrá carácter de obligación contractual esencial a los efectos previstos en el artículo 223.f) del TRLCSP.

6.ª) El contratista tendrá la obligación de guardar sigilo, durante un plazo de cinco años desde su conocimiento, respecto a los antecedentes o datos que, no siendo públicos o notorios, estén relacionados con el objeto del contrato o de los que tenga información con ocasión del mismo.

7.ª) El adjudicatario no podrá utilizar para sí, ni proporcionar a terceros, dato alguno de los trabajos contratados ni publicar, total o parcialmente, el contenido de los mismos sin autorización escrita del órgano de contratación.

El adjudicatario adquiere el compromiso de custodia fiel y cuidadosa de toda la información que se le facilite para la realización del servicio y, con ello, la obligación de que ni la documentación ni la información que ella contiene llegue en ningún caso a poder de terceras personas.

16.2. En todo caso el adjudicatario será responsable de los daños y perjuicios que se deriven del incumplimiento de las obligaciones reseñadas en la cláusula anterior.

16.3. A efectos de lo establecido en el artículo 226.f) del TRLCSP se considerará causa de resolución del contrato el incumplimiento de alguna de las obligaciones citadas en el apartado 16.1 anterior.

17.- EJECUCIÓN DEL CONTRATO

17.1. Se entenderá como lugar de entrega de los trabajos o de prestación de los servicios objeto

del presente contrato el indicado en el **punto 15 del Cuadro-Resumen**.

17.2. El contrato se ejecutará a riesgo y ventura del contratista, con sujeción a lo establecido en su propio clausulado, así como con las estipulaciones contenidas en el presente pliego y en el de prescripciones técnicas y de acuerdo con las instrucciones que para su interpretación diere a aquél el órgano de contratación.

17.3. El contratista será responsable de la calidad técnica de los trabajos que desarrolle y de las prestaciones y servicios realizados, así como de las consecuencias que se deduzcan para la Administración o para terceros de las omisiones, errores, métodos inadecuados o conclusiones incorrectas en la ejecución del contrato.

Asimismo, será obligación del contratista indemnizar todos los daños y perjuicios que se causen a terceros como consecuencia de las operaciones que requiera la ejecución del contrato, salvo en los supuestos previstos en el artículo 214.2 del TRLCSP.

17.4. El órgano de contratación tiene el derecho a comprobar la calidad y características de toda índole del servicio objeto del contrato, pudiendo recabar del adjudicatario cuanta información estime necesaria.

17.5. En cualquier caso, se podrá encomendar la dirección y supervisión de los trabajos a un responsable del contrato o, en su defecto, al representante que designe el órgano de contratación.

17.6. Cuando el contratista, o personas de él dependientes, incurra en actos u omisiones que comprometan o perturben la buena marcha del contrato, el órgano de contratación podrá exigir la adopción de medidas concretas para conseguir o restablecer el buen orden en la ejecución de lo pactado.

17.7. En los contratos de tracto sucesivo, si así se determina expresamente en el pliego de prescripciones técnicas, podrá imponerse al contratista la obligación de presentar un programa de trabajo para la ejecución del contrato en el plazo de 15 días naturales a contar desde el siguiente a la formalización del contrato. El programa de trabajo respetará todas las fechas o plazos de entrega fijados en el citado pliego y contendrá asimismo todos los demás datos exigidos en aquél.

17.8. Si durante la ejecución del contrato, se produce la fusión de empresas o su escisión, se estará, a los efectos de la regulación de la sucesión de empresas, a lo dispuesto en el artículo 85 del TRLCSP.

18.- CUMPLIMIENTO DE PLAZOS Y RÉGIMEN DE PENALIDADES

18.1. El contratista está obligado a cumplir el contrato dentro del plazo total fijado para la realización del mismo, así como los plazos parciales que, en su caso, se hayan fijado para su ejecución sucesiva en el pliego de prescripciones técnicas.

Si por causas imputables al empresario no se inicia la realización del servicio en el plazo señalado, podrá la Administración resolver el contrato por incumplimiento del mismo. En los contratos que tengan el carácter de complementarios de otro principal se seguirá, en cuanto a su plazo de duración, el régimen establecido en el artículo 303 del TRLCSP.

18.2. La constitución en mora del contratista no precisará intimación previa por parte de la Administración.

En caso que el contratista, por causas imputables al mismo, incurriere en demora respecto al cumplimiento del plazo, ya sea total o parcial, la Administración podrá optar indistintamente por la resolución del contrato o por la imposición de las penalidades establecidas en el artículo 212 del TRLCSP. La misma prevención se aplicará cuando el contratista, por causas imputables al mismo, hubiere incumplido parcialmente la ejecución de las prestaciones definidas en el contrato.

Los importes de las penalidades por demora se harán efectivos mediante deducción de los mismos en los documentos de pago al contratista. En todo caso, la garantía definitiva responderá de la efectividad de aquéllas.

La aplicación y el pago de estas penalidades no excluye la indemnización a que la Administración pueda tener derecho por daños y perjuicios ocasionados con motivo del retraso imputable al contratista.

18.3. Será de aplicación en la ejecución de este contrato el régimen de penalidades que seguidamente se indica y cuya imposición estará sujeta a que el contratista incurra en los supuestos a que se refieren los artículos 150.6 y 212.1 del TRLCSP:

a) Por incumplimiento de los criterios de adjudicación enumerados en los puntos 10 y 11 del Cuadro-Resumen:

Se impondrán penalidades cuando, durante el desarrollo del contrato o al tiempo de la recepción, se constatare que, por causas imputables al contratista, éste ha ejecutado el contrato sin cumplir alguno o algunos de los compromisos asumidos en su oferta, siempre que éstos hubieran sido relevantes para la ejecución, a cuyo efecto se considerará que los compromisos incumplidos son relevantes si, al deducirse un 50 por 100 de la puntuación obtenida por el contratista en el aspecto técnico incumplido, resultara que su oferta no habría sido la mejor valorada.

b) Por incumplimiento o cumplimiento defectuoso de los servicios o prestaciones que se incluyen en el objeto del presente contrato:

Se impondrán penalidades cuando, durante el desarrollo del contrato, se constatare que, por causas imputables al contratista, los servicios o prestaciones incluidos en el objeto de este contrato no se ejecutan conforme al contenido de las previsiones incluidas en el presente pliego, en el pliego de prescripciones técnicas y en las demás condiciones que se contengan en la proposición presentada por aquél.

Igual procederá cuando, al tiempo de la recepción, se constatare que por causas imputables al contratista los servicios o prestaciones incluidos en el objeto de este contrato no se encuentran en estado de ser recibidos conforme se determina en el artículo 307.1 del TRLCSP.

Las penalidades se impondrán con independencia de la obligación que legalmente incumbe al contratista en cuanto a la subsanación de tales defectos.

Para los supuestos contemplados en las letras a) y b) anteriores la cuantía de las penalidades será, como regla general, de un 1 por 100 del importe de adjudicación, excluido el Impuesto sobre el Valor Añadido, salvo que, mediante resolución motivada, el órgano de contratación estimase que el incumplimiento es grave o muy grave, en cuyo caso las penalidades podrán alcanzar hasta un 5 por 100 o hasta el máximo legal del 10 por 100, respectivamente. La reiteración en el incumplimiento podrá tenerse en cuenta para valorar la gravedad de aquél.

En todo caso, la suma de las penalidades impuestas al contratista por todas o cualquiera de las causas arriba señaladas no podrá exceder del 10 por 100 del importe de adjudicación del contrato, excluido el Impuesto sobre el Valor Añadido.

19.- CUMPLIMIENTO Y RECEPCIÓN DEL CONTRATO

- 19.1.** El contrato se entenderá cumplido por el contratista cuando éste haya realizado la totalidad de su objeto. En todo caso, su constatación exigirá un acto formal y positivo de recepción o conformidad dentro del mes siguiente de haberse producido la última entrega o realización del objeto del contrato.
- 19.2.** El contratista deberá entregar los trabajos efectuados o realizar las prestaciones y servicios convenidos dentro del plazo estipulado para ello, bien se trate de la totalidad de la prestación contratada o bien de entregas o realizaciones parciales, cuando esté prevista esta posibilidad.
- 19.3.** El órgano de contratación, o su representante, determinará si la prestación realizada por el contratista se ajusta a las prescripciones establecidas para su ejecución y cumplimiento,

requiriendo, en su caso, la realización de las prestaciones contratadas y la subsanación de los defectos observados con ocasión de su recepción. Si los trabajos efectuados no se adecuan a la prestación contratada, como consecuencia de vicios o defectos imputables al contratista, podrá rechazar la misma quedando exento de la obligación de pago o teniendo derecho, en su caso, a la recuperación del precio satisfecho.

20.- PAGO DEL PRECIO

- 20.1.** El adjudicatario tendrá derecho al abono de la prestación realmente efectuada con arreglo a los términos y precios convenidos.
- 20.2.** El pago del precio, que se realizará en los términos previstos en el artículo 216 del TRLCSP, se producirá previa presentación de la correspondiente factura, una vez que el servicio o el trabajo contratado haya sido efectuado y así se certifique de conformidad por el órgano de contratación o su representante. En todo caso, el pago se realizará mediante transferencia a la entidad de crédito señalada por el adjudicatario.
- 20.3.** El pago del precio podrá hacerse de manera total o parcial, mediante abonos a cuenta, de acuerdo con lo que a dichos efectos se indique expresamente en el **punto 16 del Cuadro-Resumen**.
- 20.4.** A tenor del objeto y naturaleza de los servicios a prestar, no procederá realizar abonos a cuenta por el importe de operaciones preparatorias de la ejecución del contrato, al no existir actuaciones que sean susceptibles de los mismos.

21.- REVISIÓN DE PRECIOS

- 21.1.** La revisión de precios del presente contrato se ajustará a lo establecido en el artículo 89 del TRLCSP, a cuyo efecto dicha revisión no será de aplicación mientras no se haya ejecutado el 20 por ciento de su importe y hubiese transcurrido un año de ejecución.
- 21.2.** Salvo que se excluya la procedencia de la revisión de precios en el presente pliego, ésta se llevará a cabo aplicando el Índice de Precios al Consumo elaborado por el Instituto Nacional de Estadística o el de cualquiera de los Índices de los grupos, subgrupos, clases o subclases que en él se integran, sin que la revisión pueda superar el 85 por ciento de variación experimentada por el índice que se haya adoptado. En el **punto 17 del Cuadro-Resumen** se especificará la procedencia o no de la revisión de precios, el índice de precios a aplicar, el porcentaje de revisión a considerar y la forma de pago de la repetida revisión.

22.- MODIFICACIÓN, SUBCONTRATACIÓN Y CESIÓN DEL CONTRATO

22.1. El contrato, de conformidad con lo establecido en el artículo 219 del TRLCSP, sólo podrá ser modificado por razones de interés público en los casos y en la forma previstos en el título V del libro I, y de acuerdo con el procedimiento regulado en el artículo 211 del TRLCSP. Las modificaciones así acordadas serán obligatorias para el contratista y deberán formalizarse en documento administrativo.

22.2. Las modificaciones que puedan acordarse al amparo del artículo 107 del TRLCSP no podrán alterar las condiciones esenciales de la licitación, conforme dichas condiciones esenciales se definen en dicho precepto.

22.3. Cuando, como consecuencia de una modificación del contrato, experimente variación el precio mismo, deberá reajustarse la garantía, para que guarde la debida proporción con el nuevo precio modificado, en el plazo de quince días contados desde la fecha en que se notifique al empresario el acuerdo de modificación. A estos efectos no se considerarán las variaciones de precio que se produzcan como consecuencia de una revisión del mismo.

22.4. Salvo que se acuerde expresamente lo contrario, el contratista podrá subcontratar con terceros la realización parcial de la prestación en cuyo caso serán de aplicación las previsiones que sobre el particular se establecen en el artículo 227 del TRLCSP. En el **punto 18 del Cuadro-Resumen** se fijará la procedencia o no de la subcontratación, así como el porcentaje máximo de subcontratación.

Cuando el contratista incumpla las condiciones para la subcontratación establecidas en el artículo 227.2 del TRLCSP o el límite máximo que se fije para la subcontratación en el referido punto 18 del Cuadro-Resumen se impondrá la penalidad regulada en el artículo 227.3 del TRLCSP con sujeción al siguiente régimen:

a) Se harán efectivas mediante deducción de las cantidades que, en concepto de pago total o parcial, deban abonarse al contratista o sobre la garantía que, en su caso, se hubiese constituido, conforme se determina en el artículo 212.8 del TRLCSP.

b) Como regla general, su cuantía será de un 5 por 100 del importe del subcontrato, excluido el Impuesto sobre el Valor Añadido, salvo que el órgano de contratación, mediante resolución motivada, considerase que el incumplimiento es grave o muy grave, en cuyo caso podrá alcanzar hasta un 10 por 100 o hasta el máximo legal del 50 por 100, respectivamente. La reiteración en el incumplimiento podrá tenerse en cuenta para valorar la gravedad de aquél.

22.5. Los derechos y obligaciones dimanantes de este contrato podrán ser cedidos a un tercero siempre que las cualidades técnicas o personales del cedente no hayan sido razón determinante de la adjudicación del contrato, debiendo quedar acreditados en el expediente los requisitos establecidos

en el artículo 226 del TRLCSP.

23.- PLAZO DE GARANTÍA

Cuando la naturaleza y características de la prestación contratada lo requieran o, en su caso, la legislación pertinente lo exija, se establecerá un plazo de garantía cuya duración será la señalada en el **punto 19 del Cuadro-Resumen** y con los efectos y alcance que se señalan en el artículo 307 del TRLCSP. No obstante, podrá exceptuarse de dicho plazo de garantía si así se determina y justifica en el referido punto 19.

24.- DEVOLUCIÓN DE LAS GARANTÍAS CONSTITUIDAS

24.1. La garantía provisional, de haberse exigido, será devuelta a los licitadores inmediatamente después de la adjudicación del contrato. En todo caso, la garantía será retenida al licitador cuya proposición hubiera sido seleccionada para la adjudicación hasta que proceda a la constitución de la garantía definitiva, e incautada a las empresas que retiren injustificadamente su proposición antes de la adjudicación.

24.2. La garantía definitiva, en caso de haberse exigido, será devuelta al adjudicatario en los términos previstos en el artículo 102 del TRLCSP.

25.- RESOLUCIÓN Y EXTINCIÓN DEL CONTRATO

25.1. Además de en los supuestos de cumplimiento, el presente contrato se extinguirá por su resolución, acordada por la concurrencia de alguna de las causas previstas en los artículos 223 y 308 del TRLCSP.

25.2. Asimismo, podrán motivar la resolución del contrato, con los efectos previstos en los artículos 225 y 309 del TRLCSP, las causas siguientes:

- 1.ª) Las que se establecen expresamente en el presente pliego.
- 2.ª) Las reiteradas deficiencias en la ejecución del contrato o la interrupción de la ejecución misma.
- 3.ª) La imposibilidad de ejecutar la prestación en los términos inicialmente pactados o la posibilidad cierta de producción de una lesión grave al interés público de continuarse ejecutando al prestación en esos términos, cuando no sea posible la modificación del contrato conforme a lo dispuesto en el Título V del Libro I del TRLCSP

4.º) El incumplimiento reiterado por parte del adjudicatario de lo previsto en el pliego de prescripciones técnicas y, en particular, en todos cuantos aquellos aspectos del contrato referidos a la aportación de medios personales o materiales a que esté comprometido. La apreciación de la reiteración requerirá la advertencia previa por escrito al contratista.

5.º) La falta de cumplimiento por parte del contratista de sus obligaciones de pago a subcontratistas y suministradores en las condiciones establecidas en el artículo 228 del TRLCSP.

25.3. Cuando el contrato se resuelva por incumplimiento culpable del contratista, le será incautada la garantía definitiva si la hubiere, y deberá indemnizar a la Administración por los daños y perjuicios causados en lo que excedan del importe de aquélla.

Si la resolución se acuerda en aplicación de lo dispuesto en la causa 3ª señalada en esta cláusula, el contratista tendrá derecho a una indemnización del 3 por ciento del importe de la prestación dejada de realizar, salvo que la causa le sea imputable aquél.

25.4. Conforme a lo establecido en el artículo 301.4 del TRLCSP, a la extinción del presente contrato no podrá producirse en ningún caso la consolidación de las personas que hayan realizado los trabajos objeto del contrato como personal de la Administración contratante.

26.- DOCUMENTACIÓN DE CARÁCTER CONTRACTUAL

De conformidad con lo dispuesto en el artículo 26.1.a) del TRLCSP, los documentos que integran el expediente de contratación, que revisten carácter contractual, son los que a continuación se enumeran por su orden de prevalencia, sin perjuicio de las obligaciones adicionales que el contratista haya incluido en su proposición:

- 1.º) El pliego de cláusulas administrativas particulares.
- 2.º) El pliego de prescripciones técnicas.
- 3.º) El documento en el que se formalice el contrato.

27.- PROTECCIÓN DE DATOS DE CARÁCTER PERSONAL

Conforme a lo establecido en la Disposición adicional vigésimo sexta del TRLCSP y en virtud de lo dispuesto en la Ley Orgánica 15/1999, de 13 de diciembre, de Protección de Datos de Carácter Personal, los datos obtenidos por el órgano de contratación responsable del presente contrato serán utilizados exclusivamente para el desarrollo del procedimiento administrativo y, en el caso del adjudicatario, para la gestión de la relación contractual. Ello incluye el envío de todo tipo de comunicaciones informativas derivadas de los sucesivos trámites que puedan derivarse del procedimiento de contratación.

28.- PRERROGATIVAS DE LA ADMINISTRACIÓN, JURISDICCIÓN Y RECURSOS

- 28.1.** El órgano de contratación ostenta la prerrogativa de interpretar el contrato y resolver las dudas que ofrezca su cumplimiento. Igualmente podrá modificar los contratos celebrados y acordar su resolución, dentro de los límites y con sujeción a los requisitos y efectos señalados en el TRLCSP y sus disposiciones de desarrollo.

Los acuerdos que dicte el órgano de contratación, previo informe del Servicio Jurídico, en el ejercicio de sus prerrogativas de interpretación, modificación y resolución, serán inmediatamente ejecutivos.

- 28.2.** Las cuestiones litigiosas sobre la interpretación, modificación, efectos y resolución del presente contrato serán resueltas por el órgano de contratación, cuyos acuerdos pondrán fin a la vía administrativa y contra los mismos habrá lugar a recurso contencioso-administrativo, conforme a lo dispuesto por la Ley reguladora de dicha Jurisdicción.

- 28.3.** Serán susceptibles de recurso especial en materia de contratación, siempre que se trate de un contrato sujeto a regulación armonizada o de un contrato comprendido en las categorías 17 a 27 del Anexo II del TRLCSP de cuantía igual o superior a la señalada en el artículo 40.1 del TRLCSP, el acuerdo de adjudicación, los anuncios de licitación, los pliegos y los documentos contractuales que establezcan las condiciones que deban regir la contratación, así como los actos de trámite adoptados en el procedimiento siempre que éstos decidan directa o indirectamente sobre la adjudicación, determinen la imposibilidad de continuar el procedimiento o produzcan indefensión o perjuicio irreparable a derechos o intereses legítimos.

La tramitación del citado recurso se ajustará a lo dispuesto en los artículos 40 a 49, ambos inclusive, del TRLCSP.

Contra la resolución del recurso solo procederá la interposición de recurso contencioso-administrativo conforme a lo dispuesto en la Ley 29/1998, de 13 de julio, reguladora de la Jurisdicción Contencioso-Administrativa.

Madrid, 12 de marzo de 2012.

**EL PRESIDENTE DEL MNCARS
P.D. EL SUBDIRECTOR GENERAL GERENTE
(Orden CUL/137/2009 de 23 de enero)**

EL CONTRATISTA

Michaux Miranda Paniagua

ANEXOS XII a XLVII

Piezas

Anexo XII. Ficha técnica: semillas de maíz, Museo de América.



MUSEO DE  AMÉRICA

Museo	Museo de América
Inventario	70200
Objeto/Documento	Semillas
Materia/Soporte	Maíz Semilla
Datación	1901=2000
Contexto Cultural/Estilo	Andes meridionales



Anexo XIII. Ficha técnica: fragmento de brasero, Museo de América.



MUSEO DE  AMÉRICA

Museo	Museo de América
Inventario	02603
Clasificación Genérica	Cerámica arqueológica; Ajuar ceremonial
Objeto/Documento	Brasero
Componentes	Fragmento (1)
Materia/Soporte	Arcilla
Técnica	Modelado Aplicación
Dimensiones	Altura = 10,50 cm; Anchura = 12,50 cm
Descripción	<p>Relieve elaborado en arcilla que presenta una cara plana y la otra con dos bandas cruzadas. Probablemente, se trate de un fragmento de brasero.</p> <p>Los llamados braseros, incensarios o cilindros, son elementos distintivos de Palenque y han aparecido en gran cantidad, enterrados en los basamentos de los edificios en el área ceremonial denominada "Grupo de las Cruces".</p> <p>Se les conoce como incensarios compuestos, ya que constaban de diferentes partes como un pedestal cilíndrico en la parte inferior con dos aletas laterales adosadas (a una de las cuales pertenecería el presente ejemplar), un mascarón central (identificado por algunos autores como el dios solar y por otros como el dios del inframundo) y un cajete-brasero en la parte superior, en el que se depositaban resinas y ofrendas para quemar durante actos rituales. La parte frontal, suele presentar una decoración abigarrada formada por numerosos elementos iconográficos modelados y aplicados. Se trata de piezas con un importante valor simbólico, concebidas como árboles cósmicos a través de los cuales se aprovisionaba a los dioses y a las fuerzas cósmicas, de las sustancias más preciadas como el maíz, la sangre y el copal. Los incensarios eran renovados al final de cada katun (ciclo de 20 años) por lo que se dejaban de utilizar y se enterraban y se elaboraban otros nuevos, de ahí su abundancia.</p>
Datación	800-900
Contexto Cultural/Estilo	Maya. Clásico tardío.
Lugar de Producción/Ceca	México (América del Norte)
Lugar de Procedencia	Palenque, México (América del Norte)



Foto: Joaquín OTERO UBEDA



Foto: Joaquín OTERO UBEDA

Anexo XIV. Ficha técnica: vaso ceremonial con escena de Hun-Hunahpu, Museo de América.



MUSEO DE  AMÉRICA

Museo	Museo de América
Inventario	1991/11/09
Clasificación Genérica	Cerámica arqueológica
Objeto/Documento	Vaso
Materia/Soporte	Arcilla Pigmento
Técnica	Modelado Pintado Bruñido
Dimensiones	Altura = 16,70 cm; Diámetro = 15,90 cm
Descripción	<p>Vaso ceremonial cilíndrico de base plana con decoración pictórica. La escena principal, enmarcada por una banda de glifos, representa la resurrección de Hun-Hunahpú, el padre de los héroes gemelos Hunahpú e Ixbalanqué, emergiendo del caparazón de una tortuga, que simboliza la tierra. Los pauhtunes, dioses que sostienen el mundo nocturno, emergen a cada lado. Hun-Hunahpú tiene la cabeza girada a la izquierda y aparece adomado con joyas y un tocado de plumas. Sus brazos están estirados y de cada una de sus manos tiran sus hijos para ayudarlo a emerger. A la izquierda se encuentra Hunahpú con el cuerpo pintado de negro, y a la derecha Ixbalanqué, con el suyo cubierto por manchas de jaguar.</p> <p>En la parte trasera, aparece una banda glífica, debajo de la cual se pintaron dos paneles con un pájaro acuático en cada uno. Este animal, mitad grulla mitad comorán, poseía un importante significado simbólico en mitología maya.</p>
Datación	600-900
Contexto Cultural/Estilo	Maya. Clásico tardío.
Lugar de Producción/Ceca	Guatemala (Centroamérica)



Foto: Joaquín OTERO UBEDA



Foto: Joaquín OTERO UBEDA



Foto: Joaquín OTERO UBEDA

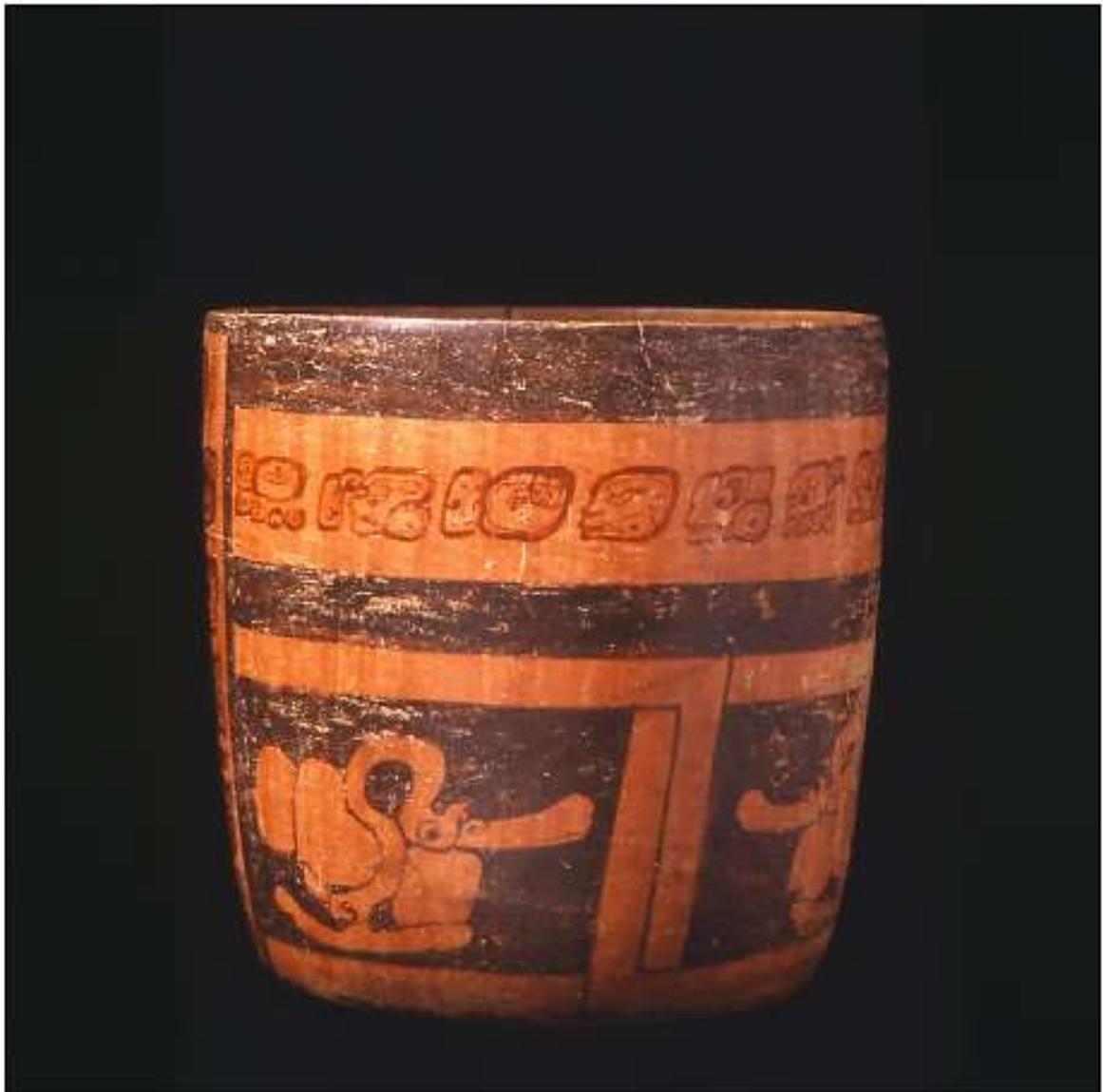


Foto: Joaquín OTERO UBEDA



Foto: Joaquín OTERO UBEDA

Anexo XV. Ficha técnica: Estela de Madrid, Museo de América.



MUSEO DE  AMÉRICA

Museo	Museo de América
Inventario	02608
Clasificación Genérica	Elementos arquitectónicos
Objeto/Documento	Relieve
Título	Estela de Madrid
Materia/Soporte	Caliza Pigmento
Técnica	Tallado Pintado
Dimensiones	Altura = 46,50 cm; Anchura = 29,50 cm
Descripción	<p>Estela realizada en bajorrelieve sobre piedra caliza. Representa a un personaje con deformación craneal, ricamente ataviado con anchos brazaletes, collar, orejera tubular con colgantes circulares y un adorno en el puente de la nariz. Lleva una ancha cinta sujetando los cabellos recogidos hacia la nuca y un tocado de plumas. Viste una falda con flecos, sujeta con un fajín a la cintura y se asienta sobre un trono que asume la forma de un personaje fantástico. Esta pieza constituye uno de los bajorrelieves esculpidos, que sostenían el trono de Palenque en una de las salas del Patio Central del Palacio. La talla representa uno de los cuatro Bacabs, o dioses que, según la mitología maya, sujetan la bóveda celeste sobre la tierra. Identificado como tal por la red que ata su cabello, está sentado sobre la cabeza de un monstruo Imix. En la estela aparece también una inscripción con seis glifos, referidos a la madre del rey Pakal, la señora K'uk.</p> <p>Conocida con el nombre de "Estela de Madrid", esta pieza fue recogida por Antonio del Río, durante las excavaciones realizadas en el año 1787, en el sitio de la ciudad de Palenque. Dicha excavación, realizada con el auspicio de la Corona española, fue la primera realizada en América, siguiendo un método científico de intervención y registro de la información a través de informes y dibujos.</p>
Iconografía	Mitológica
Datación	0650[ca]
Contexto Cultural/Estilo	Maya. Clásico tardío.
Lugar de Producción/Ceca	México (América del Norte)
Lugar de Procedencia	Palenque, México(América del Norte)



Foto: Joaquín OTERO UBEDA



Foto: Joaquín OTERO UBEDA



Foto: Joaquín OTERO UBEDA



Foto: Joaquín OTERO UBEDA



Foto: Joaquín OTERO UBEDA



Foto: Joaquín OTERO UBEDA

Anexo XVI. Ficha técnica: colgante en forma de guacamaya, Museo de América.



MUSEO DE  AMÉRICA

Museo	Museo de América
Inventario	1985/01/211
Clasificación Genérica	Adorno personal; Escultura lítica
Objeto/Documento	Colgante
Materia/Soporte	Piedra
Técnica	Taladrado Inciso Pulido
Dimensiones	Altura = 1,50 cm; Anchura = 2,50 cm; Grosor = 1 cm
Descripción	<p>Colgante realizado en piedra de color azulado que representa una cabeza de ave (quizá de guacamayo). Presenta una perforación para su suspensión. Los ojos, realizados mediante círculos excavados, probablemente llevarán incrustaciones de algún material como concha o hueso.</p> <p>Los objetos elaborados en jade y otras piedras de colores fueron, con anterioridad a los objetos de orfebrería, los bienes de mayor prestigio en circulación por Mesoamérica en época precolombina. Con piedras duras se elaboraban colgantes, figurillas, piezas de incrustación y cuentas. Las perforaciones e incisiones se realizaban con pequeños taladros de hueso, maderas duras o piedra y para proceder a su pulido se utilizaban agua, arena y partículas de piedra como abrasivos.</p> <p>Durante el Período Preclásico, la maestría de los olmecas en el arte lapidario se plasmó en la producción de objetos como colgantes, hachas, máscaras y pequeñas esculturas. Los mayas también trabajaron distintos minerales, entre ellos el jade o la turquesa, para la elaboración de colgantes, cuentas de collar, orejeras, placas y ornamentos, que eran utilizados por los dirigentes como símbolos de rango y prestigio.</p>
Datación	800-900
Contexto Cultural/Estilo	Maya. Clásico tardío.
Lugar de Producción/Ceca	México (América del Norte)
Lugar de Procedencia	México (América del Norte)



Foto: Gonzalo Cases Ortega



Foto: Gonzalo Cases Ortega

Anexo XVII. Ficha técnica: plato con representación de guacamaya, Museo de América.



MUSEO DE  AMÉRICA

Museo	Museo de América
Inventario	1991/11/33
Objeto/Documento	Plato
Materia/Soporte	Arcilla Pigmento
Dimensiones	Altura = 8,30 cm; Diámetro máximo = 36,40 cm
Datación	600-900
Contexto Cultural/Estilo	Maya. Clásico tardío.
Lugar de Producción/Ceca	México (América del Norte)



Foto: Gonzalo Cases Ortega



Anexo XVIII. Ficha técnica: plato con friso de cormoranes y elementos serpentiformes, Museo de América.



MUSEO DE  AMÉRICA

Museo	Museo de América
Inventario	1989/01/50
Clasificación Genérica	Cerámica arqueológica
Objeto/Documento	Plato
Materia/Soporte	Arcilla Pigmento
Técnica	Modelado Engobado Pintado Bruñido Aplicación
Dimensiones	Altura = 8,50 cm; Diámetro máximo = 23,50 cm
Descripción	<p>Plato de paredes rectas, ligeramente divergentes, con labio exvasado, base plana y tres patas rectangulares planas. Presenta decoración pintada en negro, rojo, naranja y morado sobre fondo crema, tanto en la superficie externa como en la interna. La primera, tiene un friso con la representación de una serie de aves idénticas que podrían ser cormoranes, separadas entre sí por círculos en rojo; en la segunda, sobre el fondo del plato, hay dos aves semejantes a las anteriores, en posición enfrentada e invertida y cuyas bocas aparecen conectadas entre sí por un elemento tubular o serpentiforme. La decoración se completa en la pared interna con círculos en rojo y con dos bandas sobre el labio y el borde respectivamente, de motivos espigados en negro y de segmentos alternados en rojo y negro.</p> <p>Esta pieza responde a los cánones decorativos y morfológicos de la cerámica del grupo "Ulúa Policroma" o "Ulúa Yojoa", cuya presencia ha sido documentada para el Período Clásico Tardío en sitios de Honduras, Guatemala y El Salvador. En este último territorio, recibió por parte de Boggs, el nombre de "Salúa" como contracción de las palabras "El Salvador" y "Ulúa". Se trata de piezas cuyo rasgo más distintivo posiblemente sea la utilización del color negro en la decoración (además del naranja oscuro, el crema y el verde). El repertorio iconográfico incluye bandas con elementos geométricos como triángulos escalonados, grecas y puntos, pero destaca especialmente por la abstracción de algunas figuras, la presencia de seres y personajes fantásticos y de deidades participando en escenas mitológicas. Morfológicamente es posible reconocer la influencia de la cerámica maya del Clásico en formas como las cilíndricas de base plana, con patas rectangulares.</p> <p>Cabe destacar que la mayor concentración de estas piezas en sitios arqueológicos del oriente de El Salvador ha permitido plantear una posible producción local. Por otra parte, la misma literatura arqueológica de El Salvador reconoce a la cerámica Salúa como una vajilla de lujo, asociada a contextos especiales de uso.</p>
Datación	600-900
Contexto Cultural/Estilo	Clásico tardío. Mesoamérica.

Lugar de Producción/Ceca	El Salvador (Centroamérica)
Lugar de Procedencia	El Salvador(Centroamérica)



Foto: Gonzalo Cases Ortega



Foto: Gonzalo Cases Ortega



Foto: Gonzalo Cases Ortega



Foto: Gonzalo Cases Ortega

Anexo XIX. Ficha técnica: plato con representación de Jaguar Lirio Acuático, Museo de América.



MUSEO DE  AMÉRICA

Museo	Museo de América
Inventario	1991/11/05
Clasificación Genérica	Cerámica arqueológica
Objeto/Documento	Plato
Materia/Soporte	Arcilla Pigmento
Técnica	Modelado Engobado Pintado Bruñido Excisión
Dimensiones	Altura = 8 cm; Diámetro = 35 cm
Descripción	<p>Plato trípode de pared evertida y fondo plano. El exterior es liso y el interior está decorado con un motivo central en el fondo del plato que muestra a un personaje con rasgos felínicos y una flor en cada oreja. Está de pie, encorvado hacia delante y lleva un pañuelo a rayas sobre los hombros. La decoración de la pieza se completa con dos bandas concéntricas; la interior con motivos geométricos entre los que se distingue un elemento semejante al símbolo "Ik" (viento o aire) y la exterior donde aparecen tres glifos semejantes a aquel.</p> <p>El personaje central de este plato presenta los atributos del Jaguar del Lirio Acuático. La hoja de esta planta dividía simbólicamente el Inframundo acuático, de la superficie del mundo terrenal. Conocida en maya como "naab", esta flor refiere al mundo acuático como entrada al inframundo, un lugar oscuro, lleno de agua y presidido por dioses como el Jaguar del Lirio Acuático, vinculado al sol nocturno como Dios Sol Jaguar. Esta deidad, aunque zoomorfa adopta posturas humanas y se identifica fácilmente por la vegetación estilizada de lirios acuáticos que lleva sobre su cabeza.</p> <p>Los atributos de forma y decoración de este plato trípode (con una moldura basal y con el exterior liso y el interior decorado con bandas y glifos o pseudoglifos) indican su correlación con la Fase Tepeu 1 del Clásico Tardío (región del Petén, Guatemala) y en concreto con el Tipo Saxché Naranja Policromo.</p>
Datación	600-900
Contexto Cultural/Estilo	Maya. Clásico tardío.
Lugar de Producción/Ceca	Guatemala (Centroamérica)
Lugar de Procedencia	Petén(Guatemala, Centroamérica)



Foto: Joaquín OTERO UBEDA



Foto: Joaquín OTERO UBEDA

Anexo XX. Ficha técnica: plato con representación de personaje con piel de jaguar, Museo de América.



MUSEO DE  AMÉRICA

Museo	Museo de América
Inventario	1991/11/03
Clasificación Genérica	Cerámica arqueológica
Objeto/Documento	Plato
Materia/Soporte	Arcilla Pigmento
Técnica	Modelado Engobado Pintado Bruñido
Dimensiones	Diámetro = 33,60 cm
Descripción	<p>Plato trípode de perfil troncocónico y fondo plano. Presenta decoración pictórica de motivos en color naranja y negro sobre fondo crema. En el fondo exhibe la representación de un señor principal o guerrero, pomposamente ataviado con una piel de jaguar, tocado de plumas y una lanza en la mano izquierda. La cara interna de la pared está recubierta por diseños de pseudoglifos y el labio está pintado con formas rectangulares de color rojo y negro.</p> <p>La simbología del jaguar es muy variada dentro de la iconografía maya. Por lo general está asociado con los gobernantes y la élite, ya que con su piel se cubrían los tronos, se confeccionaban las capas y otros atuendos guerreros y, en los enterramientos de la realeza se colocaban debajo del cuerpo del difunto. El jaguar también participaba en rituales chamánicos de transformación y, con el diseño de las manchas de su piel, se decoraban hermosos objetos, cerámicas especialmente. Los guerreros como el de este plato dirigían así vestidos las batallas.</p>
Datación	600-900
Contexto Cultural/Estilo	Maya. Clásico tardío.
Lugar de Producción/Ceca	Guatemala (Centroamérica)



Foto: Joaquín OTERO UBEDA

Anexo XXI. Ficha técnica: vasija en forma de mono, Museo de América.



MUSEO DE  AMÉRICA

Museo	Museo de América
Inventario	18523
Objeto/Documento	Vasija
Materia/Soporte	Cerámica
Dimensiones	Altura = 7,60 cm; Anchura = 7,80 cm
Datación	250-900
Contexto Cultural/Estilo	Maya Periodo clásico Mesoamérica
Lugar de Producción/Ceca	México (América del Norte)



Foto: Joaquín OTERO UBEDA

Anexo XXII. Ficha técnica: cuenco con representación de dos venados, Museo de América.



MUSEO DE  AMÉRICA

Museo	Museo de América
Inventario	1989/01/48
Clasificación Genérica	Cerámica arqueológica
Objeto/Documento	Cuenco
Materia/Soporte	Arcilla Pigmento
Técnica	Modelado Engobado Pintado Bruñido
Dimensiones	Altura = 9,50 cm Boca: Diámetro = 17,70 cm
Descripción	<p>Cuenco semiesférico de base convexa. Presenta decoración pictórica externa e interna a base de bandas de triángulos y otros motivos geométricos. En la superficie externa aparecen representados dos venados.</p> <p>En el mundo maya, los animales eran considerados como manifestaciones de las fuerzas divinas y, concomitantemente, gozaban de un estatus sagrado. El venado en concreto, era uno de los días del calendario lunar, siendo el animal dentro de la mitología maya que con su pezuña formó los órganos sexuales del astro. Fue objeto de sacrificio para venerar a los dioses y con su piel se elaboraron códices donde se reflejaron los aspectos más importantes de la historia maya.</p>
Datación	800-900
Contexto Cultural/Estilo	Maya. Clásico tardío.
Lugar de Producción/Ceca	El Salvador (Centroamérica)
Lugar de Procedencia	El Salvador(Centroamérica)

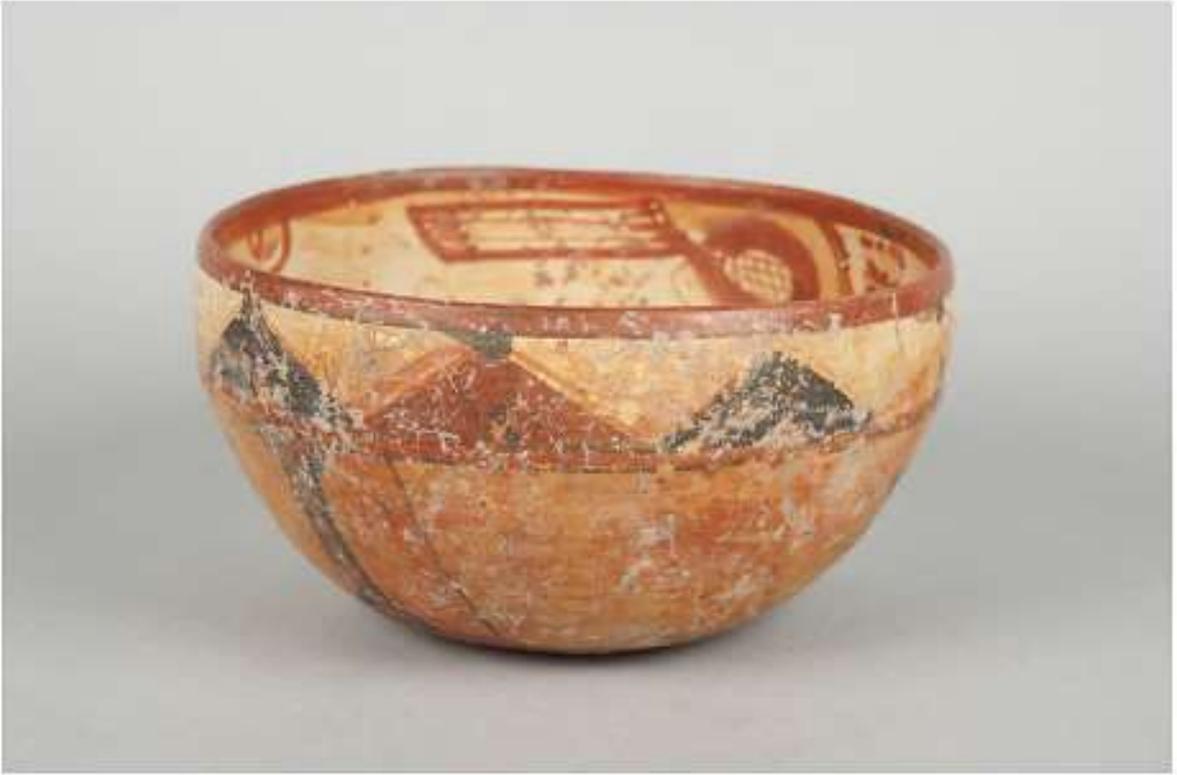


Foto: Gonzalo Cases Ortega



Foto: Gonzalo Cases Ortega



Foto: Gonzalo Cases Ortega

Anexo XXIII. Ficha técnica: piel de serpiente, Museo de América.



MUSEO DE  AMÉRICA

Museo	Museo de América
Inventario	14810
Clasificación Genérica	Zoología
Objeto/Documento	Piel
Materia/Soporte	Piel de serpiente
Técnica	Cortado
Dimensiones	Longitud = 2,85 cm; Anchura = 24 cm
Descripción	Esta piel de serpiente forma parte de la colección de Historia Natural del Museo de América. Se encuentra expuesta, junto con colecciones precolombinas y piezas etnográficas de distintos continentes, en la sala donde se recrea el Real Gabinete de Historia Natural creado por el rey Carlos III en 1771.
Datación	1901-2000



Foto: Joaquín OTERO UBEDA

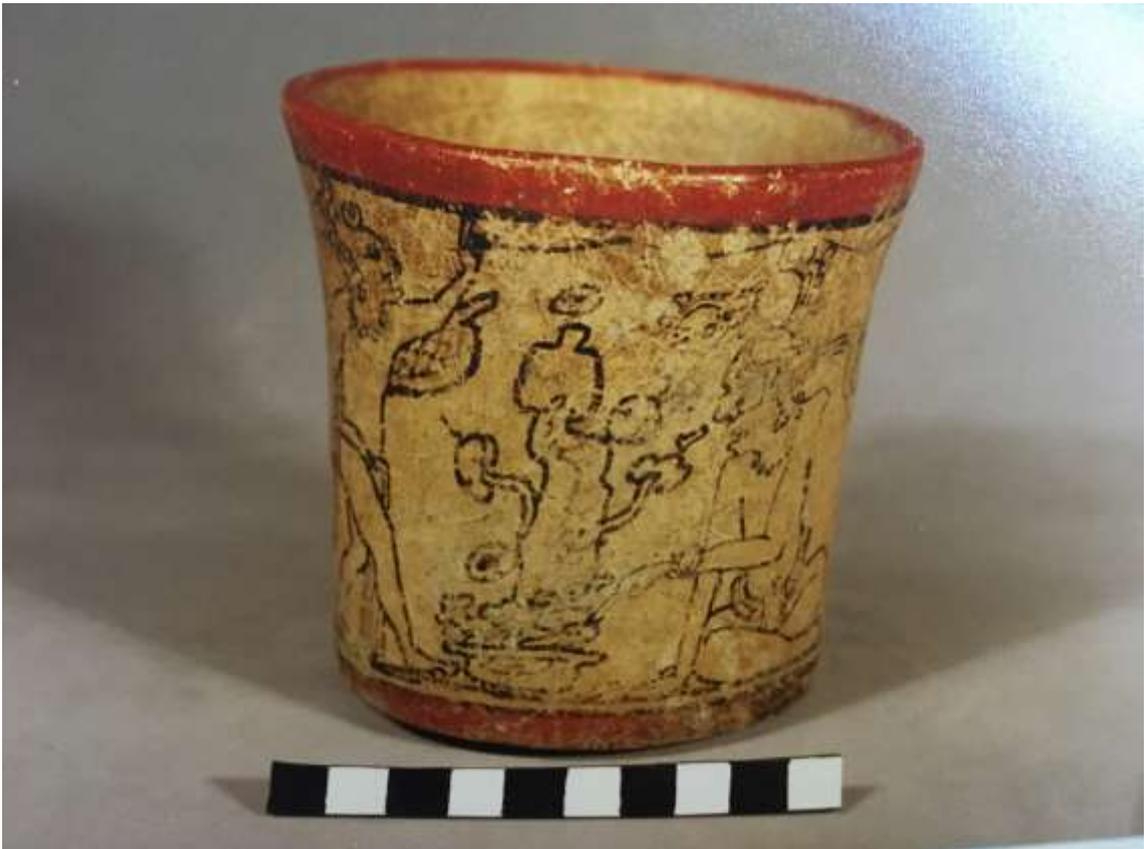
Anexo XXIV. Ficha técnica: vaso con colibrí picando a una mujer semidesnuda, Museo VICAL de Arte Precolombino y Vidrio Moderno.

Museo	Museo VICAL de Arte Precolombino y Vidrio Moderno (La Antigua, Guatemala)
Inventario	1.2.75.238
Colección	Prehispánica
Clasificación genérica	Vaso
Objeto/ Documento	Vaso
Materia/ Soporte	Cerámica
Técnica	
Dimensiones	Alto: 11 cm. Diámetro: 11 cm
Descripción	<p>Vaso polícromo (crema, rojo, negro), labio redondeado, borde ligeramente evertido, pared recta, base convexa. Como decoración, labio y borde de color rojo, seguido por una línea horizontal de color negro. En el cuerpo, tiene una banda en la que tiene grabada una escena con cinco personajes antropomorfos delineados en negro: uno de ellos, de corta estatura (enano), que está de pie y de perfil izquierdo, tiene orejeras, collar y taparrabo; a su izquierda, hay un personaje sentado sobre sus piernas cruzadas con el cuerpo de frente y la vista hacia su derecha, dirigida a un incensario; otro personaje de pie, de perfil derecho, con el brazo izquierdo alzado, usa orejera, collar y taparrabo; tras él, otro personaje sentado (posiblemente una mujer) usa orejera y el pelo atado; por último, otro personaje que está hincado y apoyado sobre sus talones, tiene girado el cuerpo hacia su izquierda, usa collar de cuentas, muñequera y orejera.</p> <p>(Chinchilla Marariegos, 2017: 96) En un ambiente palaciego, Itzamnaaj gesticula sobre un plato que contiene un árbol-cocodrilo. Un personaje enano mira por detrás de su señor, mientras un insecto antropomorfo con cabeza de esqueleto y alas oscuras entra en la habitación. El insecto puede estar presentando el árbol-cocodrilo al antiguo dios, quien parece</p>

desconocer el presagio que se despliega a su espalda. Al otro lado del vaso, un mosquito volador pica el pecho de una mujer semidesnuda, mientras un hombre joven con orejeras de jaguar y una marca en la mejilla se gira para mirarle. Considerando la interacción habitual entre los tres personajes principales de los mitos mayas del colibrí (la joven doncella, su pretendiente y su padre), es probable que la joven recibiendo la picadura del insecto fuera la hija del antiguo dios. El apuesto aspecto del hombre con orejeras de jaguar le hace un buen candidato para el papel de pretendiente.

Datación	300-900 d.C.
Contexto cultural/ Estilo	Maya
Lugar de procedencia	Tierras Bajas

*Información para la elaboración de la ficha proporcionada por Susana Campins, directora del Museo VICAL de Arte Precolombino y Vidrio Moderno (La Antigua, Guatemala). Interpretación tomada de Chinchilla Mazariegos, O. (2017), *Art and Myth of the Ancient Maya*, New Heaven: Yale University Press.



FOTOS: Fernando PANIAGUA



Despliegue © Chinchilla Mazariegos, 2017.

Anexo XXV. Ficha técnica: tapadera de incensario, Museo VICAL de Arte Precolombino y Vidrio Moderno.

Museo	Museo VICAL de Arte Precolombino y Vidrio Moderno (La Antigua, Guatemala)
Inventario	1.2.75.336
Colección	Prehispánica
Clasificación genérica	Tapadera de incensario
Objeto/ Documento	Tapadera de incensario
Materia/ Soporte	Cerámica
Técnica	Modelado
Dimensiones	Alto: 50 cm. Diámetro: 12.5 cm
Descripción	<p>Tapadera de incensario café en la que se muestra a una mujer en posición sedente con los pies entrecruzados, boca y ojos abiertos, bustos expuestos; con las manos sostiene un objeto no definido (probablemente un ave nocturna). Posee tocado en forma de diadema con aplicaciones circulares y punzonadas; en el centro, dos círculos y dos diseños en forma de arcos. Orejeras circulares. Dos collares, uno con cuentas circulares y el inferior con cuentas rectangulares. Hombreras definidas por círculos aplicados y muñequeras. En el borde, hay tres punzonadas ovaladas equidistantes entre sí; en la pared exterior, tres aplicaciones en forma de púas.</p> <p>La tapadera es de color café, de labio irregularmente plano pared curvo convergente y como decoración en la pared superior tiene un personaje antropomorfo similar al descrito anteriormente.</p>
Datación	300-900 d.C.
Contexto cultural/ Estilo	Maya
Lugar de procedencia	Costa Sur

*Información para la elaboración de la ficha proporcionada por Susana Campins, directora del Museo VICAL de Arte Precolombino y Vidrio Moderno (La Antigua, Guatemala).



FOTO: Jeovanny DÁVILA

Anexo XXVI. Ficha técnica: incensario con el rostro de Tláloc, Museo de las Culturas del Mundo.

Museo	Museo de las Culturas del Mundo (Barcelona)
Inventario	MEB 37-176/C0897
Colección	América
Clasificación genérica	Vaso
Objeto/ Documento	Vaso decorado con el dios Tlaloc
Materia/ Soporte	Cerámica
Técnica	Modelado, alisado, pulido
Dimensiones	24x14 cm
Descripción	<p>Los mayas creían en la reencarnación del alma después de que esta viajara hacia el cielo o hacia el inframundo para renacer libre de todo recuerdo en una nueva persona. Los rituales funerarios tenían por objeto asegurar que se produjera este viaje previo hacia otros ámbitos del cosmos y que se superaran los obstáculos del camino, a fin de evitar que las almas quedaran atrapadas en la Tierra. Los incensarios, profusamente decorados, servían para quemar copal (incienso), cuyo humo representaba el aliento vital que al ascender al cielo establecía el contacto con el más allá. Al mismo tiempo, tenía una función purificadora para enfermos, lugares e imágenes.</p>
Datación	1000-1521
Contexto cultural/ Estilo	Maya
Lugar de procedencia	El Salvador
Museo depositario	Museo de las Culturas del Mundo
Ubicación actual	Sala 28







Anexo XXVII. Ficha técnica: silbato-sonaja en forma de cocodrilo, Metropolitan Museum of Art.

Museo	Metropolitan Museum of Art (Nueva York)
Inventario	1979.206.1143
Clasificación genérica	Cerámica-Instrumentos musicales
Objeto/ Documento	Cocodrilo-sonaja
Materia/ Soporte	Cerámica
Dimensiones	H. 2 x W. 3 3/8 x D. 7 3/8 in. (5.1 x 8.5 x 18.7cm)
Descripción	<p>Figura zoomórfica de cerámica modelada a mano en forma de cocodrilo. Funciona tanto como silbato –tiene un agujero delante de las patas traseras del animal, en su parte inferior, y otro por debajo de su cuello– como a modo de sonaja –las bolitas de arcilla están dentro de la mitad delantera de la figura–.</p> <p>El cocodrilo ha levantado los párpados, que se proyectan desde lo alto de su largo hocico hacia arriba, con las fosas nasales redondas, y tres dientes triangulares se proyectan horizontalmente desde cada lado de su boca. Las orejas a modo de perro se proyectan desde los lados traseros de la cabeza, detrás de los ojos. Sus piernas cortas y en cuclillas se separan de la parte inferior del cuerpo. En las dos patas delanteras, los dedos de los pies se han delineado a través de muescas y detalles incisos. La cola larga, plana y ancha presenta muescas triangulares que reproducen el patrón en zigzag de una cola de cocodrilo.</p> <p>La decoración de la superficie incluye un lavado del vibrante pigmento a base de arcilla e índigo, conocido como azul maya, que aparece en todas partes, excepto la cola, las patas, las orejas, los ojos y los dientes. La parte inferior de la figura está sin pintar y sin adornos, aunque es visible la abrasión. Los detalles incisos aparecen debajo de los ojos, y la parte superior de la estatuilla ha sido cubierta con líneas incisas y hachuradas, probablemente destinadas a evocar la escamosa textura del cuerpo de la criatura. Las protuberancias se</p>

disponen en tres líneas por la parte posterior del cuerpo del cocodrilo, comenzando entre los ojos (fila central) y detrás de las orejas (filas externas). Aluden a los nódulos que sobresalen a lo largo del lado dorsal de un cocodrilo, además de hacer referencia a los granos de cacao, que los escultores mayas a menudo representan como una protuberancia con una incisión axial.

Datación

Siglo VIII d.C.

Contexto cultural/ Estilo

Maya

Lugar de procedencia

México, Mesoamérica

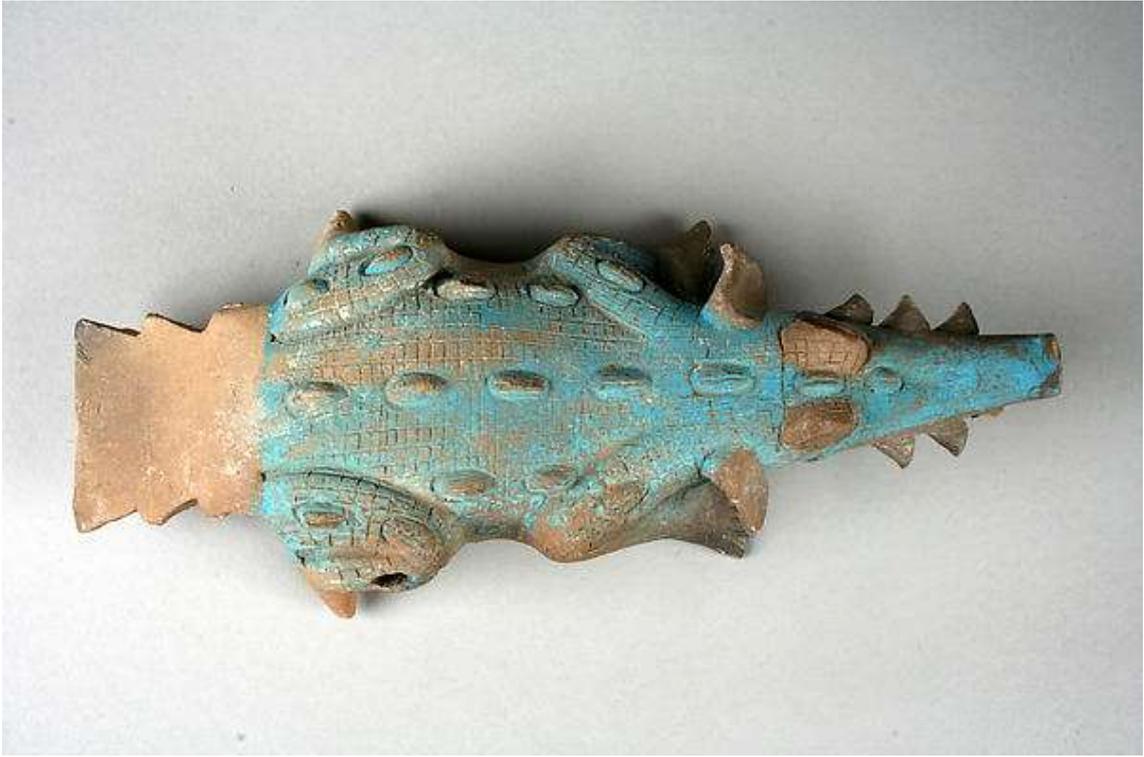
Ubicación actual

MET. Galería 358

Procedencia

[Everett Rassa, Nueva York, hasta 1965]; Nelson A. Rockefeller, Nueva York, 1965; en préstamo a The Museum of Primitive Art, Nueva York, 1965–1978





Anexo XXVIII. Ficha técnica: vasija en forma de perro, Museo Nacional de Arqueología y Etnografía.

Museo	Museo Nacional de Arqueología y Etnología (Guatemala)
Inventario	MNAE 2439
Clasificación genérica	Vasija
Objeto/ Documento	Vasija en forma de perro
Materia/ Soporte	Cerámica naranja fina
Técnica	Cerámica naranja fina
Dimensiones	8,4 x 19 cm
Descripción	<p>La cerámica naranja fina, típica de Teotihuacán, ha sido hallada en enterramientos de finales del siglo IV en ciertos sitios mayas, como Kaminaljuyú, Copán y Tikal, aunque algunos de ellos son reproducciones locales. Los enterramientos de los montículos A y B en Kaminaljuyú, que siguen más de cerca las costumbres funerarias de Teotihuacán, contenían esqueletos de perros (tumbas A-VI, B-I y B-II) o esta efigie de perro que nos ocupa (tumba A-III). Las similitudes entre esta efigie canina y otras de las tierras altas mexicanas sugieren que fuera importada de México.</p> <p>Los pueblos mesoamericanos tuvieron pocos animales domésticos, entre los que destacan el pavo y el perro. Se conoce su uso en Mesoamérica desde dos mil años antes de Cristo, y se sabe que eran utilizados ampliamente como alimento desde el período Preclásico. Como producto de un largo proceso de selección, emergió la variedad conocida como <i>xoloitzcuintle</i>, el perro americano sin pelo, sin dientes y sin voz. Se creía que los perros servían como guías para los muertos en su tránsito al inframundo.</p>
Datación	400-500 d.C.
Contexto cultural/ Estilo	Maya
Lugar de procedencia	Kaminaljuyú (Guatemala), montículo A, tumba A-III

*Información para la elaboración de la ficha: Fields y Reents-Budet (2005: 228) y SEACEX (2002: 184).



Anexo XXIX. Ficha técnica: vaso con representación de seres fantásticos, Museo de América.



MUSEO DE  AMÉRICA

Museo	Museo de América
Inventario	1991/11/51
Clasificación Genérica	Cerámica arqueológica
Objeto/Documento	Vaso
Materia/Soporte	Arcilla Pigmento
Técnica	Modelado Pintado Engobado Bruñido
Dimensiones	Altura = 18,30 cm; Diámetro máximo = 10 cm
Descripción	<p>Vaso cilíndrico de paredes rectas y fondo plano. De color rojo sobre fondo crema, presenta la parte superior decorada con una banda de pseudoglifos, enmarcada por una franja gruesa y por otras dos más finas que se repiten en el borde inferior. En el centro, la escena principal consiste en dos seres fantásticos, con cabeza de dragón, cuerpo de serpiente y patas y plumaje de ave.</p> <p>En la iconografía maya es frecuente la presencia de dragones que incorporan en su cuerpo atributos de otros animales como serpientes y aves acuáticas que son interpretados como símbolos de un principio sagrado supremo. Su condición de reptil y ave acuática al mismo tiempo permite poner en contacto los tres niveles básicos del cosmos: agua, tierra y cielo. Otra versión de estos seres sobrenaturales es la Serpiente Emplumada y el Pájaro Serpiente.</p>
Iconografía	Religiosa
Datación	800-900
Contexto Cultural/Estilo	Maya. Clásico tardío.
Lugar de Producción/Ceca	Guatemala (Centroamérica)
Lugar de Procedencia	Petén(Guatemala, Centroamérica)



Foto: Joaquín OTERO UBEDA



Foto: Joaquín OTERO UBEDA



Foto: Joaquín OTERO UBEDA



Foto: Joaquín OTERO UBEDA

Anexo XXX. Ficha técnica: vaso con ceremonia ritual, Museo de América.



MUSEO DE  AMÉRICA

Museo	Museo de América
Inventario	1991/11/31
Clasificación Genérica	Cerámica arqueológica
Objeto/Documento	Vaso
Materia/Soporte	Arcilla Pigmento
Técnica	Modelado Pintado Bruñido
Dimensiones	Altura = 18,30 cm Base: Diámetro = 11,50 cm Boca: Diámetro = 12,20 cm
Descripción	Vaso cilíndrico de paredes rectas y fondo plano. Exhibe decoración pictórica con una línea roja en el borde superior que enmarca una escena, realizada con trazos negros sobre un fondo color crema. Representa una ceremonia para propiciar la aparición del Dios "N", identificado por su tocado de red y que se encuentra en actitud oferente con una copa en la mano. En frente de éste, aparece un individuo sentado y ricamente ataviado con joyas de jade y un tocado con la cabeza de una divinidad. Este personaje, sostiene un recipiente del cual emerge la cola de una serpiente, que simboliza la "barra celeste", y de cuyas fauces emerge dicho dios. Detrás aparece una figura en actitud danzante, portando un tocado de plumas y con un tubo de fumar, atributo éste último que permite su identificación con el Dios "K".
Datación	800-900
Contexto Cultural/Estilo	Maya. Clásico tardío.
Lugar de Producción/Ceca	México (América del Norte)
Lugar de Procedencia	Petén(Guatemala, Centroamérica)



Foto: Joaquín OTERO UBEDA



Foto: Joaquín OTERO UBEDA

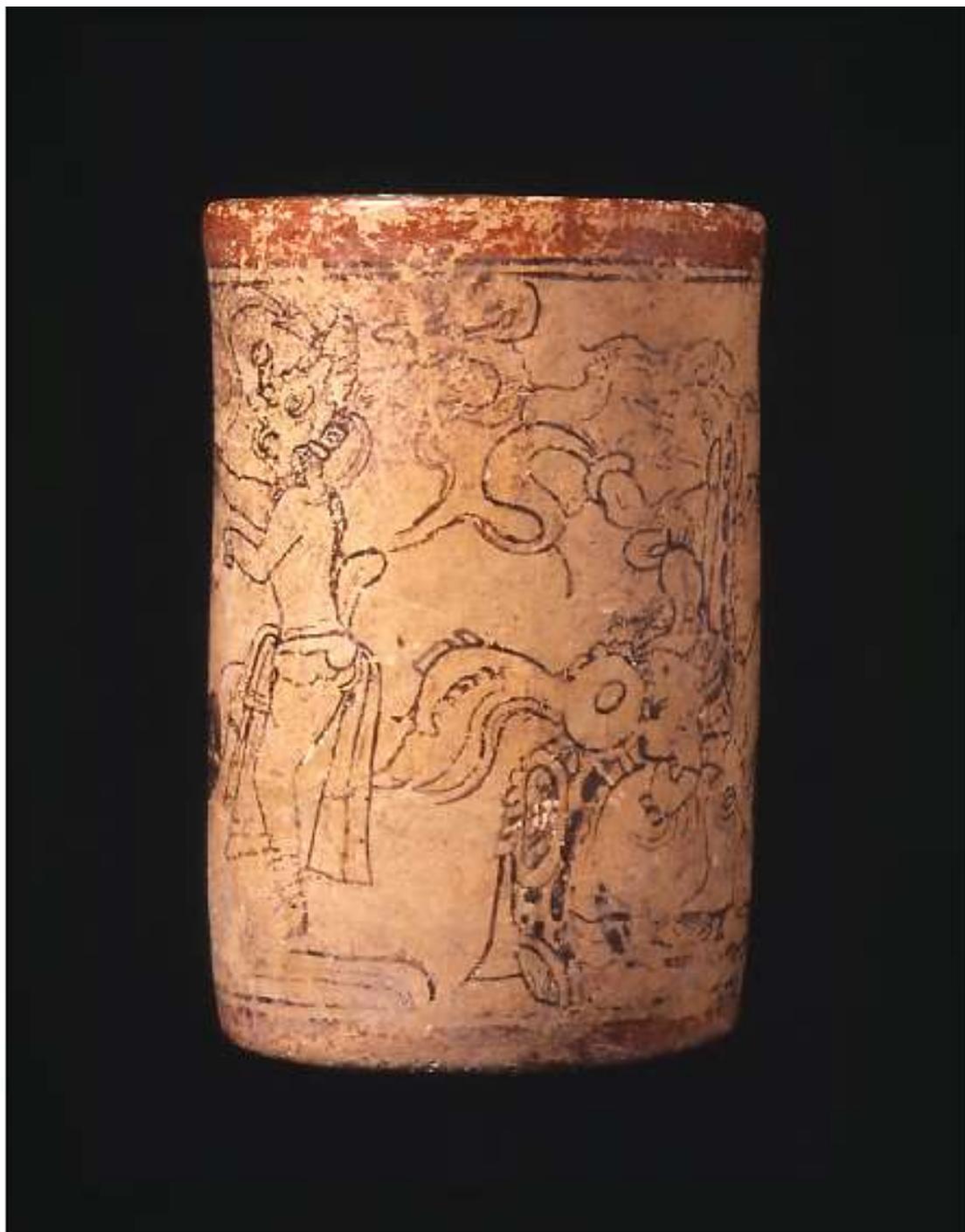


Foto: Joaquín OTERO UBEDA



Foto: Joaquín OTERO UBEDA



Foto: Joaquín OTERO UBEDA

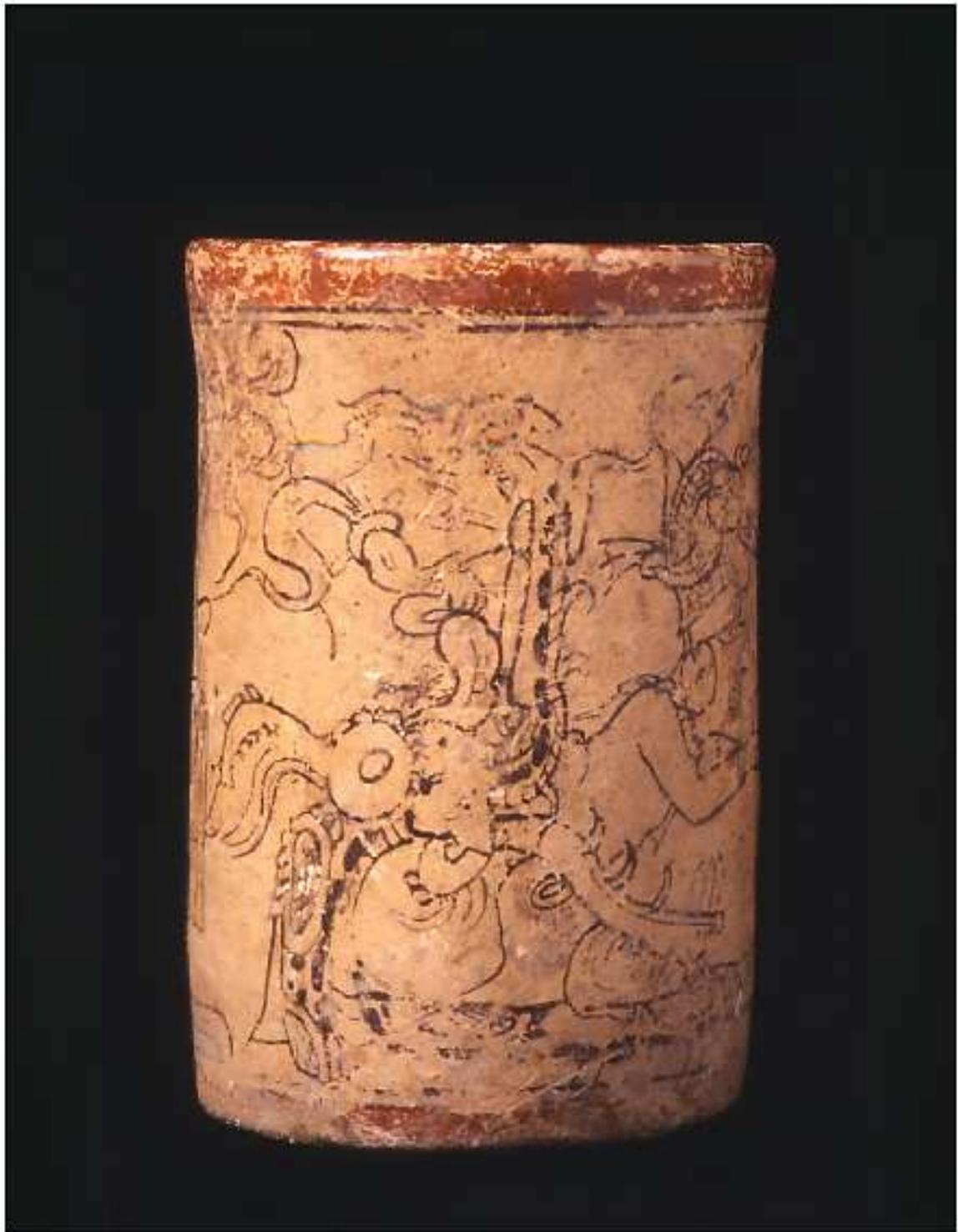


Foto: Joaquín OTERO UBEDA

Anexo XXXI. Ficha técnica: figura de sacerdote con máscara de ave, Museo de las Culturas del Mundo.

Museo	Museo de las Culturas del Mundo (Barcelona)
Inventario	MCM 116
Colección	América
Clasificación genérica	Figura
Objeto/ Documento	Figura
Materia/ Soporte	Piedra
Técnica	Piedra
Dimensiones	20 x 8.5 x 6.5 cm
Descripción	<p>Las manifestaciones materiales y artísticas de la cultura maya reflejan habitualmente la complejidad de la estructura social de dicho pueblo. Observando las figuras de cerámica, por ejemplo, se ve cómo la manera de vestir de los mayas variaba según el estatus social y el sexo de los individuos. En efecto, la sociedad maya, que había nacido en el año 1000 a. C. y que alcanzó su máximo esplendor durante el periodo clásico datado entre los siglos III y X d. C., era una sociedad totalmente piramidal, con grandes diferencias entre grupos sociales.</p> <p>Esta escultura representa a un personaje ricamente adornado. Tiene pico y la cara en forma de ave, aunque el resto de los rasgos son humanos. Destaca también por el tocado de la cabeza, que está adornada con círculos repletos de motivos geométricos y con unas plumas que cuelgan con elegancia por el lado derecho. Con el pecho descubierto, la figura exhibe un gran collar con cuentas circulares y un colgante central. Viste una falda corta, y sus piernas, rollizas y cortas, dejan ver una tobillera. Toda esta sofisticada indumentaria indica que el personaje podría representar a un sacerdote, un rey o un alto dignatario que participaba en alguna ceremonia ritual con una máscara de ave. Por otra parte, la pequeña figura tiene un orificio circular en la parte</p>

posterior, lo que lleva a pensar que el objeto podría haber sido algún tipo de instrumento musical de viento, posiblemente una ocarina.

Datación	300-900
Contexto cultural/ Estilo	Maya
Lugar de procedencia	Guatemala
Museo depositario	Museo de las Culturas del Mundo
Prestador	Museo Egipcio de Barcelona (Fundación Arqueológica Clos), Barcelona
Ubicación actual	Sala 28





Anexo XXXII. Ficha técnica: punta de obsidiana, Museo de América.



MUSEO DE  AMÉRICA

Museo	Museo de América
Inventario	09851
Clasificación Genérica	Armamento; Industria lítica; Ajuar ceremonial
Objeto/Documento	Punta
Materia/Soporte	Obsidiana Pigmento
Técnica	Tallado
Dimensiones	Longitud = 9,80 cm; Anchura = 8,50 cm; Grosor = 1,70 cm
Descripción	<p>Punta de proyectil de obsidiana, con pedúnculo apuntado y anchas aletas simétricas. Presenta profundos retoques extendidos en ambas caras de la pieza. Exhibe restos de pigmento rojo.</p> <p>El vidrio volcánico u obsidiana, fue ampliamente utilizado en mesoamérica para la elaboración de puntas y utensilios aptos para tareas que requirieran de corte y raspado, pero fue también una materia prima especialmente apreciada para la talla de objetos rituales como cuchillos "excéntricos" o figurillas. Como tales, estos objetos formaron parte de ofrendas en los enterramientos de personajes de élite y funcionaron también como objetos insignia o emblemas asociados a la clase gobernante.</p> <p>Según Cabello (1986), esta pieza podría corresponderse con una de las puntas de obsidiana que formaban parte de las ofrendas fundacionales de los Templos del Sol y del de la Cruz de Palenque, que Antonio del Río excavó en 1787 y describió posteriormente en su informe. Estos elementos sumandos a distintos atributos de la pieza como su gran tamaño, espesor y la aparente ausencia de huellas de uso en sus filos, permiten descartar un posible carácter utilitario y le señalan por el contrario, como un objeto de marcado carácter ritual.</p>
Datación	800-900
Contexto Cultural/Estilo	Maya. Clásico tardío.
Lugar de Producción/Ceca	México (América del Norte)
Lugar de Procedencia	Palenque, México(América del Norte)



Foto: Joaquín OTERO UBEDA



Foto: Joaquín OTERO UBEDA

Anexo XXXIII. Ficha técnica: punta de obsidiana, Museo de América.



MUSEO DE  AMÉRICA

Museo	Museo de América
Inventario	09221
Clasificación Genérica	Armamento; Industria lítica; Ajuar ceremonial
Objeto/Documento	Punta
Materia/Soporte	Obsidiana
Técnica	Talla
Dimensiones	Longitud = 10,20 cm; Anchura = 7,90 cm
Descripción	<p>Punta de proyectil de obsidiana, con pedúnculo apuntado y anchas aletas simétricas. Presenta profundos retoques extendidos en ambas caras de la pieza.</p> <p>El vidrio volcánico u obsidiana, fue ampliamente utilizado en mesoamérica para la elaboración de puntas y utensilios aptos para tareas que requirieran de corte y raspado, pero fue también una materia prima especialmente apreciada para la talla de objetos rituales como cuchillos "excéntricos" o figurillas. Como tales, estos objetos formaron parte de ofrendas en los enterramientos de personajes de élite y funcionaron también como objetos insignia o emblemas asociados a la clase gobernante.</p> <p>Según Cabello (1986), esta pieza podría corresponderse con una de las puntas de obsidiana que formaban parte de las ofrendas fundacionales de los Templos del Sol y del de la Cruz de Palenque, que Antonio del Río excavó en 1787 y describió posteriormente en su informe. Estos elementos sumandos a distintos atributos de la pieza como su gran tamaño, espesor y la aparente ausencia de huellas de uso en sus filos, permiten descartar un posible carácter utilitario y le señalan por el contrario, como un objeto de marcado carácter ritual.</p>
Datación	600-900
Contexto Cultural/Estilo	Maya. Clásico tardío.
Lugar de Producción/Ceca	México (América del Norte)
Lugar de Procedencia	Palenque, México(América del Norte)



Foto: Joaquín OTERO UBEDA

Anexo XXXIV. Ficha técnica: cuchillo excéntrico, Museo de América.



MUSEO DE  AMÉRICA

Museo	Museo de América
Inventario	09256
Clasificación Genérica	Ajuar ceremonial; Industria lítica; Armamento
Objeto/Documento	Cuchillo excéntrico
Materia/Soporte	Sílex Pigmento
Técnica	Tallado
Dimensiones	Longitud = 18,50 cm; Anchura = 6,30 cm; Grosor = 2,80 cm
Descripción	<p>Cuchillo excéntrico tallado en sílex, de doble punta y forma lanceolada, con muescas a ambos lados que conforman un perfil dentado. En algunas zonas, presenta restos de pintura roja.</p> <p>El nombre de "excéntrico" asignado a estos objetos se corresponde con su forma elaborada y poco corriente, que alcanza en muchos casos grandes dimensiones. Algunos de estos ejemplares, representan figuras geométricas, zoomorfas e incluso antropomorfas. Aunque estos cuchillos, han formado parte de la cultura material de otros grupos mesoamericanos, fue sin duda en el mundo maya donde alcanzaron una mayor expresión artística, a juzgar por la calidad de la talla, por sus formas y abundancia numérica.</p> <p>Los excéntricos, se encuentran asociados a "escondites", bajo lápidas, templos y otros edificios mayas, por lo que están vinculados a contextos ceremoniales y se interpretan como piezas de marcado carácter ritual y simbólico. Asimismo, en la iconografía maya, estos cuchillos aparecen pintados o esculpidos en asociación con personajes que los portan en sus manos o en un lugar visible de su atuendo oficial. Finalmente, su aparición en enterramientos les señala como piezas insignia, emblemas o símbolos de poder de los gobernantes mayas.</p> <p>Según Cabello (1989), esta pieza se correspondería con una de las llamadas "lanzas de pedernal", que junto a vasijas y dos hojas de obsidiana acorazonadas, formaba parte de las ofrendas fundacionales de los templos del Sol y del de la Cruz de Palenque, que Antonio del Río excavó en 1787 y describió posteriormente en su informe.</p>
Datación	600-900
Contexto Cultural/Estilo	Maya. Clásico tardío.
Lugar de Producción/Ceca	México (América del Norte)
Lugar de Procedencia	Palenque, México(América del Norte)



Foto: Joaquín OTERO UBEDA

Anexo XXXV. Ficha técnica: cuchillo excéntrico, Museo de América.



MUSEO DE  AMÉRICA

Museo	Museo de América
Inventario	1991/11/53
Clasificación Genérica	Ajuar ceremonial; Armamento; Industria lítica
Objeto/Documento	Cuchillo excéntrico
Materia/Soporte	Sílex
Técnica	Tallado
Dimensiones	Altura = 15,60 cm
Descripción	<p>Cuchillo excéntrico tallado en sílex, de una punta. Representa un personaje de perfil, con la nariz recta y la boca abierta que porta un tocado de plumas de reducido tamaño. Es posible que los ramales traseros indiquen la presencia de un taparrabos anudado a la espalda.</p> <p>El nombre de "excéntrico" asignado a estos objetos se corresponde con su forma elaborada y poco corriente, que alcanza en muchos casos grandes dimensiones. Algunos de estos ejemplares, representan figuras geométricas, zoomorfas e incluso, como es posible apreciar en este caso, antropomorfas. Aunque estos cuchillos, han formado parte de la cultura material de otros grupos mesoamericanos, fue sin duda en el mundo maya donde alcanzaron una mayor expresión artística, a juzgar por la calidad de la talla, por sus formas y abundancia numérica.</p> <p>Los excéntricos, se encuentran asociados a "escondites", bajo lápidas, templos y otros edificios mayas, por lo que están vinculados a contextos ceremoniales y se interpretan como piezas de marcado carácter ritual y simbólico. Asimismo, en la iconografía maya, estos cuchillos aparecen pintados o esculpidos en asociación con personajes que los portan en sus manos o en un lugar visible de su atuendo oficial. Finalmente, su aparición en enterramientos les señala como piezas insignia, emblemas o símbolos de poder de los gobernantes mayas.</p>
Datación	600-900
Contexto Cultural/Estilo	Maya. Clásico tardío.
Lugar de Producción/Ceca	México (América del Norte)



Foto: Joaquín OTERO UBEDA

Anexo XXXVI. Ficha técnica: vasija globular, Museo de América.



MUSEO DE  AMÉRICA

Museo	Museo de América
Inventario	16538
Clasificación Genérica	Cerámica arqueológica; Ajuar ceremonial
Objeto/Documento	Vasija
Materia/Soporte	Arcilla
Técnica	Modelado Engobado Inciso Bruñido
Dimensiones	Altura = 9,10 cm; Diámetro máximo = 17,50 cm
Descripción	<p>Vasija globular de base plana y boca con borde vertical ligeramente invasado. Presenta delgadas líneas onduladas incisas.</p> <p>Los mayas elaboraron sus recipientes cerámicos utilizando la técnica del modelado y de la cocción en hornos a cielo abierto. Las piezas más tempranas exhiben engobes monocromos o bicromos de color rojo, negro o café y presentan pulimento, mientras que las más tardías son policromas y presentan una iconografía relacionada, entre otros temas, con deidades, con escenas de autosacrificio, presentación de ofrendas o de creencias míticas. Estas últimas constituyen por ello una importante fuente de conocimiento del mundo maya. Los cuencos, vasos, platos, cántaros, incensarios y urnas funerarias, son junto con las figuras zoomorfas y antropomorfas, las formas cerámicas mayas más características.</p> <p>Según Cabello (1986), esta pieza podría corresponderse con una de las diez vasijas y tapaderas de cerámica que formaban parte de las ofrendas fundacionales de los Templos del Sol y de la Cruz de Palenque, que Antonio del Río excavó en 1787 y describió posteriormente en su informe.</p>
Datación	800-900
Contexto Cultural/Estilo	Maya. Clásico tardío.
Lugar de Producción/Ceca	México (América del Norte)
Lugar de Procedencia	Palenque, México (América del Norte)



Foto: Joaquín OTERO UBEDA

Anexo XXXVII. Ficha técnica: vasija cilíndrica, Museo de América.



MUSEO DE  AMÉRICA

Museo	Museo de América
Inventario	16539
Clasificación Genérica	Cerámica arqueológica; Ajuar ceremonial
Objeto/Documento	Vasija
Materia/Soporte	Arcilla Pigmento
Técnica	Modelado Engobado Pintura negativa [negativo batik] Bruñido
Dimensiones	Altura = 6,30 cm; Diámetro máximo = 11,40 cm
Descripción	<p>Vasija cilíndrica de paredes verticales ligeramente curvadas hacia dentro y base plana. Presenta decoración a base de zonas o manchas de color claro que contrastan con el color naranja más oscuro del resto de la superficie.</p> <p>Los mayas elaboraron sus recipientes cerámicos utilizando la técnica del modelado y de la cocción en hornos a cielo abierto. Las piezas más tempranas exhiben engobes monocromos o bicromos de color rojo, negro o café y presentan pulimento, mientras que las más tardías son policromas y presentan una iconografía relacionada, entre otros temas, con deidades, con escenas de autosacrificio, presentación de ofrendas o de creencias míticas. Estas últimas constituyen por ello una importante fuente de conocimiento del mundo maya. Los cuencos, vasos, platos, cántaros, incensarios y urnas funerarias, son junto con las figuras zoomorfas y antropomorfas, las formas cerámicas mayas más características.</p> <p>Según Cabello (1986), esta pieza podría corresponderse con una de las diez vasijas y tapaderas de cerámica que formaban parte de las ofrendas fundacionales de los Templos del Sol y de la Cruz de Palenque, que Antonio del Río excavó en 1787 y describió posteriormente en su informe.</p>
Datación	600-900
Contexto Cultural/Estilo	Maya. Clásico tardío.
Lugar de Producción/Ceca	México (América del Norte)
Lugar de Procedencia	Palenque, México (América del Norte)



Foto: Joaquín OTERO UBEDA

Anexo XXXVIII. Ficha técnica: figura de Jaina (silbato), Museo de América.



MUSEO DE  AMÉRICA

Museo	Museo de América
Inventario	1985/01/160
Clasificación Genérica	Cerámica arqueológica; Instrumentos musicales
Objeto/Documento	Silbato
Materia/Soporte	Arcilla Pigmento
Técnica	Moldeado Modelado Aplicación Inciso Pintado
Dimensiones	Altura = 12,50 cm; Anchura = 6,20 cm
Descripción	<p>Silbato que representa una figura humana sentada con las piernas y las manos cruzadas (estas últimas apoyadas en las primeras). Presenta deformación craneal y tocado troncocónico con una banda de apéndices circulares con perforación central. Se adorna con grandes orejeras circulares, brazaletes y un collar de gruesas cuentas del que pende un colgante circular con cuentas más pequeñas. Viste faldellín y un manto que le cubre la espalda y cae por delante ocultando los brazos.</p> <p>Las figurillas de "Estilo Jaina" son características de la isla que lleva el mismo nombre, ubicada frente a las costas de Campeche. En ella se emplazó un centro ceremonial y habitacional importante, aunque algunos investigadores hayan considerado a dicha isla como una necrópolis por la cantidad de enterramientos y de figurillas que aparecen formando parte de sus ajuares. El repertorio iconográfico de estas piezas incluye representaciones de animales y de figuras masculinas y femeninas, cuya cuidadosa elaboración pone de manifiesto la calidad artística de los alfareros. Están moldeadas y modeladas con gran detallismo y realismo lo que ha permitido inferir aspectos relacionados con la estructura social de esta población, así como con actividades de la vida cotidiana tales como la pesca, la molienda del maíz y, del mundo ritual como el juego de pelota. Entre los personajes masculinos abundan figuras ricamente adornadas como el presente ejemplar, que podrían representar altos dignatarios.</p> <p>Las figurillas aparecen colocadas en los enterramientos entre los brazos del cadáver, al que además se le colocaba una cuenta de jade en la boca y una profusa ornamentación. Posteriormente el cuerpo, con las piernas flexionadas, era envuelto con telas de algodón y cuerdas en sucesivas capas hasta conforma el bulto mortuorio.</p>
Datación	600-900
Contexto Cultural/Estilo	Maya. Clásico tardío.
Lugar de Producción/Ceca	México (América del Norte)
Lugar de Procedencia	Isla de Jaina



Foto: Joaquín OTERO UBEDA

Anexo XXXIX. Ficha técnica: figura de Jaina, Museo de América.



MUSEO DE  AMÉRICA

Museo	Museo de América
Inventario	1991/11/50
Clasificación Genérica	Cerámica arqueológica; Escultura
Objeto/Documento	Figura
Materia/Soporte	Arcilla Pigmento
Técnica	Moldeado Pintado Inciso Aplicación
Dimensiones	Altura = 17,30 cm; Anchura = 7,70 cm
Descripción	<p>Figurilla masculina sentada y ricamente ataviada con tocado, orejeras, collar con tres elementos circulares y un gran medallón. Presenta escarificaciones en el rostro.</p> <p>Las figurillas de "Estilo Jaina" son características de la isla que lleva el mismo nombre, ubicada frente a las costas de Campeche. En ella se emplazó un centro ceremonial y habitacional importante, aunque algunos investigadores hayan considerado a dicha isla como una necrópolis por la cantidad de enterramientos y de figurillas que aparecen formando parte de sus ajuares. El repertorio iconográfico de estas piezas incluye representaciones de animales y de figuras masculinas y femeninas, cuya cuidadosa elaboración pone de manifiesto la calidad artística de los alfareros. Están moldeadas y modeladas con gran detallismo y presentan numerosos adornos realizados con la técnica del pastillaje, atributos que han permitido inferir aspectos relacionados con la estructura social de esta población, así como con actividades de la vida cotidiana tales como la pesca, la molienda del maíz y del mundo ritual como el juego de pelota. Entre los personajes masculinos abundan figuras ricamente adornadas como el presente ejemplar, que podrían representar altos dignatarios.</p> <p>Las figurillas aparecen colocadas en los enterramientos entre los brazos del cadáver, al que además se le colocaba una cuenta de jade en la boca y una profusa ornamentación. Posteriormente el cuerpo, con las piernas flexionadas, era envuelto con telas de algodón y cuerdas en sucesivas capas hasta conforma el bulto mortuario.</p>
Iconografía	Antropomorfa
Datación	600-900
Contexto Cultural/Estilo	Maya. Clásico tardío.
Lugar de Producción/Ceca	México (América del Norte)
Lugar de Procedencia	Isla de Jaina



Foto: Joaquín OTERO UBEDA

Anexo XL. Ficha técnica: urna funeraria, Museo de América.



MUSEO DE  AMÉRICA

Museo	Museo de América
Inventario	1991/11/12
Clasificación Genérica	Cerámica arqueológica
Objeto/Documento	Urna
Materia/Soporte	Pigmento Arcilla
Técnica	Pintado Modelado
Dimensiones	Altura = 100,30 cm; Anchura = 60 cm
Descripción	<p>Urna funeraria cuya parte inferior representa la cara del dios solar "Kinich Ahau" emergiendo de las fauces de un felino (jaguar). El dios exhibe en el rostro sus atributos de pupilas con espirales incisas en el centro, anchas cejas, nariz aguileña, mejillas abultadas, boca semiabierta dejando ver los dientes, y dos volutas emergiendo de las comisuras de sus labios. Por su parte, la tapadera representa a un joven señor con los atributos propios de la divinidad solar del inframundo, sentado sobre un tronco de ceiba que es el árbol sagrado de los mayas. Los pueblos K'iche' fueron considerados como uno de los grupos más poderosos del Altiplano guatemalteco. Este tipo de urnas estaban destinadas a contener los restos del gobernante o sacerdote difunto. Esto explica su compleja elaboración, así como la presencia en su decoración de deidades o seres mitológicos emergiendo de fauces abiertas de serpientes, jaguares u otros personajes monstruosos.</p>
Iconografía	Kinich Ahau; Religiosa
Datación	800-900
Contexto Cultural/Estilo	Maya. Clásico tardío.
Lugar de Producción/Ceca	Guatemala (Centroamérica)
Lugar de Procedencia	Departamento de Quiché(Guatemala, Centroamérica)



Foto: Joaquín OTERO UBEDA

Anexo XLI. Ficha técnica: camahuil, Museo de las Culturas del Mundo.

Museo	Museo de las Culturas del Mundo (Barcelona)
Inventario	MEB 176-762/C1047
Colección	América
Clasificación genérica	Figura
Objeto/ Documento	Camahuil
Materia/ Soporte	Piedra
Técnica	Piedra
Dimensiones	6.2 x 3.8 x 1.5 cm
Descripción	Los camahuils son estatuillas antropomorfas en forma de cuña o hacha, conceptuales y minimalistas. Los rasgos de las figuras se remarcaban con incisiones de trazos simples y geométricos. Arqueológicamente se asocian a entierros y ofrendas, y se cree que se utilizaban tanto en prácticas religiosas populares como en otras de carácter más institucional, en toda la sociedad maya y en otras culturas de Mesoamérica. Es frecuente que incluyan dos orificios cerca de la cabeza, lo que permitía utilizarlos como colgantes.
Datación	300 a.C. – 300 d.C.
Contexto cultural/ Estilo	Maya
Lugar de procedencia	Guatemala
Museo depositario	Museo de las Culturas del Mundo
Ubicación actual	Sala 28
Historia del objeto	Adquirida durante la expedición a América Central del Museo Etnológico, realizada entre los meses de septiembre y octubre de 1965, y dirigida por August Panyella Gómez, director, y Eudald Serra i Güell, antropólogo



Anexo XLII. Ficha técnica: portador de espejo, Metropolitan Museum of Art.

Museo	Metropolitan Museum of Art (Nueva York)
Inventario	1979.206.1063
Clasificación genérica	Escultura de madera
Objeto/ Documento	Portador de espejo
Materia/ Soporte	Madera, hematita roja
Dimensiones	H. 14 1/8 x W. 9 x D. 9 in. (35.9 x 22.9 x 22.9 cm)
Descripción	<p>Esta figura del portador de espejo es el ejemplo mejor conservado de la escultura portable de madera maya y uno de los puntos culminantes del arte maya del período clásico temprano (aproximadamente, 250-550). El artista creó esta figura a partir de un sólido trozo de madera del género <i>Cordia</i>, conocido localmente como <i>bocote</i>. La investigación determinó una edad de radiocarbono para la madera de 1425 años antes del presente (± 120 años), o un rango del 410 al 650 d.C. Se decía que provenía de la región fronteriza entre Guatemala y Tabasco, México. Lo más probable es que, a juzgar por su extraordinaria preservación, el pozo de los hallazgos fuera una cueva seca o una cámara funeraria bien sellada. El daño en su lado izquierdo es el resultado de algún desgaste o decaimiento en ese contexto, tal vez por descansar contra una superficie o estar sujeto a un paso de aire variable.</p> <p>La persona, un varón, lleva una elaborada falda tejida hasta la rodilla con lazos que cubren su ombligo. La cintura de la falda muestra un diseño trenzado y con flecos con rosetas circulares en las caderas y en la columna vertebral. El dobladillo de la falda muestra un patrón estrellado bordeado por una trenza retorcida. El nudo cuadrado en el estómago de la figura acentúa el retrato realista de la prenda, que se hunde entre sus rodillas ligeramente estiradas. Además, lleva un chal que le rodea el cuello y cae por sus brazos para conectarse a</p>

la roseta trasera, y se une en un racimo que se aleja de la espalda de la figura.

Las muescas claramente definidas en la falda y debajo de los brazos habrían sostenido una placa removible, de aproximadamente 5 pulgadas cuadradas, probablemente cubierta en un espejo de mosaico de piritita u obsidiana. La placa habría sido insertada debajo de los brazos y luego enganchada en las muescas de la falda. De hecho, el artista adelgazó el chal bajo el brazo derecho de la figura mediante el cincelado. Esto permitió un mejor "ajuste" para la placa, que, en un ángulo de unos 60 grados, coincide con el tono de la cara de la figura.

El personaje lleva un distintivo tocado y un bigote rizado. Los receptáculos para los ojos están tallados, posiblemente para sujetar las incrustaciones de los ojos en concha y obsidiana. Arquea su espalda, su cabeza está ligeramente inclinada hacia arriba, sus brazos paralelos al suelo y sus pies, aunque erosionados, están doblados bajo su cuerpo. Se le muestra con los puños apretados contra el pecho, agarrados bajo un elaborado pectoral. Éste representa un retrato antropomorfo con un tocado, orejeras, y un collar ancho de granos del jade. Los elaborados adornos de las orejas de la figura consisten en una forma acampanada a través del lóbulo estirado, con otros dos discos de jade colgando debajo de él, terminando en un gracioso retrato de una criatura reptiliana sin mandíbula. El pigmento de óxido de hierro rojizo que sobrevive en la superficie indica que habría sido brillantemente pintado y vívido en efecto.

Aunque el artista parece haber representado a este individuo en una escala pequeña, pero con proporciones corporales normales (escala aproximada 1/3), se trata probablemente un enano de la corte real, como se ve en muchas escenas de palacio. El pelo facial inusual, la frente bulbosa y el perfil coinciden con las representaciones de los artistas mayas de

individuos con acondroplasia u otros tipos de enanismo genético. En el arte maya, los enanos representaban un tipo de belleza antitética, en contraste con el Dios del Maíz. También eran muy especiales a los ojos de las sociedades mesoamericanas: tenían poderes divinatorios y eran buscados como artistas en cortes reales

Datación

Siglo VI d.C.

Contexto cultural/ Estilo

Maya

Lugar de procedencia

Guatemala o México, Mesoamérica

Ubicación actual

MET. Galería 358

Procedencia

John Stokes, Nueva York, hasta 1962; Nelson A. Rockefeller, Nueva York, 1962, en préstamo a The Museum of Primitive Art, Nueva York, 1962–1978







Anexo XLIII. Ficha técnica: vaso ceremonial con escena de entrega de códices, Museo de América.



MUSEO DE  AMÉRICA

Museo	Museo de América
Inventario	1991/11/29
Clasificación Genérica	Cerámica arqueológica
Objeto/Documento	Vaso
Materia/Soporte	Arcilla Pigmento
Técnica	Modelado Pintado Bruñido
Dimensiones	Altura = 17,80 cm Base: Diámetro = 15 cm Boca: Diámetro = 17,70 cm
Descripción	<p>Vaso ceremonial con decoración pictórica de bandas de glifos que delimitan cuatro escenas. En cada una de ellas, aparece representada la figura de perfil de un individuo, en posición sedente, con las piernas cruzadas y los brazos extendidos sujetando un elemento enrollado que podría ser un códice. Portan un gran tocado, capa y una especie de abanico de plumas sujeto a la espalda. Completan el atuendo, orejeras en forma de flor y muñequeras.</p> <p>La actitud de estos personajes indica que podríamos estar ante la representación de un acto de entrega de códices. Estos libros mayas, se elaboraban a base de largas tiras papel confeccionado con pasta de corteza de un ficus selvático (principalmente amate), luego se plegaban en zig-zag y sobre ellas se aplicaban finas capas de estuco. Sobre este soporte, los mayas dejaron testimonio de plegarias y complejas fórmulas rituales ligadas a los ciclos astronómicos, al año solar y a los rituales mágico-religiosos. Eran, por tanto, auténticos libros religiosos que cubrían importantes aspectos de su cultura, tales como la adivinación, la historia, la genealogía y la astronomía.</p>
Datación	600-900
Contexto Cultural/Estilo	Maya. Clásico tardío.
Lugar de Producción/Ceca	Guatemala (Centroamérica)
Lugar de Procedencia	Departamento de Quiché(Guatemala, Centroamérica)

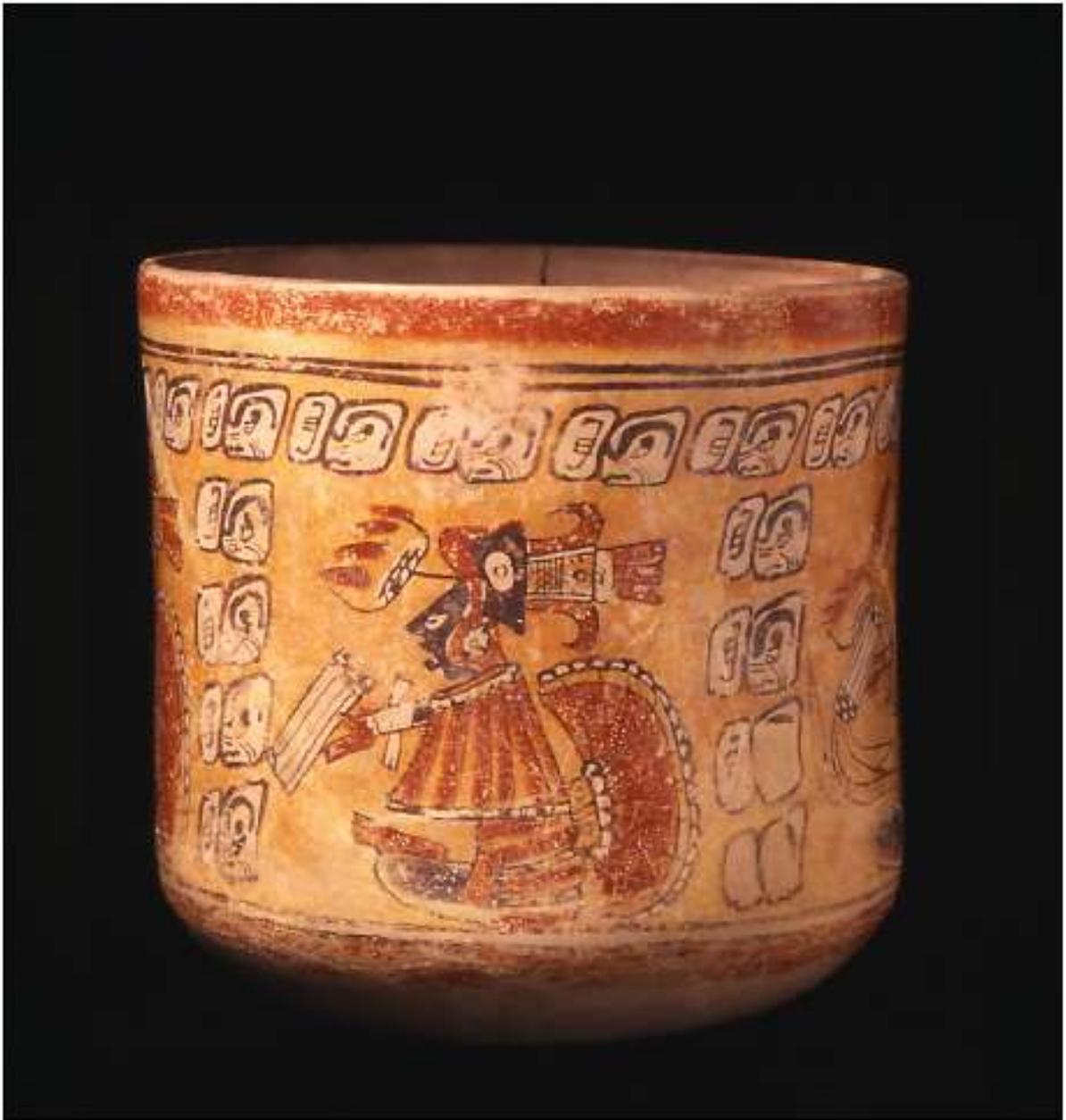


Foto: Joaquín OTERO UBEDA

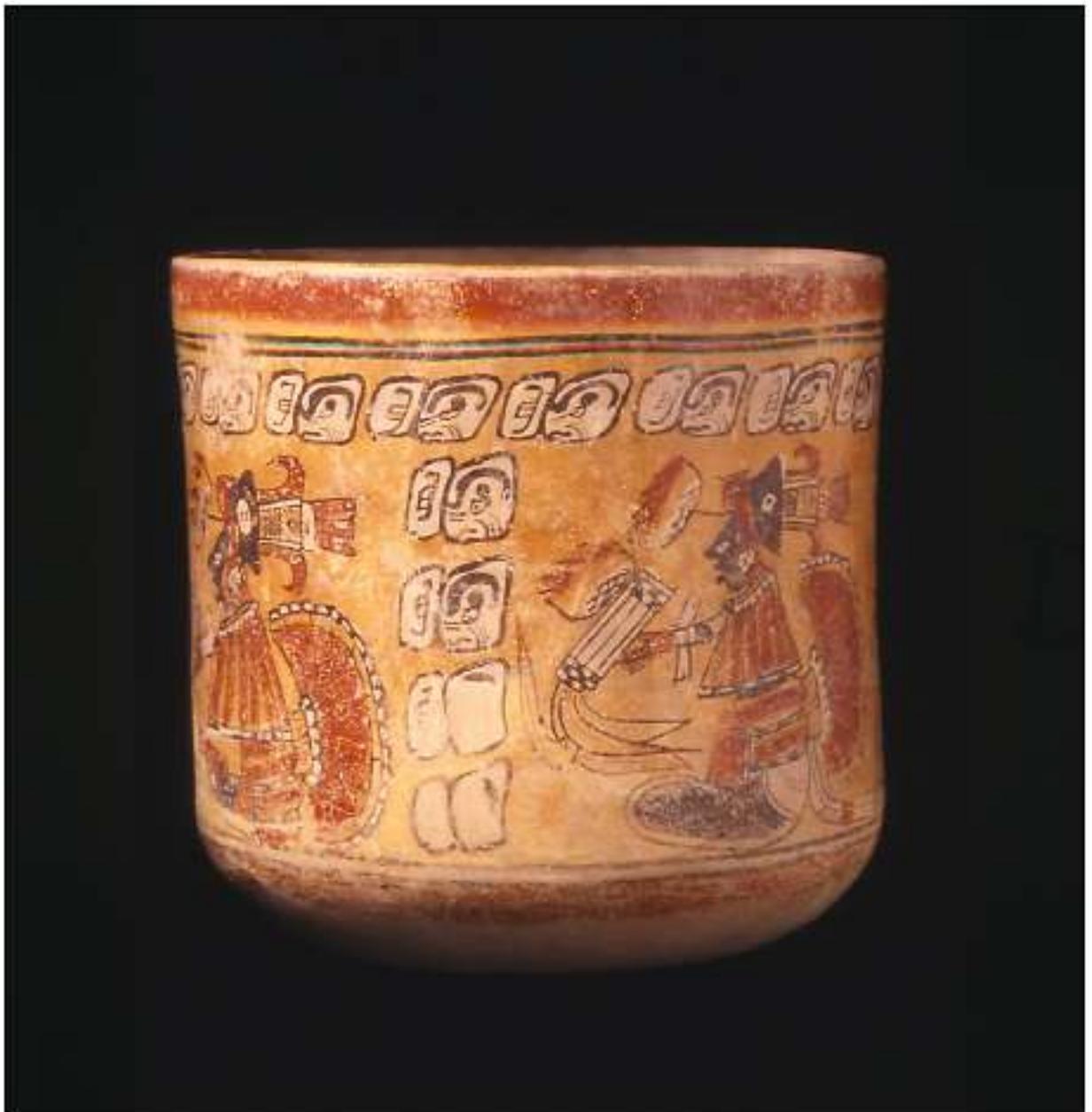


Foto: Joaquín OTERO UBEDA



Foto: Joaquín OTERO UBEDA

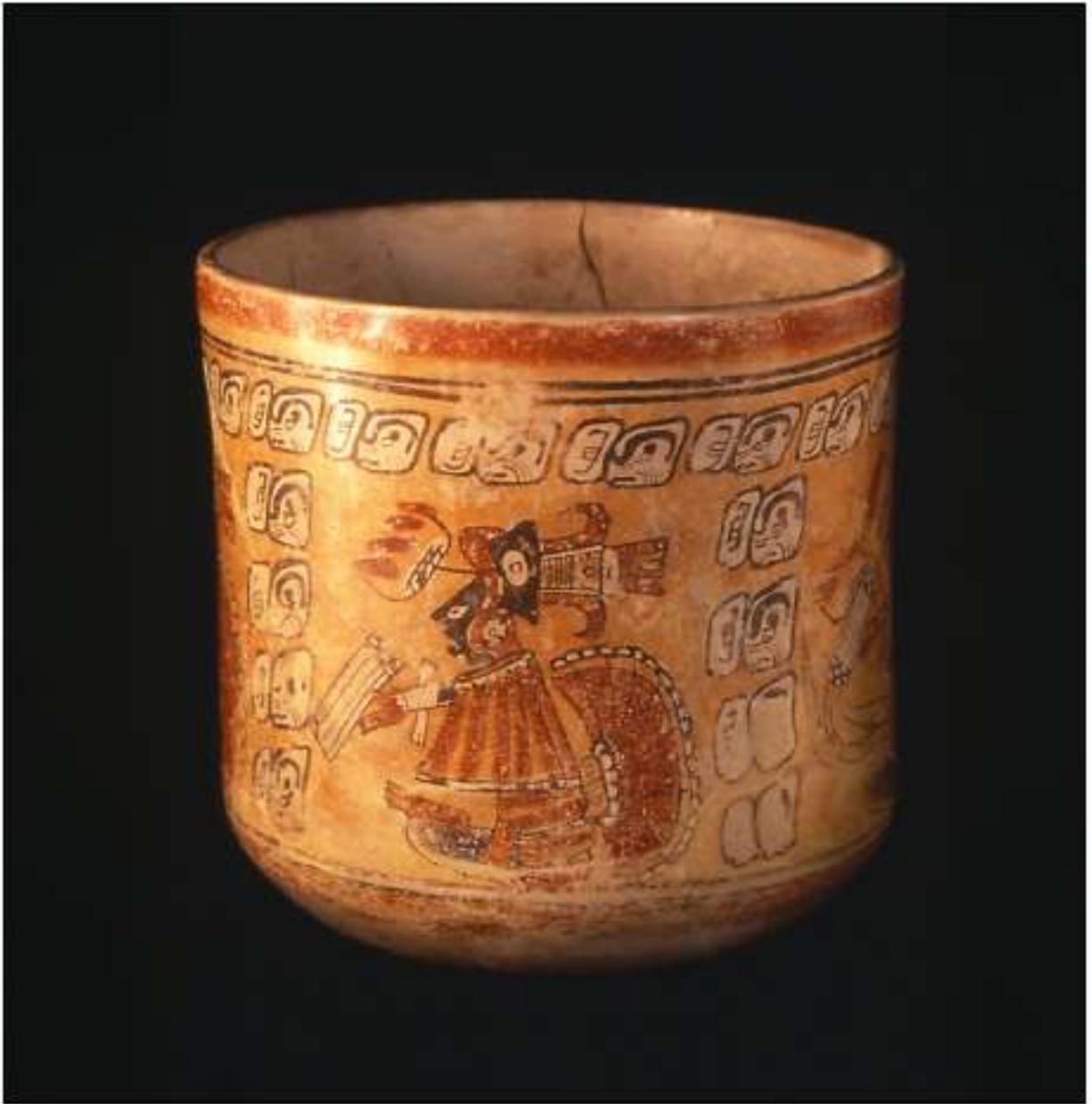


Foto: Joaquín OTERO UBEDA

Anexo XLIV. Ficha técnica: jarra con representación de escenas rituales, Metropolitan Museum of Art.

Museo	Metropolitan Museum of Art (Nueva York)
Inventario	1993.441
Clasificación genérica	Cerámicas – Contenedores
Objeto/ Documento	Jarra con escenas rituales
Materia/ Soporte	Cerámica, pigmento, engobe
Dimensiones	H. 11 1/2 in. x Diam. 12 in. (29.2 x 30.5 cm)
Descripción	<p>Los mayas clásicos representaban muchas escenas rituales de absorción de alcohol a través de enemas, y en esta jarra, varias de estas escenas se desarrollan alrededor de un registro superior e inferior. En escenas de figuras pareadas, tres alrededor del cuello y cuatro alrededor del cuerpo de la jarra, una mujer se muestra cuidando a un niño, preparando una mezcla en una vejiga o calabaza, y ayudando a un hombre a administrarse un enema. Los caracteres se pintan en rojo, anaranjado y negro, en un fondo anaranjado claro. El borde exterior del vaso está pintado de rojo y los dos registros están divididos con tres bandas de motivos geométricos.</p> <p>La mujer usa diferentes vestidos largos en cada escena, con patrones geométricos rojos y negros, una diadema blanca y pintura corporal en la cara y los brazos. Su pelo largo le cuelga hasta la cintura mientras realiza sus tareas. El hombre que le acompaña lleva una pintura corporal, un tocado y grandes orejeras. Parece estar aprendiendo el proceso de toma de enema. En estas raras escenas de instrucción ritual, los personajes se señalan mutuamente, como si se estuvieran intercambiando preguntas y explicaciones. La secuencia de los acontecimientos parece ser que el hombre llega a la mujer y usa una vejiga con el enema que lleva atado en la parte baja de la espalda. A continuación, prepara el enema para el hombre, el cual sostienen indistintamente uno u otro.</p>

Este recipiente es auto referencial. A lo largo de las escenas aparecen jarras de la misma forma con puntos negros cerca del borde que indican que se trata de una bebida alcohólica espumosa. Se sabe que los recipientes grandes de esta forma se usaron para bebidas fermentadas, como el pulque, hecho de la savia de maguey (*Agave Americana*). Las escenas y la jarra pueden estar relacionadas con un ritual de intoxicación. El hombre en una escena inferior inclina la cabeza y sostiene su mano en su boca, como si no se sintiera bien.

La mujer también podría ser retratada como sanadora, alguien con conocimientos etnobotánicos, buscados para remedios. Tal persona puede haber jugado un papel importante dentro de las cortes reales mayas, proporcionando enemas u otros tratamientos medicinales. De hecho, la “mujer del enema” también se hace a mano en una figura tridimensional de una mujer arrodillada que sostiene un recipiente grande en el Princeton University Art Museum (2005-64 a-b). La jarra que tiene es globular con un cuello cilíndrico, similar a la del Metropolitan

Datación

Siglos VIII-IX d.C.

Contexto cultural/ Estilo

Maya

Lugar de procedencia

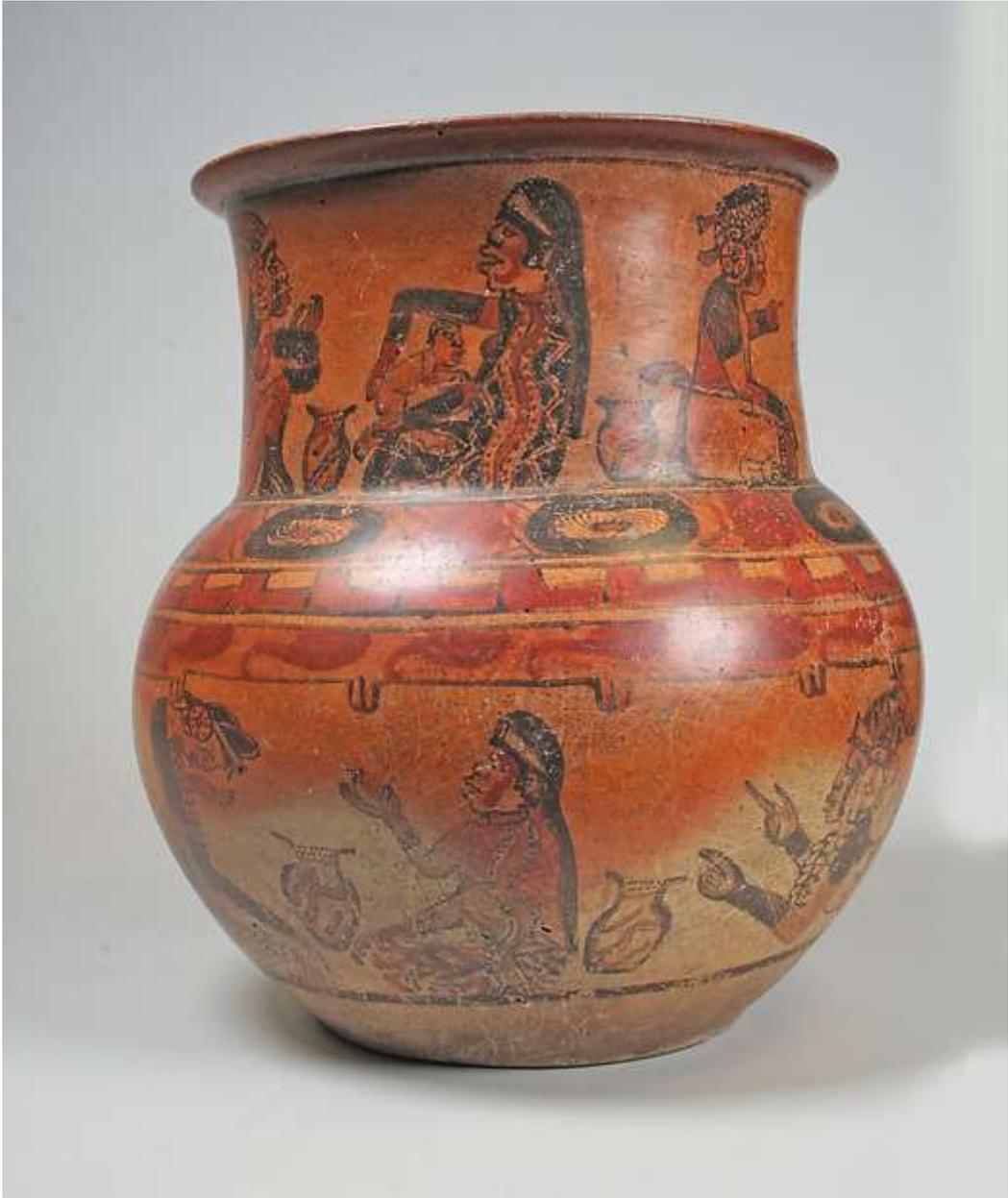
Guatemala, Mesoamérica

Ubicación actual

No expuesto

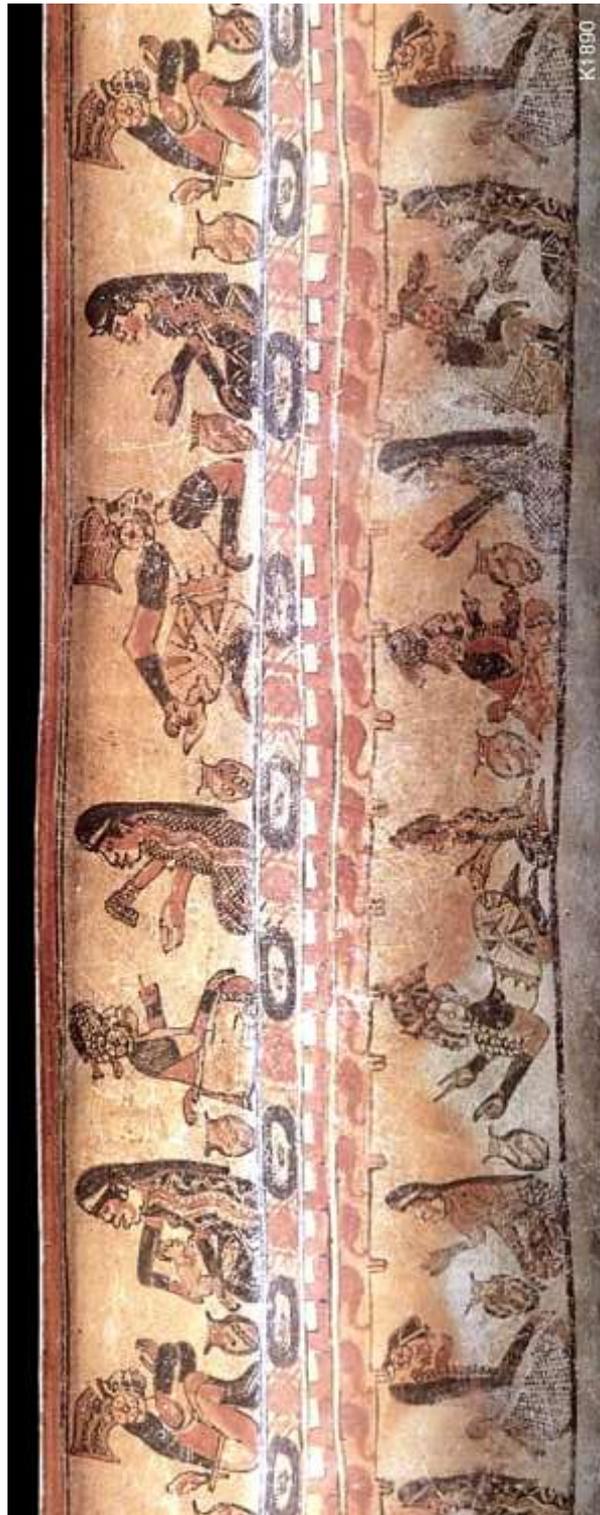
Procedencia

Charles and Valerie Diker, Nueva York, años 1970–1993









Despliegue © Justin Kerr. Nº Kerr: K1890.

Anexo XLV. Ficha técnica: hongo zoomorfo, Museo Nacional de Arqueología y Etnología.

Museo	Museo Nacional de Arqueología y Etnología (Guatemala)
Inventario	15353
Clasificación genérica	Escultura
Objeto/ Documento	Hongo zoomorfo
Materia/ Soporte	Piedra
Técnica	Piedra
Dimensiones	28,5 x 14,5 cm
Descripción	<p>La escultura, tallada en forma de un hongo, fue descubierta en el sitio de Kaminaljuyú del altiplano de Guatemala, el cual se localiza en el área de la capital moderna. Corresponde al período Preclásico. Muchas de estas esculturas han sido encontradas en esta región de la altiplanicie y también en la costa sur, y el estilo persistió a lo largo de los períodos Preclásico y Clásico. Se desconoce la función de estas esculturas, aunque entre las hipótesis propuestas se encuentran ideas sobre un culto relacionado a los hongos alucinógenos, o que sirvieron como moldes para elaborar cuencos de cerámica, o que eran marcadores territoriales. En las tumbas, a menudo se encuentran ejemplos de piedras hongo.</p> <p>Este ejemplar exhibe lo que parece ser un pájaro mitológico tallado en la base de su tallo. El pájaro se sienta directamente sobre una plataforma rectangular. Aunque su cuerpo con alas y las patas pertenecen a un pájaro, la cabeza mira directamente hacia arriba y sus gestos son una combinación de detalles de ave junto con elementos de alguna otra criatura. La parte superior de su cola redondeada se curva hacia atrás y su ojo es grande y redondo. La cabeza parece ser demasiado grande para su cuerpo, probablemente para enfatizar la fuerza de su poder sobrenatural. La conexión entre el pájaro y el hongo parece como un enigma. Sin embargo, desde el punto de vista artístico, la postura del ave</p>

dirige el ojo del observador en dirección hacia arriba, pero este movimiento es resistido y contenido por la cubierta del hongo. El resultado es una pieza de arte equilibrada y estéticamente placentera

Datación	400 a.C. – 250 d.C.
Contexto cultural/ Estilo	Maya
Lugar de procedencia	Kaminaljuyú (Guatemala)

*Información para la elaboración de la ficha: SEACEX (2002: 190).



Anexo XLVI. Ficha técnica: vaso ceremonial con representación de escena de autosacrificio, Museo de América.



MUSEO DE  AMÉRICA

Museo	Museo de América
Inventario	1991/11/02
Clasificación Genérica	Cerámica arqueológica
Objeto/Documento	Vaso
Materia/Soporte	Arcilla Pigmento
Técnica	Modelado Pintado Bruñido
Dimensiones	Altura = 17,80 cm; Diámetro = 14,30 cm
Descripción	<p>Vaso ceremonial cilíndrico con decoración pictórica que representa una escena de carácter ritual en la que aparecen dos personajes masculinos con elaborados tocados. Uno está sentado sobre un almohadón confeccionado con piel de jaguar, símbolo de su rango, y el otro sobre un banco o trono. Ambos sostienen un elemento enrollado que podría ser papel de amate. Frente a cada individuo aparece una blanda glífica vertical y un sirviente que sostiene un tejido a modo de cortina ante ellos.</p> <p>La escena parece representar un ritual de autosacrificio, de ahí la presencia del papel de amate sobre el que estos miembros de la realeza vertían la sangre producida por la autolesión, la cual, al quemarse luego y según su creencia, subía en forma de humo al cielo, para servir de alimento a los dioses.</p>
Datación	800-900
Contexto Cultural/Estilo	Maya. Clásico tardío.
Lugar de Producción/Ceca	Guatemala (Centroamérica)
Lugar de Procedencia	Guatemala(Centroamérica)

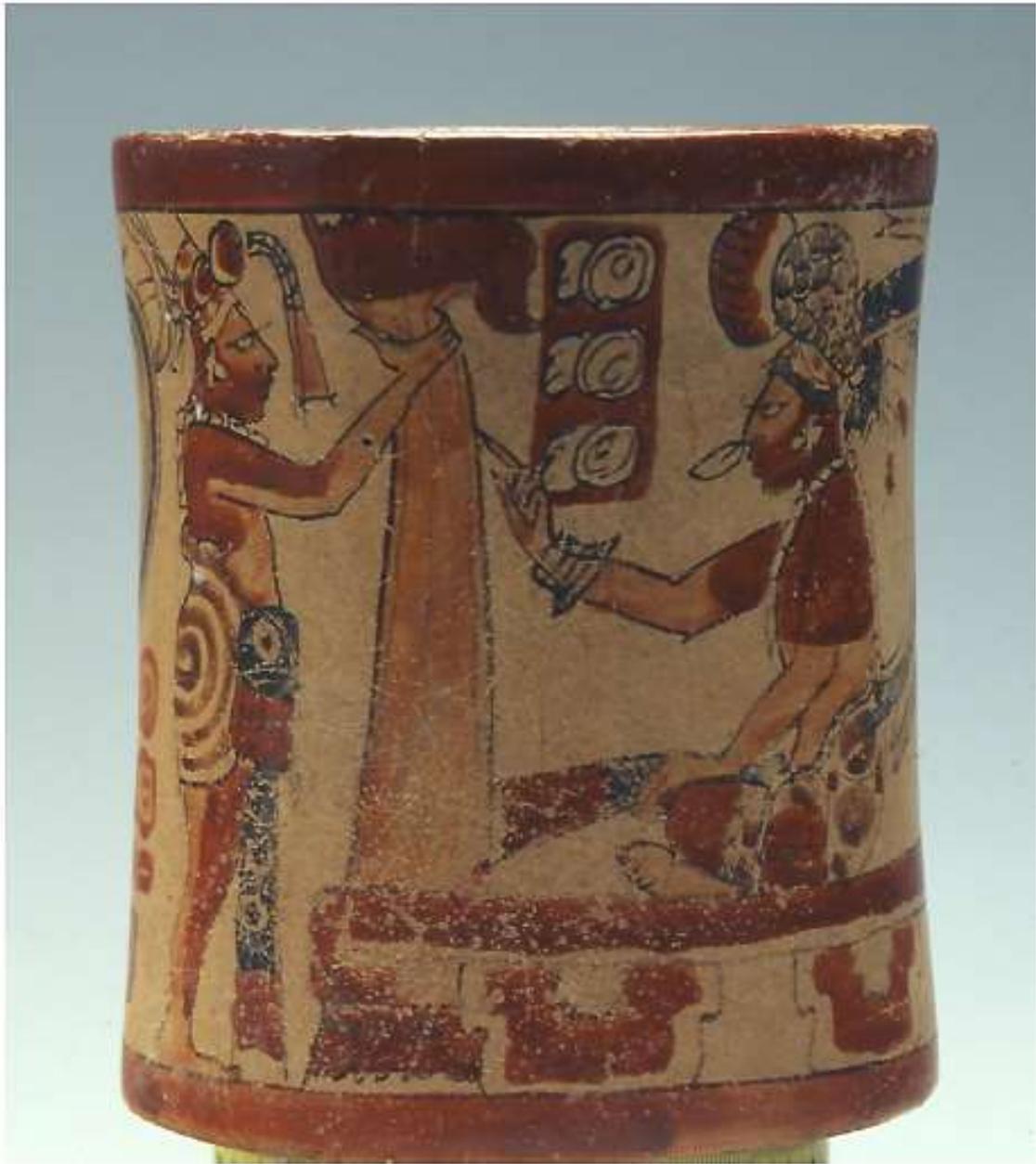


Foto: Joaquín OTERO UBEDA



Foto: Joaquín OTERO UBEDA

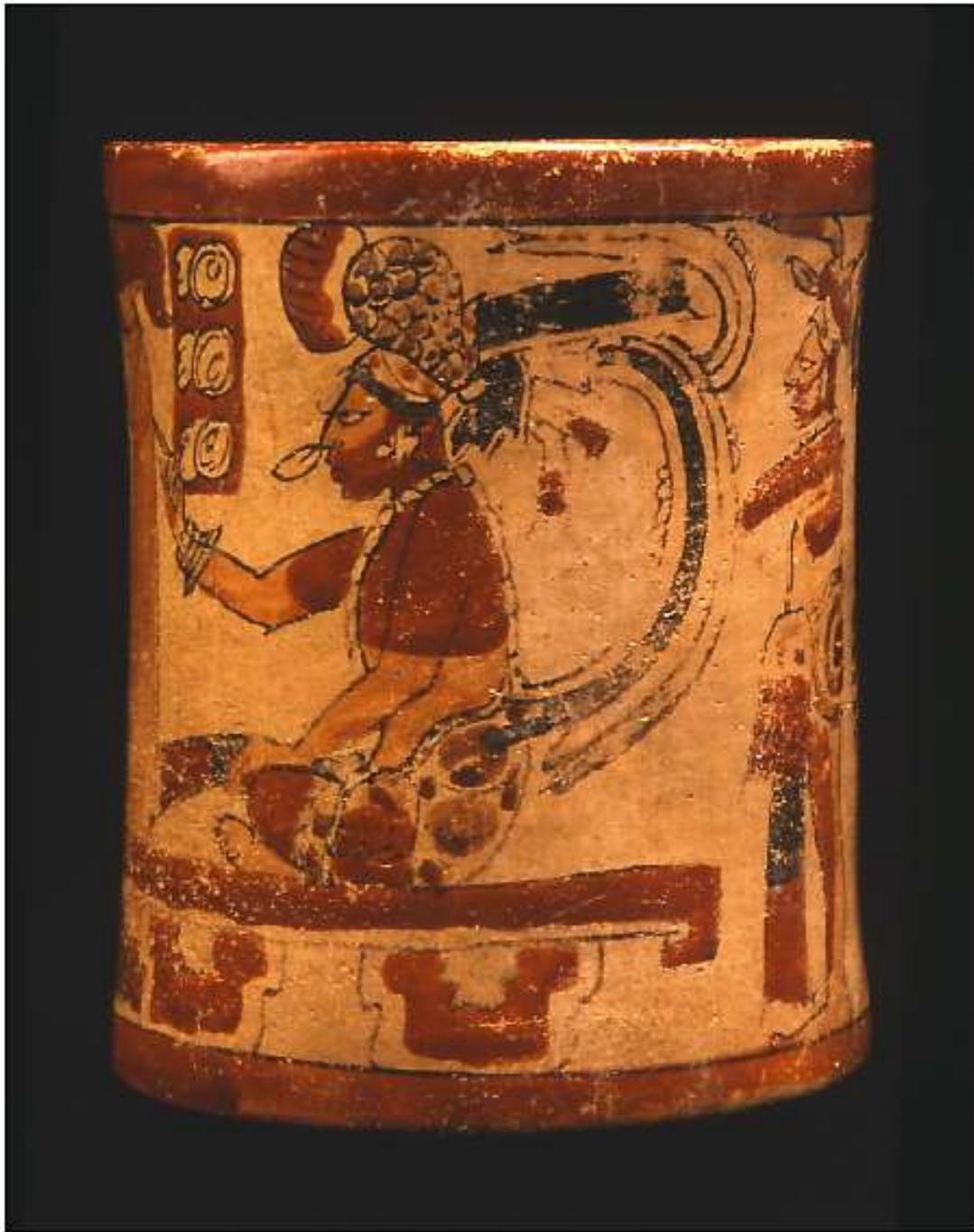


Foto: Joaquín OTERO UBEDA

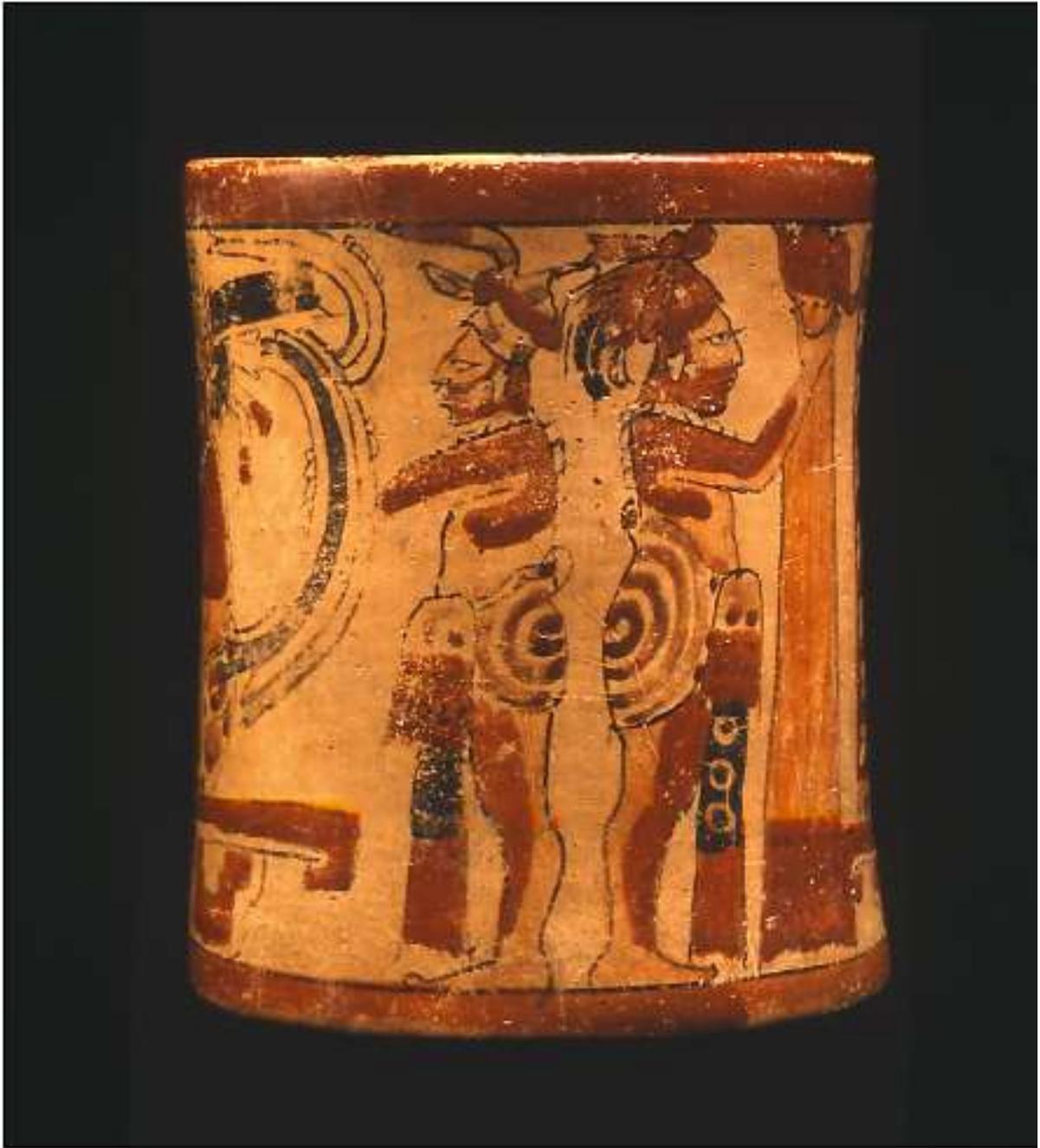


Foto: Joaquín OTERO UBEDA

Anexo XLVII. Ficha técnica: vaso ceremonial con representación de escena mágico-religiosa, Museo de América.



MUSEO DE  AMÉRICA

Museo	Museo de América
Inventario	1991/11/10
Clasificación Genérica	Cerámica arqueológica
Objeto/Documento	Vaso
Materia/Soporte	Arcilla Pigmento
Técnica	Modelado Pintado Bruñido
Dimensiones	Altura = 19,70 cm; Diámetro máximo = 13,10 cm
Descripción	<p>Vaso ceremonial cilíndrico con decoración pictórica. El borde superior está recorrido por una banda de glifos y el inferior con dos cenefas, una naranja y otra crema. En la parte central aparece representada una escena en la que participan un jaguar con las garras extendidas, un venado con las garras de un jaguar y una figura humana cubierta con una piel de venado y cicatrices en las piernas, que abraza a un rostro antropomorfo.</p> <p>Teniendo en cuenta los personajes representados, esta escena podría estar relacionada con algún acontecimiento de carácter mágico-religioso.</p> <p>El felino es una representación del Dios Jaguar del linio acuático, divinidad del Inframundo presente en algunas escenas mayas de carácter narrativo donde su papel está aún por definir. Tanto el venado como el jaguar eran animales de fuerte carga simbólica en las creencias y rituales mayas; ambos están asociados al sol y es común su aparición en las escenas cinegéticas de las que esta vasija sea, tal vez, una metáfora.</p>
Datación	600-900
Contexto Cultural/Estilo	Maya. Clásico tardío.
Lugar de Producción/Ceca	Guatemala (Centroamérica)



Foto: Joaquín OTERO UBEDA



Foto: Joaquín OTERO UBEDA

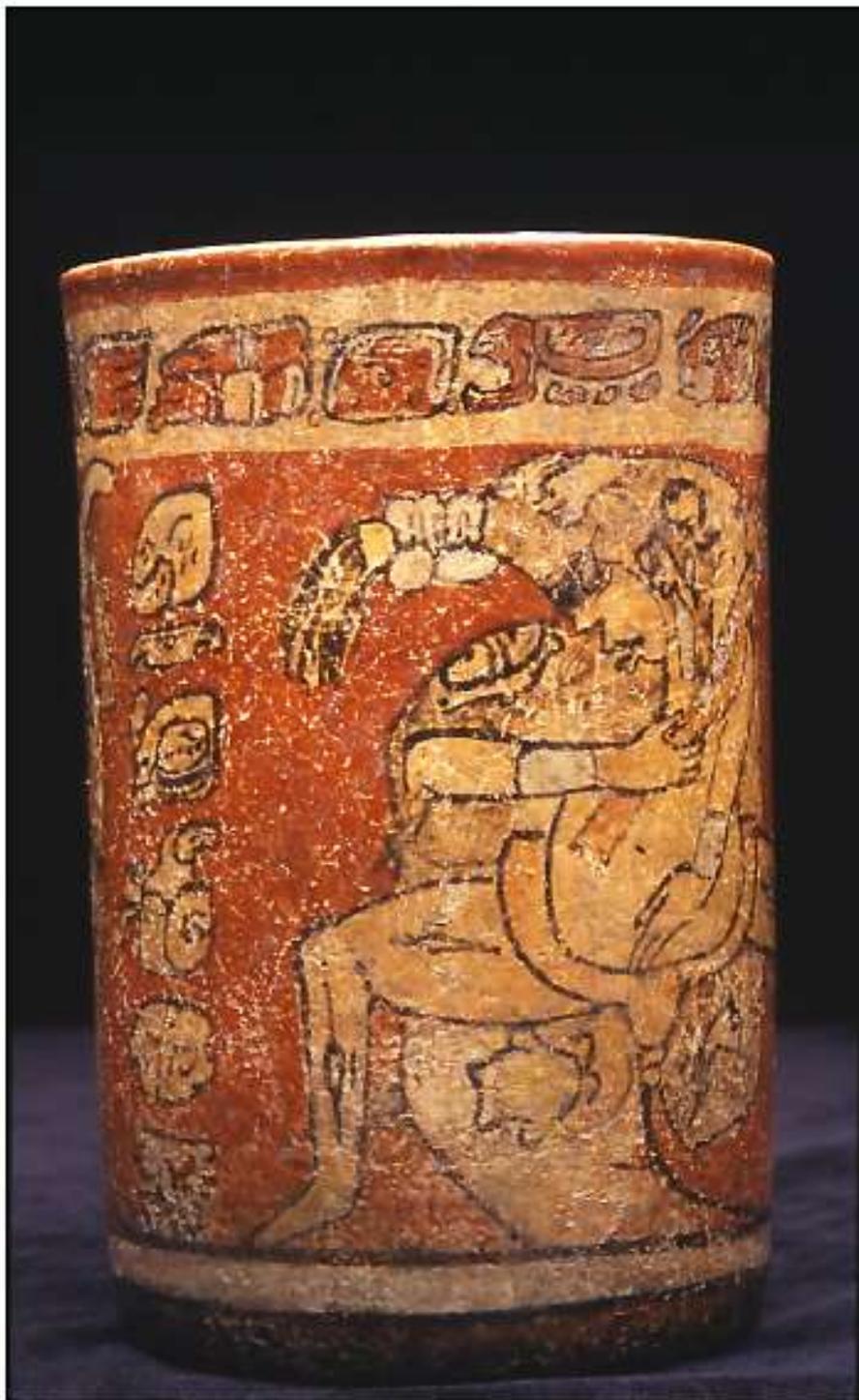


Foto: Joaquín OTERO UBEDA



Foto: Joaquín OTERO UBEDA

5. Pervivencia del ritual

El legado maya



La tradición oral procedente de la religión y del sentimiento popular maya está cargada de plegarias, palabras curativas o conjuros protectores contra diversos males. Algo que también se mantiene en las **ceremonias, fiestas y ritos que han pervivido** a lo largo del tiempo.

Honar la memoria de los difuntos, celebrar rituales agrícolas o conmemorar ciertos acontecimientos mediante danzas son algunas de las numerosas tradiciones mayas que han perdurado en el tiempo, con mayor o menor alteración, pero con una **fuerte base prehispánica**. Un recuerdo del pasado en el que todavía hoy se inspiran muchos artistas.



¿Cómo llegar al Museo?

Avenida Reyes Católicos, 6, Madrid, 28040.
Junto al Faro de Moncloa.

Líneas de autobús: 1, 12, 16, 44, 46, 61, 82, 83, 113, 132, 133 y circular.

Metro:

Línea 3 Moncloa, salida Isaac Peral; Línea 6 Moncloa;
Línea 7 Islas Filipinas, salida Gaztambide.

Horario general

Martes a sábados: 9:30 a 15h.
Jueves: 9:30 a 19h, apertura continuada.
Domingos y festivos: 10 a 15h.
Cerrado todos los lunes del año, 1 de enero, 1 de mayo, 24, 25 y 31 de diciembre, 6 de enero y un festivo local.

Tel.: 915492641 y 915439437
Fax: 9155446742

museodeamerica@mcu.es
<http://museodeamerica.mcu.es>



@MuseodeAmerica



Estacionamiento de libre acceso durante los fines de semana.

Sangre, Poder e Inframundo

Una mirada diferente desde la cultura maya prehispánica



En lo más profundo de la civilización maya

El Museo de América de Madrid ofrece la posibilidad de acercarse a los aspectos más interesantes y cautivadores de **la civilización más duradera y sobresaliente** de las que surgieron en el continente americano antes de la llegada de los europeos.

Por primera vez, el museo recoge una exhibición que profundiza en las **raíces culturales** y las **creencias de los mayas**. Una aproximación a su manera de comprender el mundo que evidencia una fuerte conexión con el ámbito sobrenatural.



1. Primeros pobladores

Animales que inspiraron a los indígenas

Los **elementos naturales** con los que convivían sirvieron a los mayas para representar percepciones, fuerzas y fenómenos abstractos.

A través de la representación de los animales que les rodeaban (jaguales, guacamayas, murciélagos, venados, búhos, monos, ranas, cocodrilos, serpientes), los mayas expresaron **ideas y conceptos intangibles**.

El medio natural fue la parte más evidente de la atmósfera sagrada que envolvía la creación y su plasmación en el arte fue inevitable.



Alguien ha dicho que la metáfora, el símbolo y el mito, son las llaves para un verdadero conocimiento de los dioses y de lo sagrado [...]. Yo añadiría [...] la expresión plástica, en donde se condensan [...] las tres vías anteriores a través del vehículo privilegiado de que dispone el hombre para aproximarse a lo inefable: la imaginación creativa.

M. Rivera Dorado

2. Más allá de la serpiente

El dragón y el laberinto

La serpiente fue uno de los animales más recurrentes en el imaginario maya. La **serpiente** tratada **con rasgos de dragón** aparece representada desde época muy temprana. Simboliza el contacto con el mundo subterráneo, el acceso a *Xibalbá*.

Acercarse al mundo sagrado era una prioridad entre los miembros de la élite, lo cual manifestaban con la construcción de edificios como el *Satunsat* (Oxkintok), un verdadero laberinto que proporcionaba los **secretos del más allá** a quienes se adentrasen en él.



3. Acceder a otros mundos

Los contactos con el inframundo

Los **actos adivinatorios** y las **profecías** eran una constante en el mundo maya. Se llevaban a cabo rituales para comunicarse con los difuntos, conocer designios y pronósticos o resolver cuestiones dinásticas.

La sociedad maya contaba con una **orden sacerdotal** encargada de realizar ceremonias con un fuerte componente de colectividad. La observación de la superficie pulida de los **espejos** y los sacrificios en los **cenotes** eran algunas de las conductas practicadas, en ocasiones, bajo los efectos de **sustancias alucinógenas**.



4. Autosacrificio y muerte

Símbolos de ofrenda y respeto

De las leyes naturales se desprendía, según los mayas, el plan divino de la creación: todos los seres y cosas estaban llenos de una **energía que se reponía**, según la concepción cíclica del mundo, mediante **ofrendas** a los dioses.

El gobernante se consideraba el intermediario entre la tierra y las otras regiones del cosmos, por lo que era el responsable de consumir la ofrenda más preciada de todas: su **sangre**.

La necesidad constante de esta sustancia para satisfacer a los dioses conllevaba la realización de **sacrificios humanos**, como los que tenían lugar tras la celebración del **juego de pelota**.



Civilizaciones prehispánicas



Los Mayas



Maleta didáctica

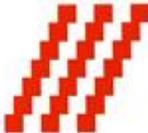
Educación Primaria

(Adaptada para alumnos ciegos o con discapacidad visual)

Sangre, Poder e Inframundo

Una mirada diferente desde la cultura maya
prehispánica

Ejemplar para el docente

MUSEO DE  AMÉRICA

1. Presentación.
2. Saludo al docente. Objetivos.
3. La exposición.
4. ¿Quién es *Iktan*?
5. Contenido.
6. Actividades.

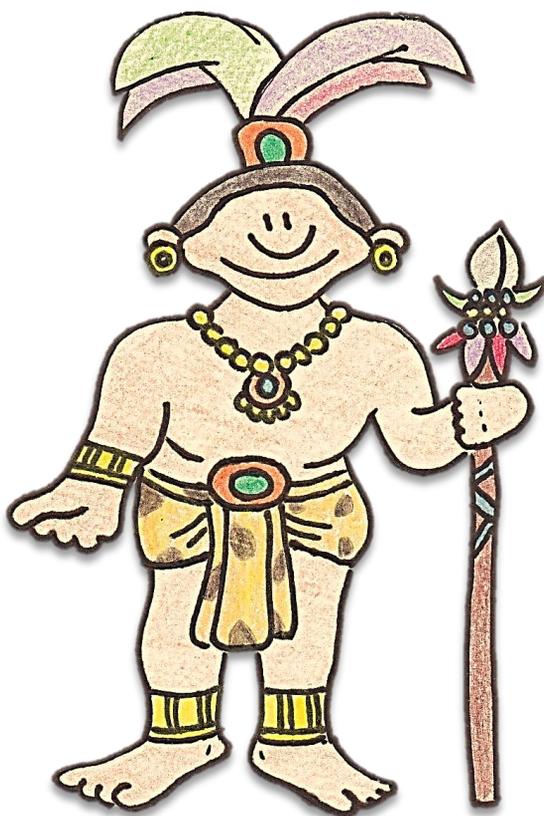
Material didáctico elaborado por los departamentos de Difusión y Precolombino del Museo de América (Madrid).

La reproducción de este material sólo está permitida con fines educativos, sin finalidad comercial, citando la fuente completa y al Museo de América.

***IKTAN*, EL MAYA**

Como método lúdico y, sobre todo, para que los alumnos tengan una sensación cercana en su aproximación a la cultura maya, presentamos a *Iktan* (nombre maya que significa “ingenioso”). Es el personaje que les acompañará en algunas de las actividades propuestas para el aula y en el taller que realizarán tras la visita a la exposición del Museo de América.

Iktan, el maya, les permitirá tener una experiencia acorde a su edad. De hecho, es el mismo personaje que ayuda a los más pequeños a recorrer de manera divertida las salas de la exhibición en las audioguías para niños.



4. CONTENIDO

¿Qué contiene esta maleta?

- Tapa de la maleta (parte interior): mapa en relieve del continente americano, destacando la zona de Mesoamérica y las principales ciudades mayas.
- 10 siluetas en relieve con ejemplos de la fauna del área maya.
- 3 planchas de Goma EVA o Foamy.
- 3 planchas de papel de aluminio.
- 3 palitos de madera de extremo redondeado.
- 1 bote de pintura de color anaranjado.
- 1 pincel.
- Reproducciones de adorno corporal: 1 nariguera, 2 orejeras, 1 pectoral.
- 5 láminas en relieve que reproducen obras mayas con personajes ataviados de diferentes maneras.
- 2 láminas en relieve con los cuerpos masculino y femenino.
- Elementos de indumentaria y adorno en distintas texturas (cartón, tela, diferentes tipos de papel, plumas): faldellín, capa, tocado, collar, brazalete, etc.
- 5 láminas en relieve que reproducen obras mayas donde se refleja la importancia el maíz.
- Mazorca de maíz.
- Réplica de molino manual (sólo para el docente).

Le agradecemos devolver este material en las mismas condiciones en que a otros usuarios les gustaría encontrarlo.

¿Con qué animal te identificas?

Duración aproximada: 90 min.

Objetivos:

- Localizar geográficamente Mesoamérica en el continente americano y conocer la extensión del área maya.
- Reconocer las diferentes especies de fauna que habitan el área maya y sus características.
- Conocer la estrecha relación entre el mundo natural y sobrenatural para los mayas y su visión del mundo basada en un simbolismo mágico-religioso.
- Encontrar paralelismos entre su forma de ser y las características de alguno de los animales explicados.
- Identificarse a sí mismos y comprobar cómo les ven otras personas.
- Fortalecer la autoestima de los alumnos, reforzando o identificando las diferencias como algo positivo, que les hace únicos, nunca exclusivo (evitar cualquier tipo de discriminación).

Material necesario:

- Mapa en relieve.
- 10 siluetas en relieve con ejemplos de la fauna del área maya.
- 3 planchas de Goma EVA o Foamy.
- 3 planchas de papel de aluminio.
- 3 palitos de madera de extremo redondeado.
- 1 bote de pintura de color anaranjado.
- 1 pincel.

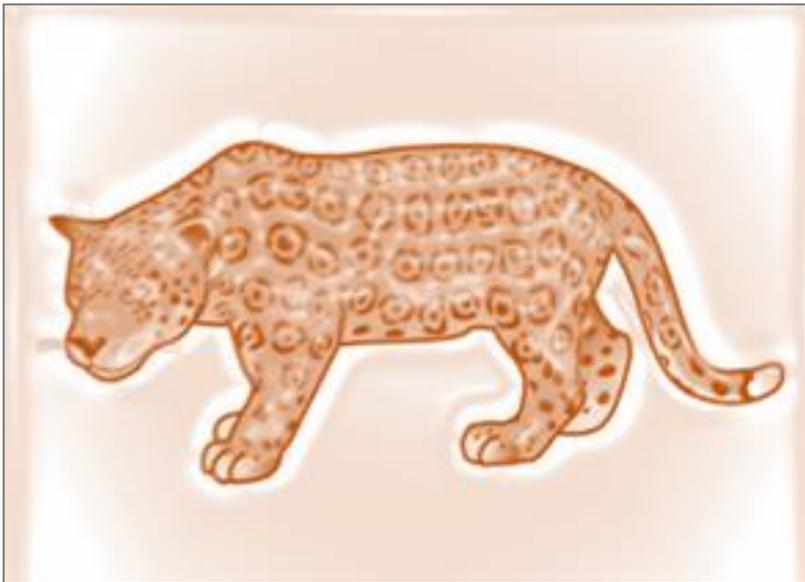
5. ACTIVIDADES

Cómo desarrollar la actividad

- El docente explica la geografía del continente americano, centrándose en el área maya. Tras haber manejado el mapa, con las maletas cerradas para no poder consultarlo de nuevo, uno o dos voluntarios lo dibujan en la pizarra, con la ayuda del resto de compañeros. Se trata de que, aproximadamente, recuerden la forma de dicha área, los países que la conforman y algunos hitos geográficos relevantes.
- El docente pregunta a los alumnos qué tipo de flora y fauna puede haber en ese lugar. Tras las respuestas de los alumnos, utiliza las siluetas en relieve para enseñarles los distintos animales que lo habitan. También, señala la fuerte influencia que existía en el mundo maya entre los elementos naturales con que convivían diariamente y su manera de entender el mundo que les rodeaba.
- Después de la explicación, el docente reparte entre los alumnos el material indicado y les pide que se identifiquen con un animal. Los alumnos deben imaginar su *alter ego* animal y dibujarlo en un folio. Aquellos que padezcan deficiencia visual o sean ciegos, si lo prefieren, pueden elegir una de las siluetas de la maleta y bordearla. El animal puede ser alguno de los mencionados o cualquier otro, incluso inventado: lo importante es que se sientan identificados con él.
- Sin poner el nombre del alumno autor del dibujo, se entregan al docente, quien los mezcla para ir mostrándolos uno a uno al azar. Entre todos los alumnos, tendrán que intentar averiguar de qué compañero se trata, de tal manera que cada uno sepa cómo se ve a sí mismo y cómo le ven los demás. En todo momento, el docente guiará la actividad para que el ambiente sea positivo e interesante.

5. ACTIVIDADES

- Tras haber relacionado todos los dibujos con sus respectivos autores, se reparten y se les da relieve. Se coloca la plancha de Goma EVA y, sobre ella, la de papel de aluminio. El dibujo en papel se pone encima y se repasa con el palito de madera, con cuidado de no romperlo. Se retoca por delante y por detrás para conseguir el relieve deseado y se pinta (el color anaranjado recuerda a los vasos de arcilla mayas y, por tanto, a las paredes del recorrido expositivo). Finalmente, pueden colocarse por todo el aula.



Ejemplo del resultado final de uno de los dibujos en relieve.

Adornar el cuerpo

Duración aproximada: 60 min.

Objetivos:

- Aprender la importancia de la imagen en la cultura maya y los diferentes tipos de vestimenta o adorno personal según el rango y/o el evento social.
- Conocer la indumentaria de esa civilización a través de las representaciones artísticas.
- Interpretar los objetos de ornamento como elementos cargados de significado y valor cultural.
- Entender el adorno personal como un lenguaje, resultado de una cultura y un pensamiento determinados.
- Reconocer los elementos que nos identifican actualmente, detectando cambios culturales y aprendiendo a respetar las diversas culturas.

Material necesario:

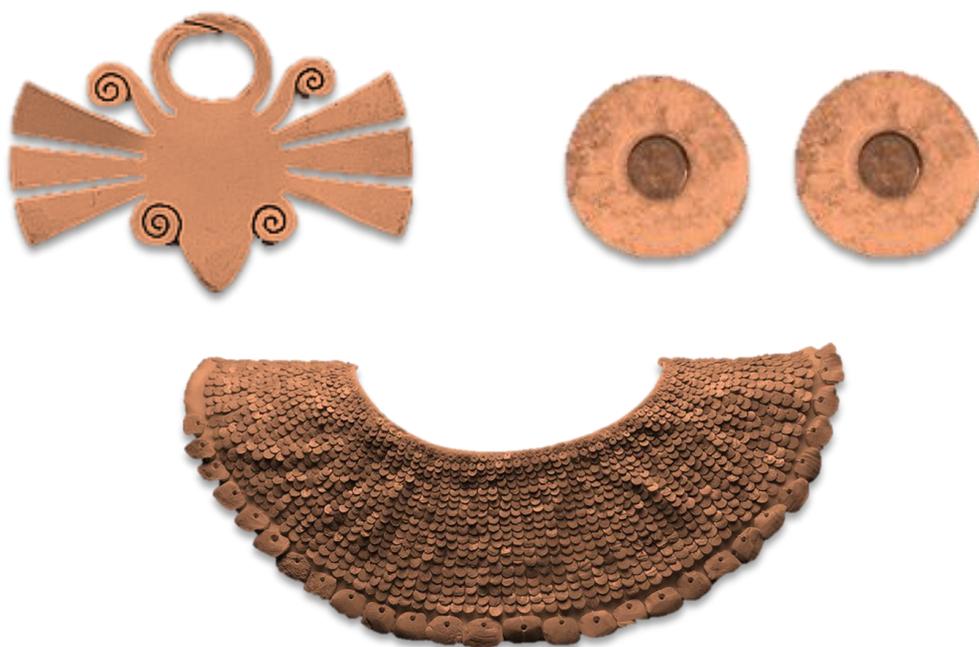
- Reproducciones de adorno corporal.
- 5 láminas en relieve que reproducen obras mayas con personajes ataviados de diferentes maneras.
- 2 láminas en relieve con los cuerpos masculino y femenino.
- Elementos de indumentaria y adorno en distintas texturas (cartón, tela, diferentes tipos de papel, plumas): faldellín, capa, tocado, collar, brazalete, etc.

5. ACTIVIDADES

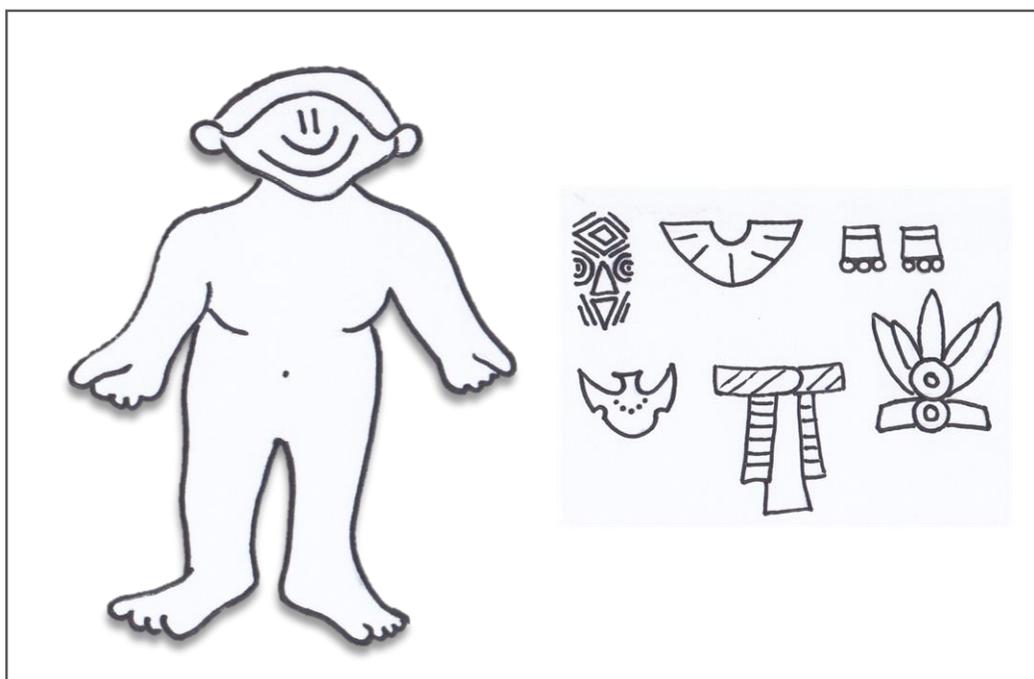
Cómo desarrollar la actividad

- El docente utiliza las láminas en relieve para explicar las diversas formas de vestir de los habitantes del área maya según varios factores: su rango social, el trabajo que desempeñe, su edad, su sexo, la ocasión, etc. Se trata de extractos o detalles de obras mayas en que aparecen personajes ataviados de distintas maneras.
- El docente entrega las reproducciones de adorno corporal (nariguera, orejeras y pectoral) a los alumnos y les invita a averiguar de qué se trata, dónde se colocaban y qué significado tenían. Una vez identificados, los alumnos se los colocan en su sitio.
- El docente va sacando uno a uno los elementos de adorno realizados en distintos materiales para que los alumnos, de nuevo, los identifiquen. Después, los reparte entre ellos, junto con las láminas del cuerpo humano. Los alumnos, teniendo en cuenta lo explicado, deberán vestir y adornar a los personajes a su gusto. Al terminar, se comentarán unos cuantos entre todos, viendo qué diferencias y semejanzas presentan.
- Finalmente, el docente iniciará un debate para que los alumnos identifiquen qué elementos, objetos o indumentaria caracterizan a las personas hoy en día y definen las culturas. En todo momento, el docente guiará la actividad para que el ambiente sea respetuoso e inclusivo.

5. ACTIVIDADES



Ejemplo de las reproducciones de adorno corporal para los alumnos.



Silüeta de *Iktan* y ejemplo de elementos con los que vestirlo y adornar su cuerpo: tatuajes, pectoral, muñequeras, nariguera, faldellín, tocado.

Maíz: la base del alimento

Duración aproximada: 60 min.

Objetivos:

- Conocer la principal actividad agrícola de la civilización maya, los métodos de cultivo y de tratamiento de los alimentos.
- Aprender cuánto afecta la agricultura al desarrollo de los grupos humanos.
- Relacionar la importancia del maíz como base del alimento con la cosmovisión maya y su representación en las obras.
- Desarrollar la imaginación al idear platos con los principales ingredientes presentes en el área maya.
- Acercarse a otra cultura a través de su gastronomía y respetar las tradiciones.

Material necesario:

- Láminas en relieve que reproducen obras mayas donde se refleja la importancia el maíz.
- Mazorca de maíz.
- Réplica de molino manual (sólo para el docente).

Cómo desarrollar la actividad

- El docente explica a los alumnos las características geográficas del área maya, el tipo de agricultura que se practicaba y algunos de los alimentos más significativos que aún hoy se emplean en Mesoamérica (si lo considera necesario, puede hacer uso del mapa de la parte inferior de la tapa).

5. ACTIVIDADES

- Con la mazorca de maíz, les comenta las características de este alimento y su importancia para la subsistencia de los pueblos mayas. Después, inicia un debate para que los alumnos piensen de qué manera pueden afectar los cambios en las condiciones climáticas al devenir de los habitantes.
- El docente dirige el debate para explicar que el maíz era el alimento que les ayudó a subsistir en un ambiente inhóspito, lo cual tuvo su reflejo en la mentalidad maya y en las obras que crearon. Mientras tanto, muestra las láminas a los alumnos y les ayuda a distinguir los elementos representados.
- El docente coloca el molino manual en el centro del aula y explica su uso. Seguidamente, invita a que, de uno en uno, los alumnos se acerquen para intentar moler su mazorca y conseguir harina de maíz, comprendiendo su complicación.
- Finalmente, a medida que van terminando de realizar la molienda, vuelven a su sitio para idear una receta con alguno de los alimentos que el docente les ha explicado al comienzo de la actividad.



Sangre, Poder e Inframundo

*Una mirada diferente
desde la cultura
maya prehispánica*

(22 de marzo– 25 de mayo)



Sangre, Poder e Inframundo

*Una mirada diferente desde la
cultura maya prehispánica*

(22 de marzo - 25 de mayo)



