

PROYECTO DE EXPOSICIÓN TEMPORAL



MUERTE Y VIDA: Un recorrido hacia la Eternidad



MUSEO DE GALERA

ÍNDICE	Páginas
INTRODUCCIÓN.....	9-12
<i>BLOQUE A.- PLANTEAMIENTO Y DESARROLLO DE LA IDEA EXPOSITIVA.....</i>	<i>13-27</i>
I. EL TÍTULO DE LA EXPOSICIÓN Y SU JUSTIFICACIÓN.....	14-16
II. DESARROLLO DEL MENSAJE.....	17-20
III. GUIÓN DE LOS CONTENIDOS.....	21-27
<i>BLOQUE B.- DOCUMENTACIÓN.....</i>	<i>32-227</i>
I. MOMIAS Y SOCIEDAD. <i>La MUERTE continúa y la VIDA es Eterna.....</i>	32-53
I.1.- INTRODUCCIÓN.....	33
I.2.- MOMIAS Y MALDICIONES.....	33-35
I.3.- MOMIAS Y RELIGIÓN.....	35
I.4.- INFLUENCIA EN LA CULTURA DE MASAS.....	36-53
II.- PROCESOS DE MOMIFICACIÓN. <i>¿Cómo burlamos a la MUERTE para continuar con la VIDA?.....</i>	54-65
II.1.- INTRODUCCIÓN.....	55-56
II.2.- MOMIFICACIÓN NATURAL.....	56-62
II.3.- MOMIFICACIÓN ARTIFICIAL (EMBALSAMAMIENTO).....	62-65
III. MOMIFICACIÓN ARTIFICIAL. <i>Tan Lejos, tan Cerca y una misma Lucha por la VIDA.</i>	66-105
III. 1.- EGIPTO.....	67-90

III.2.- EL POLVO DE MOMIAS.....	91-95
III.3.- CHINCHORRO.....	96-105
IV.- MOMIFICACIÓN NATURAL.	
<i>El hombre NO lo decide todo, la naturaleza SÍ.....</i>	106-140
IV.1.- EL HOMBRE DE LOS HIELOS.....	107-112
IV.2.- LA “MOMIA” DE GALERA.....	113-127
IV.3.- MOMIAS CRISTIANAS.....	128-140
V. MOMIFICACIÓN NATURAL INTENCIONADA Y ARTIFICIAL. <i>La naturaleza utilizada para la vida.....</i>	141-160
V.1.- GUANCHES.....	142-151
V.2.- PARACAS.....	152-150
VI.- LA MOMIFICACIÓN EN LA ACTUALIDAD. <i>La VIDA continúa y la MUERTE es Eterna.....</i>	161-182
VI.1.- VLADIMIR ILICH ULIANOV. “LENIN” (1870 – 7924).....	162-168
VI.2.- EVA PERÓN.....	169-178
VI.3.- WALTER ELIAS DISNEY (1901 – 1966).....	179-182
VII.- DOCUMENTACIÓN DE LAS PIEZAS SELECCIONADAS.....	183-207
VII.1.- DIOS OSIRIS.....	184-186
VII.2.- SARCÓFAGO DE TAREMTCHBAST.....	187-192
VII.3.- VASOS CANOPOS.....	193-195
VII.4.- MOMIA CHINCHORRO (RÉPLICA).....	196-197
VII.5.- MOMIA DE GALERA.....	198-200
VII.6.- MOMIA GUANCHE (RÉPLICA).....	201-203

VII.7.- FARDO FUNERARIO DE PARACAS.....	204-207
VIII.- ANEXOS.....	208-215
VIII.1.- EGIPTO: Textos de los sarcófagos y Libro de los Muertos.....	209-210
VIII.2.- MOMIFICACIÓN EN LA ACTUALIDAD: Criogenización...	211-215
IX.- BIBLIOGRAFÍA.....	216-227
BLOQUE C.- DISEÑO.....	228-358
I.- PUNTO DE PARTIDA.....	231
I.1.- EL DISEÑO QUE VIMOS.....	232-233
I.2. EL TRATAMIENTO DE LAS MOMIAS EN LOS MUSEOS.....	234-235
II.- DISEÑO PARA EL MUSEO DE GALERA. CONSIDERACIONES GENERALES.....	236-245
II.1. EL MUSEO DE GALERA Y SU DISEÑO.....	237-242
II.2. UN DISEÑO PARA GALERA: NUEVAS SALAS DE EXPOSICIÓN TEMPORAL.....	242-245
III.- DISEÑO GRÁFICO.....	246-253
IV.- MUSEOGRAFÍA.....	254-287
IV.1. ESPACIO PREVIO.....	255-256
IV.2. RECORRIDO.....	256-260
IV.3. DESCRIPCIÓN DE LAS SALAS.....	260-287

V. CONSERVACIÓN.....	288-297
V.1. MEDIDAS DE CONTROL.....	288
V.2. VITRINAS.....	288-297
VI. PROYECTO DE ILUMINACIÓN.....	298-304
VII.- ANEXOS.....	305-358
VII.1.- PLIEGO DE PRESCRIPCIONES TÉCNICAS.....	306-315
VII.2.- AUDIOVISUALES.....	316-322
VII.3.- CUESTIONARIO SOBRE SALAS PARA EXPOSICIÓN TEMPORAL.....	323-331
VII.4.- PLANIMETRÍA.....	332-340
VII.5.- PANELERÍA.....	341-356
VIII.- BIBLIOGRAFÍA.....	357-358
<i>BLOQUE D.- DIFUSIÓN.....</i>	363-438
I.- PLAN DE MARKETING PARA EXPOSICIÓN TEMPORAL EN EL MUSEO DE GALERA.....	363-382
I.1.- INTRODUCCIÓN.....	364
I.2.- METODOLOGÍA.....	364-376
I.3.- PROMOCIÓN DE LA EXPOSICIÓN TEMPORAL.....	376-381
I.4.- EVALUACIÓN DEL PLAN DE MARKETING.....	381-382
II.- EVALUACIONES.....	383-393

II.1.- JUSTIFICACIÓN DEL TRABAJO DE EVALUACIÓN PREVA.....	384-389
II.2.- JUSTIFICACIÓN DEL TRABAJO DE EVALUACIÓN SUMATIVA CORRECTIVA.....	390-393
III.- ACTIVIDADES PARA EL PÚBLICO VISITANTE.....	394-404
III.1.- VISITAS GUIADAS.....	395-396
III.2.- TEATRO-TALLER.....	396-401
III.3.- DIFUSIÓN DE LAS ACTIVIDADES.....	402-403
III.4.- MATERIALES Y RECURSOS HUMANOS.....	403-404
IV.- DOSSIER DE PRENSA.....	405-412
V.- ANEXOS.....	413-435
V.1.- POLÍPTICO.....	414-415
V.2.- CARTA-INVITACIÓN.....	416
V.2.- ENCUESTA DE EVALUACIÓN PREVA.....	417-418
V.3.- ENCUESTA DE EVALUACIÓN SUMATIVA Y CORRECTIVA.....	419-420
V.4.- ESTUDIO DE PÚBLICO. PARQUE DE LAS CIENCIAS.....	421-435
VI.- BIBLIOGRAFÍA.....	436-438
BLOQUE E.- CATÁLOGO.....	439-442
I.- CONTENIDOS.....	441
II.- DISEÑO.....	442

BLOQUE F.- FINANCIACIÓN..... 443-454

I.- PROGRAMA FINANCIERO..... 446-451

I.1.-ESTRATEGIAS DE FINANCIACIÓN..... 448-450

I.2.-PATROCINIO..... 450-451

II.- PRESUPUESTOS..... 452-453

III.- ASPECTOS TÉCNICOS..... 454

BLOQUE G. ANEXOS..... 455-463

I.- GESTIÓN Y SOLICITUDES DE PRÉSTAMO DE LAS PIEZAS..... 455-462

II.- NORMAS DE REPRODUCCIÓN DE LAS IMÁGENES DEL MUSEO DE AMÉRICA..... 463

EQUIPO DE TRABAJO..... 465





El espíritu que nos ha llevado a realizar este proyecto ha sido la ejecución de una exposición temporal ajena a los patrones convencionales. Estas páginas que se ofrecen a continuación, dan buena cuenta del trabajo de trece personas durante algo menos de medio año y, en buena medida, responden a las necesidades que se han ido planteando a lo largo de este período de tiempo.

Un grupo de trabajo compuesto por individuos de formación dispar pero, al mismo tiempo, complementaria y que, siguiendo la estela de los conceptos ideales acerca de lo que debería suponer un equipo de trabajo, ha sabido compaginar y homogeneizar distintos puntos de visión sobre una misma idea. Este grupo multidisciplinar compuesto de historiadores del arte, restauradores y arqueólogos han unido sus fuerzas y empeño con un único fin: la materialización de *Muerte y Vida: un recorrido hacia la eternidad*.

Todo esto no ha sido más que el final de un largo camino no exento de dificultades. Dentro de la galería de instituciones que ofertaron sus espacios para la realización del proyecto escogimos, en primer lugar, el Parque de las Ciencias por varios motivos. Por una parte, pensamos que podría ser un lugar muy sugerente debido a que no se trataba de un museo propiamente dicho, lo que

implicaba una mayor libertad creativa y una amplitud de temas sobre los que plantear un discurso para la exposición.

En este sentido, fueron varias las propuestas dirigidas desde cada uno de los miembros del equipo. Tras dos sesiones, se decidió retratar el mundo de las momias pero desde una perspectiva diferente; en esta ocasión, no se trataría el elemento mítico que envuelve a estos seres sino todo lo contrario: su estrecha vinculación con el mundo de la ciencia, los procesos que han hecho posible la conservación de estos individuos a lo largo de los siglos, el contexto histórico, social y religioso en el que fueron concebidas.

Por otra parte, el lugar elegido justificaba, en cierta medida, la elección de esta idea. Al ser un Parque de las Ciencias y, tratándose de los nuevos espacios que siguen construyéndose en la actualidad, la dimensión ideal del proyecto podía ser más flexible, teniendo en cuenta el número de metros cuadrados que teníamos a nuestra disposición.

Sin ningún ánimo de soberbia pero sí de mostrar cómo se había desarrollado la momificación a lo largo de la historia, dentro de culturas diferentes y de ámbitos geográficos tan diversos, compusimos un discurso coherente y ordenado que planteaba un número notable de reflexiones a los potenciales visitantes de la muestra. Ello se haría a través de piezas reales, alguna réplica en caso que fuera necesario y recreación de ambientes, siempre cuidando todos y cada uno de los detalles con el fin de no caer en la tentación fatal de convertir las salas en un parque temático.

Con buen criterio, el primer tutor asignado para el proyecto, Francisco de la Oliva, nos sugirió visitar el Parque para poder observar *in situ* el lugar escogido. Tras repetidas llamadas telefónicas desde la dirección del Máster, nos encontramos con la negativa, por motivos de diversa índole y poco justificados, de los responsables de la institución para la realización de dicha visita. Después de varios meses de espera trabajando en un proyecto, claro en esencia, pero falto de un material fundamental para su justa plasmación sobre el papel, el Parque de las

Ciencias dio la espalda, no sólo a nuestro trabajo, sino al propio Máster de Museología.

En un breve período de tiempo, Víctor Medina nos planteó dos cuestiones: la primera, seguir con el proyecto comenzado meses atrás y reubicarlo en otra institución; la segunda, buscar otra institución andaluza interesada en la realización de una exposición temporal por parte de los alumnos del Máster y partir de cero. Sin género de dudas, nos decantamos por la primera.

De esta forma y en tales condiciones, fue como llegamos al Museo de Galera. La elección del lugar estuvo determinada por la propia temática en la que llevábamos meses trabajando. Dentro del contexto granadino, el Museo podía ser un lugar de sumo interés para la celebración de la muestra, teniendo en cuenta que la propia Momia de Galera formaba parte del discurso de la misma.

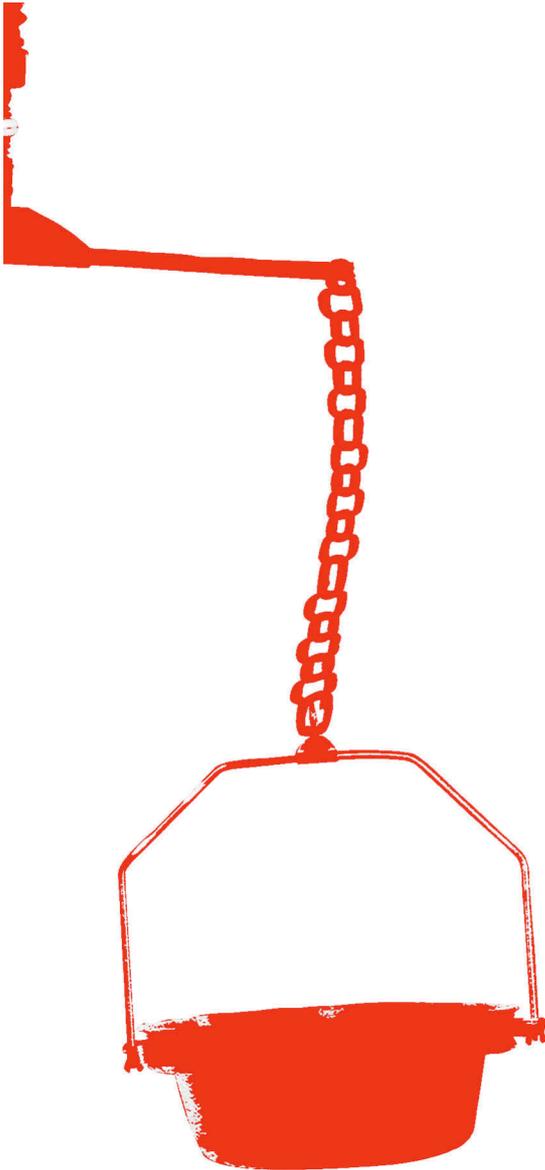
Pero no todo fueron ventajas: toda la información recogida durante el período del Parque y los planteamientos iniciales tuvieron que ser adaptados, en la medida de lo posible, a los nuevos espacios, de dimensiones mucho más modestas. En otros casos, esa documentación tuvo que ser desechada y ser realizada de nuevo. Los cambios, además, afectaron al tutor; ya no sería Francisco de la Oliva sino el conservador de la nueva ubicación: José Manuel Guillén Ruiz, el cual mostró su interés por el proyecto desde un primer momento.

Siguiendo la línea de nuestro primer tutor y, auspiciados por José Manuel Guillén, decidimos marchar a Galera para poder tomar nota de todo lo referente al Museo y su entorno. Durante dos días, convivimos en dos de las cuevas típicas de la zona y pudimos recoger toda la información complementaria a la ya facilitada por el tutor. *Muerte y Vida: un recorrido hacia la eternidad* tomaba forma después de tantos meses de incertidumbre y el trabajo en equipo volvía a constituirse como referente a través de reuniones y continuas sesiones de trabajo.

Desde entonces y hasta el momento actual, han transcurrido varios meses en los que, con especial dedicación, hemos sumado nuestros esfuerzos para que,

finalmente, estas páginas vieran la luz. Un tiempo en el que trece personas con variados intereses han puesto lo mejor de sí para hacer frente a las adversidades que se han ido presentando pero que, a pesar de todo, no han impedido la ejecución del trabajo que presentamos a través de estas líneas.

Muerte y Vida, vida y muerte, la gran paradoja del ser humano. El final de un camino y el comienzo de otro que ha causado un impacto inabordable en las personas desde los albores de la historia. Una preocupación que sigue presente en nuestros días y que está dando lugar a corrientes científicas que plantean conservar el cuerpo más allá de la muerte, con el fin de poder vivir en otro tiempo lejano. Egipto, Paracas, el propio Cristianismo lo tuvieron siempre presente y de ahí aquellas creaciones que hoy admiramos como sorprendentes. Los tiempos cambian pero, al fin y al cabo, los individuos siguen siendo los mismos. Este proyecto da buena cuenta de ello.



**BLOQUE A. PLANTEAMIENTO Y DESARROLLO DE LA IDEA
EXPOSITIVA**

I.- EL TÍTULO DE LA EXPOSICIÓN Y SU JUSTIFICACIÓN



El objetivo de la exposición temporal que proponemos es intentar mostrar el mundo cultural e ideológico que contextualiza los *procesos de momificación*, es decir, desmitificar la visión popular contemporánea acerca de este fenómeno “de vida” tras la muerte, dando a conocer los aspectos que llevaron a diferentes culturas a preocuparse por la preservación del cuerpo.

En este sentido, el título de la muestra ***MUERTE Y VIDA: Un recorrido hacia la eternidad***, alude a una serie de ideas básicas que queremos transmitir al público que visite la exposición y que serán recurrentes en el discurso expositivo.

Los conceptos de “muerte” y “vida” hacen referencia a la intención que conlleva la acción de momificar un cuerpo. En efecto, cuando un ser humano ante el hecho inexorable de la muerte se plantea conservar su entidad corpórea pretende, de alguna manera, revivir tras ella. De este modo, sin aludir a términos tan técnicos como *procesos de momificación* o *momificación*, recogemos el tema principal de la exposición empleando únicamente dos sustantivos, claros, concisos y universales, pues todo el mundo *vive* y *muere*. Sin embargo, en este caso, el orden de las palabras tiene una intencionalidad, ya que para pasar por un proceso de momificación es necesario haber fallecido; se trata de “morir” para

“vivir”.

Por otro lado, a pesar de que la exposición versa sobre “momias” hemos evitado emplear este término por parecernos demasiado comercial, y si bien es cierto que esto puede beneficiar en cierto modo, también lo es que pudiera desvirtuar y enmascarar el mensaje que queremos transmitir.

En cuanto al subtítulo, ...*Un recorrido hacia la eternidad*, decir que en él se unen dos conceptos claves en la momificación: el concepto de *proceso* –de vivir y de momificación-, entendido como *caminodesarrollo* al que hace referencia la palabra *recorrido*, y el concepto de *perpetuidad* que lleva implícito el hecho de la momificación y que queda condensado en el término *eternidad*.

Con todo, creemos haber encontrado un título para nuestra exposición original, sin caer en demasiados tópicos, pero con la suficiente fuerza y claridad como para captar la atención de un amplio número de personas.

II. DESARROLLO DEL MENSAJE



Desde las primeras prácticas funerarias de las que se tiene constancia en la Historia, hace bastantes decenas de miles de años realizadas por los grupos de neandertales, prácticamente todas las sociedades humanas han dedicado cierta atención a las actividades mortuorias; unas en mayor grado que otras, con desiguales niveles de dedicación, preocupación, coste de tiempo y energía y cuyos resultados quedaban materializados en el desarrollo de tareas más o menos complejas.

Si en primera instancia esas prácticas provienen de una necesidad higiénica y de espacio, en relativamente poco tiempo se vieron envueltas en un halo metafísico producto de la reflexión personal y social sobre la propia existencia del sujeto.

Así es, la creencia y preocupación general del ser humano en la vida tras la muerte o en la resurrección de los cuerpos ha dado como resultado que prácticamente todas las culturas y civilizaciones conocidas dediquen una atención especial a sus muertos, dentro de las ceremonias y rituales de carácter religioso.

Por otra parte, y como consecuencia de esas mentalidades, se han desarrollado desde la antigüedad numerosas mitologías sobre las prácticas funerarias y su presumible trascendencia. Casi siempre, la muerte se entiende como un tránsito, un viaje a un mundo desconocido y ajeno, pero en definitiva un camino inexorable; ese devenir pone en contacto dos universos diferentes, que en síntesis quedan reducidos al mundo de los vivos y al mundo de los muertos.

Por lo general, las maneras de desprenderse de los difuntos pueden agruparse en dos grandes bloques, siempre en virtud de un componente ideológico que subyace en toda la operación y que es común así como aceptado por todo el colectivo que la lleva a cabo. Esos dos grandes bloques parten de considerar lo que podríamos denominar trascendencia, que adquiere sendas modalidades según el interés recaiga en el espíritu (trascendencia espiritual) o el mismo cuerpo (trascendencia corporal).

La trascendencia espiritual centra su atención en una forma inmaterial y en la ascensión de su existencia, de manera que la práctica tendrá como finalidad y

objeto último precisamente ese ente. En este ámbito, podremos establecer tres modalidades que han dado como resultado otros tantos sistemas básicos: *abandono/exposición* del cadáver, la *incineración* y la *inhumación*, cada uno de ellos con innumerables variantes ceremoniales. Respecto al primero, son las fuerzas y los elementos de la naturaleza los que actúan como intermediarios entre el mundo de los vivos y los muertos, por lo común animales carroñeros que devoran al difunto; en la variante de exposición pueden actuar tanto organismos superiores (algunas especies de aves) como inferiores (insectos y microorganismos), pero el principio sería despojar al cuerpo de las partes blandas y después en un procedimiento secundario proceder, en su caso, al enterramiento o conservación de los restos esqueléticos.

En cierto modo, en la *incineración* también intervienen los agentes naturales directamente, pues en esta modalidad el fuego y/o el humo son los encargados de liberar al espíritu del cuerpo y, a veces, trasladarlo al más allá utilizando como vehículo el camino ascendente de la propia humareda. En cuanto al destino de los restos de la combustión sus tratamientos pueden variar bastante: abandono o esparcido en diferentes medios, ocultamiento o conservación doméstica en urnas, etc...

Por su parte, en la *inhumación* el proceso de la desaparición del cuerpo resulta más lento y, por lo general, consiste en la deposición del cadáver (directo o dentro de un contenedor) en una zanja realizada en la tierra o en una construcción erigida *ex profeso*.

Como se puede comprobar, en las tres modalidades la desaparición total del cuerpo del difunto es consustancial a la misma ideología que promueve las prácticas, es decir, no se pretende en ningún momento la persistencia física material aunque inerte del individuo sino todo lo contrario, de modo que cuando un fenómeno circunstancial desemboca en la total o parcial conservación de la anatomía del fallecido (sobre todo, claro está, en las inhumaciones), este hecho inusual y no anhelado se explica a través de planteamientos ideológicos que por lo común llevan a rodear al personaje de una envoltura sobrenatural que le otorga

capacidades singulares no habituales en el resto de los sujetos que componen la comunidad.

Sin embargo, el propósito de la *trascendencia corporal* es precisamente ese: conservar la morfología y anatomía física del difunto, prevaleciendo, por tanto, la dimensión corpórea del individuo. Es ahora cuando se recurre a procesos artificiales o prácticas diversas para conservar los cuerpos, todas ellas conocidas con el término genérico de *momificación*.

Por lo general, en la llamada cultura occidental, esta circunstancia de conservación corporal tras la muerte, ya sea por causas artificiales intencionadas o naturales espontáneas, provoca una gran fascinación.

Es precisamente ese fenómeno de fascinación el que fundamenta los principios de esta exposición.

Pretendemos pues, con independencia y respeto hacia todas las posturas confesionales, un acercamiento fidedigno a un fenómeno, cuanto menos, bastante atractivo para la inmensa mayoría de los públicos.

Para ello, estructuraremos los contenidos de manera que los visitantes, en función de sus propios intereses y motivaciones, puedan distinguir a nivel conceptual un cuerpo momificado de otro tipo de evidencia, adquieran los conocimientos científicos fundamentales que llevan a la momificación natural y puedan contextualizar históricamente y comprender las bases sociales e ideológicas que condujeron a las diferentes culturas a desarrollar procesos de momificación para sus difuntos. En resumen, se trata de acercar un sistema de pensamiento que en la actualidad no resulta tan desconocido, como también tendrá ocasión de descubrir el público que visite la exposición.

III. GUIÓN DE LOS CONTENIDOS



Las siguientes páginas no abordan cuestiones de tipo museográfico ni tampoco espaciales, aspectos éstos explicados y detallados en el apartado correspondiente (cif. Bloque D. IV.- Museografía). Nuestra intención, es la de explicar el contenido de la muestra así como su finalidad en cuanto al mensaje que queremos transmitir; para ello hemos preferido estructurar nuestro discurso siguiendo el recorrido que el público de la exposición hará cuando la visite.

Sala 1

La Sala 1 cuenta con dos espacios expositivos diferenciados, aunque sucesivos en la temática.

En el comienzo de la exposición situaremos los contenidos dedicados a ilustrar y explicar la mitología contemporánea a la que han dado lugar las prácticas de momificación y el mundo de ultratumba. Este espacio, recogerá todos los testimonios que nuestra sociedad ha generado sobre el tema: cine, literatura, cómics, juegos, etc., con el fin de introducir al visitante en un ambiente que conoce desde la infancia y que le ha sido transmitido desde muy diversas ópticas a través de los medios de comunicación. Así, el público inicia la exposición con esta idea presente y podrá recorrer el resto de la misma contrastando sus propios conocimientos y sensaciones con aquellos otros que descubra durante su estancia.

En este sentido, la denominación del espacio que nos ocupa ***Momias y Sociedad. La MUERTE continúa y la VIDA es Eterna***, mantiene una primera parte clara y concreta, en la línea del título de la muestra (cif. *Supra*), que hace alusión al tema que el visitante podrá contemplar como acabamos de explicar, y una segunda parte que no sólo incluye las dos palabras claves de la Exposición – también puestas de manifiesto por el título de la muestra-, sino que además inicia el recorrido en la *Muerte* -al igual que lo hace la exposición- y *continúa* para

explicar cómo la *Vida eterna* es una preocupación del ser humano desde siempre. En el ideario colectivo actual, seguimos persiguiendo la *vida eterna*.

La siguiente área expositiva estará dedicada a explicar los diferentes sistemas de momificación, de aquí que hayamos designado este espacio ***Procesos de momificación. Cómo burlamos la MUERTE para continuar con la VIDA***, haciendo hincapié de nuevo en los conceptos de *muerte* y *vida* e intentando exponer cómo el ser humano ha practicado una serie de procedimientos para conservar los cuerpos según la creencia de que es el lugar donde el alma queda guardada.

a) Naturales:

- Espontáneos: los referidos a procesos casuales en medios anaeróbicos que provocan la deshidratación de los cuerpos (turberas, yesos, hielo, desierto).
- Intencionados: aquellos en los que no interviene ningún procedimiento artificial pero que aprovechan las características del medio natural para conseguir la momificación.

b) Artificiales: Procesos mediante los cuales someten al cuerpo a un tratamiento complejo para conseguir preservar la forma y las parte blandas del mismo.

En este contexto, pretendemos introducir al público en unas prácticas por lo general bastante desconocidas y fundamentales para entender el resto del discurso, ya que en espacios sucesivos iremos ejemplificando mediante casos reales de diferentes culturas los distintos sistemas de momificación aquí contenidos.

Sala 2. Momificación Artificial. *Tan Lejos, tan Cerca y una misma lucha por la VIDA.*

La presente sala trata sobre la *Momificación Artificial* a través de las prácticas funerarias de una de las culturas más conocidas por el público en general, la egipcia. Queremos mostrar a partir de pocos elementos materiales los procesos de momificación del Antiguo Egipto, contextualizados en el mundo ideológico y religioso que los motivaba. Así, explicaremos en qué ambiente eran depositados los cadáveres momificados, ayudados por la explicación del *Juicio de Osiris*, que alude directamente al concepto que los egipcios tenían de la vida tras la muerte y, sobre el cual, sustentaban sus prácticas funerarias y de momificación.

Con el fin de acercar al público piezas fundamentales en el proceso de momificación, hemos escogido un sarcófago, una serie cuatro de vasos canopos y un elemento central en la religión egipcia, una escultura del Dios Osiris. El primero, concretamente el sarcófago de Taremtchbastet, no sólo es una muestra de la magnitud que alcanzó el Arte egipcio sino que es un elemento clave en la conservación de la momia; el segundo, pone en evidencia la importancia que para los egipcios tenía la conservación de cada una de las partes anatómicas de los cuerpos. En cuanto a la figura de Osiris, decir que se trata de una pieza fundamental para entender la ideología y las creencias en las que se basó la civilización egipcia durante algunos miles de años; Osiris era para los egipcios lo que Dios para los cristianos o Alá para los musulmanes. Sin ella, sin lo que representa en el proceso de momificación, la conservación de los cuerpos tras la muerte carecería de sentido para los egipcios (cif. Bloque B.Documentación).

Por último, complementaremos la información con la ubicación geográfica y crono-cultural de hallazgos significativos y aportaremos datos acerca de cómo la vida de los egipcios estaba condicionada por su idea de la vida y la muerte.

Por otra parte, con el objetivo de contraponer culturas geográficamente muy alejadas pero con unas prácticas funerarias similares¹ completaremos el presente espacio con una zona dedicada a las momias de Chinchorro (Chile), exponiendo la réplica de un ejemplar de las llamadas *Momias rojas*. Esta cultura,

¹ Esta idea concreta queda plasmada en la denominación dada a la Sala: *Momificación artificial. Tan Lejos, tan Cerca y una misma lucha por la VIDA.*

a la luz de las últimas investigaciones, datan de una cronología contemporánea a la egipcia e incluso en algunos casos más antigua. Sin duda este hecho nos parece revelador, teniendo en cuenta que reproducen sistemas de momificación bastante complejos y elaborados. Además, exponer ambos sistemas de creencias en un mismo espacio nos permitirá reflexionar sobre una sociedad poco conocida y desterrar la idea de que únicamente Egipto desarrolló procesos de momificación artificial.

Sala 3. Momificación Natural. *El Hombre NO lo decide Todo, la Naturaleza Sí*

Ahora la atención se centra en algunos de los casos más significativos de momificación natural espontánea, ejemplos en los que el hombre no interviene ni directa ni indirectamente y, por tanto, que son fruto de la casualidad y del medio ambiente –*Naturaleza*- donde los cuerpos depositados o enterrados; este hecho es lo que pretendemos transmitir con el título. Así, hemos reunido información acerca de:

- Hombre de los Hielos (Alpes), como muestra de momificación en hielo
- “Momia” de Galera (Granada) para explicar la momificación en medios áridos
- Ejemplos de momificación cristiana causados también por procesos naturales

A pesar de tratarse de hechos fortuitos y casuales la cultura popular ha ensalzado a la categoría de mitos y leyendas muchas de estas excepciones. Por ello, con estos ejemplos queremos dar a conocer cómo de forma natural los cuerpos pueden llegar a momificarse sin necesidad de ningún tratamiento artificial y que su estado de conservación obedece a circunstancias naturales.

Sala 4

En esta Sala mostraremos dos temáticas diferentes, la primera aquella que se refiere a los procesos de momificación naturales intencionados y que designamos ***Momificación Natural Intencionada y Artificial. La Naturaleza utilizada para la VIDA***. Si en el caso anterior hablábamos de la casualidad y elevábamos a la *Naturaleza* como artífice de momificaciones en sí mismas, ahora se trata de cómo el hombre aprovecha las características medio-ambientales de un determinado ecosistema con idéntica finalidad.

Así, ayudándonos de las momias ***guanches***, uno de los ejemplos más interesantes y completos que existen para ilustrar las prácticas de momificación, mostraremos las prácticas funerarias de los antiguos pobladores que habitaron las Islas Canarias; éstas son tan heterogéneas que, de alguna forma, ofrecen una visión global del tema que nos ocupa. En primer lugar, porque sus procesos de momificación artificial no sólo son complejos sino que evolucionaron en el tiempo practicándose hasta tiempo después de la conquista. En segundo lugar, parece que la momificación artificial y natural se realizó por igual según la clase social a la que pertenecía el difunto. Por último, el ejemplo que proponemos no ofrece la oportunidad de explicar cómo el medio subterráneo de origen volcánico resulta tan adecuado para la momificación como los otros ya vistos.

En resumen, los ***guanches*** permiten abordar una cultura que practicaba la momificación ayudada por procedimientos artificiales pero sirviéndose de la *Naturaleza*, al mismo tiempo que nos invita a conocer rituales bien documentados por los cronistas que recogieron con gran lujo de detalles sus costumbres funerarias.

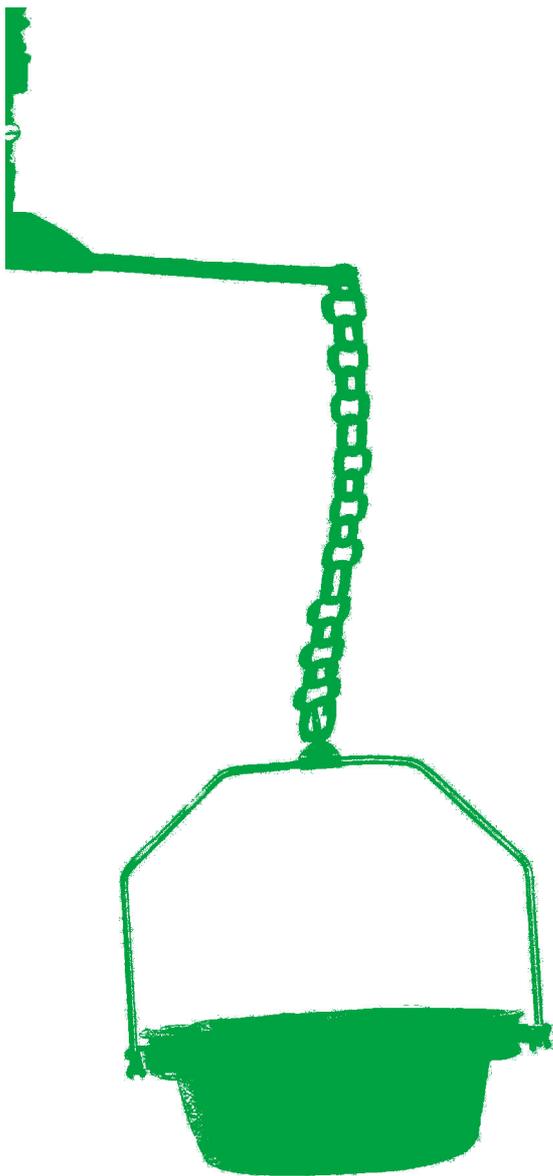
Por otro lado, uno de los ejemplos más espectaculares y claros de momificación natural intencionada es el representado por la ***Cultura Paracas*** (Perú). En efecto, uno de los mayores retos que se les presenta a los especialistas a la hora de valorar el hallazgo de una momia que no ha sufrido tratamiento alguno *a priori*, es discernir si la momificación es espontánea o intencionada. Sin embargo, casi todos los especialistas están de acuerdo en

admitir que los más de 400 fardos encontrados en la Península de Paracas representan una práctica intencionada de momificación.

En este sentido, uno de esos 400 fardos de Paracas nos ayudará a mostrar cómo desde el punto de vista ideológico y religioso una cultura tan alejada en el tiempo y en el espacio y con costumbres rituales dispares a aquellas otras que practican la momificación artificial, mantiene la misma preocupación por conservar los cuerpos, únicamente les diferencia el método: en este caso se valen de las propiedades medio-ambientales del desierto y aprovechan su conocimiento del mismo para conseguirlo.

Si iniciamos la exposición con un espacio dedicado a la mitología que el devenir del tiempo ha generado llegando hasta nosotros de múltiples maneras (cif. *Supra*. Sala 1), la concluimos incitando al visitante a que reflexione sobre su pensamiento acerca del tema que le planteamos en este espacio: ***La Momificación en la Actualidad. La VIDA continúa y la MUERTE es Eterna***

Para ello, nos ayudaremos de una serie de personajes del s. XX (Lenin, Evita Perón o Walt Disney) que quisieron ser momificados por los mismos motivos que lo fueron sus antepasados: conservar el cuerpo lo más intacto posible para continuar una vida después de la muerte, aunque esta idea no partiera de creencias religiosas o ideológicas y tal vez sólo proviniera de una fe ciega en la ciencia. Cerramos, por tanto, nuestra exposición intercambiando el orden de los conceptos: si al comienzo hablábamos de *muerte* y *vida*, ahora lo hacemos de la *vida* y la *muerte*, pues la momificación se ve envuelta en un *círculo eterno*: nos morimos para continuar una vida eterna en el más allá.



BLOQUE B. DOCUMENTACIÓN

El objetivo principal del Área de Documentación no era otro que el de ofrecer el armazón teórico a una idea de exposición que fue tomando cuerpo conforme profundizamos en el mensaje que pretendíamos transmitir, con la Exposición que nos ocupa.

En este sentido, y teniendo en cuenta el tema que aborda nuestra muestra, la tarea de documentar cada uno de los aspectos transversales que encierra un argumento tan amplio como *la muerte* y *la vida* tras ella, se hacía ingente. Por otro lado, escoger diversas y variadas culturas desde el punto de vista geográfico, cronológico y cultural, dotándolas de un nexo común en función del objetivo planteado (cif. *supra*) complicaba aún más nuestro cometido.

De este modo, a la hora de documentar los diferentes ejemplos de momificación y las piezas que componen la exposición, hemos intentado ceñirnos a aquellos aspectos que tocaban directamente los siguientes puntos:

- Contextualización espacio-temporal de las distintas culturas que componen la exposición. Resultaba fundamental situar al visitante en el espacio y en el tiempo, ya que una de nuestras intenciones era mostrar cómo el ser humano, independientemente del momento histórico y del espacio geográfico en el que viva, siempre ha sentido una preocupación vital por la vida en el más allá. Además, nos permitía poner de manifiesto cómo una determinada estructura socio-económica o un cierto ecosistema pueden ser utilizados para solventar un mismo problema: la conservación de los cuerpos tras la muerte.
- Contextualización ideológica-religiosa de los ejemplos y piezas escogidas. Evidentemente, el punto anterior sitúa al público en una órbita donde carece de la información suficiente para comprender en qué marco ideológico se desarrollan las prácticas de momificación de las culturas representadas en la exposición. Por tanto, en la documentación hemos hecho hincapié en las facetas simbólicas e ideológicas que encierra cada una de las piezas que vamos a exponer.
- Documentación sobre los distintos tipos de procesos de momificación, propiamente dichos. En efecto, si la idea principal de la muestra era intentar desmitificar un fenómeno tan arraigado en el imaginario colectivo como las “momias”, resultaba imprescindible ofrecer una explicación puramente científica de cómo sucede y qué interviene en el proceso que lleva a convertir un cuerpo en una *momia*, teniendo en cuenta que existen muchos y diferentes procesos, de los cuales nuestra exposición recoge una amplia representación de los mismos.

Con todo, los textos que conforman el presente bloque de Documentación no son más que escritos “de trabajo” que permiten distintas lecturas, pero que, en todo caso, no constituyen documentos elaborados para ser trasladados a la sala de exposición tal cual; tan sólo ofrecen los datos y la información en bruto. Así es, el Área de Documentación ha trabajado en la dirección y el camino marcado por la idea propuesta sin desarrollarla, puesto que la explicación y comunicación de la misma (mensaje) se conseguirá con el conjunto de aspectos que intervienen en una exposición: espacio, museografía, ambientación y selección de la información a partir de la documentación que presentamos en las siguientes páginas.

I. "MOMIAS" Y SOCIEDAD

La Muerte continúa y la Vida es Eterna



I.1. INTRODUCCIÓN

El interés popular por las momias ha sido una constante a lo largo de la historia de la Humanidad, ya que han ejercido una gran influencia en la imaginación de la gente tanto en tiempos antiguos como en los más recientes.

Son muchos los sentimientos que desencadenan la palabra momia, tales como curiosidad, respeto, interés, temor y hasta terror.

Las momias son personajes que permanecen en el ideario colectivo gracias a una serie de sucesos que han hecho que el interés por estos cuerpos haya sobrepasado su verdadero significado, es decir, que son restos humanos que se han preservado tras la muerte.

Sin embargo, aún hoy son una minoría las personas que cuando escuchan la palabra “momia”, piensan en que se trata de un ser humano que ha conservado su cuerpo a pesar de haber muerto hace muchos años.

Esto se debe generalmente a que la sociedad está muy influenciada por el cine, la literatura de ficción,..., donde una “momia” se relaciona con un personaje maligno que aterra a la humanidad y que tiene como misión la venganza.

II.2. MOMIAS Y MALDICIONES

Las momias se asocian a Egipto, las pirámides, y se imaginan y representan como personajes monstruosos recubiertos de vendas.

La egiptología se hizo muy popular a principios del siglo XX debido a la proliferación de las expediciones arqueológicas en busca de grandes tesoros que se hallaban en las tumbas de los faraones. A partir de entonces, debido a una serie de sucesos extraordinarios difundidos por los medios de comunicación, se

comenzó a crear una leyenda que ha llegado hasta nuestros días sobre las maldiciones faraónicas.

Son numerosas las maldiciones atribuidas a los descubridores de tumbas, ya que en el interior de las pirámides era frecuente encontrar tablillas con inscripciones como:

“El espíritu del muerto retorcerá el cuello al ladrón de tumbas como a un pato”

“La muerte tocará con sus alas a quien moleste al faraón”

“La muerte tocará con su bieldo a aquel que turbe el reposo del faraón”

Estos dichos cobraron una importancia significativa cuando en 1922 Howard Carter halló la tumba del faraón Tutankhamon descubierta, a la que se asocia una de las maldiciones más conocidas por su relevancia mediática.

Un año después del descubrimiento de la tumba muere Lord Carnavon que había acompañado a Howard Carter en la apertura de la tumba del faraón. Tras su muerte comienza la leyenda de la venganza del faraón Tutankamon por haber alterado su tranquilidad al profanar su tumba. En total, se han relacionado veintiséis muertes con esta tumba.

Sin embargo, todo se ha considerado una leyenda ya que Carter, el principal implicado murió varios años después de descubrir la tumba. Según confirmó el Dr. Ezz Eidin Taha de la Universidad de El Cairo en 1962, estas muertes fueron provocadas por la inhalación del hongo *Aspergillus niger*.

Aún así, estas muertes fueron muy explotadas por la prensa sensacionalista haciendo que el interés por las momias, los faraones y sus maldiciones, y en general, lo egipcio, fuera en aumento. Sobre estos temas se han realizado multitud de libros, novelas, películas, documentales, cómics, etc.

El cine ha sido uno de los géneros que más ha tratado el tema de la momia vengativa creando un mito que ha calado en el ideario colectivo.

Son numerosas las películas cuyo título es “Momia”, sin embargo, la de mayor repercusión y sobre la cual se han basado las posteriores, es el clásico de Karl Freund “*The Mummy*” (1932).

Uno de los últimos estrenos sobre el tema ha sido “*El retorno de la momia*” (2001) de Stephen Sommers, que alcanzó en las taquillas españolas en los diez primeros días más de novecientos millones de pesetas.

Este hecho confirma que el tema de las momias sigue atrayendo a un público cautivo por las maldiciones de los faraones.

Además de la explotación por parte del cine, la literatura,..., de esta temática, actualmente son seguidos muy de cerca todos los descubrimientos de momias realizados por los arqueólogos, los cuales causan gran expectación en la sociedad.

Entre las últimas noticias sobre las momias, se encuentra la identificación de la momia de la reina Hatshepsut, que fue descubierta por Howard Carter en 1903, y la exhibición de la momia del faraón Tutankamon en Egipto. Ambos hechos han tenido lugar a lo largo del año 2007.

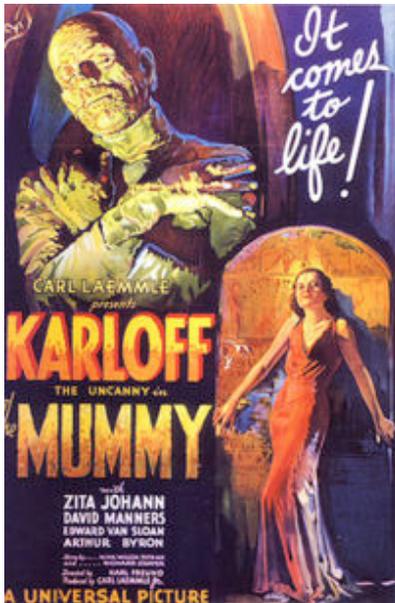
II.3. LAS MOMIAS Y LA RELIGIÓN

Cuando la sociedad toma conciencia de que una momia es un ser humano que ha conservado parte de sus tejidos tras la muerte, comienza a plantearse una serie de cuestiones éticas.

En estos casos, la exhibición de estos cuerpos momificados se considera una falta de respeto, por lo que se deja de asociar la palabra “momia”, a ese personaje de ciencia-ficción que hizo popular la industria del cine estadounidense.

I.4.- INFLUENCIA EN LA CULTURA DE MASAS CONTEMPORÁNEA

I.4.1.- Las momias en el cine



***The Mummy* (1932).**

Director: Kart Freund

Intérpretes: Boris Karloff, Zita Johann, David Manners, Edward Van Soan.

Sinopsis: A principios de los años 20, una expedición de arqueólogos del Museo Británico descubre un sarcófago con una momia en su interior y un misterioso cofre junto a ella.

Ésta tiene una terrible maldición escrita en sus paredes, que caerá sobre aquellos que cometan el sacrilegio de abrirlo.

Uno de los miembros de la expedición, tras leer un pergamino que se hallaba dentro de un cofre, provocará que la momia del sarcófago despierte y vuelva a la vida.



***The Mummy's Curse* (1944).**

Director: Leslie Goodwins.

Intérpretes: Lon Chaney Jr., Peter Coe, Virginia Christine, Jackie Lous Harding.



The Mummy (1959).

Director: Terence Fisher.

Intérpretes: Peter Cushing (John Banning), Christopher Lee (Kharis), Yvonne Furneaux (Isabel Banning/Princesa Anaka), Eddie Byrne (Inspector Mulrooney), Felix Aylmer (Stephen Banning).

Sinopsis: John Banning es un arqueólogo, que lidera una expedición que estudia en Egipto la tumba de la reina Anaka. Antes de bajar a la cripta donde reposa el sarcófago de la reina, dejando la tarea a su padre, Stephen. Pero el veterano arqueólogo comete el inmenso error de leer en voz alta un hechizo que devuelve la vida a Kharis, guardián de la reina. La visión del muerto viviente hace perder la cordura a Stephen, que es internado en un psiquiátrico. Pero su estancia será corta, puesto que el cuerpo reanimado de Kharis tiene ahora como único objetivo eliminar a aquellos que han perturbado el reposo de su reina, que no son otros que todos los que han participado en la expedición arqueológica.



The Aztec Mummy (1957).

Director: Rafael Portillo.

Intérpretes: Ramón Gay, Rosa Arenas, Luis Aceves, Crox Alvarado.

Sinopsis: Realizando un experimento de hipnosis, el Dr. Almada descubre que su novia Flor, es una reencarnación de una doncella azteca que fue sacrificada por amor y cuyo cuerpo fue ocultado en una cámara secreta en al Pirámide de Yucatán, junto a la momia de su amante condenada a velar por siempre el descanso eterno.

Una vez que Flor recupera su memoria es capaz de guiar a su padre, el Dr. Almada y su asistente cuya personalidad secreta es la de un héroe enmascarado denominado El Ángel hacia los restos de la doncella. Un inescrupuloso colega de Alamade, el Dr. Krupp los sigue, obnubilando por la ambición de riquezas ocultas. Una vez que los expedicionarios profanan el esqueleto azteca, la momia Popota, despierta y aterra a los intrusos.

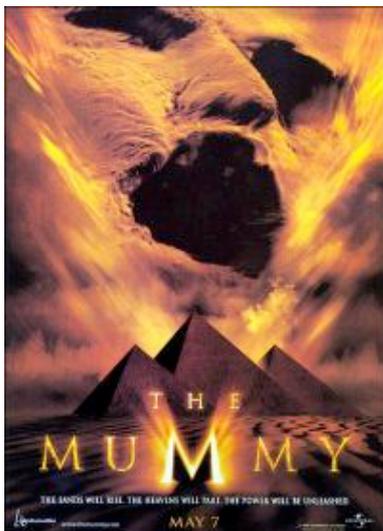


The Aztec Mummy vs The Human Robot (1958).

Director: Rafael Portillo.

Intérpretes: Ramón Gay, Rosa Arenas, Luis Aceves, Crox Alvarado.

Sinopsis: Un científico loco construye un robot para robar un inconmensurable tesoro azteca de un tumba que por cientos de años ha sido custodiada por una momia de aspecto bastante desagradable.



The Mummy (1999).

Director: Stephen Sommers.

Intérpretes: Brendan Fraser, Rachel Weisz, John Hannah, Arnold Vosloo, Jonathan Hyde, Kevin J. O'Connor.

Sinopsis: El legionario Rick O'Connell y su socio descubren durante una batalla en Egipto las ruinas de Hamunaptra, la ciudad de los muertos. Pasado un tiempo, este descubrimiento le permitirá salvar su vida y volver al lugar con una egiptóloga y su

hermano, donde coinciden con un grupo de americanos. Todos ellos, seducidos por la aventura, provocarán la resurrección de la momia de un diabólico sacerdote egipcio que intenta desesperadamente recuperar a su amada.



***Mummy returns* (2001).**

Director: Stephen Sommers.

Intérpretes: Brendan Fraser, Rachel Weisz, John Hannah, Arnold Vosloo, Oded Fehr, Patricia Velasquez, Dwayne Johnson, Freddie Boath.

Sinopsis: Han pasado diez años, Rick O'Connell se ha casado con Evelyn, y ambos son padres del pequeño Alex de ocho años. Cuando tras una serie de acontecimientos, la momia del antiguo sacerdote Im-ho-tep es resucitada por una extraña secta en el British Museum y la maldición milenaria del rey Escorpión que 6000 años atrás traicionó a los dioses Anubis lo devuelve a la vida, el choque entre ambas fuerzas malignas desencadenará el caos en el mundo si Rick y Evelyn no consiguen evitarlo.



***The Curse of King Tut's Tomb* (2006).**

Director: Russell Mulcahy.

Intérpretes: Casper Van Dien, Leonor Varela, Jonathan Hyde, Malcolm McDowell, Simon Callow.

Sinopsis: Hace 2300 años reinó en Egipto el faraón-niño Tutankamon, que según las leyendas murió de forma misteriosa luchando contra las fuerzas del mal. El Cairo, 1922. Un arqueólogo de teorías poco respetadas por la

comunidad arqueológica, Danny Freemont, está buscando la tabla esmeralda - cuyo poseedor según la leyenda dominará el mundo- en la tumba de Tutankamon, pero no será el único, Morgan Sinclair también irá tras ella...

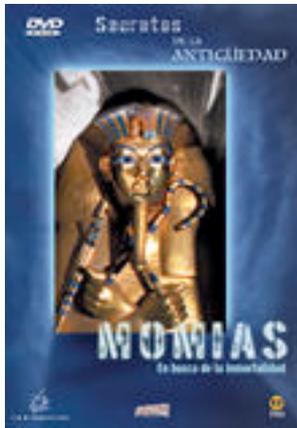
Listado de películas sobre momias

La Momie du roi (a.k.a. *Mummy of the King Ramsees*) (1909)
The Mummy (1911, Urban)
The Mummy (1911, Pathe)
The Mummy (1911, Thanhouser)
Vengeance of Egypt (1912)
The Egyptian Mummy (1913, Kalem)
The Egyptian Mummy (1914, Vitagraph)
The Eyes of the Mummy (1918, German)
The Mummy (1923, Fox, lost)
Mummy Love (1926)
The Mummy (1932, Universal)
Mummy's Boys (1936)
We Want Our Mummy (1938)
The Adventures of Tintin: Cigars of the Pharaoh (animated)
The Mummy's Hand (1940, Universal)
The Mummy's Tomb (1942, Universal)
The Adventures of Superman: The Mummy Strikes (1943, animated)
The Mummy's Ghost (1944, Universal)
The Mummy's Curse (1944, Universal)
Abbott and Costello Meet The Mummy (1955, Universal)
The Aztec Mummy (1957, Mexican)
The Robot Vs. The Aztec Mummy (1957, Mexican)
The Pharaoh's Curse (1957)
The Curse of the Aztec Mummy (1959, Mexican)
The Mummy (1959, Hammer)

Frankenstein Meets the Mummy (1961)
I Was a Teenage Mummy (1963)
Attack of the Mayan Mummy (1963)
The Curse of the Mummy's Tomb (1964, Hammer)
The Wrestling Women Vs. The Aztec Mummy (1965, Mexican)
Kiss Me Quick (a.k.a. Dr. Breedlove) (1966)
The Mummy's Shroud (1967, Hammer)
The Mummy and the Curse of the Jackals (1967)
Mad Monster Party (1968, stop-motion)
Blood From the Mummy's Tomb (1971, Hammer)
The Mummy's Revenge (1973)
Being From Another Planet
Sphinx (1980)
The Curse of King Tut's Tomb (1980)
The Awakening (1980)
Blood from the Mummy's Tomb (1981)
Dawn of the Mummy (1981)
The Secret of the Mummy (1982)
The Monster Squad (1987)
The Mummy Lives (1993)
Under Wraps (1997)
Bram Stoker's The Mummy (1997)
The Mummy (1999)
Tale of the Mummy (1999)
Ancient Evil: Scream of the Mummy (2000)
The Mummy Returns (2001)
Misty Mundaë: Mummy Raider (2001)
Lust in the Mummy's Tomb (2001)

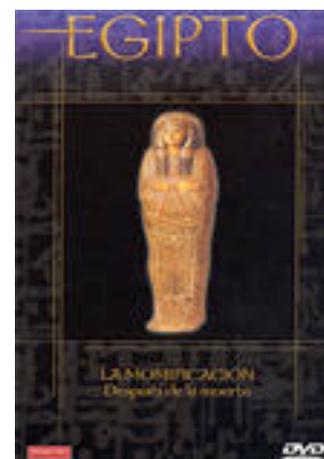
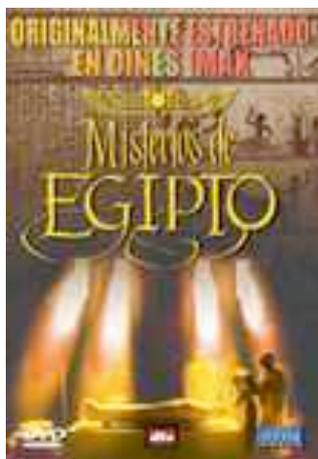
I.4.2.- Documentales sobre momias

Secretos de la Antigüedad: Momias (2001)



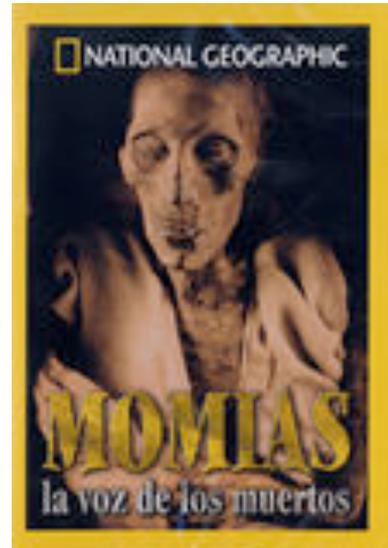
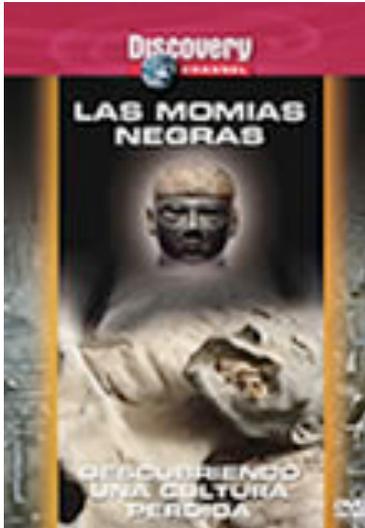
La maldición de Tutankamon (2003)

Misterios de Egipto (1999)



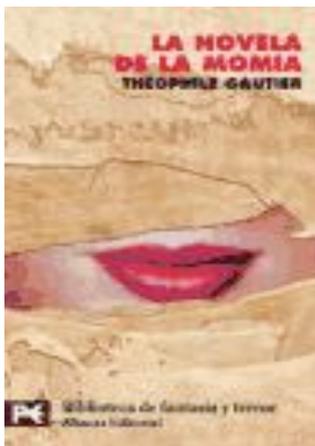
La momificación: Después de la muerte (1998)

Las momias negras (2003)



Momias: la voz de los muertos (2004)

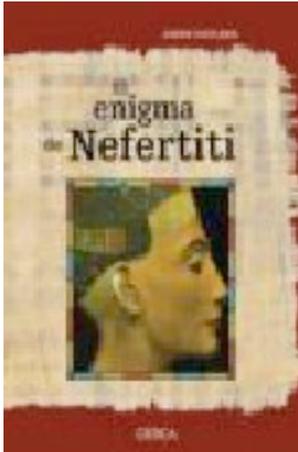
I.4.3.- Literatura sobre momias



GAUTIER THEOPHILE: *La novela de la momia.*
Alianza.

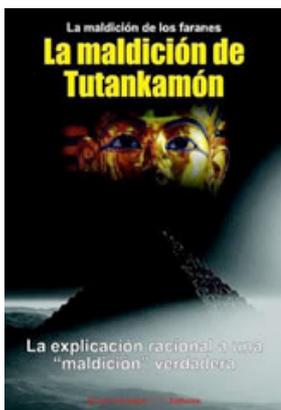
Nacida en el contexto de la gran eclosión que experimentó en Francia y en el siglo XIX la egiptología, “*La novela de la momia*” destaca como una de las primeras novelas inspiradas en el Antigo Egipto. El descubrimiento de una misteriosa tumba inviolada en el Valle de los Reyes es el suceso sobre el que Theophile Gautier (1811-1872) levanta la historia de una enigmática momia, que no es otra que la bella Tahoser, hija del gran sacerdote Petamunoph. Este sugerente relato de amor y misterio, fuente de una rica corriente que llega hasta nuestros días tanto en la narrativa

como en el cine, combina una vívida descripción del Egipto faraónico con la recreación imaginaria de los acontecimientos que precedieron a la huida del pueblo judío hacia la Tierra Prometida.



FLETCHER, JOANN (2005): *El enigma de Nefertiti*. Crítica.

La Doctora Fletcher cuenta como durante una de las excavaciones en el Valle de los Reyes, encontró una momia olvidada, depositada hace más de 3000 años en una cámara contigua a la KV. 35 que ella ha identificado como Nefertiti. Sus investigaciones y descubrimientos narran con la tensión de una historia de detectives, la historia de la misteriosa mujer desconocida, que fue primero co-regente y que después gobernó Egipto, donde tras el lujo y la ceremonia comenzaba a despuntarse el fantasma de la decadencia.



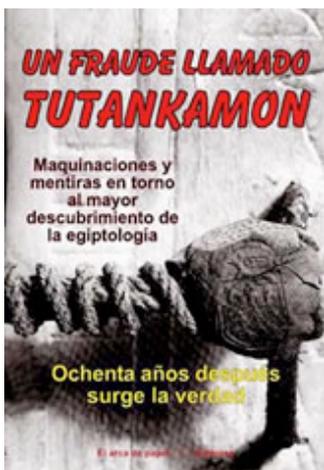
SOLIS MIRANDA, J.A. (2003): *La maldición de Tutankamón*. El Arca de Papel Editorial.

Consiste en las misteriosas muertes que han tenido muchos egiptólogos, o en general personas relacionadas con los descubrimientos y expolio de tumbas egipcias. Saltó a la prensa hace muchos años, con el descubrimiento de la tumba de Tutankamón y la muerte de todos los que participaron en ella, pero aún continúa.



VV.AA (2003): *Falsificadores de momias*. El Arca de Papel Editorial.

Un recorrido por los métodos, la operatoria y los trucos de los falsificadores y sus cómplices, que generalmente no son oscuros traficantes, sino conocidas instituciones pertenecientes a bancos o empresas -que así consiguen una importante evasión fiscal-, o incluso las mas prestigiosas casas de subastas.



SOLIS MIRANDA, J.A. (2003): *Un fraude llamado Tutankamón*. El Arca de Papel Editorial.

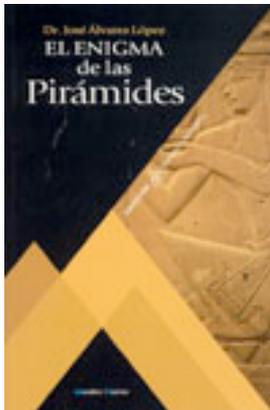
Tras el descubrimiento de la tumba de Tutankamón se esconde un mundo de hechos misterios infinitamente más inquietantes que cualquier novela o película de Hollywood porque son sucesos reales que tras una paciente investigación salen ahora a la luz. Lo mismo que en su día la tumba.



VANDENBERG, PHILIPP (2004): *La maldición de los faraones*. Ediciones Robinbook S.L.

En febrero de 1922, un grupo de arqueólogos abrieron la tumba de Tutankhamón y hallaron una tablilla de arcilla con esta misteriosa inscripción: «La muerte golpeará con su bieldo a todo aquél que turbe el reposo del faraón». Poco

sospechaban estos investigadores que, desde entonces, más de la mitad de ellos irían falleciendo en misteriosas circunstancias. Muchos años después, los científicos comenzaron a interesarse por la llamada "maldición de los faraones". Ahora, en este libro, Philipp Vanderberg no sólo arroja luz sobre la tenebrosa maldición, sino que relata la actividad arqueológica de científicos de la talla de Carter, Carnarvon o Emery, así como de otros personajes decisivos de la egiptología, y plantea solución a los misterios que han rodeado las muertes de, hasta ahora, más de 30 personas relacionadas con la tumba de Tutankhamón.



ÁLVAREZ LÓPEZ, J. (2004): *El enigma de las Pirámides*. Morales i Torres Editores S.L.

Este libro que la mayor parte de los lectores leerá como una novela de ciencia-ficción. A través de argumentos válidos, su autor va desvelando misterios de una gran civilización ubicada en un remoto pasado, cuya lectura nos obliga a una amplia revisión de nuestro concepto sobre los orígenes de la Humanidad.

I.4.3.- Cómics sobre momias



Los cigarros del Faraón (Las aventuras de Tintín)

Tintín viaja crucero con destino al extremo Oriente. A bordo conoce al extraño egiptólogo Filemón Ciclón quien viaja en busca de la tumba del faraón egipcio Kih-Oskh. Tintín le acompaña hasta la tumba y allí descubre los misteriosos cigarros, que esconden algo más que tabaco. Entonces es secuestrado y abandonado en el mar, pero se salva y desembarca en Arabia. Después de numerosas

peripecias va a parar a la India, donde se aloja en casa del Maharajá de Rawhajpurtalah

Los cigarrillos del Faraón empiezan a aparecer el *Le petit Vingtième* el 8 de diciembre de 1932. Era la época en que la noticia de la maldición de la tumba de Tutankamon ocupaba muchas planas de los periódicos sensacionalistas.



Las 7 bolas de cristal (Las aventuras de Tintín)

Después de dos años de ausencia en los que ha viajado a Perú y Bolivia, la expedición etnográfica Sanders-Hardmuth regresa a Europa habiendo descubierto varias tumbas incas. Se han traído la momia del inca Rascar Capac, también llamado «el que desencadena fuego del cielo», que llevaba puestas valiosas joyas de oro macizo. Al cabo de poco tiempo, todos los participantes de la expedición van cayendo víctimas de un mal misterioso, y siempre que eso ocurre son hallados

los fragmentos de unas pequeñas bolas de cristal.

The Mummy (Anne Rice's)



The Living Mummy



Roberto Alcázar y Pedrín: Una aventura en Egipto



El joven Indiana Jones

I.4.4.- Literatura Infantil y juvenil



DICK, I. (2006): *Metro y medio de momia*.

Ediciones SM, Madrid.

Un espectacular libro desplegable. ¡Cuélgalo y descubre los misterios de las momias! Despliega este metro y medio de momia, cuélgalo y descubre los fascinantes misterios del embalsamamiento. DESTAPA la cabeza de la momia levantando la solapa. CUELGA la momia en tu pared por los agujeros. DESCUBRE curiosidades sobre las momias. DESPLIEGA la momia por completo y haz saltar su corazón. AVERIGUA qué órganos se guardaban en vasijas y cuáles se dejaban intactos. ADIVINA qué animales momificaban los antiguos egipcios. LEE las instrucciones para embalsamar. DIVIÉRTETE con las historias e ilustraciones.



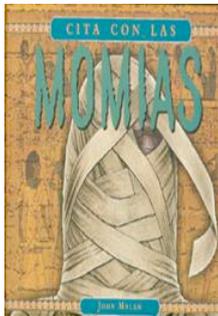
GAUTIER, T.(1998): *El misterio de la momia*. Editorial Gaviota. Colección Trébol Oro.

Apasionante narración, situada en el enigmático Egipto faraónico. Es una novela de ficción, plétórica de colorido y sutil embrujo pero, al mismo tiempo, concienzudamente documentada. Es una novela que, a juicio de muchos, renovó la novela histórica, marcando un nuevo estilo en busca de la perfección formal. Es, finalmente, una bellísima historia de amor, la de doncella Tahoser, tan seductora y hermosa que fue capaz de enamorar aún después de muerta.



ROSSETTI, A. (1997). *Un baúl lleno de momias*. Ediciones Alfaguara SM.

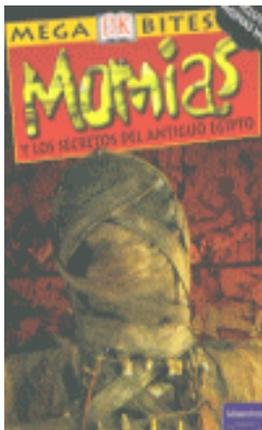
En el trastero hay un viejo baúl lleno de cosas útiles, que precisamente sirven para vivir aventuras maravillosas. Chus, Cris, Toni y Manu, descubrirán en ese baúl la momia de un faraón y su pájaro-espíritu.



MALAM, J. (2005): *Cita con las momias*.

Editorial Océano.

Entretenido libro con ilustraciones fantásticas y a todo color, para aprender todo lo referente al misterioso mundo de las momias, las concepciones egipcias sobre el viaje a la otra vida, los embalsamamientos, las tumbas y el ceremonial que recubría el paso al otro mundo en la civilización egipcia.



MALAM J. (2002): *Momias y los secretos del Antiguo Egipto*. Editorial Pearson. Madrid.

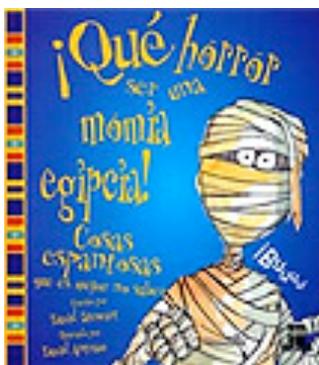


BREZINA, THOMAS (2001). *Noche de las momias*. Editorial SM. Colección El Club del Horror.

A la ciudad llega una gran exposición de momias egipcias. Un día antes de la inauguración, los socios del Club del Horror se cuelan en el recinto y descubren algo horrible: una de las momias resucita.

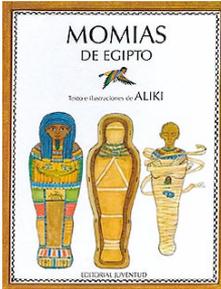


STINE, R.L (2001): *La momia se acerca*. Ediciones B, S.A. Colección Pesadillas.



STEWART, D. (2000). *¡Qué horror ser una momia Egipcia!*. Editorial SM.

Este libro analiza, en tono de humor, el proceso por el que tenía que pasar un antiguo egipcio para que le momificasen. En él, se ofrecen datos sobre todos los preparativos y rituales, desde la hora de la muerte, pasando por la extracción de los órganos o la construcción del ataúd, hasta llegar al momento del descanso eterno. El libro contiene grandes ilustraciones a todo color.



BRANDENBERG, A. (2004): *Momias de Egipto*. Editorial Juventud S.A.

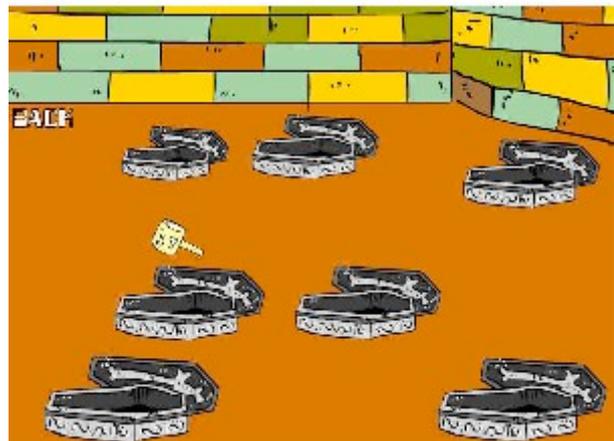
Nos cuenta detalladamente el proceso de momificación en el Antiguo Egipto con explicaciones simples y entretenidas que despiertan la curiosidad de los niños.

I.4.5.- Juegos sobre momias



Return to Castle Wolfenstein

Atrapa momias



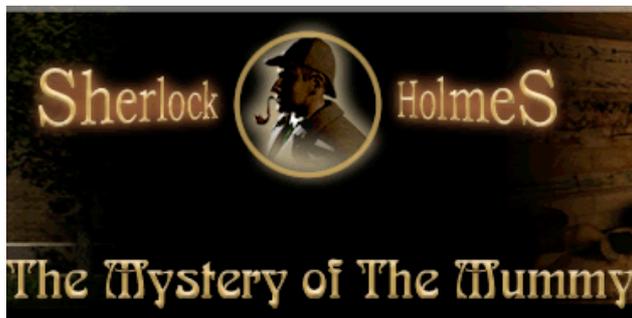


El retorno de la momia

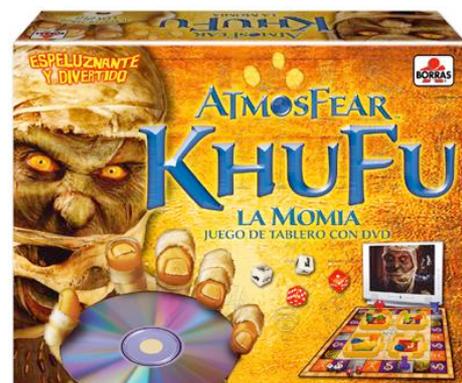
Sphinx y la Maldita Momia



Sherlock Holmes: El misterio de la momia



Atmósfear Khufu "La Momia"



II. PROCESOS DE MOMIFICACIÓN

Cómo burlamos a la MUERTE para continuar con la VIDA



II.1. INTRODUCCIÓN

Para entender los procesos por los cuales un cuerpo llega a momificarse, se han de tener claros conceptos como “momia”, “momificar”, “momificación”, “embalsamar” y “embalsamamiento”.

Según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, la palabra “*momia*” proviene del árabe clásico *mūmiyā*, betún de embalsamar cadáveres; y del persa *mum*, cera. En términos generales, significa: cadáver que naturalmente o por preparación artificial se deseca con el transcurso del tiempo sin entrar en putrefacción. El término “*momificar*” consiste en convertir en momia un cadáver; y “*momificación*” es la acción y efecto de momificar.

Por otro lado, según el Diccionario de la RAE, la palabra “*embalsamar*” proviene de *en-* y *bálsamo*, y significa: llenar de sustancias balsámicas las cavidades de los cadáveres como se hacía antiguamente o inyectar en los vasos ciertos líquidos, o bien emplear otros diversos medios para preservar de la putrefacción los cuerpos muertos. En la misma línea, el término “*embalsamamiento*” es la acción y el efecto de embalsamar.

Es conveniente diferenciar estos dos conceptos, **momificar** y **embalsamar**, así como todos sus derivados, ya que suelen considerarse sinónimos y no lo son. En este sentido, se hará referencia a la *momificación* como un proceso natural a través del cual un cuerpo se conserva evitando así su putrefacción; mientras que el *embalsamamiento* hará referencia a un proceso artificial para conseguir los mismos fines, preservar un cuerpo de la putrefacción.

Son muchos los procesos por los que el cuerpo de un cadáver puede llegar a preservarse de la putrefacción. Tras la muerte, el cuerpo comienza a sufrir el denominado “*decaimiento post-mortem*” en el que entran en juego las enzimas, que son unas sustancias que sirven para controlar las reacciones químicas acelerándolas.

Estas enzimas intervienen en el proceso de descomposición de los tejidos del cuerpo, dando lugar a unos productos finales, es decir, pequeñas moléculas que cuando reaccionan con sustancias ambientales o son ingeridas por agentes vivos (bacterias, insectos, etc. que usan otras enzimas) los transforman en nuevos componentes. El proceso enzimático producido inmediatamente tras la muerte es la *autolisis*, que es el proceso biológico por el cual una célula se autodestruye.

Los mecanismos de momificación, requieren de una serie de factores que influyen en la acción química de las enzimas que dominan el proceso de descomposición. En líneas generales, estos factores son: humedad, temperatura, pH, alcohol/formaldehído (preservan los tejidos del deterioro) y sustancias inhibitoras que retarden el deterioro de los tejidos (sal, aceite, miel,...).

Son muchos los procesos por los cuáles se llega a la preservación de los tejidos de un cadáver. Estos serán recogidos en dos grandes bloques: Momificación natural espontánea / intencionada, y Momificación artificial (embalsamamiento).

II.2. MOMIFICACIÓN NATURAL

En la preservación de los tejidos de un cuerpo de forma natural influyen numerosos factores siendo el más destacado las condiciones medioambientales del entorno en el que ese cuerpo ha sido enterrado. Este factor ha sido aprovechado por numerosas culturas para lograr la *momificación natural intencionada* de los cadáveres de sus difuntos.

Los principales mecanismos de *momificación natural espontánea* son: desecación o deshidratación, efectos termales (frío / calor) y efectos químicos.

II.2.1.- Desección o deshidratación

La deshidratación del tejido corporal es la forma más común de momificación. Esta deshidratación se puede producir tanto en climas fríos como secos, y consiste en la rápida eliminación de toda el agua que se encuentra en el organismo, contribuyendo así a retrasar o eliminar el proceso de putrefacción de los tejidos.

Para entender este proceso de deshidratación es necesario conocer la cantidad de agua presente en un cuerpo humano. La cantidad estimada de agua en el cuerpo humano es aproximadamente del 65-70%, por lo que su rápida eliminación hace que los tejidos blandos pierdan su flexibilidad, pasando la piel a convertirse en una especie de cuero que impide la acción de los microorganismos que contribuyen a la putrefacción.

La interacción de varios factores como una baja humedad, alta temperatura y la presencia de aire circundante hace que los tejidos del cadáver se deshidraten desecando el cadáver.

II.2.2.- Efectos termales (frío/calor)

Frío

Se sabe que mantener fresco un cuerpo ralentiza el deterioro de los tejidos del mismo. Cuando la temperatura es tan baja para llegar a congelar los cuerpos, se produce el bloqueo de los procesos de putrefacción, los cuáles se vuelven a activar cuando ese cuerpo vuelve a someterse a una temperatura más elevada.

La temperatura mínima en que se puede hablar de *congelación* es -18° C. El principio en el que se basa la congelación, es que al alcanzar temperaturas tan bajas se bloquean las actividades enzimáticas y microbicas, que conducen en poco tiempo a la degradación y alteración de la sustancia orgánica.

Por tanto, el agua contenida en el cuerpo se solidifica en forma de hielo, separándose de manera reversible las sustancias que anteriormente estaban disueltas o dispersas en ella. Como se ha comentado anteriormente, cuando cesa la constante aportación de frío en ese cuerpo, cesa también la congelación y conservación de la sustancia orgánica.

Calor

Por el contrario, las altas temperaturas también pueden contribuir a la momificación. El calor destruye toda la flora y fauna microscópica que interfieren en el proceso de descomposición y putrefacción de la materia orgánica.

El calor facilita la momificación de los cuerpos en cuanto que elimina toda el agua existente en el mismo. Este proceso se denomina *deshidratación o desecación*.

II.2.3.- Efectos químicos

El mercurio (Hg), el arsénico (As), el cobre (Cu), el plomo (Pb) y otros metales pesados en elevadas cantidades son tóxicos para la vida humana. Sin embargo, pequeñas cantidades de estas materias son imprescindibles para las necesidades metabólicas del organismo.

La exposición de cadáveres a altas concentraciones de estos materiales pueden paralizar las enzimas que participan en la reacción química del proceso de descomposición.

Los procesos de momificación más comunes producidos por la alteración de la composición química de los tejidos son: *saponificación* (adipocera), *anaerobiosis ácida* y *corificación*.

Saponificación (adipocera)

Bajo unas condiciones apropiadas, generalmente un ambiente húmedo, la grasa corporal puede sufrir un cambio químico, conocido como *adipocera*, que tiende a preservar morfológicamente el tejido graso. Se presenta como un depósito de grasa en la superficie del cadáver.

La adipocera es el resultado de una hidrólisis post-mortem y una hidrogenación del tejido adiposo subcutáneo, que produce un revestimiento externo del cadáver a través del que difícilmente pueden acceder los microorganismos que intervienen en la putrefacción.

En la *momificación por saponificación* tienden a desaparecer los órganos internos. Sin embargo, el alto contenido en grasa del tejido cerebral puede dar lugar a la preservación del cerebro durante este proceso.

Anaerobiosis ácida

La mayoría de las reacciones producidas por el musgo esfango (*sphagnum*) en pantanos de turba causa un acoplamiento de las fibras de colágeno que expulsan agua y resisten la rehidratación (proceso que estabiliza y preserva el colágeno de los tejidos).

La *momificación en los pantanos de turba* se debe a unas determinadas condiciones ambientales que crean un microclima donde la ausencia de oxígeno, las bajas temperaturas y la acción antimicrobiana del musgo esfango que cubre el suelo de estos pantanos hacen que el cadáver sufra una extrema desmineralización de los huesos y que, sin embargo, preserve las partes blandas más superficiales.

Corificación

Este tipo de momificación se produce en algunos cadáveres almacenados en cajas de zinc herméticas, en cuyo interior además de los procesos iniciales de putrefacción, se producen la interacción de diferentes procesos biológicos como son la coagulación/deshidratación y la polimerización/acidificación.

Las momias obtenidas tras este proceso son similares a las que produce la deshidratación, sin embargo, estos cuerpos son más flexibles con una reducción importante de los órganos internos y de los músculos, presentando un abdomen muy deprimido.

Estos son los principales procesos naturales por los que se llega a momificar un cuerpo, sin embargo, existen otros aunque sean menos frecuentes.

II.2.4.- Diversos procesos de momificación natural

En el pasado, las condiciones anaeróbicas eran referidas comúnmente para explicar la momificación. Actualmente, es sabido que la anaerobiosis es el factor que mejor contribuye a la preservación del cuerpo.

Además de los pantanos de turba existen otros medios en que se produce la momificación por anaerobiosis. Este es el caso de las momias sepultadas en yeso.

Enterramiento en yeso

El resultado de encerrar partes de un cuerpo o un cuerpo entero en algún tipo de yeso, es la base para suponer que la ausencia de aire aumente su preservación. Además, el enterramiento en yeso hace que no se deterioren los tejidos blandos, debido al impedimento del acceso al cuerpo de insectos y carroñeros junto a la imposibilidad de generación de microorganismos.

Enterramiento en ataúdes de madera de roble

Algunos cuerpos de cadáveres enterrados en ataúdes de roble a pesar de que presentan la mayoría de sus partes esqueletizadas, conservan parte del pelo y de la piel.

Esto se debe a que el agua del terreno se filtra a través de la madera de roble haciendo que el ácido tánico de esta madera entre en contacto con los tejidos del cuerpo, provocando que se deshidrate con rapidez, evitando así su putrefacción.

En este caso, las vísceras y los músculos no se conservan, aunque sí parte de los tejidos del cerebro, probablemente por adipocera.

Enterramiento en cal

El carbonato cálcico (CaCO_3), obtenido al mezclar roca caliza con conchas marinas, tiene una elevada afinidad con el agua, cuya mezcla produce una gran cantidad de calor.

Cuando un cuerpo es enterrado en carbonato cálcico, este sufre múltiples efectos momificantes donde se incluyen la desecación por calor y la inactividad enzimática por el aumento sustancial del pH.

Sin embargo, enterrar un cuerpo en cal pura (CaO) puede tener efectos corrosivos en los tejidos que preservación, efecto que se agrava si la mezclamos con agua.

Casos atópicos

La *momificación por los excrementos de murciélagos*, donde unas determinadas condiciones climáticas junto a la porosidad y alcalinidad del guano, hace que los tejidos blandos se desequen con rapidez preservando así el cuerpo de la putrefacción.

La *momificación por ventilación de aire húmedo*, se produce la desecación del cuerpo al exponerlo a una corriente de aire (es el caso de las momias de Guanajuato, México).

II.3. MOMIFICACIÓN ARTIFICIAL (EMBALSAMAMIENTO)

II.3.1. Referencias históricas

En términos generales, el embalsamamiento se considera un tipo de momificación antropogénica, ya que directa o indirectamente interviene el hombre.

La práctica de embalsamar a los cadáveres se lleva realizando desde tiempos muy lejanos, pudiendo datar a la cultura Chinchorro (Chile) como el grupo más antiguo que la practicaba, alrededor de 5000-6000 a.C. Pero sin duda las técnicas de momificación artificial más conocidas son las egipcias.

Era una costumbre hebrea y posteriormente cristiana, la de aplicar plantas aromáticas sobre los cuerpos y envolverlos con telas enceradas; la resina era usada en Etiopía para envolver los cadáveres, y la cera en Persia. Otras prácticas sobre los cadáveres incluye la excarnación, realizada en época medieval, para obtener reliquias.

El componente religioso está muy ligado a los embalsamamientos, ya que en torno a los cuerpos de los difuntos se realizaban una serie de ritos mortuorios. Son muchos los grupos culturales que a lo largo de la historia han llevado a cabo el embalsamamiento de sus cadáveres para preservarlos de la putrefacción.

Sin embargo, la práctica de embalsar los cadáveres no sólo se realizaba en tiempos pasados, sino que en tiempos más recientes se sigue avanzando en el modo de preservar los cuerpos de la putrefacción.

II.3.2. Productos para embalsamar

Son muy diversos los productos usados para embalsamar los cuerpos, pero destacaremos los más frecuentes:

Resinas y bálsamos

Las resinas son productos destilados de la savia y la corteza de los árboles. Las más empleadas eran las resinas de pino y de enebro, aunque también se empleaba la mirra debido a su aroma.

Los vendajes que se utilizaban en los embalsamamientos para envolver el cadáver eran impregnados con estas resinas para prevenir la rehidratación de los tejidos, y como antiséptico.

Plantas y especias aromáticas

Éstas eran empleadas para ocultar el desagradable olor que desprendía el cuerpo del cadáver al llevar a cabo la evisceración. Los huecos que quedaban en el cuerpo al extraerle los órganos eran ocupados por estas sustancias aromáticas.

Natrón

El natrón o sal se empleaba en el proceso de evisceración del cadáver para acelerar el proceso de deshidratación. Era frecuente que durante un periodo de tiempo las cavidades resultantes de la extracción de los órganos se rellenaran con sal. Pasado este tiempo se limpiaban esas cavidades y se rellenaban con especias y otras sustancias aromáticas.

Arcilla y madera

Ambas eran empleadas por su elevado poder de absorción de agua, como aceleradores en la deshidratación del cuerpo del difunto.

Miel

Se ha demostrado que la miel contribuye a la desecación del cuerpo. Esta técnica de desecación por osmosis de la miel favorece la preservación de los tejidos tras la muerte. El empleo de la miel para preservar los tejidos post-mortem fue descrito por Heródoto.

II.3.3. Tipos de embalsamación

Son numerosos los procesos por los cuales un cadáver puede ser conservado evitando así la putrefacción que se produce en los tejidos tras la muerte. La técnica más empleada cuando se decide embalsamar un cadáver es la evisceración.

En todos los procesos embalsamamiento en los que se práctica la evisceración, el lugar que ocupan los órganos es reemplazado en una primera intervención por sustancias desecantes, para posteriormente una vez lavado el cadáver rellenar estas cavidades con plantas, bálsamos y especias aromáticas. Además, todos los orificios del cuerpo deben ser sellados.

Para clasificar los procesos de momificación artificial más comunes, seguiremos a A. Isidro, quien diferencia las tipos de embalsamación según el grado de evisceración en los cuerpos.

Momias de máxima extracción

En este tipo de embalsamamiento se extraen a los cadáveres todos los órganos, músculos y el tejido subcutáneo, siendo las cavidades ocupadas por materiales desecantes como el barro y la madera.

Momias de extracción selectiva y tratamiento químico

Se extraen del cadáver los órganos intraperitoneales, torácicos y craneales de mayor metabolismo. El resto del cadáver es tratado con una solución de natrón para posteriormente ser vendado.

Momias sin extracción

Se conservan los órganos internos y se practica un tratamiento externo con sustancias conservantes a base de hierbas, piedra pómez, polvo, fango, madera,...

Momificación mixta

Este tipo de momificación que se puede considerar momificación natural o artificial, es practicada comúnmente en la cultura japonesa. Consiste en predisponer al cuerpo en vida para cumplir las condiciones adecuadas para su momificación tras la muerte.

Es practicada sobre todo por los monjes, quienes cuando creen que se ha acercado la hora de su muerte se someten a una dieta progresiva en la que suprimen los cereales. Tras la muerte, el cuerpo es colocado en una cámara de piedra durante tres años para posteriormente ser desecado.

En la actualidad, debido a los grandes avances de la ciencia existen numerosas técnicas para preservar un cuerpo de su deterioro tras la muerte, aunque se basen en los mismos principios. El método más empleado tiene como base someter al cadáver a bajas temperaturas y se conoce como *criogenización*.

III. MOMIFICACIÓN ARTIFICIAL

Tan Lejos, tan Cerca y una misma Lucha por la VIDA



III.1.- EGIPTO

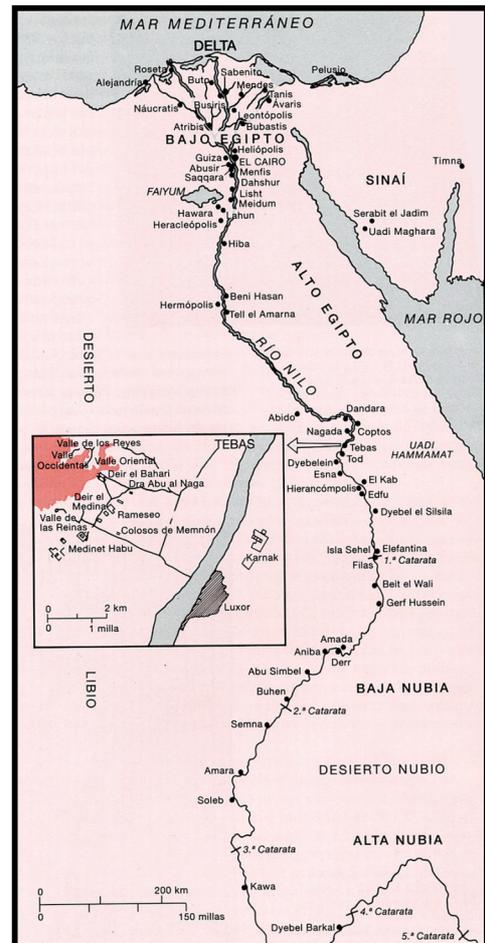
III.1.1.- CONTEXTO HISTÓRICO

III.1.1.1.- El Río, la economía y la sociedad.

La antigua civilización egipcia se prolongó más de 3.000 años. Se conocen alrededor de 170 nombres de faraones, desde el 3.100 a. C. hasta el 30 a. C. (Cleopatra VII). Fue Manetón (siglo III a.C.) el que elaboró la lista de los reyes según la cual existieron 30 dinastías. Todas ellas se agrupan en 3 grandes etapas denominadas *Imperios* (Antiguo, Medio y Nuevo), separados por fases de “declive” llamadas *Periodos Intermedios*.

Egipto está dominado y determinado por el cauce del Nilo, que actúa como un oasis longitudinal en medio de un desierto: “El don del Nilo”. El renacer anual de la vegetación y las cosechas tras la sequía, a causa de las inundaciones periódicas del río, influyeron de manera decisiva en la economía y la sociedad del Antiguo Egipto, resultando fundamental para el desarrollo de la civilización, tanto que llegó a divinizarse el propio cauce fluvial: dios *Hapi* (representado como hombre barrigudo que está iniciando un camino, de piel verde –símbolo de las plantas- o azul –matices del agua-).

Las sociedades neolíticas se agruparon para cooperar en la planificación de las tierras y el control de las inundaciones del río y el sistema de regadío,



surgiendo así c. 3.100 a. C. el estado político. El regadío controlado por canales, diques y norias a base de montículos de tierra que dirigían las aguas de inundación y la decantación de los nutrientes del lodo negro transportado, fue siempre primordial para la economía egipcia.

En este contexto, las crecidas del Nilo fueron el fundamento de las relaciones socio-económicas de las poblaciones de su cuenca. Esas crecidas, desde muy pronto, estuvieron medidas y controladas pues de ellas dependía la cosecha; para esto, los ingenieros egipcios inventaron el *nilómetro*: estructura escalonada con la que se calculaba la subida del nivel de las aguas pudiéndola predecir.

Pero aparte de la capacidad de irrigación, el Nilo representaba una importantísima vía de comunicación.

Por otro lado, la sociedad egipcia estaba fuertemente jerarquizada (Faraón y familiares; altos funcionarios y sacerdotes; militares, artesanos y obreros especializados, y campesinos) cada clase tenía una función concreta que contribuía a la estabilidad estatal y por ende social, de manera que el individuo era un elemento con funciones concretas que desarrollar para la sociedad.

El 80 % de la población era campesina y pagaba impuestos al estado, quien mantenía el sistema de regadío y almacenaba los excedentes para su posterior uso.

En relación a la esclavitud, ese grupo social lo constituían los prisioneros y cautivos de guerra (soldados, mujeres y niños), por lo común de origen libio y nubio. En algún caso, un egipcio pobre o criminal podía venderse como servidor o trabajador de terratenientes; sin embargo, las clases bajas tenían que pagar levas, realizar trabajos forzados en el campo o actividades comunales.

III.1.2. CONTEXTO CRONO-CULTURAL

III.1.2.1.- Periodo pre-dinástico (finales V milenio-3.200 a C.)

Se desarrollan en este momento las culturas neolíticas del Delta (Bajo Egipto) y entorno al oasis (El Fayun) y orillas del río (Medio y Alto Egipto). Es

ahora cuando surgen los primeros asentamientos urbanos de campesinos: agricultores y ganaderos.

III.1.2.2. Periodo proto-dinástico (3.200-3.065 a C.)

Dinastía 0: Entorno al IV milenio varios centros urbanos compiten entre sí; Hieracópolis capital del reino del Sur (Alto Egipto con el rey “*Escorpión*”) y Buto capital del reino del Norte, unificándose tras la conquista de esta última con la hegemonía de Hieracópolis, que traslada su capital a Tinis.

Se conoce como el primer Faraón de Egipto el nombre de *Narmer*, unificador de las dos tierras. A partir de ahora se mantienen los símbolos de ambos reinos en las coronas de los faraones: la serpiente y el buitre, corona roja y blanca.

III.1.2.3. Periodo Tinita (3.065-2.686 a C.)

Dinastía I: *Aha* (fundador de la dinastía) funda la capital en Menfis. Realizará expediciones militares contra los nubios y libios y establecerá relaciones comerciales con el Próximo Oriente.

Dinastía II: Los sucesores de *Aha* pretenderán la independencia pero *Jasejem* reestablece la unidad y pone las bases del Estado centralizado.

III.1.2.4. Imperio Antiguo (2.686-2.173 a C.). Consolidación del Estado Centralizado.

Dinastía III: *Sanajt-Nebka* establece la capital definitivamente en Menfis y se construye en la necrópolis de Saqqara la primera mastaba conocida.

Yofer construirá la primera pirámide (Saqqara) y asumirá postulados teológicos emanados de los sacerdotes de Heliópolis.

Dinastía IV: *Keops* reestructura la administración estatal poniendo al frente a visires (“gobernadores provinciales”). Limita el poder de los sacerdotes nombrando a miembros de su familia y construye la Gran Pirámide. Es un momento de convivencia pacífica con los pueblos vecinos. *Quefrén*, por su parte, mantiene el poder del faraón y manda realizar otra pirámide.

Con *Micerino*, sin embargo, se vivirá una crisis político-religiosa fomentada por el clero de Heliópolis que separan el culto real del divino, por este hecho la pirámide de este faraón es la más pequeña de las tres, como indicativo de la crisis económica.

Dinastía V: Aumenta el poder del clero de Heliópolis y disminuye el de la monarquía.

Dinastía VI: en tiempos de *Fipoe II* los gobernadores provinciales y sacerdotes asumirán tanto poder que terminarán convirtiéndose en “príncipes provinciales” frente al Faraón.

III.1.2.5. Primer Periodo Intermedio (2.173-2.040 a C.). Época de carestía y anarquía en la que Egipto queda dividido en reinos independientes.

Dinastía VII: según los textos, se sucederán 70 reyes en 70 días, lo que nos indica el caos y la pérdida de poder real del momento.

Dinastía VIII y Dinastías IX-X: se producen continuas luchas entre las ciudades dominantes de Tebas y Heracleópolis.

III.1.2.6.- Imperio Medio (2.040-1786 a C.)

Dinastía XI: *Mentuhotep II* rey de Tebas conquista y reunifica de nuevo Egipto e impone el poder centralizado, con capital en su ciudad.

Dinastía XII: El visir de *Mentuhotep IV, Amenemes*, usurpa el trono lo cual provoca cambios en los estamentos: *Amón* pasa a ser el dios de los monarcas y del estado. Se traslada la capital de Tebas a *Ittauy* y a *Illahum* y se llevarán a cabo grandes obras de infraestructura (regadíos de El Fayum y muros de fortificaciones).

Con la última reina de esta dinastía, *Escemiofris* el Imperio entra de nuevo en crisis al no haber tenido descendencia (hicsos –semitas- se integran en la sociedad egipcia).

III.1.2.7. Segundo Periodo Intermedio (1.786-1.552 a C.)

Dinastía XIII-XIV: Al principio los hicsos eran mano de obra barata, pero con el tiempo van ocupando puestos de responsabilidad hasta que se hacen con el poder. Ocuparán el Delta oriental con capital en *Avaris*, llegando después a todo el delta y hasta el Medio Egipto.

Dinastía XV-XVI: Los reyes hicsos dominan Egipto.

Dinastía XVII: La resistencia contra el poder hicsos se centraliza en la dinastía local de Tebas, sus reyes *Taa II* y *Kamose* impulsan la reconquista del país llegando a controlar la situación de nuevo.

III.1.2.8. Imperio Nuevo (1.552-1.069 a C.)

Dinastía XVIII: *Amosis* consolida el poder egipcio iniciado por sus antecesores expulsando a los hicsos definitivamente. Ahora comienza el periodo de mayor esplendor de esta civilización, donde *Hatshepsut* ocupará el trono convirtiéndose en una de las pocas mujeres reinantes de Egipto. *Tutmosis III* realizará grandes conquistas militares que llevarán las fronteras egipcias hasta Asia y Nubia.

Bajo el reinado de *Amenofis IV* o *Akenatón* (la capital se traslada a Tell el-Amarna) Egipto vivirá una crisis y reforma religiosa asistiendo a la revolución amarniense en este campo. Se impondrá el monoteísmo del culto al Sol (Atón) y

se prohíben los demás, lo que supone la pérdida del poder de la clase sacerdotal. No obstante, su hijo *Tutankamón* restaura el culto a Amón y demás divinidades.

Definitivamente con *Horemheb* volverá la tradición, pero no tiene descendencia masculina y pasó el trono a su mano derecha el general *Parameses*.

Dinastía XIX: *Parameses* o *Rameses I* o *Ranses I* favorece a los militares y controla el poder de los sacerdotes de Amón propiciando el culto a otras divinidades.

Ranses II realizará una expedición militar a Siria y se enfrenta a los hititas, venciendo en la batalla de Qadesh. También durante la época de este Faraón tiene lugar el hecho bíblico del Éxodo de los judíos y el conocido episodio que protagonizó Moisés.

Mineptah soportará las incursiones de los Pueblos del Mar que procedían de Libia. Tras los problemas de sucesión de *Seti II* el trono será usurpado por *Setnajt*.

Dinastía XX: *Setnajt* inicia la última dinastía del Imperio Nuevo.

Ramses III derrota a los Pueblos del Mar que otra vez pretenden invadir Egipto.

Ranses XI encabeza un reinado complicado por las continuas malas cosechas, las rebeliones de mercenarios junto con el aumento de poder de los sacerdotes de Amón. A su muerte, se divide el estado: visir *Esmendes* en el delta y el sumo sacerdote de Amón (*Pinedyem I*) en Tebas.

III.1.2.9. Tercer Periodo Intermedio (1.069-664 a C.). Se produce la fragmentación de Egipto y la ingerencia de muchos pueblos extranjeros, entre ellos los libios y etíopes.

Dinastía XXI: *Esmendes* se enfrenta con el poder teocrático de Tebas, mientras van ganándolo los generales libios de los que emergerá *Osocor*.

Dinastía XXII (dinastía libia): Se le conoce con este sobrenombre por estar compuesta de reyes que tienen origen libio. Traslada capital al delta, Bubastis.

Con *Sesonquis I* el estado queda dividido y desequilibrado entre Bubastis en el delta y los soberanos de Tebas, este soberano realiza expediciones militares llegando a ocupar Jerusalén. Después, con *Sesonquis III* se divide el estado aún más, en tres estados independientes: Bubastis y los soberanos de la XXII dinastía, Tanis que dará lugar a otra dinastía libia, y Tebas dominada por los sacerdotes de Amón.

Dinastía XXIII: *Osocor III* nombra a su hija adoradora de Amón y la hegemonía de Tebas decae.

Dinastía XXIV-XXV (dinastía etiope): Los reyes nubios *Kashta* y *Pianji* ocupan Egipto e implantan su propia dinastía. El nubio *Sabacon* reina en Egipto.

Los asirios atacan Egipto y las dinastías libias del delta quedan como vasallos del Imperio Asirio.

III.1.2.10.- Periodo Saíta (664-525 a C.)

Dinastía XXVI: *Psamético I* nacido en Sais traslada la capital a esta ciudad. Se produce la expulsión de los asirios y, con ello, un nuevo período de esplendor de la civilización egipcia, la cual se abre al exterior a través de mercenarios y comerciantes que se instalan en el país.

Necao II, al caer el Imperio Asirio, invade Palestina y Siria; encarga a los fenicios aliados que circunden África.

La dinastía saíta cae cuando *Psamético III* es derrotado por el persa Cambises II (hijo de Ciro el Grande), que instala un periodo de dominación persa con los Aqueménidas.

III.1.2.11. Periodo Persa (525-332 a C.)

Dinastía XXVII. Primera dominación Persa: *Cambises II* y sus descendientes se muestran respetuosos con la cultura y tradición egipcia. Sin embargo, los egipcios se rebelaron constantemente consiguiendo incluso implantar las Últimas dinastías indígenas (XXVIII-XXX: 404-341 a. C.). Pero *Artajerjes III* –persa- reconquista Egipto y comienza la Segunda dominación Persa (343-332 a. C.), convirtiendo a Egipto en una satrapía más del Imperio Persa, tanto que los soberanos posteriores (p.e. Darío III) nunca se proclamaron faraones.

III.1.2.12. Periodo Helenístico o Ptolemaico (332-30 a. C.). *Alejandro Magno* conquista Egipto y expulsa a los persas. Se proclama faraón, siendo asumido por los egipcios al verlo como el gran libertador. Funda Alejandría como capital del país.

Dinastía Lágida: A la muerte de Alejandro, asume el poder de Egipto uno de sus generales, *Ptolomeo I Lagos*.

Los primeros reyes se dedican a embellecer la capital de Alejandría, p.e. el Faro (una de las 7 maravillas del mundo antiguo) y la Biblioteca. Surge una clase militar griega (macedonia) que controla el ejército y la tierra.

Cleopatra VII tiene que sucumbir, y con ella Egipto, al nuevo poder imperial mediterráneo: Roma. Intenta llegar al poder “universal” al tener un hijo (Cesarión) con Julio César. Octavio Augusto se erige emperador de Roma y se anexiona Egipto como una provincia más del Imperio.

III.1.3. LA RELIGIÓN DEL ANTIGUO EGIPTO

Los antiguos egipcios fueron uno de los pueblos más religiosos que han existido. La religión del Antiguo Egipto sobrevivió incluso a su propia civilización o estado, alcanzando a todo el mundo conocido (Imperio Romano) durante mucho tiempo después de que perdiera su independencia política.

Desde sus orígenes es una religión fetichista/animista que considera animados a objetos, animales, elementos naturales y cósmicos. Los rituales religiosos y las prácticas mágicas se solapan y casi resulta imposible desligar los unos de las otras.

III.1.3.1.- Periodo Pre y Protodinástico.

Cada ciudad o territorio poseía su dios protector, el cual tomaba mayor o menor vigencia según fuera conquistada la zona, imponiéndose o asimilándose el dios de los vencedores sobre los vencidos. Curiosamente, los nombres de estos primeros dioses se perpetuarán a lo largo de toda la historia de Egipto y los principales ya están presentes desde estos primeros momentos.

III.1.3.2.- I-II Dinastías. Periodo Tinita (cif. *supra*).

Es en este momento cuando se unifica el país y *Horus* (dios del firmamento) es el vencedor. Otros dioses mayores que podemos mencionar para estos momentos son: *Re* (dios del sol) o dios supremo de la ciudad de Heliópolis, *Ptah* y *Apis* de la ciudad de Menfis. *Osiris* (dios de la naturaleza y de su renacer anual de la vegetación) e *Isis* ya aparecen, aunque su culto aún está poco extendido.

III.1.3.3.- III-VI Dinastías. Imperio Antiguo (cif. *supra*).

Al final de la IV dinastía destaca *Re* como dios tutelar de la realeza, así el faraón se llamará “Hijo de Re”, y ya durante la V dinastía triunfa la religión solar a *Re*.

A la vez, *Osiris* (renacer de la vegetación) va tomando importancia hasta que llega a identificarse al faraón muerto con él, hecho que, primero, se extenderá entre los nobles y más tarde a toda la sociedad.

III.1.3.4. VII-X Dinastías. Primer Periodo Intermedio

Continuidad con respecto al periodo anterior.

III.1.3.5. XI-XII Dinastías. Imperio Medio (cif. *supra*).

Se produce ahora la “Democratización” del culto a *Osiris*; todo el mundo es “osiriano” de manera que cualquier muerto se llama “Osiris...”.

En la Dinastía XI el dios principal es *Montu* (de la ciudad de Armant), un Dios militar como corresponde a los faraones guerreros de esta dinastía.

En la Dinastía XII surge *Amón* (de la ciudad de Tebas) que es asumido por toda la monarquía. En la sociedad triunfa la religión osiriana y sus “textos mágicos” que si antes pertenecían a la realeza pasan ahora a la clase media que los incluye en sus sarcófagos (textos de los sarcófagos).

III.1.3.6. XIII-XVII Dinastías. Segundo Periodo Intermedio (cif. *supra*).

Los hicsos persiguen la religión tradicional de Egipto.

III.1.3.7. XVIII-XX Dinastías. Imperio Nuevo (apogeo de la momificación) (cif. *supra*).

Los hicsos son expulsados y tiene lugar la unificación del país capitaneada por la ciudad de Tebas, de manera que su dios tutelar o *Amón* conoce su máximo esplendor. Para evitar roces se sintetiza Amón con Re, igual a Amón-Re. Los sacerdotes adquieren gran relevancia.

Amenofis IV o Akhenatón lleva a cabo una gran reforma religiosa y proclama único culto al dios solar *Atón*, un “monoteísmo” que desagrada y rivaliza, poniendo en entredicho el gran poder de la clase sacerdotal. En este contexto, Akhenatón traslada la capital política y religiosa de Tebas, con su gran templo de Karnak dedicado a *Amón*, a Tell El-Amarna (Akhetatón). Sin embargo, la reforma fracasa tras la muerte del faraón y su hijo Tutankatón cambia su nombre por el de Tutankamón como síntoma del poder de los sacerdotes tebanos y el culto a Amón.

Durante la XIX dinastía continúa dominando el culto a Amón, pero va surgiendo paralelamente el de *Seth* (dios local del Bajo Egipto). Ramsés II erige un templo a este dios en la capital. Los sacerdotes y templos adquieren máximo poder y riqueza.

III.1.3.8. XXI-XXV Dinastías. Tercer Periodo Intermedio (cif. *supra*).

La XXI dinastía corresponde a la Época Tanita. En Tebas prosigue el control y dominio de los grandes sacerdotes de Amón.

Desde la XXII hasta el final (XXIV, Época Libia. XXV, Época Etíope. XXVI, Periodo Saita. XXVII-XXX, Periodo Persa y Periodo Helenístico) la religión sufre cambios considerables, popularizándose la magia y la superstición lo que llevará a la pérdida de importancia de Amón. Con las invasiones asirias, etíopes y persas se hace imposible la existencia de dioses nacionales, surgiendo otra vez el politeísmo y los dioses locales. No obstante, el culto a Osiris e Isis se mantiene en toda la sociedad como dioses cercanos y relacionados con el destino personal de los individuos.

III.1.4. PRINCIPALES DIVINIDADES EGIPCIAS

Cada centro religioso creó su propia cosmogonía. Uno de los más influyentes fue el de Heliópolis del que partió la idea de las nueve divinidades creadoras del mundo y el origen divino de la monarquía egipcia.

III.1.4.1. La Gran Eneada (Los Nueve)

Re (dios solar, creador y padre de los dioses) surgió de una flor de loto o un montículo que se elevó del mar primitivo (**Num**).

Re creó a **Shu** (masculino, dios del aire) y a **Tefnut** (femenino, diosa de la humedad) al estornudar y expectorar respectivamente. Esta pareja procrea a los siguientes dioses: **Geb** (masculino, la tierra) y **Nut** (femenino, el cielo). A su vez,

los anteriores tuvieron los siguientes hijos: los hombres **Osiris** y **Seth**, y las mujeres **Isis** y **Neftys**.

III.1.4.2. El mito solar y el Más Allá

El recorrido diario del sol con su eterno amanecer se interpretaba como la diaria y cíclica lucha entre la muerte (noche) y la vida (día). El dios sol vence diariamente y así resurge a la vida. Este mito se asimila a la resurrección del difunto, en un principio el monarca y con posterioridad a todo el pueblo. Por tanto, **Re** toma tres advocaciones según el estadio del día:

- Al **amanecer** asciende como un niño sobre una flor de loto o con forma de escarabajo (**Khepri**)
- Al **mediodía** es un hombre maduro y tiene todo su esplendor (**Re**), recorre el cielo con su barca.
- Al **anocheecer** es un anciano sobre el horizonte (**Atón**)

Durante la noche el dios solar recorre el mundo subterráneo de los muertos iluminándolos, sorteando numerosos peligros y venciendo a enemigos múltiples. Luego el amanecer se considera el triunfo total del dios. El mundo de los muertos está localizado en el occidente, pues es allí donde el sol desaparece todos los días.

III.1.4.3. Osiris

Era hijo de **Geb** y **Nut**. Le sucede en el trono de la dinastía divina y gobierna la tierra, por esto los hombres conocen la agricultura y sus ventajas y gracias a él se vive en un mundo de prosperidad.

La envidia y las ansias de sucesión de su hermano **Seth** (divinidad maléfica; se identifica con **Baal**, dios de la guerra de los hicsos) hacen



que mate a *Osiris*. Lo descuartiza y lo tira al Nilo. *Isis* (su hermana y esposa; se representa como mujer sedente o no, con dos cuernos y disco solar en medio) lo busca y encuentra, junto con su hermana *Neftys* (esposa de *Seth*; “señora de la casa”) y **Anubis** (hijo de *Osiris* y *Neftys*) y lo reconstruyen, e *Isis* le devuelve la vida con artes mágicas. Estas prácticas de *Isis* son la base de los **procesos de momificación**.

Osiris es entonces reconocido por *Re* como heredero pero no reinará más con los vivos, sino que se convierte en el Rey de los Difuntos.

El trono terrenal pasa al hijo de *Isis* y *Osiris* (**Horus**, dios halcón), quien será el último dios-rey, tras vengar a su padre matando a *Seth*.

Anubis (hombre con cabeza de chacal) se convierte en protector de las necrópolis y patrono de los embalsamadores; controla en el juicio ante *Osiris* y la balanza donde se pesan los pecados de los difuntos.

III.1.4.4. Otras divinidades

Algunas divinidades locales o antiguas emergen al panteón egipcio al tomar importancia política la ciudad de la que son tutelares, como dijimos al comienzo.

Toth (hombre con cabeza de ibis o babuino), un dios antiguo local, surge en la mitología y es el encargado de tomar notas en el juicio a los muertos, de ahí patrón de los escribas y dios de la justicia que contabiliza el tiempo y es un dios lunar.

Path (hombre envuelto en faja de lino y rapado o *buey Apis*), dios antiguo local de Menfis, toma importancia cuando se traslada la capital del Imperio Antiguo a esta ciudad. Es protector de las artes y el intelecto humano, cuida de la armonía del Universo. Es el gran creador de todo lo existente, incluso creó a Atón y a la Eneada.

Hathor (vaca o mujer con cuernos y orejas de bovino, también como Árbol de la Vida), diosa esposa de *Horus*, diosa del cielo pues la bóveda celeste es un

vientre invertido de vaca y las patas los cuatro pilares que la sostiene; también es diosa del amor y de los placeres sexuales.

Amón (dios sol igual a *Re*, a veces representado como carnero), patrono de Tebas. Se convierte en dios nacional y único en el Imperio Nuevo. Sus sacerdotes acumulan riquezas y poder compitiendo incluso con el faraón.

III.1.4.5. Dioses menores y genios.

Existen innumerables deidades populares y domésticas:

Bes: enano grotesco poderes benefactores, preside la música y danza.

Tueris: hipopótamo hembra embarazada, protectora de los alumbramientos humanos.

Bastet: mujer con cabeza de gata, representa el amor materno.

Sajmet: mujer leona, diosa de la guerra.

Apofis: serpiente, enemiga del sol que siempre es vencida.

III.1.5. PRÁCTICAS Y CREENCIAS FUNERARIAS.

El cielo estrellado es el Paraíso y cada estrella un difunto. La Diosa **Nut** (desnuda y colmada de estrellas por todo su cuerpo) personifica la bóveda celeste y se representa en las tapas de los sarcófagos y/o en los techos de las tumbas, siendo la protectora de los difuntos.

Los fallecidos ascienden al cielo a través de un ave, del humo o de una escalera custodiada por **Seth** quien sólo deja pasar a los puros. Después deben franquear una barrera o frontera (un río o una laguna) antes de entrar en el mundo de los muertos.

El mito de **Osiris** resulta perfecto para asimilar al difunto con el dios muerto y su resurrección. El difunto salvado y puro incluso se llamará "Osiris-nombre del muerto". Por tanto, el difunto, al igual que *Osiris*, debe pasar por un juicio final.

En general, este juicio está presidido por *Osiris*, asistido a veces por *Isis* y *Neftys*, con 42 jueces divinos. *Horus* y/o *Anubis* acompañan al difunto y se pesa su corazón *-ib-* (lugar donde residen los sentimientos y la razón) en una balanza, que mantiene en el platillo opuesto una pluma (la representación de la diosa *Maat*: justicia y armonía). *Thot* toma nota del resultado de la pesada y si el resultado es desfavorable para el difunto se verá desprotegido de todo bien e incluso devorado por un *ser fantástico* (mezcla de cocodrilo, hipopótamo y león), si pasa la prueba puede elegir vivir acompañando a *Ra* en su viaje diario o en una



Juicio del Difunto

especie de vergel o paraíso.

Para los egipcios el ser humano era una unidad compuesta por el *cuerpo material (Det)*, y las entidades espirituales *Ba* o “alma” (pájaro con cabeza humana o retrato del difunto) y *Ka* o “doble” (fuerza vital dinamizadora). A la vez, el nombre de la persona o *ren* tenía un poder básico, tanto que si desaparecía u olvidaba el difunto pasaba directamente a la nada; de ahí, el borrado de ciertos cartuchos jeroglíficos de determinados faraones/as con el fin de su desaparición total. Asimismo, *kha-bit* o la sombra era inseparable del cuerpo pero visible.



Representación del *Ba* o alma

Cuando un egipcio muere se disocian esas tres unidades fundamentales (*Det*, *Ba* y *Ka*), así que los rituales y prácticas funerarias se destinan a recomponer esa unión para la eternidad. Además, tras el fallecimiento se manifiesta su *akh* (potencial invisible espiritual, representado como un ibis).

Como el ser humano es una unidad (cuerpo, *Ka* y *Ba*) para el disfrute de la vida eterna era necesaria la preservación del cuerpo material, que es el que se corrompe.

Para la preservación se introdujeron prácticas embalsamatorias. Las técnicas de momificación fueron perfeccionándose hasta su momento más álgido en el Imperio Nuevo. A partir de la XXI dinastía entra en decadencia por falta de productos que provenían de las posesiones egipcias asiáticas, ahora perdidas.

III.1.5.1. Proceso de momificación

La documentación que conocemos sobre los procesos de momificación en el Antiguo Egipto, provienen de los estudios arqueológicos, de los textos egipcios recuperados y de los escritos de Heródoto de Halicarnaso y Diodoro de Sículo.

A partir de las fuentes conocemos que a lo largo de la historia de Egipto las prácticas de momificación no permanecieron igual, sino que sufrieron

variaciones importantes hasta convertirse en un proceso bastante sofisticado. En los primeros momentos los cuerpos eran fajados con telas impregnadas de resina únicamente para aislarlos del entorno, manteniendo así la forma del cuerpo.

Al final de la III dinastía comenzaron las evisceraciones y su disposición en canopos, así como el uso del natrón (mezcla natural de varias sales: cloruro y carbonato sódico) para desecar los tejidos; pero los resultados no eran todo lo deseables y en ocasiones recubrían el cuerpo, una vez fajado, con varias capas de yeso.

Con el Imperio Nuevo se sigue deshidratando el cuerpo con natrón, extrayendo las vísceras y, sobre todo, envolviendo el cadáver con tiras de lino. Este trabajo produjo resultados espectaculares y gran cantidad de material (p.e. 375 m² de tela); es uno de los momentos de máximo cuidado del tratamiento, sobre todo durante la XVIII Dinastía.

En la XXI Dinastía se busca mejorar la presentación del cuerpo introduciendo distintos materiales (arcilla, serrín o telas) debajo de la piel para aportar volumen y mayor naturalidad a la momia. A partir de estos momentos las técnicas decaen aunque se sigue momificando hasta la dominación romana, durante la cual era habitual sustituir el sarcófago por un fajado muy elaborado así como los retratos pintados en vez de la máscara funeraria.

Según Heródoto había tres tipos de procesos de momificación, en función del nivel económico del difunto, que comenzaban a los 2 ó 3 días del fallecimiento:

- a) Con 8 tratamientos o embalsamamiento completo (*cf. Infra*).
- b) Con 3 tratamientos e inyección de aceite de cedro en el abdomen a través del ano, taponando las aberturas para que no se saliera. Después sumergían el cuerpo en natrón el tiempo prescrito para secar la carne, tras lo que se dejaba escapar el aceite que ya había disuelto las vísceras.
- c) Con 2 tratamientos –para los menos pudientes–, inyección de jaramago en los intestinos y secado con natrón.

En cuanto al tratamiento de las diferentes partes del cuerpo, en la **cabeza** se comenzaba con la extracción del cerebro por medio de una trepanación en el *foramen mágnum* o por las fosas nasales. A través de esta última abertura, la izquierda, se introducía una barra metálica con la que se hundía la lámina cribada del etmoide (hueso entre la nariz y la caja craneana) para extraer con facilidad la masa encefálica. A continuación, se lavaba la cavidad craneana con líquido corrosivo o “resina” y se rellenaba con bandas de lino impregnadas en resina. Los ojos, sin embargo, se dejaban *in situ* aunque a partir de la XXI dinastía son sustituidos por prótesis de obsidiana o pasta vítrea.

Por lo que respecta al **tronco**, el costado izquierdo sufría una incisión (con un cuchillo de sílex y después metálico) por la cual se extraían todas las vísceras menos el corazón, que se dejaba en su sitio; los riñones, el bazo y los órganos genitales femeninos tampoco se trataban. Para terminar, se lavaba toda la cavidad y se ungía con aceite, especias y plantas aromáticas (laurel, pimienta, jara, enebro, etc.).

Tras todo el proceso descrito, el cuerpo se sometía a una especie de salazón (capas de natrón) durante varias semanas, e incluso se exponía al sol y/o al fuego con el fin de secarlo por completo. Y para que el cuerpo tomara de nuevo flexibilidad, se le aplicaba resina, natrón y grasa animal, junto con otros bálsamos.

Por último, se empleaban bolas de lino impregnadas en resina, serrín amalgamado con goma, o pegotes de tierra y natrón, paja, etc., para rellenar el abdomen previamente vaciado.

Ya sólo quedaba la envoltura del cuerpo. Proceso muy laborioso y cuidadoso, se empleaban centenares de metros de bandas de lino impregnadas en perfumes, aceites, goma y resina, entre las cuales colocaban numerosos amuletos (p.e. Tutankamon tenía 143), papiros con oraciones y fórmulas mágicas y, sobre la cara, depositaban la máscara del difunto.

Con todo, el proceso llegaba a durar entre 40 y 70 días y estaba rodeado de numerosas prácticas mágicas en las que los oficiantes debían recitar las fórmulas correspondientes. Se comienza el vendaje uno a uno por los dedos, para

seguir con las extremidades de forma también individualizada, se reviste de grandes sudarios y se acaba con la cabeza.



Vasos canopos

Decir, que las vísceras también eran momificadas y depositadas en los cuatro **vasos canopos**, los cuales representaban las cabezas de los hijos de Horus: el **chacal** (estómago), el **halcón** (intestinos), el **babuino** (pulmones) y el **hombre** (hígado), es decir, **Duamutef**, **Qebahsemut**, **Hapi** y **Amsit**, respectivamente.

Por otro lado, la deposición de la momia se llevaba a cabo, primero, en un lecho funerario con cabeza de león (leontomorfo) donde se vestía, para introducirla después en un sarcófago.

Los sarcófagos, al principio eran de madera pero a partir del Imperio Medio se fueron sofisticando y acabaron siendo antropomorfos. Los poderosos podían inhumarse hasta con tres ataúdes, uno dentro del otro (como las muñecas rusas).

Así, una vez preparado el cuerpo un cortejo fúnebre formado por familiares, amigos, siervos, plañideras, sacerdotes, embalsamadores, etc. llevaban al difunto al sepulcro donde se celebraba un gran banquete.



Culto a la momia

A los faraones se les trasladaba en

una barca por el río hasta la necrópolis, por lo general en la orilla occidental (recordar que Occidente es el lugar del país de los muertos, por donde se pierde el Sol diariamente). Este trayecto posee un sentido muy simbólico pues es el camino que recorre el difunto hacia el más allá.

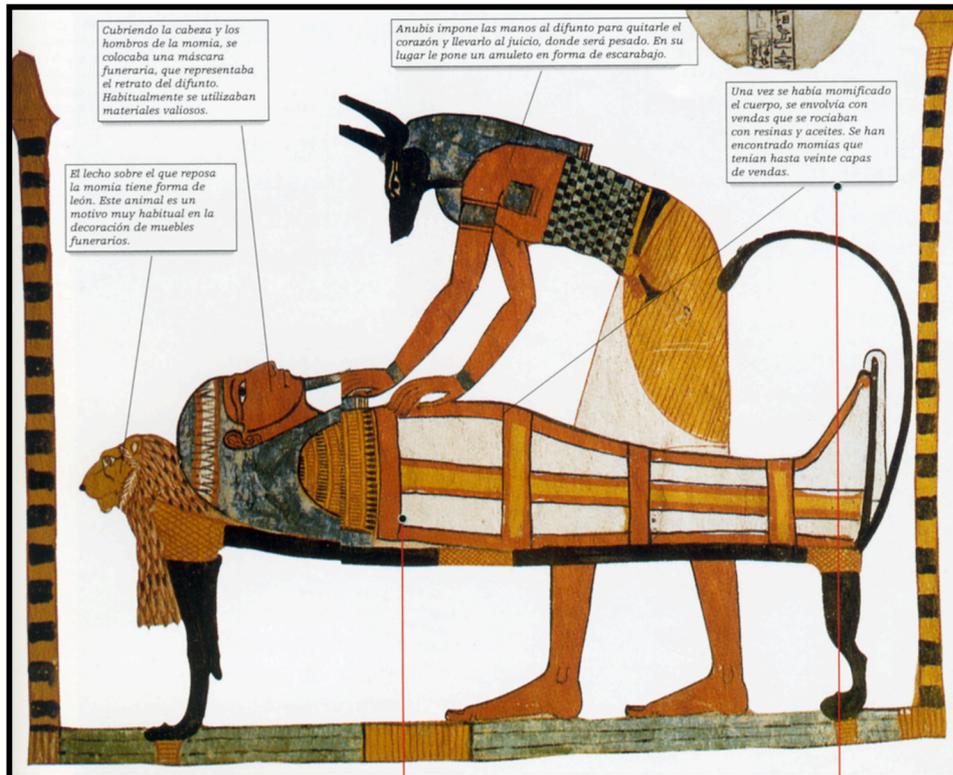
Para terminar, ante la puerta del sepulcro, se procedía al rito de *Apertura de la Boca* (sobre la propia momia o su estatua), entrando por ella el *ka* y el *ba*, con el que el muerto y sus dobles en esculturas (*kas*) adquieren los poderes para desenvolverse en su nueva vida.

Cada día había que alimentar al difunto, de aquí la comida y las ofrendas. Esta tediosa tarea es asumida con el tiempo por personal especializado que cobran por ello: *servidores del Ka*. O bien, decoran las superficies de las tumbas con los productos alimenticios y otros bienes que, tras rituales mágicos por parte de sacerdotes, toman forma natural para ser consumidos por el difunto.

III.1.5.2. Embalsamadores o momificadores

La momificación es un proceso ritual religioso que posibilita la inmortalidad del difunto, de manera que quienes la llevan a cabo poseen bastante dignidad,

aunque no estaban bien vistos y parece que estaban obligados a vivir separados de la comunidad a las afuera de la ciudad. El proceso lo realizaban dramatizando el mito osiriano y para ello instalaban una especie de tienda cerca de la tumba, dentro de la cual se disponía la mesa de embalsamar, si bien, ante la gran demanda de la población se llegaron a construir edificios *ad hoc* llamados *Uabet* (*El Lugar Puro*) o *Pernefer* (*La Casa Bella*).



Representación de Anubis en el proceso de momificación

En el proceso de momificación intervienen varias personas:

- *Superior de los Misterios* (disfrazado con la cabeza de *Anubis*). Preside las prácticas.
- *Canciller Divino* (disfrazado de *Horus*). Dirige los trabajos.
- *Sacerdotes-lectores*. Recitan fórmulas mágicas constantemente.

- *Auxiliares* o *outs* en técnicas químicas y quirúrgicas: *parasquistas* realizan la incisión para la evisceración, *tariqueutas* procesen con el secado con natrón.
- *Nacrotafos*. Trasladan la momia y la inhuman.

III.1.5.3. Tumbas

Las primeras tumbas del pre-dinástico no son más que una fosa en el suelo, a veces, señaladas con un montón de piedras o túmulos de desigual magnitud. Pero lo más destacado del mundo funerario egipcio es la monumentalidad de las construcciones funerarias, aunque el concepto esencial en cualquiera de ellas a lo largo de toda la historia del Egipto antiguo es recubrir o proteger al difunto con una estructura: túmulo o elemento arquitectónico.

- *Pre-dinástico*: **Fosa** con difunto y ajuar, cubierto por túmulo de piedra y tierra como señalización del lugar funerario y/o proteger el cadáver frente a los carroñeros.

- *Imperio Antiguo*: **Mastaba**. Pozo vertical y al final cámara funeraria, cubierto por una estructura maciza de ladrillos en forma paralelepípeda o pirámide truncada. En una de las paredes se simulaba una falsa puerta ciega por la que el muerto pasaba al mundo del más allá y donde se le otorgan ofrendas al difunto. La evolución de las mastabas se complica con múltiples habitaciones y cámaras, hasta convertirse en algo parecido a una tumba-casa.

- *Imperio Medio*: **Pirámide** o tumba real. Las primeras son escalonadas y resultarían de la superposición de varias formas “mastábicas”. Con posterioridad, sus caras se recubren de losas y su aspecto es plano y de geometría perfecta.

- *Imperio Nuevo*: **Hipogeo**. No tiene estructura encima, pues precisamente se busca ocultar ante los saqueadores las tumbas y sus tesoros. Es una cámara o conjunto de cámaras excavadas en el suelo o paredes de los acantilados (p.e. Valle de los Reyes).

III.1.5.4. Ajuar

Las tumbas conservan el sarcófago del muerto, pero además la religión egipcia imponía que el difunto debía llevar todo lo necesario para la otra vida. Por ello, dependiendo de la categoría del personaje enterrado, las tumbas contienen numerosos objetos y en ocasiones grandes riquezas: joyas, amuletos (p.e. *escarabeos* con versículos del “Libro de los Muertos”; *ojo de Horus*, símbolo del triunfo del dios de la luz; *crux anxata* que da la vida; *pilar osiriano*, símbolo de la estabilidad...), mobiliario (vehículos, camas, sillas, mesas, armarios...), alimentos, *ushebtis* (figurillas de personas que actuarían como criados o servidores, generalmente con instrumentos de cultivar para servir en los trabajos del campo al difunto), etc.

Aparte, al difunto debe acompañarle estatuas del *Ka* (alma), y mucho mejor si ésta se le parecía (como un retrato). En caso de descomposición del cuerpo, el alma puede materializarse en las figuras.

III.1.5.5.- Poder sacerdotal

El faraón, como dios-hombre, era el único intermediario entre las divinidades y los humanos, de manera que sólo él podía officiar los rituales y ofrendas; muy pronto, debido a los múltiples quehaceres, el faraón tiene que delegar esas funciones en otras personas surgiendo así la casta sacerdotal.

La religión egipcia, tan compleja, estaba así dirigida por una clase sacerdotal que asumió muchísima importancia, relevancia y poder, llegando a rivalizar incluso con el que ostentaba el mismo faraón, favorecida por la custodia de los excedentes de producción y otras riquezas en los templos y la administración de la justicia. Sus principales centros fueron Heliópolis, Hermópolis, Tebas y Menfis, desde donde salieron las distintas teologías.

El cargo de sacerdote era hereditario, si bien el faraón tenía la potestad de nombrarlo y destituirlo. Debían depilarse el cuerpo, vestir con trajes de lino, llevar sandalias y no mantener relaciones sexuales. Entre ellos existía una acusada jerarquía en relación con sus funciones.

III.1.5.6. Textos funerarios

Las fórmulas mágicas o sortilegios para resucitar o impregnar de suerte a los difuntos en el Más Allá eran recitados por los sacerdotes. Con el desarrollo de la escritura se inscribieron en las cámaras funerarias (*Textos de las Pirámides*), después en los sarcófagos (*Textos de los Sarcófagos*) y, por último, escritos en papiros y colocados junto al muerto por “capítulos” (*Libro de los Muertos*).

III.2.- EL POLVO DE MOMIAS

La idea de que los cuerpos momificados tenían poderes medicinales, parte realmente de una confusión lingüística en la traducción de la palabra persa “mumia”, que significa “bitumen”: betún, y que en el mundo árabe siempre tuvo fama de tener propiedades antisépticas.

Esta “mumia” es un producto mineral derivado del alquitrán natural, que en el siglo XII fue confundida por los viajeros persas que visitaban Egipto con una sustancia resinosa negra que cubría los cuerpos embalsamados de las momias egipcias.

Con el paso del tiempo el error aumentó porque se asignó la palabra “mumia” no sólo a ese revestimiento de los cadáveres egipcios, sino también al propio cuerpo. Así el “polvo de mumia” pasó a ser el “polvo de momia”.

Las cruzadas y los asentamientos musulmanes de las penínsulas Ibérica e Itálica hicieron penetrar la cultura y la ciencia árabe en Europa. La leyenda de ese “polvo de momia” y sus capacidades sanadoras se extendió rápidamente por todo el continente, lo que trajo consecuencias nefastas por la excesiva demanda.

Todo ello provocó saqueos indiscriminados de tumbas egipcias que se alargaron hasta el siglo XIX. La mayoría eran del Nuevo Imperio, por su mayor número y facilidad de acceso, pero eran de menor calidad que las del Imperio Antiguo, cuando la momificación quedaba reservada sólo a los faraones. Éstas últimas presentaban una tonalidad bastante oscura, lo que sirvió para justificar los poderes medicinales de estas momias, al explicar que ese color se debía al baño que se le había dado al cadáver con betún (que sería la “mumia”).

Había tanta demanda que comenzaron a venderse las “falsas momias”, cadáveres recientes que eran metidos en natrón, luego secados al sol y después

vendados, consiguiendo un aspecto realmente similar al de las momias verdaderas.

El mayor momento de consumo fue a finales de la Edad Media y durante los siglos XVII y XVIII, cuando la mayoría de los boticarios lo diluían en vino, miel o agua, a pesar de que algunas veces no venía directamente en polvo, sino en trozos de cadáver o con forma de pasta negruzca que había que moler.

Con el tiempo empezaron a haber represalias. En 1625, un judío de Damietta, ciudad en el delta del Nilo, fue denunciado por uno de sus esclavos por fabricar falsas momias. Fue encarcelado y condenado a pagar una multa de 300 sultanes de oro.

Por miedo a estas denuncias, y sus consecuencias, poco a poco el comercio fue entrando en crisis y terminó por ser un producto de poco interés.

III.2.1.- PROPIEDADES CURATIVAS

- Rhazes (865 – 925) un sabio persa, médico, filósofo, y académico que realizó aportes fundamentales y duraderos a la medicina, la química y la física, define la “momia” como *“una sustancia que se encuentra en las tierras donde se curten los cuerpos de los muertos con el aloe que, mezclado con el humor que gotea de los cadáveres, forma un compuesto parecido a la pez marina”*

- Avicena (980 – 1037) filósofo y médico musulmán, consideraba la momia como el mejor remedio contra *“abscesos y erupciones cutáneas, fracturas y contusiones, parálisis, jaqueca, epilepsia, hemoptisis, dolor de garganta, tos, palpitaciones, debilidad de estómago, náuseas, desórdenes del hígado y el bazo, úlceras gástricas y ¡universal antídoto contra el veneno!”*

- Paracelso (1493 – 1541) y Jerónimo Cardano (1501 – 1571) ambos médicos y filósofos, el primero suizo y el segundo italiano, la recomendaban para frenar las hemorragias.

- Pedro Andrés Mattioli escribía en “Los Discursos”, en 1581: la verdadera momia (no las falsas momias) *“es la que hay en las sepulturas, hecha de mirra, aloe y otras cosas que se introducen con ellas y de esa humedad que trasuda de los cuerpos humanos... se equivocan aquellos que entienden por momia la carne de esos huesos secos, y no de su condimento, como hacen algunos boticarios, que machacan la carne y los huesos y luego la meten en todos los medicamentos que llevan el nombre de momia en su composición... Porque como dicen los árabes, la momia tiene muchísimas virtudes: es buena para la jaqueca, la parálisis, el dolor de muelas, la epilepsia, el vértigo, aspirándola por la nariz junto con agua de orégano. Va bien para el dolor de oídos al peso de un grano disuelta con aceite de violetas blancas o jazmines, y vertiendo luego ese líquido en los oídos que duelen. Alivia los dolores de garganta, disuelta al peso de un quilate, con cocimiento de faverola. Empapada con cocimiento de yoyoba, cebada y sebo, durante tres días, es útil para la tos. Si quitamos un quilate con agua de menta vale para los dolores del corazón y con agua de comino para las ventosidades del cuerpo... es útil tanto para la angina de pecho como para el hipo, tanto en los envenenamientos como en las hemorragias, tanto en las úlceras uretrales como en la conmoción visceral...”*

- Engelberto Kämpfer, médico alemán que viajó por todo Oriente, hizo un experimento con el polvo de momia, que se consideraba capaz de soldar huesos fracturados en muy poco tiempo, con la intención de eliminar esa creencia. Para ello, vendó con vendas untadas de momia la pata rota de una gallina y la dejó toda una noche inmovilizada. A la mañana siguiente soltó al animal que *“correteó con soltura”*. Pero Kämpfer apreció que no se trataba de ningún milagro sino que la momia, al secarse, había consolidado las vendas y la pata estaba rodeada de lo que podríamos considerar una escayola de hoy día. Así que transcurrido un

tiempo, le quitó la venda a la gallina y observó que la fractura se había curado sin haber formado ningún callo óseo, eliminando ese efecto milagroso.

- Ambrosio Paré (1510 – 1590) médico francés y cirujano de Enrique II, Francisco II, Carlos IX y Enrique III, fue uno de los primeros en criticar este medicamento. Su crítica se basaba en lo que le había contado Gui de la Fontaine, médico del rey de Navarra, que había viajado en 1564 a Alejandría y allí se había enterado de la existencia de las “falsas momias” hechas con cadáveres de apenas cuatro años, que eran embalsamados por los propios mercaderes con betún de Judea.

Paré argumentaba que este polvo de momia *“puede mucho más perjudicar que beneficiar, por ser la carne de cuerpos muertos, hediondos y cadavéricos, y jamás he visto que se les haya ofrecido como bebida o comida a nadie, porque los habrían vomitado nada más tomarlos, con gran dolor de estómago”*

III.2.2.- OTROS PRODUCTOS

III.2.2.1.- Licor de momia

Aparece recogida su receta en un manuscrito de entre 1642 y 1701 aproximadamente, llamado “Libro Larguito” que en 1980 Tirsi Mario Caffaratto encontró entre los libros del Archivo de la Orden Mauriciana de Turín.

Se preparaba con *“carne de hombre joven y sano, muerto de muerte violenta, como ingrediente básico; se corta en trocitos pequeños y se mete en un tarro de cristal, bien cubierto de aceite, y se precinta el tarro. Se deja durante un mes, luego se destila en una retorta. Por cada libra de producto destilado se añade teriaca y musgo. Se mezcla todo con diligencia y de nuevo se deja durante treinta días en lugar caliente”*.

Era utilizado como uno de los compuestos del Aceite balsámico de Cristo de Paracelso junto con aceite común, vino tinto y aceite de hipérico, que estaba

indicado para el tratamiento de “*las heridas, las partes carnosas, nerviosas y las articulaciones*”.

III.2.2.2.- Papel de momia

Durante el siglo XIX en Estados Unidos, August Stanwood fabricaba papel de momia con las vendas y los sudarios que importaba mayoritariamente desde Egipto.

Estas telas que envolvían las momias tenían un problema: estaban empapadas de unas sustancias resinosas y bálsamos que hacían que el papel saliera de color marrón claro, sin posibilidad de aclararlo con ningún otro ingrediente.

Debido a este detalle, el papel no gustaba para la escritura, y Stanwood lo vendió a los tenderos para que la gente que comprara carne, pan, fruta o verdura se llevara sus alimentos envueltos en los que siglos atrás envolvió a un cadáver, además de que tenía el beneficio de conservar muy bien los alimentos.

Una epidemia de cólera hizo que las autoridades pusieran fin a la fabricación de este tipo de papel.

III.3.- CHINCHORRO

III.3.1.- CULTURA CHINCHORRO

Esta Cultura toma su nombre de la playa epónima situada en Arica, Chile, donde se encontraron los primeros restos que testimoniaban su existencia.

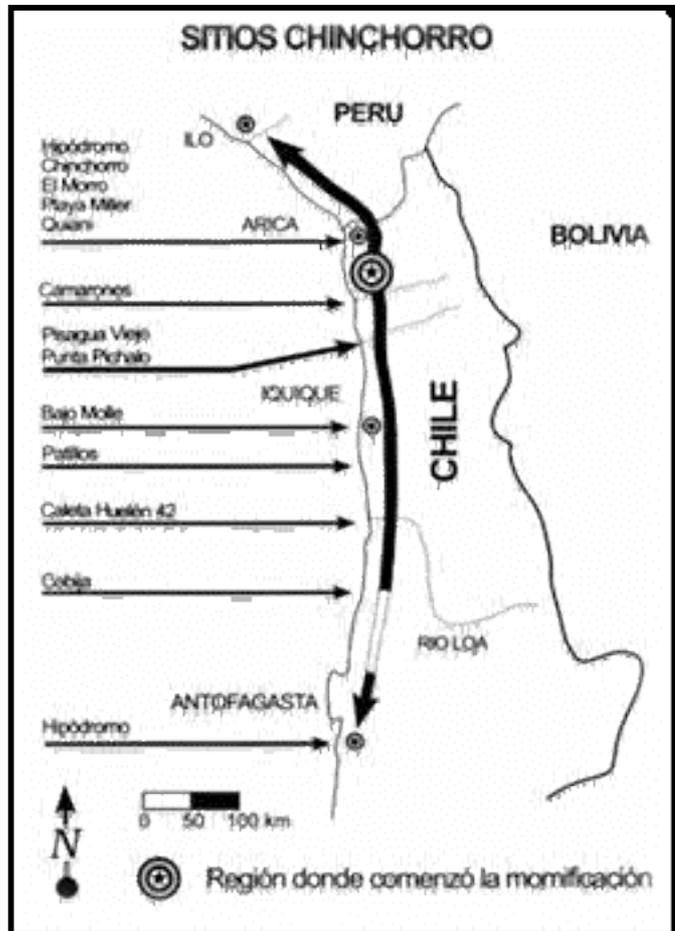
Estos grupos (también llamados “Aborígenes de Arica”, “Quiani”, “Complejo Chinchorro”, “Tradición Chinchorro”, “Fase Chinchorro”, o simplemente “Chinchorro”) habitaban la costa sur de Perú y principalmente del norte de Chile, aproximadamente entre los puertos de Ilo y Antofagasta, en el litoral del desierto de Atacama.

Los Chinchorro eran pescadores, cazadores y recolectores con una tecnología muy simple pero eficaz. Entre sus armas contaban con arpones hechos con puntas de piedra y cabezales desprendibles y los lanza-dardos (estólicas) que utilizaban para cazar lobos marinos, guanacos y aves. Para pescar fabricaban anzuelos de conchas marinas y con las espinas de las cactáceas. Las cuerdas o sedales las hacían de fibras vegetales y, al parecer, las reforzaban con cabellos humanos o pelos de animales. Los anzuelos los sumergían agregándoles pesas de piedra, pulidas en forma de cigarrillo. Para mariscar empleaban desconchadores hechos de costillas de lobo marino y pequeñas bolsas manufacturadas con totora que extraían de los pantanos en los deltas de los ríos. Además, la fibra vegetal la utilizaban para hacer cestos, cobijas para abrigo y faldelines para su uso personal.

III.3.2.- ORÍGENES

Si bien, en principio, los especialistas Rivera y Rothhammer plantearon que los asentamientos de Chinchorro se debían a flujos migratorios desde la zona de la Amazonia por sus rasgos culturales y genéticos, ésta es una hipótesis que ha sido abandonada debido a que los indicadores tomados para defender ese origen,

como por ejemplo el uso de tocados con plumas o el cultivo de yuca y quinoa, se han datado varios milenios después de que los Chinchorros se asentaran en la costa desértica chilena.



Plano con indicación de los principales yacimientos

Sin embargo, se han llevado a cabo excavaciones en la zona de Acha, que apuntan a que se trate de un posible antecedente de la cultura Chinchorro.

Acha se encuentra ubicada en la rivera sur el valle de Azapa, en el extremo norte de Chile, y se ha datado en torno a 9500 – 10000 años A.P., dentro del periodo Arcaico Temprano.

Existen dos importantes asentamientos: Acha-2 y Acha-3, que son la evidencia más temprana de un asentamiento costero en esta región. En ellos

podemos encontrar evidencias de estructuras habitacionales, tecnología marítima y ante todo un patrón funerario con inhumaciones, considerado como los inicios de la tradición funeraria de Chinchorro, de ahí su denominación como “Pre – chinchorro”.

Estos datos, sacados a la luz, sostienen una hipótesis de mayor fuerza. Ésta defiende que la tradición Chinchorro, en términos de patrón mortuario, económico y tecnológico especializado, se debe más bien a un desarrollo local, cuyos orígenes se remontarían hacia los 9000 a.P., y que se fueron perfeccionando hacia el Arcaico Medio (8000 – 6000 a.P.) y Tardío (6000 – 3500 a.P.). Por tanto, se trataría de un grupo humano que se asentó en Acha y que formaría parte de un poblamiento colonizador del litoral norte de Chile, cuyo origen aún no ha podido ser establecido, durante el Holoceno Temprano.

Ellos serían los precursores que adaptaron y desarrollaron las estrategias de explotación especializada de los recursos marítimos y terrestres, y lo que es más importante, los que llevaron a cabo los primeros ritos mortuarios consistentes en inhumaciones múltiples con los cadáveres dispuestos en decúbito dorsal, cubiertos por una piel de camélido (no se sabe a qué especie exacta pertenece) y una estera vegetal con la intención de darles rigidez. Técnicas muy similares al patrón funerario Chinchorro temprano de momificación artificial.

III.3.3.- CRONOLOGÍA

Para la datación de la cultura Chinchorro surgen numerosos problemas en función de qué asentamientos se incluyen en ella o si son anteriores o posteriores, debido a que no se ha establecido de manera unitaria y oficial una correlación entre “lo Chinchorro” y sus apariciones más tempranas como Acha.

A pesar de esto, generalmente se consideraba a Chinchorro sólo como la expresión funeraria de la secuencia tardía del Periodo Arcaico ubicado entre los 5000 y 4000 A.P.. Sin embargo, los nuevos antecedentes como Acha han demostrado que los indicadores tecnológicos y culturales que se habían propuesto para sustentar las divisiones cronológicas son algo arbitrarios porque

se puede apreciar más bien una continuidad temporal a lo largo de toda la secuencia Arcaica que dejaría la fecha entre el 9000 y el 3700 A.P. (anterior a las momificaciones egipcias).

III.3.4.- CULTO A LA MUERTE

Una de las principales características de esta cultura es su particular visión sobre la muerte, realizando un verdadero culto a sus difuntos. Aunque no se sabe a ciencia cierta qué creencias religiosas les llevaban a momificar a sus muertos, estas momificaciones y el culto a los antepasados eran actos realmente importantes para los chinchorros. Tanto es así que perdurarían hasta el año 1500 a.C., es decir, durante casi 3500 años.

Este proceso pasó por distintas etapas: al principio sólo se momificaba a los recién nacidos y a los niños, utilizando colores llamativos y acompañándolos con figurillas de barro. En el clímax de la cultura, hacia el 3000 a.C., se momificaban representantes de todos los miembros de la sociedad y de todas las edades (hombres, mujeres, niños, adultos y ancianos), embadurnándolos con pigmentos rojos, negros y café. Durante el ocaso de esta cultura, sólo se aplicaban mascarillas de barro.

Al parecer, las momias no se enterraban, sino que eran instaladas de pie, formando parte activa de los campamentos, tal vez como una marca territorial del linaje del grupo a partir de un ancestro común.

Además de las momias, existían entierros simples sin momificación. Éstos son de tipo múltiple, posiblemente familiar, y se ubican en las terrazas superiores.

El hecho de que inicialmente no todos los cuerpos fueran momificados indica que no fue algo común entre toda la población, sino que estaba reservada a ciertos individuos que tendrían la función específica de “*ser mensajeros entre este mundo y el otro*”. El objetivo pues, no sería el de conservar el cuerpo de una

persona determinada, sino que buscaban componer un “ente con forma humana y con esencia humana”.

También es llamativo en este primer periodo, el predominio de cuerpos infantiles y el uso de momias–estatuillas, hechas en arcilla o hueso, que hacen pensar que el objetivo realmente no era el del culto a los muertos, sino que serían más bien “composiciones votivas” quizá como “símbolos o mensajes propiciatorios hacia las fuerzas naturales y sobrenaturales de dimensión cósmica”.



Momia infantil

Pero sin duda alguna el deseo de evitar la descomposición y la preocupación por acicalar a los muertos, se relaciona con la intención de que

perduren sus rogativas y además de que se presenten adecuadamente antes las “entidades del más allá”.

III.3.5. TIPOS DE MOMIFICACIÓN

Aunque la versión más conocida de las momias de Chinchorro haga referencia a aquellas que se consiguieron a través de un momificación artificial intencionada, no son menos importantes, ni en calidad ni en número, aquellas que fueron hechas a través de procesos naturales, gracias a las determinadas condiciones del suelo y del clima del desierto.

Como ya hemos comentado anteriormente, aunque la momificación se extendió durante un dilatado periodo de tiempo no siempre se elaboró de la misma manera, lo que no es debido al resultado de diferentes poblaciones coexistiendo, sino a una evolución cronológica y cultural.

A continuación incluimos un esquema cronológico de los procesos que paso a explicar:

FECHA (a.C.)	TIPO DE MOMIA	ÉPOCA
1.300	NATURAL	TARDÍA
1.720 CON PÁTINA II	II	
2.000	ROJAS	TRANSICIÓN
CON VENDAJE		
2.620 CON PÁTINA I		
3.000	NEGRAS	CLÁSICA
5.000		INICIAL
6.000		
7.000	NATURAL	FUNDADOR
8.000	I	

El proceso, por tanto, sería el siguiente:

- Momificación Natural I (7000 - 6000 a.C.)
- Momia Rojas I (5860 – 5050 a.C.)
- Momias Negras (4980 – 2800 a.C.)
- Momias con Pátina de Barro I. Evisceradas (h. 2620 a.C.)
- Momias Rojas II (2570 – 2090 a.C.)
- Momias con Vendajes (h. 2500 a.C.)
- Momias con Pátina de Barro II. Sin eviscerar (h. 1720 a.C.)
- Momificación Natural II (1880 – 1500 a.C.)

II.3.5.1.- Momias de Tratamiento Simple

Son cuerpos momificados de forma natural, gracias a la desecación de los mismos por acción del medio ambiente.

Los cuerpos se colocaban extendidos boca arriba, envueltos en esteras de totora y pieles de camélidos. Algunos de ellos se disponían con las piernas ligeramente flexionadas.

III.3.5.2.- Momias de Tratamiento Complejo

Son aquellas en las que los cuerpos son tratados artificialmente y, aunque hay varios subtipos, todos ellos comparten el uso de peluca, la mascarilla facial (negra o rojiza) y los palos para reforzar el cuerpo.

Momias Negras

Son los ejemplos más complejos. Los cuerpos eran prácticamente reconstruidos ya que la mayoría de los tejidos blandos eran extraídos mientras que el esqueleto se rehacía con una estructura interna de palos y amarras de fibra vegetal.



Momia del tipo Negro

No presentan incisiones ni suturas y la cara, cuello, tronco, extremidades y genitales eran modelados en una pasta blanca compuesta de ceniza para recuperar el volumen original.

Finalmente se les aplicaba una capa o pasta delgada de manganeso sobre todo el cuerpo que le daba un color negro – azulado. A veces también se

le pegaban trozos de cuero de lobo marino después de la pintura.

Momias Rojas



Momia del tipo Roja

Los cuerpos no fueron tan desarticulados como los de las momias negras, sino que en la mayoría de casos la piel no fue completamente removida, los huesos de brazos y piernas no fueron raspados y

aparentemente el cuerpo no resultó completamente desmembrado.

Sin embargo estas sí fueron evisceradas, rellenando el cuerpo con una mezcla de varios materiales: pasta blanca o negra, lana de camélidos, plumas, pasto, pieles de animales y aves o tierra. Las incisiones hechas en hombros, muñecas, abdomen e ingles se suturaban con hilos de cabello humano o hebras de totora.

Por último el cuerpo se modelaba y pintaba completamente con ocre rojo (óxido de hierro), a excepción de la peluca negra y la mascarilla facial negra de manganeso.

En general el tratamiento de la cabeza de las momias rojas fue más complejo que el de las negras.

Momias Vendadas

El procedimiento vendría a ser una combinación o evolución del de las momias negras y rojas.



Momia del tipo Vendada

Del cuerpo se arrancaba completamente la piel y se colocaban palos longitudinales para reforzarlo. Después se envolvía de nuevo en tiras de piel de animal o incluso en su propia piel, de alrededor de 2 cm. de ancho.

La cabeza y la cara eran tratadas como las momias rojas pero los cuerpos también eran pintados de ese color. Solamente 3 niños y un adulto, con las piernas vendadas, tienen este estilo, por lo que se cree que fue contemporáneo al mucho más extendido de momias rojas.

Momias con Pátina de Barro



Primero desecaban el cadáver con brasas, es decir, lo ahumaban, y luego le aplicaban una capa de barro preparado con una mezcla de arena, arcilla y un aglutinante.

Momia con pátina de barro

Se les aplicaba desde la cabeza hasta los pies creando una capa homogénea y delgada que al secarse se endurecía quedando como una costra de cemento.

Como eran preparadas *in situ*, es decir, en el mismo lugar donde fueron enterradas, están adheridas al suelo de la fosa. Se han documentado dos variantes:

- Evisceradas. Los cuerpos eran rellenos con cenizas
- Sin eviscerar, las más tardías

III.3.6.- Conclusiones

La complejidad de las momias de Chinchorro contradice los postulados teóricos de que las sociedades tempranas tenían una vida religiosa y socio-cultural simple.

Chinchorro quiebra el esquema de las llamadas “sociedades complejas”, término que los estudiosos usan para indicar la complejidad social y material de las poblaciones. Es decir, Chinchorro rompe la visión tradicional y popular de que la evolución socio-cultural iría de lo simple a lo complejo. La vida de los Chinchorro era tecnológicamente simple pero ideológicamente muy compleja.

Del mismo modo que la carencia de ofrendas en las prácticas funerarias también contradice la noción general de que el ajuar funerario debería aumentar a medida que los ritos se vuelven más sofisticados ya que en Chinchorro se observa una relación inversa entre la complejidad de la momificación y la cantidad de ofrendas funerarias

IV. MOMIFICACIÓN NATURAL

El Hombre NO lo decide Todo, La Naturaleza SÍ

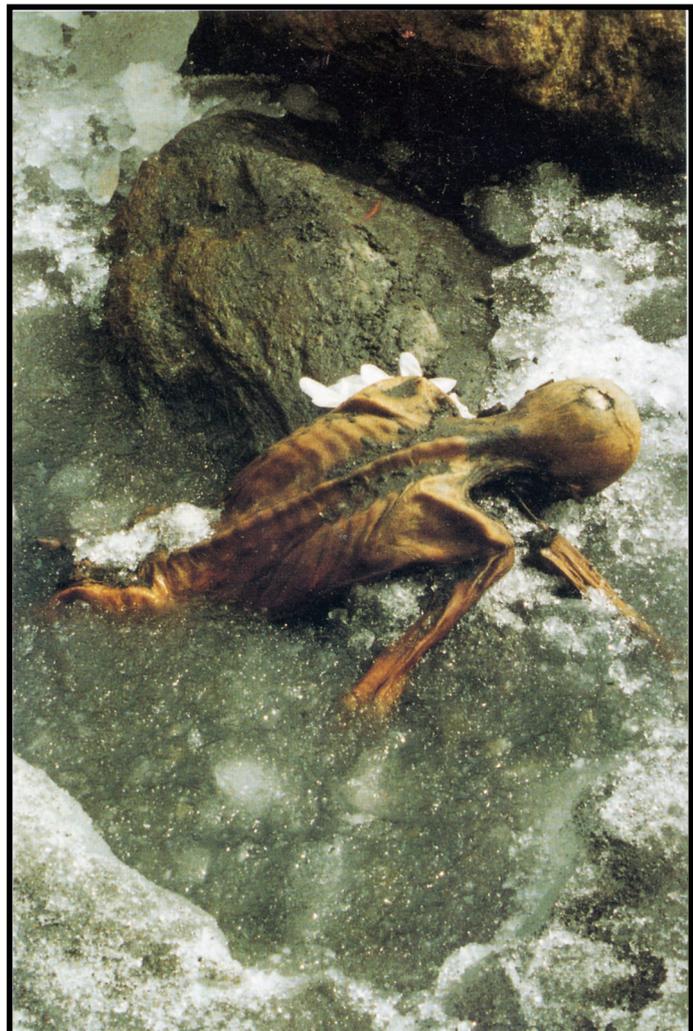


IV.1.- EL HOMBRE DE LOS HIELOS

IV.1.1.- DESCUBRIMIENTO

El hallazgo de *El Hombre de los Hielos* ocurrió el 19 de Septiembre de 1991, cerca del Glaciar Hauslabjoch, en el término de Schnals en el Tirol del Sur (Italia). El glaciar se sitúa en los Alpes del Ötztal a 3.279 m.s.n.m., de aquí que se conozca familiarmente a la momia con el nombre de *Ötzi*, apelativo, por otra parte, puesto por la prensa. Fue descubierto por un matrimonio de alpinistas, Erika y Helmut Simon.

Cuando se encontró, el cadáver reposaba sobre un bloque rocoso con la cabeza orientada hacia el SO y los pies hacia el NE. El cuerpo estaba estirado boca abajo, con el pie izquierdo debajo del derecho. El brazo derecho estaba extendido y hundido en el hielo, mientras que la mano derecha la tenía debajo de una piedra y el brazo izquierdo tendido debajo del cuello.



IV.1.2.- CARACTERÍSTICAS DE LA MOMIA

Se trata de un hombre que vivió entre el 5.300-5.200 B.P. (3.300-3.200 a.C.), de edad comprendida entre los 25 y 40 años y 1'60 m. de altura. Conserva una lesión *post mortem* en la región parieto-occipital.

El proceso de momificación, totalmente natural y fortuito, que sufrió el cadáver ocurrió por la **congelación** del cuerpo –bloqueo de los procesos de putrefacción- y su consecuente **deseccación**: medio seco y expuesto a corrientes de aire; posiblemente quedara cubierto por una capa de nieve porosa lo que permitía ambos factores ambientales, a la vez que protegía el cuerpo de la acción de los depredadores y carroñeros.

IV.1.2.1.- Indumentaria

Dadas las circunstancias no previsibles cuando *Ötzi* falleció, la momia ha llegado hasta nosotros completamente vestida, pero con un atuendo cotidiano y nada especial. Se trata de un caso excepcional, ya que habitualmente los hallazgos arqueológicos de este tipo pueden hablarnos de rituales y formas de vestir relacionadas con las ceremonias funerarias y, por tanto, excepcionales en la vida de una persona. Sin embargo, el Hombre de los Hielos nos permite conocer el atuendo diario de estas gentes, sin artificios.



En este contexto, sabemos que llevaba una especie de “taparrabos” realizado a base de tiras de piel cosidas; unas calzas de piel que le cubrían las piernas; una zamarra que le llegaría hasta casi las rodillas, hecha con haces de hierbas largas y trenzadas, y que iría abierta por delante de arriba abajo, y un “sobretudo” (parecido a un manto o capa), también de piel, que le llegaba a tapar todo el cuello hasta las rodillas, confeccionado por medio de retales cosidos con

tendones, fibra vegetal y pelo.

La indumentaria se complementa con un gorro y el calzado. Este último, tenía la suela de cuero y era de forma ovalada; el interior tenía una red herbácea que cubría el talón y el empeine para fijar una capa de relleno que le serviría como aislante. La pala unida al suelo del calzado, formaba la caña que se

sujetaba al tobillo por medio de cordones vegetales.



IV.1.2.2.- Armas y otros objetos

Entre las armas halladas en el lugar donde fue descubierta la momia, cabe destacar el hacha por su buen estado de conservación. Se trata un hacha de hoja de cobre (de aleación prácticamente pura, quizás de origen local) trapezoidal y mango de madera de tejo (*Taxus baccata*) que mide en total 60'8 cm.; la hoja y el mango se engarzaron mediante una rama, a modo de horquilla, pero como aglutinante se usó el alquitrán de abedul. La sujeción última se llevó a cabo por cintas de cuero o piel.

También se encontraron un arco y un carcaj. El arco,



también de madera de tejo, estaba a medio fabricar y medía 1'82 m. de longitud. El carcaj, por su parte, estaba confeccionado en pellejo de cérvido cosido

lateralmente con cintas de cuero; la costura se reforzó con una vara de avellano. Contenía dos flechas, 12 astiles para la fabricación de otros proyectiles, 4 astillas de asta de ciervo atadas, un punzón y dos tendones amarrados. Las flechas se componían del astil, una punta de sílex y un conjunto de plumas, todo unido por brea de abedul.

El conjunto de las armas se completa con un puñal y su vaina, que iría colgada a la cadera. El puñal es de dos filos y de reducido tamaño, tan sólo 12'8 cm.. Hecho en sílex tiene una empuñadura de fresno que quedaría a la vista una vez introducido en la vaina (hecha con fibras vegetales).



Hacha

Asociado, posiblemente, a la fabricación de las puntas de proyectil se halló un retocador, consistente en un punzón realizado sobre asta de ciervo que se introdujo en un mango de madera de tilo a través de una ranura.

Ötzi, también llevaba una bolsa –escarcela- con cinturón donde conservaba lo más importante de todo: los elementos necesarios para hacer fuego. En efecto, del interior de la bolsa de cuero de bóvido se han extraído tres útiles de sílex (un raspador que conserva la pátina de haber cortado hierba, un fragmento de lasca y un perforador), un buril de hueso, un hongo yesquero (*Fomes fomentarius*) y restos de pirita. Mencionar, asimismo, los dos recipientes de corteza de abedul de forma cilíndrica que, según los análisis, sirvieron –al menos uno de ellos- para transportar brasas.

Por último, hacer referencia a los dos hongos de abedul insertados en unas tiras de piel y que, tal vez, tenían un uso farmacológico, una red vegetal hallada debajo de la momia, una borla con una cuenta de mármol y una endrina.

IV.1.3.- LA MALDICIÓN DEL HOMBRE DE LOS HIELOS

El médico forense Rainer Henn, que examinó a Ötzi poco después del descubrimiento, falleció tras un accidente de tráfico en julio de 1992, un año después del hallazgo de la momia, cuando estaba en camino para dar una conferencia sobre la misma.

Un guía alpino que había llevado al lugar del hallazgo al renombrado alpinista Reinhold Messner fue sepultado por una avalancha, y uno de los periodistas que filmaron el descubrimiento murió de causa natural.

El propio descubridor de Ötzi, el turista alemán Helmut Simon, no regresó de una excursión por los Alpes salzburgueses al caerse cerca del lugar donde se encontró a Ötzi y tan sólo pudo rescatarse su cadáver tras varios días de búsqueda en la nieve.

Un miembro del equipo de rescate que buscaba a Simon falleció de un infarto cardíaco pocas horas después de celebrarse el funeral de éste.

Ahora, la muerte del investigador del *Hombre de los hielos* Konrad Spindler nutre los rumores sobre una posible "maldición" que pesa sobre aquellas personas relacionadas con la momia.

Konrad Spindler, Jefe del Instituto de Prehistoria de la Universidad de Innsbruck, falleció tras una larga enfermedad. El arqueólogo es la quinta persona que ha muerto directamente relacionada con Ötzi. Spindler, al que se pidió su opinión sobre la presunta "maldición", declaró reiteradas veces que no se sentía

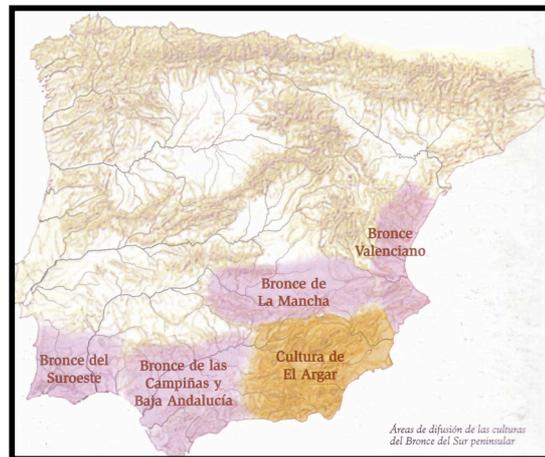
amenazado y, en una entrevista con un periódico alemán en octubre de 2004, preguntó bromeando: "¿Acaso seré yo el próximo en morir?".

IV.2.- LA “MOMIA” DE GALERA

IV.2.1.- EL CONTEXTO: LA CULTURA DE “EL ARGAR” (EDAD DEL BRONCE)

Resulta difícil situar los límites culturales de El Argar, entendiendo esta formación socio-económica como un todo diverso y común al mismo tiempo. Es decir, diverso en cuanto a características locales de los patrones de asentamiento y del inventario arqueológico, y común en cuanto a rasgos económico-sociales e ideológicos, determinantes y reconocibles en todo un espacio complejo y distinto.

Sin embargo, la mayoría de las investigaciones establecen que El Argar era la cultura característica del Bronce pleno en el Sureste de la Península Ibérica, datado cronológicamente en el II milenio a.C., extendiéndose fundamentalmente por Almería, Murcia, Alicante, Jaén y Granada.



Las sociedades metalúrgicas (Edad del Cobre y del Bronce) suponen un cambio respecto a etapas anteriores, pasando de una organización social igualitaria, como la existente en el neolítico, a sociedades estratificadas y complejas, en las que se observan tres tendencias: la creciente importancia de la metalurgia que conlleva un crecimiento de la especialización, el incremento del militarismo con la progresiva importancia de las fortificaciones y del armamento, y el desarrollo de las divisiones sociales documentadas en los cambios de ritual funerario y en el constante aumento de la diferencia de riqueza en los ajuares.

La Cultura de El Argar, a partir de las dataciones de C_{14} extraídas de Fuente Álamo (Almería) puede dividirse en tres fases o períodos:

- Argar A o Bronce Antiguo: 2000/1600 a.C.
- Argar B o Bronce Pleno: 1600/1350 a.C.
- Bronce Tardío: 1350/1100 a.C.

IV.2.1.1.- Características de los asentamientos

La orografía escarpada de la Alta Andalucía, presenta grandes pendientes junto a fértiles valles, lo que facilita el típico asentamiento argárico basado fundamentalmente en la elección de emplazamientos en lugares altos y dominantes, cercanos a fuentes de agua.

Así, los poblados argáricos se sitúan normalmente en laderas aprovechando las terrazas naturales o realizándolas artificialmente, para la ubicación de las casas a lo largo de las pendientes, lo cual le da un aspecto escalonado. Muchos poblados son de nueva planta, configurando verdaderas fundaciones encastilladas, perfectamente integradas con el medio natural y defendidos tanto naturalmente como artificialmente, mediante la construcción de líneas de murallas o la realización de grandes fortines o recintos amurallados en la parte superior de los cerros. Esto indica la existencia de un conjunto poblacional muy jerarquizado y sometido a numerosos conflictos.

Es por esto, que la Cultura de El Argar implanta una nueva concepción del urbanismo: viviendas complejas compuestas por varias habitaciones con distinta funcionalidad, separadas por tabiques; enterramientos ubicados bajo las viviendas; espacios de circulación predeterminados y estrechos a modo de callejuelas que sirven para comunicar las distintas terrazas y recoger el agua procedente de las techumbres; techumbres normalmente planas o con poca inclinación para facilitar el paso entre las diferentes terrazas; y espacios colectivos especializados (establos, cisternas,...).

IV.2.1.3. Organización económica

Teniendo en cuenta los restos materiales y la configuración característica de cada uno de los hábitats, se plantea la hipótesis de que los grupos argáricos ubicados en las depresiones presentan una base material fundamentada en la agricultura intensiva, mientras que los grupos montanos y de los altiplanos se basan en una agricultura extensiva con rendimientos menos fuertes, pero secundada por una ganadería importante. Ésta sería la gran diferencia entre los grupos del sureste almeriense-murciano y los grupos granadinos, donde la ganadería parece más importante. Los yacimientos jiennenses presentan se propia dinámica específica, con una producción agrícola importante y una destacada explotación metalúrgica puntual.

En líneas generales, se puede clasificar la economía de las sociedades argáricas como campesina, basada principalmente en una agricultura de secano, junto al cultivo en los valles fluviales de pequeños huertos y el pastoreo de importantes rebaños de cabras y ovejas. También tienen un papel importante la cría de cerdos, bóvinos y caballos, siendo utilizadas estas dos últimas especies para la extracción y carga en los trabajos agrícolas y metalúrgicos. Otras actividades como la caza, la pesca y la recolección de plantas silvestres jugaron un papel secundario dentro de las actividades dedicadas al aprovisionamiento de alimento, aunque el medio ambiente circundante proveía elementos tan necesarios como la madera para la construcción, la leña para los fuegos y las fibras vegetales para la realización de cestos y cuerdas.

La riqueza minera del Sureste determinó, en gran manera un cambio cualitativo importante en los intereses de la producción en la época de El Argar. Las actividades agrícola y ganadera, básicas para la subsistencia, se alternaron en un principio con una incipiente metalurgia (cobre, plata y estaño) que con el paso del tiempo y debido al desarrollo de los intercambios y beneficios que esta actividad procuró, fue cada vez ocupando un papel más importante en el sistema

económico. Sin embargo, aparte de las actividades metalúrgicas, se han documentado áreas dedicadas para telares, molienda y almacenaje de grano, la cerámica y la fabricación de útiles de piedra.

Durante la Edad del Bronce, determinados productos como el metal van a circular de unas comunidades a otras, dentro y fuera de la cultura de El Argar. Estos bienes, que no son subsistenciales, se habían estado utilizando durante la Edad del Cobre, como símbolos de poder y de alianzas con otras comunidades. Sin embargo, en la Edad del Bronce, las *armas* van a adquirir un gran valor como símbolos de una determinada posición social, convirtiéndose en un verdadero medio de producción de riqueza.

IV.2.1.4. La población

Antropológicamente, las poblaciones argáricas del Sureste de la Península Ibérica se conocen como tipo mediterráneo, que se corresponde con individuos de talla mediana. Así, la estatura media de los varones argáricos es de 167 cm. y la de las mujeres de 157 cm.. La esperanza media de vida era de 23 años, ya que el 40% de los individuos fallecían en la primera infancia, y tan sólo un 3,5 % superaban los 60 años.

Como se ha dicho anteriormente, la dieta de los individuos era mixta aunque rica en productos vegetales. Sin embargo, un dato curioso es que los individuos de las sepulturas con ajuares ricos tenían un mayor consumo de proteínas animales, lo que indica un acceso diferencial a los alimentos según la clase social.

En cuanto a las enfermedades que presentan estas poblaciones argáricas se detectan frecuentemente dolencias en los huesos como traumatismos y artrosis, síntomas de una acusada actividad física, presente tanto en hombres como en mujeres, estando más afectados los primeros. Los varones sufrieron especialmente en los hombros y el sector dorsal de la columna vertebral, lo que se puede poner en relación con las actividades agrícolas y el transporte de cargas

sobre las espaldas; mientras que las mujeres se vieron especialmente afectadas en los codos y la región lumbar, partes que sufren más en las labores de molienda del cereal. En general, son comunes las enfermedades relacionadas con problemas nutricionales y sanitarios.

Una fuente inagotable para conocer los rasgos antropológicos e ideológicos de las poblaciones argáricas, son las sepulturas. Estas sepulturas no sólo se caracterizan por sus rasgos formales y constructivos (cistas, fosas, covachas excavadas en la roca, urnas,...) sino también por su localización, generalmente asociadas a las casas, las cuáles nos muestran la clase social de sus habitantes. En estas sepulturas se introducían toda una clase de ajuares funerarios compuestos por cerámicas, adornos y en muchas ocasiones, restos vegetales y animales. La presencia de ajuares funerarios demuestra la creencia de las poblaciones argáricas en la vida más allá de la muerte y la clase social del difunto.

En la cultura de El Argar son característicos los enterramientos en posición flexionada, que recuerda la posición fetal, dispuestos en sepulturas individuales. El ritual es siempre la inhumación, por lo general individual, aunque también aparecen sepulturas dobles (compuestas generalmente por hombre-mujer, lo que indica la importancia de los vínculos matrimoniales). Una costumbre generalizada, era enterrar en una misma sepultura varios miembros de una misma familia, para lo que se agrupaban los restos óseos del anterior individuo, colocándose en su lugar el reciente difunto.

Respecto a los ajuares funerarios se han documentado diferencias tipológicas entre la cerámica del poblado y la de la necrópolis distinguiéndose incluso las materias primas y manufactura empleadas. Este fenómeno indica una cierta especialización alfarera.

Para finalizar, un dato curioso es la aparición en la misma estructura habitacional de individuos de varias clases sociales, lo que indica la presencia de siervos domésticos.

Sin embargo, estos datos (como se ha apuntado al inicio de este breve recorrido por la cultura de El Argar), son muy generales y sólo hay que tomarlos como una referencia ya que cada poblado argárico del sureste de la Península Ibérica presenta unas características propias en cuanto a patrones de asentamiento. Es por eso, que debemos centrarnos en el poblado argárico de Castellón Alto (Galera, Granada).

IV.2.2.- EL YACIMIENTO ARGÁRICO DE CASTELLÓN ALTO (GALERA, GRANADA)

Castellón Alto está situado en el término municipal de Galera, a un Kilómetro del núcleo urbano, en la margen izquierda del río Castilléjar, dominando una fértil vega, dentro de la depresión de Baza-Huéscar, a 150 Km. al norte de la ciudad de Granada. En Castellón Alto se sitúan un poblado y una necrópolis encuadrados dentro de la cultura de El Argar, durante el Bronce Pleno y los inicios del Bronce Tardío (1900-1600 a.C.).

La propia topografía del cerro sobre el que se asienta el poblado lo convierte en un lugar inexpugnable con acantilados en vertical de más de 20 m. de altura. La única zona más accesible se encuentra en la parte norte del poblado donde se ha localizado un muro que reviste un corte artificial en la roca, muro que cerraría el asentamiento por este lugar creando un poblado difícilmente atacable.

El yacimiento se emplaza sobre un espolón que destaca de los cerros colindantes y desde el que se domina una amplia extensión del terreno. Posee una serie de terrazas naturales en las que se situó el poblado, adaptándose a la configuración del terreno. En concreto, existen tres terrazas naturales separadas en altura y conectadas mediante escaleras. Dentro de cada terraza natural existen varias terrazas artificiales (tres en la Terraza Superior, dos en la Terraza Intermedia y cuatro en la Ladera Oriental), creadas al cortar el terreno y construir muros longitudinales que aterrazan la superficie. La circulación viene favorecida

por la existencia de callejuelas y, posiblemente, por los techos planos de las viviendas que facilitan la conexión entre unas terrazas y otras, especialmente allí donde el aterrazamiento o la reestructuración del poblado hizo necesarios dos muros adosados.



Vista de Castellón Alto (Galera, Granada). *Fotografía José Manuel Guillén Ruiz*

En cada una de las terrazas, la distribución espacial viene marcada por la existencia de varias unidades de habitación de gran tamaño separadas con mayor o menor nitidez, hasta tal punto que un espacio abierto sirve de acceso común a viviendas situadas en dos planos diferentes, y que presentan estancias alargadas donde se realizan la mayor parte de las actividades domésticas, junto con pequeños recintos cuadrados o rectangulares dedicados a actividades especializadas, a veces descubiertos y delimitados por pequeños tabiques o alineaciones de postes.

Para la *construcción de las casas* (cabañas) se emplean materiales vegetales y areniscas. Las cabañas se construyen levantando un pequeño zócalo de piedra con tres o cuatro hileras de alzado, sobre el que se instala un armazón de cañas revestidas con barro tanto al exterior como al interior. La techumbre plana o ligeramente inclinada iría sostenida por una serie de postes de madera que se encajaban en el suelo de la casa y se calzaban con pequeñas piedras. Estos postes sostenían un armazón de vigas.

Las sepulturas halladas en Castellón Alto responden al patrón general de enterramiento argárico, donde son corrientes las *covachas* realizadas en el muro o corte de la roca que forma la pared posterior de las cabañas. Una abertura o boca de forma ovoide da paso a una cuevecilla de planta oval y de tamaño variable, aunque suelen rondar el metro en su lado más largo. A veces la sepultura se ha realizado en el suelo de la cabaña para lo cual se ha realizado una fosa y posteriormente, a uno de sus lados, una covacha, repitiendo el esquema anterior. La boca es tapada con losas planas de arenisca y piedras pequeñas en los huecos, a veces las losas han sido sustituidas por tablas o troncos de madera. En este yacimiento, parte de los niños son enterrados en vasijas funerarias o *pithoi*, y en losas simples delante de las covachas.

En cuanto a los ajuares funerarios, se puede señalar que en el caso de Castellón Alto existe cierta diferencia en la composición de los ajuares por sexos. Así, en las tumbas masculinas son comunes las hojas de puñal, las hachas de cobre y los vasos carenados de cerámica, apareciendo copas en individuos de mayor clase social. Por el contrario, en los enterramientos femeninos son corrientes punzones de cobre y hueso, y entre la cerámica ollas y cuencos, apareciendo también copas en las más ricas. Ambos sexos presentan adornos personales como collares, pendientes y pulseras.

En la mayoría de los casos se sitúa un fémur de cabra delante de la cara del difunto, incluso en los enterramientos más pobres. La riqueza media de los ajuares no es muy abundante y por lo general, la mayoría de los enterramientos

contienen dos vasijas de cerámica, una a la cabeza y otra a los pies del individuo, junto con algún objeto de adorno y restos de carne, testimoniados por el fémur de la cabra.

Los materiales del poblado y las sepulturas han dado datos muy significativos. Durante el desarrollo del hábitat, el replanteamiento urbanístico no pudo cambiar mucho debido a la propia configuración del terreno. A pesar de ello, en determinadas zonas existen superposiciones de viviendas que llevan a considerar la existencia de al menos dos fases de construcción y la posibilidad de una tercera, en la que se replantearon algunos de los aterrazamientos del poblado nuevamente, estando cada una de ellas acompañada de un claro nivel de incendio.

La *cerámica* del poblado obedece a las distintas funciones para la que fue realizada y se puede dividir por su factura en vasijas de tratamiento cuidado con superficies finamente bruñidas o espatuladas, y cerámica de cocina que se corresponde en general con grandes vasijas. La cerámica de las sepulturas debió pertenecer en vida a los individuos y parece existir una tradición alfarera.

Otros elementos abundantes de los complejos del poblado son los punzones de hueso, botones y agujas que debieron pertenecer a distintas funciones de trabajos domésticos en las viviendas.

La *industria lítica* está representada con elementos de hoz, hojas y lascas de sílex o cuarcita, que a veces aparecen formando conjuntos en espacios muy determinados, o la piedra pulimentada con útiles como hachas, martillos, azuelas, cinceles etc., que suelen encontrarse en el interior de las viviendas.

En cuanto a la *metalurgia*, son muy abundantes los objetos de bronce hallados en la necrópolis, destacando pendientes, agujas, brazaletes, punzones, recogedores para el cabello, puñales y hachas. En el poblado aparecen otros objetos metálicos, estando algunos realizados en plata.

Las numerosas pesas de telar halladas son evidencia de la existencia de una gran actividad textil. La cestería y el trabajo del *esparto* son muy abundantes. Aparecen restos de esparto quemado y trenzado, formando labores muy similares a las realizadas actualmente por la zona. Para la cestería, además del esparto, se utilizan otras plantas como la anea o la caña fina.

La madera se empleó generalmente en la construcción de las casas, aunque también para los cierres de las sepulturas.

IV.2.2.1.- Intervenciones en Castellón Alto

El yacimiento de Castellón Alto descansa sobre una antigua mina de yeso por lo que el cerro sobre el que se asienta está parcialmente hueco. Esta original disposición junto a la frágil geología del lugar (yesos y margas) hacen que los problemas de conservación del yacimiento sean muy particulares y específicos.

El yacimiento argárico de Castellón Alto fue excavado por el Departamento de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Granada durante dos campañas en 1983, a partir de las cuales se obtuvo una importante documentación arqueológica. El mismo departamento promovió diversos trabajos de conservación del yacimiento realizados en 1989, cuyo objetivo principal era facilitar el acceso, la visita y la comprensión de las estructuras arqueológicas existentes. La zona donde se centraron los trabajos fue en la Terraza Intermedia del cabezo, donde se conservan varias viviendas separadas por una calle.

En 1997, se realizó una nueva intervención en el yacimiento, consistente en la limpieza del mismo, el acondicionamiento y la restauración integral de un sector de una vivienda en la Terraza Intermedia y de dos sepulturas en la Ladera Oriental.

Entre los años 2001 y 2002, se llevaron a cabo una serie de intervenciones destinadas a la consolidación y restitución de las estructuras murarias, tumbas y aterrazamientos artificiales, intervenidos en campañas anteriores, así como la

reparación de los muros de hormigón, pretilas y protecciones metálicas, muy mal conservadas en el área habilitada para las visitas. También se han acondicionado todas las sendas peatonales del interior del yacimiento. Además, se ha ampliado el recorrido de la visita, mediante un nuevo itinerario.

La excavación realizada en dichos años ha aportó nuevos y valiosos datos que hacen más comprensible el urbanismo y la estructuración del hábitat. Así, en la terraza intermedia se han definido los primeros niveles de ocupación del poblado, mientras que en la terraza inferior se ha definido un nivel de aterramiento delimitado por el corte de la roca natural y muros de mampostería en sus extremos. En esta terraza se han documentado los restos de una vivienda con estructura de molienda, banco, almacenamiento y abundantes restos orgánicos.

En la vivienda de la terraza inferior compuesta por tres habitaciones se hallaron varias sepulturas entre las que se encuentra la *sepultura 121*, que es el objetivo de estas páginas, donde se hallaron los restos parcialmente momificados de un niño y un adulto, conocidos como la *Momia de Galera*.

IV.2.3.- LA “MOMIA” DE GALERA

En el año 2002, en el transcurso de la excavación, se hallaron los restos parcialmente momificados de un individuo adulto y de un niño, que datan del 1500 a.C.

Estos restos se encontraron en una de las tres habitaciones de una vivienda ubicada en la terraza inferior. Esta sepultura se documentó como la 121.

La sepultura está formada por una covacha excavada en el talud de la terraza. Presenta un pequeño acceso con el cierre y una cámara de planta oval. Su entrada fue sellada con un muro de mampostería y, hacia el interior tres

tablones de madera de pino salgareño (*Pinus nigra*), perfectamente encuadrados



sobre los que se extendió una capa de barro.

Este cierre hermético ha aislado al enterramiento del exterior no permitiendo la filtración de tierra, lo que unido a la sequedad ambiental ha favorecido la creación de unas condiciones excepcionales de conservación de la materia orgánica.

En el interior de la covacha se localizaron los restos de un individuo, colocado en posición de decúbito lateral izquierdo, con las piernas y brazos fuertemente flexionados sobre el pecho. Se trata de un hombre de 1,60 m. de altura que tenía entre 27 y 29 años cuando murió. Físicamente ofrece mediana robustez, con las inserciones musculares poco marcadas y tiene algunas señales que indican que realizó en vida duros trabajos.



Conserva restos de tejidos corporales en la cabeza y parte del esqueleto postcraneal. Destaca especialmente la buena conservación del pelo de la cabeza, peinado con dos trenzas laterales y una coleta central cogida por un coletero. Una de las trenzas está desecha en su extremo y se encontró enrollada sobre el brazo y el antebrazo. También conserva restos de pelo en la barba y el cuerpo, todavía adheridos a trozos de piel.

Se han recuperado varios fragmentos de tejido de lino, existiendo impresiones del mismo en algunos huesos como las falanges de las manos. Es de resaltar la aparición de una especie de redecilla enrollada en la pierna derecha, realizada con cuerda de esparto, junto a la que aparecen posibles restos de lana.

En la parte anterior derecha de la sepultura aparecieron restos de un niño parcialmente articulado, en posición secundaria. La conexión anatómica de segmentos vertebrales y algún miembro superior indican que el niño no estaba esqueletizado en su totalidad, sino parcialmente momificado cuando fue extraído de su sepultura original para depositarse junto al adulto. Conserva restos de partes blandas y de pelo oscuro, corto y peinado hacia delante para formar en la frente un flequillo. Se encontraron restos de un posible gorro de lana tejida recubierto por cuero y fragmentos de tejido de lino.

El ajuar funerario hallado en esta sepultura, está compuesto por cuatro vasijas cerámicas, entre ellas una copa, brazaletes de cobre, anillos de plata, un puñal de cobre con restos de cuero de la vaina y un hacha de cobre con el mango de madera de encina, fragmentado en tres piezas, que podría haber sido utilizado como azuela. El niño tenía un brazaletes de bronce en cada antebrazo y tres cuentas de collar. Junto a sus huesos aparecieron restos de oveja muy joven.

Los restos parcialmente momificados hallados en la sepultura 121 del yacimiento argárico de Castellón Alto (Galera, Granada), se encuentran expuestos en el Museo de Galera, en una vitrina realizada por la empresa *Cultural Sense*, a partir de un diseño de *The Getty Conservation Institute* y bajo la supervisión del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico. Se trata de una vitrina con atmósfera de gas inerte y totalmente estanca.

IV.2.4.- ASPECTOS SOCIALES E IDEOLÓGICOS A TRAVÉS DEL MUNDO FUNERARIO

La sociedad argárica, en sus costumbres funerarias, representa algunos cambios con respecto a la etapa anterior (Calcolítico o Edad del Cobre).

En efecto, si durante el Calcolítico los enterramientos eran colectivos – linajes- durante El Argar las inhumaciones son individuales, lo cual se interpreta como un cambio social e ideológico: ahora prima la individualización y la familia nuclear como unidad social básica.

Este hecho también encuentra su reflejo en otra ruptura. Los enterramientos se practican ahora en las casas –núcleo de la familia- sin pretender la monumentalidad y visibilidad tras el entierro de la etapa precedente – monumentos megalíticos o dólmenes; el acto funerario se convierte en un acontecimiento íntimo y restringido, si bien sigue apreciándose una estructura jerarquizada de la sociedad que puede rastrearse gracias a los ajuares.

En este sentido, varios investigadores han hecho intentos de clasificación social en función de los ajuares funerarios. Expondremos a continuación las dos propuestas más significativas. V. Lull, por su parte, se inclina por una división de la sociedad en 4 estamentos o clases:

- *Clase dominante* con un ajuar rico consistente en: alabarda, espada, diadema, oro y vaso bicónico, en el caso de los hombres. Los enterramientos de mujeres y niños conllevan plata, puñal, punzón, anillos y la copa.

- Los varones *Miembros de pleno derecho* se distinguen por ser enterrados con un puñal y un hacha, mientras que las mujeres con un puñal y un punzón.
- Los *servidores* tan sólo están acompañados por algún objeto metálico y algo de cerámica.
- Los *esclavos* carecen de ajuar.

Sin embargo, F. Contreras a partir de los datos arrojados por los yacimientos de Peñalosa (Baños de la Encina, Jaén) y de Castellón Alto prefiere dividir a la sociedad argárica en 3 clases, con las mismas características aunque agrupando las dos últimas clases mencionadas –servidores y esclavos- en una sólo, quedando el esquema en: *nobles* (clase dominante), *guerreros/campesinos* (miembros de pleno derecho) y *siervos*.

Por último, y quizás como vestigio de aquella monumentalidad pretérita que representaban los dólmenes del Calcolítico podría verse en la estructura aterrazada y jerarquizada de los poblados argáricos un reflejo de la sociedad verticalizada a la que hemos hecho referencia.

IV.3.- MOMIAS CRISTIANAS

IV.3.1.- INTRODUCCIÓN

El tema de las “momias cristianas”, se ha denominado así por su vinculación con la Iglesia Católica. La mayoría de estos cuerpos momificados tanto natural como artificialmente, han sido hallados en Iglesias, monasterios y catacumbas, siendo muy abundantes los encontrados en Italia, aunque existen ejemplos de santos momificados en prácticamente todas las naciones.

IV.3.2.- PROCESOS DE MOMIFICACIÓN

IV.3.2.1.- Momificación natural

El método de momificación natural predominante en los miembros de la Iglesia es la “corificación”. Se trata de un proceso cadavérico producido en cuerpos que han sido introducidos en cajas herméticas cuyas paredes están revestidas de láminas de zinc, en cuyo interior, además de un proceso inicial de putrefacción se producen otros procesos biológicos como son la coagulación/deshidratación y la polimerización/acidificación. Los resultados de estos procesos son similares a la momificación por deshidratación, aunque las momias se presentan más flexibles.

Algunos de estos cuerpos momificados naturalmente se consideran “cuerpos incorruptos” porque no han seguido el proceso lógico de corrupción, conservando parte de su flexibilidad, hecho que ha contribuido a la creencia en la santidad de estas personas.

Existe una obra sobre beatificación y canonización de los santos, que marca el camino a seguir por la Iglesia ante tales casos. Se trata del *De*

Cadaverum Incurruptione, cuyo autor fue Prospero Lambertini (1675-1758), más conocido como Papa Benedicto XIV. En ella se normalizó que si los cuerpos incorruptos hallados intactos se destruían a los pocos años, no podían ser considerados como un milagro. Para ello la preservación debía de haber mantenido el cuerpo del difunto con toda la frescura, color y flexibilidad característicos de una persona viva sin haber existido una intención deliberada.

IV.3.2.2.- Momificación artificial

Desde la Edad Media, son muchos los cuerpos de personas ligadas a la Iglesia que son embalsamadas, para que su cuerpo pudiera conservarse sin llegar a la putrefacción. En general, el proceso de momificación llevado a cabo consistía en la evisceración para la que se empleaban bálsamos y aromas.

Sin embargo, durante las Cruzadas era muy común someter a aquellas personas consideradas mártires a un proceso de desencarnación, por lo que una vez que el cuerpo se encontraba reducido a los huesos, éstos eran repartidos por diversos lugares sagrados a modo de reliquias para ser veneradas por los fieles.

Entre los embalsamamientos más destacados de personajes vinculados a la Iglesia, se encuentran los cuerpos de los Romanos Pontífices. En tiempos pasados, era una costumbre extendida la realización de la autopsia una vez fallecido el Papa, para así determinar las causas de su muerte. Tras la autopsia, el cadáver era embalsamado para ser expuesto posteriormente en San Pedro donde era admirado y venerado por sus fieles.

Existen distintos tratados sobre embalsamamientos de los cuerpos papales, tales como *Protomédicos pontificios* de Marini y *Diccionario de erudición histórico-eclesiástica* de Moroni. Sin embargo, algunas de las noticias más fiables sobre estas prácticas están recogidas en un artículo de Rodolfo Cecchetelli Ippoliti en la Revista de Italia de 1917.

El obispo Pedro Amelio (1368), sacristán de Urbano V, realiza un informe sobre cómo se preparaban los cuerpos papales en ese tiempo: cuando muere el Papa se ha de lavar bien el cuerpo con agua y buenas hierbas, para después afeitarse la barba y la cabeza. Se le cierran todos los agujeros con algodón y estropajo empapados en mirra, incienso y aloe. Se vuelve a lavar el cuerpo con vino blanco o tinto recalentado con hierbas aromáticas. Se le rellena la garganta y nariz con algodón, especias y aromas. Finalmente se unta con un bálsamo, se viste y se coloca en el féretro.

Este sistema se estuvo utilizando hasta el siglo XV en que se comienzan a usar otros, como los que relata Pedro Argelata de Bolonia, el cual hace distinciones sobre si se trata de cuerpos gordos o delgados, y si se va a realizar en verano o en invierno. En líneas generales, según Argelata, se han de extraer las vísceras del cadáver para después rellenar el vientre con polvo de mitra, acia, nuez medicinal de ciprés, nuez moscada, sal y comino. Después coser el cuerpo y envolverlo en esparadrapo dejando visibles los pies, manos y cara. Finalmente se envuelve en una sábana y se introduce en el féretro.

Sin embargo, estos embalsamamientos no sólo se realizaban en épocas pasadas, sino que existen ejemplos de Papas fallecidos recientemente que también han sido embalsamados, como el Papa Pío XII.

A continuación se analizarán distintos casos de momificación, tanto artificial como natural, a los que se asocia una gran repercusión mediática:

- Momificación artificial o embalsamamiento: el Papa Pío XII
- Momificación natural: “cuerpos incorruptos”
 - Santa Teresa de Jesús (España)
 - Santa Bernardita Soubirous (Francia)
 - Santa Zita de Lucca (Italia)

IV.3.3.- EMBALSAMAMIENTO: PAPA PÍO XII

El Papa Pío XII muere en Castelgandolfo el 9 de octubre de 1958 con 82 años, tras un pontificado de 19 años. Según el parte médico fallece por un segundo ataque cerebral que no supera.

El cuerpo es trasladado a San Pedro para ser venerado siendo enterrado el día 13 de octubre, dentro de tres ataúdes: uno de ciprés, forrado de satén rojo; otro de plomo de cuatro quintales de peso, con una chapa con los datos y el escudo; y el último de olmo brillante, con emblemas, inscripciones y un escudo de bronce. Todas las cajas se cierran con cintas moradas y sellos.

Sin embargo, lo que interesa es el método de embalsamamiento empleado, denominado “*embalsamamiento automático*”, que fue realizado por el profesor Nuzzi de la Universidad de Nápoles. El proceso de embalsamado comenzó cinco horas después de la muerte del Papa.

Según cuenta Nuzzi, el cuerpo del Papa estaba vestido, teniendo que realizar todo el proceso sin retirar las vestimentas, algunas de las cuales fueron sustituidas a los tres días según marca el rito religioso. El embalsamamiento fue realizado el primer día de su fallecimiento siendo revisado los días posteriores.

En el proceso de embalsamamiento se utilizaron resinas sintéticas diáfanas y celofán para conseguir un estado de *fijación*. Es sabido que a través de las membranas orgánicas internas, como la piel, por medio del fenómeno químico de la ósmosis pueden penetrar las sustancias químicas en estado de vapor. Este proceso se tiene que llevar a cabo en un período de tiempo proporcionado a la densidad, el volumen, la temperatura y otras características del cuerpo sobre las que se actúa.

Este tipo de embalsamamiento es definido por Nuzzi como “*ósmosis aromática*”, que como es de suponer no ha querido revelar su procedimiento.

IV.3.4.- MOMIFICACIÓN NATURAL: SANTA TERESA DE JESÚS

IV.3.4.1. Datos biográficos

Teresa de Cepeda y Ahumada nació en 1515 en Ávila. Cuando sólo contaba siete años de edad, enamoradiza por la lectura de las vidas de santos, intentó huir de su casa a tierras de moros en busca de martirio junto a su hermano Rodrigo. Aficionada a los libros de caballerías se dispuso a escribir uno.

A los trece años pierde a su madre y su hermana mayor se casa por lo que es ingresada en el Convento de las Agustinas de Ávila donde se educó.

Antes de cumplir los veinte años ingresó como novicia en las Carmelitas de la Encarnación, impulsada por la lectura de las Confesiones de San Agustín, y los consejos de una monja y un tío suyo. Sin embargo, su padre no estaba de acuerdo con que tomase los hábitos.

Los rigurosos ejercicios ascéticos a que se sometió entonces mermaron considerablemente su salud, colocándola al borde de la muerte. Su tesón le permitió superar la enfermedad de la que, no obstante, quedarían secuelas en forma de propensión a la fiebre, dolores de cabeza e insomnio, que no la abandonarían durante el resto de su vida.

A lo largo de aquellos años de intensa vida interior atravesó momentos de inquietud, vacilación y desconsuelo, pero también vivió experiencias de remontada vida espiritual como magistralmente describe en el *Libro de su vida*.

Tuvo una visión de las penitencias del infierno, lo que la animó a emprender la reforma de su orden, devolviéndole la severidad y pureza primitivas. Comienza a partir de este momento una época de febril actividad.

En 1562 fundó el primer convento, el de San José de Ávila, con arreglo a la nueva regla, llamado de las Carmelitas Descalzas. Pero las Carmelitas que

observaban los preceptos de la antigua orden acogieron con gran hostilidad a la reformadora, llegando incluso a denunciar el *Libro de su vida*, escrito a instancias de su director espiritual Francisco de Soto y Salazar, a la Inquisición, motivo por el cual sería procesada.

Al ser nombrado nuncio de España Monseñor Segá, radical opositor a la reforma teresiana, la persecución se endureció. Los enemigos de la Santa que habían intentado deportarla a las Indias, consiguieron confirmarla en Toledo para impedirle fundar nuevos conventos. A pesar de todas estas dificultades, su voluntad inquebrantable logró vencer tanta oposición. Entre sus apoyos en aquellos momentos difíciles sobresalen Fray Luis de León, su nuevo director espiritual Domingo Báñez, los jesuitas y su compañero de orden San Juan de la Cruz.

Santa Teresa junto a San Juan de la Cruz inician la reforma de la orden de los hombres, que se llamó de los Carmelitas Descalzos. En los siguientes años, fundó diecisiete nuevos conventos, sobre todo, en Castilla y Andalucía, y reformó muchos otros.

Era una santa mujer de carácter abierto y comunicativo. De exquisita sensibilidad femenina y un arrojo varonil que le permitía hacer frente a las contrariedades que acompañaban su vida.

Su deseo de los bienes espirituales y su búsqueda constante de comunión total con lo divino, nunca le hicieron perder de vista los problemas de la vida terrena, ni la necesidad de intervenir directamente en la esfera práctica de la vida.

Las últimas fundaciones que realiza fueron Granada y Burgos, decidiendo marchar a Alba de Tormes, ya que se encontraba muy enferma. Fallece el 4 de octubre de 1582, momento en que el calendario juliano fue sustituido por el gregoriano, por lo que se debe considerar que murió el 15 de octubre. Su cuerpo fue enterrado en el Convento de la Anunciación de Alba de Tormes, con grandes medidas de seguridad para evitar su robo.

IV.3.4.2. Producción literaria

La producción literaria en prosa de Santa Teresa, se suele dividir en dos grupos: libros autobiográficos y obras propiamente ascéticas y místicas. Sin embargo, ambos caracteres se encuentran frecuentemente mezclados.

Su primera obra autobiográfica, *El Libro de su vida*, fue compuesto probablemente entre 1562 y 1565 a instancias de su director espiritual. Constituye unas memorias de su camino de ascensión hasta el misticismo o la unión contemplativa con lo divino. Se trata de un testimonio desgarrador de los sinsabores y parabienes de la plena vocación espiritual, en el que Santa Teresa mantiene un diálogo doble con Dios y el lector. Doce de los cuarenta capítulos que componen la obra versan sobre la oración. En ellos se describen con sorprendente plasticidad los fervores y visiones de la mística.

El Libro de las Fundaciones es una continuación del *Libro de su vida*. Escrito a petición del padre Ripalda, que le pidió que reuniera todas las noticias posibles sobre su actividad de reformadora, describe la fundación de dieciocho conventos, ofreciendo además una pormenorizada relación de los hechos de su vida desde 1567 hasta 1572.

Redactado entre 1560 y 1569, el *Libro de las relaciones* consta de un conjunto de cartas dirigidas a varios de sus confesores donde da fe de los favores recibidos de Dios. Se conservan unas cuatrocientas de sus *Cartas*.

Dentro de su obra ascético-mística, *Camino de perfección*, compuesta entre 1565 y 1570, supone una tentativa de mostrar a sus monjas el camino de perfección de la vida ascética, además de un intento de aunar fuerzas en la lucha contra la Reforma.

Toda su doctrina mística y ascética esparcida por diversos libros se sintetiza en *Las Moradas* o *Castillo interior*, obra cumbre de Santa Teresa y una

de las más importantes de la literatura religiosa mundial. Las tres primeras moradas corresponden a la vida ascética purgativa en que el alma, aún no iniciada, se desprende de todo lazo terrenal. Las tres siguientes se refieren ya a la vía iluminativa, donde comienza la vida espiritual propiamente dicha, al recibir los favores del Señor. En la séptima morada se consuma la unión mística total con Dios.

La gran capacidad poética de Santa Teresa hay que buscarla en su obra en prosa. Sólo escribió siete poemas, siendo la más destacada, *Vivo sin vivir en mí*, de la que sólo es suya la glosa.

IV.3.4.3. Fundaciones

- El 24 de agosto de 1562 funda el Convento de las Carmelitas Descalzas de San José (Ávila).
- 1567: Convento de San José de Medina del Campo.
- 1568: Fundación del Convento de San José de Malagón y el Monasterio de la Concepción de Nuestra Señora del Carmen en Valladolid.
- 1569: Fundaciones de Toledo, Pastrana y Duruelo.
- 1570: Fundación del Monasterio de Salamanca.
- 1571: Fundación del Convento de Alba de Tormes, ciudad en que moriría la Santa.
- 1574: Fundación del Convento de Segovia.
- 1575: Fundación de los Conventos de San José en Beas de Segura (Jaén) y Sevilla.
- 1576: Fundación del Convento de Caravaca.
- 1580: Fundación del Convento de Villanueva de la Jara y el Monasterio de San José de Nuestra Señora de la Calle en Palencia.
- 1581: Fundación del Monasterio de la Santa Trinidad en Soria.
- 1582: Fundación del Monasterio de San José de Santa Ana en Burgos y el Monasterio de las Carmelitas Descalzas en Granada.

En 1568 comienza junto a San Juan de la Cruz, la reforma de los Conventos de los Carmelitas Descalzos, siendo el primero en fundarse el Convento de Duruelo.

En la actualidad, las Carmelitas Descalzas son aproximadamente 14.000 repartidas en 835 conventos en todo el mundo; y los Carmelitos Descalzos unos 3800, repartidos en 490 conventos.

IV.3.4.4.- Repercusión mediática

Santa Teresa de Jesús es considerada un “cuerpo incorrupto”, ya que nueve meses después de su muerte abrieron el ataúd y comprobaron que el cuerpo estaba intacto y, sin embargo, las ropas estaban podridas. Antes de devolver el cuerpo al cofre le cortaron una mano para enviarla a Ávila.

El cuerpo fue reclamado por Ávila, donde fue trasladada hasta que volvió de nuevo a Alba de Tormes, donde permanece actualmente, aunque existen reliquias suyas esparcidas por España y el resto de países católicos.

Las reliquias de Santa Teresa de Jesús están repartidas por todo el mundo, estando ubicadas las siguientes:

- El pie derecho y parte de la mandíbula superior están en Roma.
- La mano izquierda, en Lisboa.
- El ojo izquierdo y la mano derecha, en Ronda (España).
- El brazo izquierdo y el corazón, en sendos relicarios en el museo de la Iglesia de la Anunciación en Alba de Tormes. El cuerpo incorrupto de la Santa está en el Altar Mayor, en un arca de mármol jaspeado custodiado por dos angelitos, en dicha iglesia.
- Hay dedos y trozos de carne, esparcidos por España y toda la cristiandad.

Como un dato curioso, mencionar que el sepulcro de Teresa de Jesús está cerrado con 9 llaves. La duquesa de Alba tiene 3, las monjas del convento donde está enterrada tienen otras 3 y el confesor de dichas monjas, las 3 restantes.

Tras encontrarse el cuerpo incorrupto de Santa Teresa han sido varios los títulos concedidos a la Santa, comenzando por el proceso de beatificación. Fue beatificada en 1614 y canonizada en 1622.

En 1963 se le concedió el título honorífico de Alcaldesa de la Villa Alba de Tormes. El 27 de septiembre de 1970, Pablo VI le reconoció el título de Doctora de la Iglesia. En 1982 con motivo del IV Centenario de la muerte de Santa Teresa, el Papa Juan Pablo II dio un discurso dirigido a los habitantes de Ávila. Su festividad es el 15 de octubre.

En Ávila se pueden visitar algunos monumentos relacionados con la vida de Santa Teresa. Un ejemplo es el Convento de San José de las Carmelitas Descalzas, ubicado en el solar de la casa natal de la santa, y donde se pueden visitar algunas habitaciones donde nació y vivió. En el Convento está ubicado el Museo Teresiano donde se pueden contemplar relicarios y escritos de la santa. En esta misma ciudad se encuentra la Plaza de Santa Teresa, así como numerosas esculturas de la santa.

Son innumerables los monumentos escultóricos que conmemoran a Santa Teresa, estando la mayoría distribuidos por los lugares en que hay un Convento de las Carmelitas Descalzas como homenaje a su fundadora.

Pero, sin duda, los medios por los que Santa Teresa de Jesús ha permanecido presente universalmente son: sus obras literarias, en las que queda patente el acercamiento de la santa con Dios, siendo una gran representante de la Iglesia Católica (hecho que quedó patente en su último suspiro: *“En fin, soy hija de la Iglesia”*); y la reforma de las Carmelitas Descalzas, cuyo número de conventos a crecido desde su fundación considerablemente.

IV.3.5. MOMIFICACIÓN NATURAL: SANTA BERNARDITA SOUBIROUS

IV.3.5.1. Datos biográficos

Marie Bernad, más conocida como Bernadette, nace en Lourdes el 7 de enero de 1844. Hija de una familia muy pobre era la mayor de cuatro hermanos. Desde niña tuvo una salud débil debido a las malas condiciones de su hogar y a una alimentación deficiente. Padebió asma desde los 10 años y en los últimos años de su vida sufrió como consecuencia de la tuberculosis.

Bernadette es conocida porque desde el 11 de febrero de 1859 hasta el 16 de julio de ese mismo año, se le aparece la Virgen en dieciocho ocasiones.

Pidió ser admitida en la Comunidad de las Hijas de la Caridad de Nevers. Su admisión se demoró debido a que su salud era débil. Sin embargo, una vez admitida desempeñó las labores de enfermera y sacristana.

Murió el 16 de abril de 1879, siendo su cuerpo enterrado en una pequeña Capilla Gótica situada en el centro del jardín del Convento.

IV.3.5.2.- Repercusión mediática

En 1909, en esta misma capilla reconocieron el cuerpo de Bernadette que estaba en proceso de beatificación hallándolo en perfecto estado de preservación, es decir, se mantenía incorrupto.

En 1925, poco antes de su beatificación, fue reconocida por segunda vez manteniéndose su cuerpo intacto. Fue beatificada en 12 de junio de 1925 y canonizada el 8 de diciembre de 1933.

Desde el momento en que la Virgen se le comenzó a aparecer a Sainte Bernadette muchos han sido los peregrinos que han llegado a Lourdes en busca

de milagros. Actualmente, Lourdes se ha convertido en el Santuario Mariano más visitado de Europa, donde infinidad de enfermos se dice que han sido sanados en las milagrosas aguas de la gruta de Lourdes.

Actualmente, Sainte Bernadette se puede contemplar incorrupta en su Capilla de Nevers, dentro de un féretro de cristal donde parece estar dormida.

Existe una página web, www.sainte-bernadette-nevers.com, que se conoce como *espacio Bernadette*, donde se proponen una serie de actividades (cursillos, itinerarios,...) para dar a conocer la vida de la santa, así como las apariciones y milagros concebidos por la Virgen en Lourdes.

IV.3.6. MOMIFICACIÓN NATURAL: SANTA ZITA DE LUCCA

IV.3.6.1. Datos biográficos

Nace en Montsegradi, cerca de Lucca (Italia) en 1218, y muere en Lucca el 27 de abril de 1278. Su familia era pobre pero muy devota.

Para mantener a su familia, a los 12 años de edad se hizo sirvienta de los Fatinelli, una familia rica de Lucca a los que sirvió el resto de su vida. Desde pequeña demostró un gran amor por todos, especialmente por los pobres, abandonados y condenados a muerte.

Muere a los 60 años, e inmediatamente su culto se propaga por Italia y más tarde por el resto de las naciones. Fue enterrada en la Iglesia de San Fredaino en Lucca, Italia.

IV.3.6.2. Repercusión mediática

En 1580 se abre su tumba y se descubre que el cuerpo ha permanecido incorrupto. El Papa Inocencio XII aprueba su culto en 1696. Fue proclamada por Pío XII Patrona de las Sirvientas Domésticas.

En 1988, Fornaciari realiza un estudio del cuerpo de la Santa, llegando a la conclusión de que aún conserva restos de tejidos blandos. Tras este descubrimiento, son muchos los peregrinos que siguen llegando hasta su tumba.

V.- MOMIFICACIÓN NATURAL INTENCIONADA Y ARTIFICIAL

La Naturaleza utilizada para la VIDA



V.1.- GUANCHES

V.1.1.- ORÍGENES DE LOS GUANCHES

Con el término *guanches* se conoce a los primeros habitantes autóctonos de las Islas Canarias, aunque sobre todo se emplea para referirse a los pobladores de Tenerife.

Sin embargo, los guanches no fueron los primeros pobladores de estas islas, sino la población derivada de los libio-bereberes norteafricanos (Túnez y Mauritania) de origen fenicio-púnico. En efecto, en torno al primer milenio a.C. – según la mayoría de los investigadores- se produce el descubrimiento de las Islas Canarias y el poblamiento por parte de los fenicio-púnicos y posteriormente de los romanos (González Antón *et al.* 1999). Por tanto, el origen del pueblo guanche está ligado al de las colonias libio-fenicias de Lixus y Mogador (costa atlántica de Marruecos y Mauritania) y su cultura sería la respuesta de los colonos ante el nuevo entorno geográfico y sus recursos.

En este contexto, la colonización de las islas por parte de población libio-fenicia de las colonias se produjo por varias razones: riqueza pesquera anual (atunes, mamíferos marinos) para abastecer la demanda de salazones de la colonia continental y el comercio en todo el Mediterráneo; no hay que olvidar otros recursos como salinas, bosques, puente o escala para comercio del oro y marfil africano... (quizás también para explotar el colorante *orchilla*).

La crisis del siglo III d. C. y con ella el cierre de las factorías de salazón provocará el aislamiento de los colonos canarios, viéndose abocados a un agricultura y ganadería de subsistencia y autárquica que les conducirá progresivamente, y como consecuencia de la adaptación a los recursos isleños, a las *Culturas Canarias*.

Las fechas más antiguas datan del 250 a.C. en la Cueva de las Palomas (Icod, Tenerife) y del 450 a.C. en la Cueva de los Guanches (Icod, Tenerife). Las

dataciones C_{14} de algunas momias dan como resultado una horquilla cronológica que abarca desde el 400 d.C. hasta el siglo XV con la conquista de los españoles.

Plinio describe expediciones del gobernador romano de Mauritania donde dice que estaban deshabitadas.

V.1.2.- CONTEXTO SOCIO-ECONÓMICO

V.1.2.1.- Economía

No hay evidencias de la existencia de metal en las islas, de manera que para dotarse de la instrumentación necesaria (útiles, armas, etc.) tuvieron que recurrir a la piedra local de origen volcánico, es decir, a la obsidiana y al basalto.

Se trata de un pueblo básicamente ganadero (cabras, ovejas, cerdo, perro), que se valía de la recolección y practicaba una agricultura de secano (cerealística) como complemento a una dieta (inferida por el estudio de las momias) que difería según la zona de la isla –Tenerife- en la que se encontraran. Así, los habitantes del norte húmedo y montañoso comían más vegetales que los del sur seco y costero, los cuales consumían más carne y leche. No obstante, también vivieron momentos de hambruna, en los que las aves y los lagartos eran su principal fuente de alimentación.

En cuanto a la ganadería, decir que el control del número y género del ganado de cabra estaba en función de los paisajes y entornos naturales de la isla. Asimismo, el tipo de pastoreo se encontraba en relación directa con el medio donde se desarrollaba y la abundancia de pastos (p.e. en la parte norte húmeda de la isla el ganado permanece todo el año, en el sur más seco se practicaba la trashumancia).

La misma dualidad medioambiental aparece en la práctica de la agricultura, que condiciona el tipo de cultivos en el Norte húmedo y en el Sur seco. La siembra del grano de cereal se realizaba a mano y con explotaciones

unifamiliares en pequeñas parcelas. El resultado era una harina tostada, que en la actualidad es característica de las islas (*gofio*), para mezclarla con la manteca, la leche o el agua.

V.1.2.2.- Sociedad

En el momento de la conquista las dos grandes islas se encontraban divididas en demarcaciones territoriales y políticas: dos *Guanartematos* en Gran Canaria y Tenerife en nueve *Menceyatos*.

Al frente de cada *menceyato* se situaba el *mencey* (cacique), propietario de la tierra y del ganado. De este modo, los *menceyatos* estaban basados en una descendencia patrilineal y patrilocal con una fuerte endogamia de linaje. A su vez, en cada barranco o poblado del *menceyato* había un “jefe” ligado a la rama del *mencey* y a la unidad familiar del patriarca.

Parece que los *menceyatos* disponían de excedentes que podrían distribuir entre el resto, existiendo incluso una trashumancia de ganado. De hecho, cabe destacar la celebración de reuniones (dentro del propio *menceyato*, pero también entre *menceyatos* distintos) donde se planeaban las estrategias comunes en relación a los pastos y al ganado; estas reuniones siempre eran seguidas de fiestas donde se sacrificaban a los animales no productivos o sobrantes para consumirlos en el marco de la celebración.

V.1.3.- COSTUMBRES FUNERARIAS: MOMIFICACIÓN

Existe polémica entre los investigadores y contradicción entre las fuentes a la hora de aclarar si la momificación era una técnica practicada en todas las islas del archipiélago o sólo en algunas. Tradicionalmente, se dice que el centro de momificación es Tenerife, sin embargo no existe unanimidad acerca de si en Gran Canaria o La Palma también se llevaba a cabo. Algunos autores, como René Verneau dice haber encontrado momias en La Gomera y El Hierro, incluso que había personas que habían visto restos momificados en Lanzarote. Para Arco Aguilar (1976), la momificación ha quedado probada en Tenerife, Gran Canaria,

La Gomera y El Hierro, aunque alude a la falta de investigación en Fuerteventura y Lanzarote.

Por otra parte, también se constata un cierto desfase entre la historiografía y la arqueología debido, sobre todo, a la falta de investigación arqueológica que corrobore o no los datos expuestos por los cronistas e historiadores del XVI y XVII. En efecto, la documentación que nos ofrecen las fuentes historiográficas en ocasiones ha desaparecido o se ha tergiversado al ser traducida, copiada o transmitida de forma oral. Esto obliga a ratificar sobre el terreno la información con técnicas arqueológicas que, si bien, se están empleando con mayor asiduidad durante los últimos tiempos, lo cierto es que aún hay una notable carencia de excavaciones y estudios sistemáticos.

En este contexto, y siendo conscientes de esta problemática, expondremos los datos que gozan de mayor consenso entre los especialistas.

V.1.3.1.- Datos generales

Para los guanches la costumbre de momificar a los difuntos estaba reservada únicamente a la clase social más alta, sin distinción alguna de género, aunque sí existían diferencias en el proceso de momificación según la categoría que hubiera tenido en vida la persona dentro de ese estatus elevado y lo que pudiera permitirse desde el punto de vista económico.

Las personas encargadas de llevar a cabo la momificación eran los *iboibos* o embalsamadores que conformaban una casta aislada del resto de la sociedad, pues eran considerados impuros y, por tanto, nadie se les acercaba ni tampoco ellos se mezclaban.

Los guanches empleaban para designar a las momias el término *xaxo/s* o *jajo/s* (desechado/s) y con el vocablo *mirlado* hacían referencia a la técnica de secado o embalsamado.

V.1.3.2.- Fuentes Historiográficas

“...los tendían sobre las lajas y les vaciaban los vientres, y cada día los lavaban dos veces con agua fría..., los untaban con manteca de ganado y echábanles carcoma de pino y brezo y polvos que hacían de piedra pómez..., con cueros de cabras o de ovejas sobados los envolvían y los liaban con correas muy luengas, y los ponían en las cuevas...” (Galindo -s. XVII-)

Fuentes anteriores al s.XVII

- *Diogo Gomes* (s. XV). Para este autor la evisceración se reservaba sólo para el *mencey*.
- *Gómez Escudero* (s. XVI). Esta fuente relata que el proceso consistía en untar los cadáveres con manteca y posteriormente ahumarlos; tras ello se ponían en arena caliente para mirarlos. Este método únicamente se practicaría a los nobles.
- *Antonio Sedeño* (s.XVI). Es el primer cronista que habla de personas especializadas encargadas del proceso de momificación.
- *Thomas Nichols* (1526). Este médico y viajero inglés ha sido uno de los pocos hombres que pudo observar por sí mismo una de las grandes necrópolis de Tenerife –con más de 300 momias-. Dio testimonio del estado de conservación excepcional de las mismas.
- *Fray Alonso de Espinosa* (1594). Describe el proceso de forma muy detallada en su *Historia de Nuestra Señora de Candelaria*.
- *Leonardo Torriani* (1952). Se detiene más en el rito de momificación de Gran Canaria. Apunta como diferencias cualitativas entre Gran Canaria y Tenerife que mientras que en la primera isla los cuerpos eran enterrados y con las cabezas orientadas al norte, en la segunda las momias eran introducidas en cuevas y no presentaban ninguna orientación concreta.
- *Fray Juan de Abreu Galindo* (1602). También aborda los métodos empleados en Gran Canaria y en Tenerife, explicándolo de forma muy parecida a como lo hacía Fray Alonso de Espinosa. Las diferencias que apunta entre las dos islas mencionadas son que, por

un lado, en Gran Canaria no se untaba el cuerpo con ninguna sustancia y, por otro, que el cuerpo una vez envuelto en piel se vestía con las ropas que había usado en vida.

Las fuentes de los historiadores de los siglos XVII y XVIII, teniendo en cuenta que se basan en las anteriores, son:

- *Juan Núñez de Peña* (1676). Copia a Espinosa
- *Tomás Arias Marín de Cubas* (1687 y 1694). A pesar de que ninguno de los extremos que aborda ha sido comprobado, ofrece datos precisos acerca de la evisceración a partir de una incisión en forma de media luna infracostal, de la extracción del cerebro y la extirpación de la lengua.
- *Louis Jean-Marie Daubenton*. En la *Histoire Naturelle* en la que colaboró con Bufón, nos habla de la “tribu de sacerdotes” encargados del proceso y de la extracción de vísceras.
- *José de Viera y Clavijo* (1776). Habla de la momificación en Tenerife, Gran Canaria y La Palma, deteniéndose en la primera, si bien parece que muchos de los datos los toma de Abreu Galindo.

V.1.3.3.- Proceso de momificación según las fuentes historiográficas

Como acabamos de ver, la heterogeneidad de las fuentes complica la contestación de preguntas *a priori* claves para entender el proceso. No se ponen de acuerdo en si los guanches practicaban la evisceración (eliminación de vísceras) o no, tampoco acerca de la extracción del cerebro o incluso en cuáles eran las sustancias empleadas para la conservación del cadáver.

Con todo, los textos, nos hablan de hasta 10 métodos de momificación diferentes. Según los escritos que nos han llegado del siglo XVI, el procedimiento se puede resumir, una vez entregado el cadáver a los embalsamadores (*iboibos*),

siempre de igual sexo -una difunta es tratada por una mujer y un difunto por un hombre- en:

- 1) **Lavado:** Con agua fría dos veces al día, sobre todo en las zonas de máxima exudación: axilas, tras las orejas, ingles, entre los dedos, nariz, cuello y muñecas. Está documentada otra modalidad en la que lavan al cadáver con una infusión de hierbas caliente.
- 2) **Preparación cadáver:** Según la época y/o el estatus social del difunto se practicaba la evisceración de órganos (intestinos, estómago, hígado, bazo...) e incluso del cerebro.
- 3) **Tratamiento químico del cadáver.** Para ello se empleaban sustancias diversas de origen animal (manteca de cabra), de origen mineral (arena y tierra volcánica pulverizada –con gran poder astringente-) y de origen vegetal (brezo, pino pulverizado, plantas y hierbas aromáticas e igualmente astringentes).
Así, el preparado de manteca, el brezo, el pino, el polvo de mineral y las hierbas se introducían en lugar de las vísceras o se embutían por la boca. Después se untaba todo el cuerpo con manteca
- 4) **Disposición/manipulación del cadáver.** Las mujeres eran colocadas con los brazos cruzados sobre el pubis, mientras que los brazos de los hombres se situaban paralelos al cuerpo.
- 5) **Secado.** Los cadáveres eran expuestos al sol durante el día (a veces sobre un lecho de arena caliente) y al humo por la noche.
- 6) **Envoltura.** Una vez concluido el proceso, los parientes envolvían el cuerpo en pieles de cabra, pieles que, por otra parte, eran marcadas para identificar al difunto. El número de capas estaba relacionado con el estatus social del fallecido, pues hay que tener en cuenta que para fabricar una capa de piel para una persona adulta se necesitaba matar entre 8 y 10 ejemplares de cabra.

Todo el proceso descrito tenía una duración máxima de 15 días, el tiempo empleado en el tratamiento del cadáver de un *mencey* o de un rey (no olvidemos

que los egipcios empleaban 70), ya que los días reservados para un noble eran 10 y 5 para el villano que pudiera pagárselo.

Una vez concluido el *mirlado* el cuerpo era devuelto a los familiares que, según la tradición oral, lo llevaban a su casa y lo colocaban en la puerta para llorarle. Además la gente saltaba tres veces sobre él diciendo sus alabanzas y buenas obras con el fin de que su alma, que se encuentra junto al cadáver, no se enfade y quede entre los vivos.

Tras haber velado al difunto, se celebraba un banquete muy festivo donde se cantaba, bailaba y no sobraba la comida, en el que se honraba al difunto que se cree sigue entre ellos, incluso se le sirve un plato y deja libre su silla.

Después del banquete, que podía durar hasta casi dos semanas, se pasaba a depositar el cadáver en la cueva sepulcral. Durante ese acto la gente cambia de actitud y con una representación sobredramatizada lloraban y gritaban, con la intención de que los *iboibos* no se llevasen al difunto, insultándolos e incluso apedreándolos.

Las cuevas sepulcrales estaban apartadas de los lugares de hábitat, en escarpados y lugares casi inaccesibles. Consistían en, generalmente, concavidades y oquedades o abrigos rocosos cuyas bocas eran cerradas. La elección de estos lugares no sólo tenía un carácter simbólico, por lo recóndito y misterioso de los espacios en cuestión, también se debía a cuestiones de conservación. En efecto, la litología de las islas es de origen volcánico y las cavidades formadas a partir de burbujas de gases en los mantos de lava líquida favorecen la conservación al mantener unos parámetros adecuados: “alta” temperatura y baja humedad.

Con todo, los *iboibos* introducían a la momia en su lugar de reposo durante el crepúsculo, mientras que un *canco* (sacerdote del Sol o *Magec*) entonaba cánticos para indicarle al fallecido qué tenía que hacer. Los cuerpos se depositaban sobre tablones de madera o troncos (*chajascos* en Tenerife) y sobre un lecho de plantas aromáticas, lo cual aislaba el cadáver de la humedad del suelo y lo preservaba. El ajuar que los acompañaba no tenía nada de especial, las

piezas se limitan a fragmentos de cerámica, útiles de obsidiana, collares y punzones de hueso.

Después, se marcaba al muerto con una señal (*tarja*) que era copiada en un palo o piel y entregada a la familia para que pudieran identificarlo. Se tapaba la boca de la cueva y el *iboibo* permanecía en ayuno a la puerta durante 28 días (una luna), tras lo cual decidía si el difunto era puro e iba al más allá o por el contrario iría al “infierno” (*chinechi*); esto último suponía que los familiares sufrirían molestias y enfermedades del ganado por parte del difunto.

V.1.3.4.- Proceso de momificación según las fuentes arqueológicas.

La primera pregunta no claramente contestada durante mucho tiempo que la arqueología parece haber aclarado es si las momias guanches lo eran por procesos naturales o artificiales. Actualmente, la tafonomía ha desvelado que la gran mayoría de estas momias son fruto de un proceso antropogénico, que los casos de momificación natural son pocos y parciales (afecta a los cráneos y las extremidades pero no a los órganos internos) y que sí se empleaba la momificación natural intencionada, sobre todo en el Sur de Tenerife de clima más seco.

Por otro lado, aunque las fuentes arqueológicas no han evidenciado incisiones abdominales para la evisceración no significa que esta práctica no se llevara a cabo, si tenemos en cuenta que estaba restringida a las capas más altas de la sociedad (tal y como relata la historiografía). Tan sólo pone de manifiesto, una vez más, la falta de investigación.

En cualquier caso, los análisis arqueológicos sí han documentado y ratificado el origen y composición de las sustancias químicas, empleadas para el tratamiento de los cadáveres, localizadas en el área torácica y abdominal, como describía Espinosa (cif. *supra*):

- 1) *Origen Animal*: grasa animal solidificada.
- 2) *Origen Mineral*: lapilli rojo (picón), piedra pómez y tierra. El lapilli constituye más del 90 % de la preparación.

- 3) *Origen Vegetal*: restos de pino canario, brezo, gramíneas (hierbas) y carbón vegetal.

Asimismo, la exposición del cadáver al sol y al humo también son datos considerados bastante factibles al encontrarse partes expuestas de la anatomía con señales de quemaduras.

Paleopatologías

A través del estudio de los cuerpos momificados, ha podido detectarse que el esfuerzo físico entre los hombres estaba muy marcado. La repartición de la artrosis entre individuos del norte y del sur hacen suponer que los del norte eran más agricultores y los del sur más pastores, lo que ratifica lo dicho en páginas anteriores.

Desde muy jóvenes realizaban actividades muy vigorosas, tal y como demuestran los microtraumatismos circulatorios en los huesos.

La endogamia estaba muy presente, documentada a través de una alta frecuencia de malformaciones genéticas (p.e. espina bífida).

Asimismo, por medio de las Líneas de Harris o línea de detención del crecimiento, se ha constatado que pasaban por periodos de parón en el crecimiento (hambruna).

También contamos con indicios de trepanación exitosa (supervivencia) y algún dato sobre asaetamiento o apuñalamiento.

Por lo demás, la ausencia de infecciones junto con un dimorfismo sexual muy marcado y casi ausencia de otros marcadores de estrés, hacen suponer que estaban perfectamente adaptados al medio donde vivían.

V.2.- PARACAS

V.2.1.- MARCO GEOGRÁFICO

La Cultura Paracas se desarrolla en el Área Andina Central en la costa sur de Perú, en el desierto de Ica, la región más árida de Perú. Podemos localizarla en Cerro Colorado (Wary Kayan), en la Península de Paracas (a 18 km. Del sur del Puerto de Pisco), si bien se extiende por los valles del Sur hasta Río Grande de Nazca.

V.2.2.- MARCO CRONO-CULTURAL EN EL QUE SE INSERTA (esquema de la división cultural del Perú Prehispánico)

I.- Precerámico: 9.000-1.800 a.C.

II.- Período Inicial o Cerámico Inicial: 1.800-900 a.C.

Es ahora cuando se introduce la cerámica en la sierra Norte de Perú llegada desde las zonas costeras de Ecuador y Colombia. También es el momento del inicio de la tradición textil con la aparición de telares.

En torno al 1.700 a.C. comienza la metalurgia del oro y sobre el 1.000 a.C. a trabajarse el cobre, el estaño y el bronce en el Sur. Es también, en este Período Inicial cuando se reconoce por primera vez el motivo del jaguar en la iconografía.

Asociado a otras innovaciones técnicas como el sistema de canales para el regadío (hacia el 1.400 a.C.), aparecen pequeños y grandes centros de poder dirigidos por unas élites hereditarias que controlaban los sistemas de regadío en los valles. Se trataban de pequeños centros teocráticos que colapsaron por la introducción de culturas más militaristas.

III.- Horizonte Temprano / Antiguo o Período Formativo: 900-200 a.C.

El inicio del Horizonte Temprano viene marcado por el denominado *Horizonte Chavín*. La expansión de este importante centro ceremonial y político –Chavín de Huántar– en la sierra Norte en detrimento de las ciudades costeras, supone uno de los episodios religiosos y militares a gran escala más importante de la Historia de Perú, ya que significó la imposición de patrones culturales de una región sobre las demás.

La fundación del centro coincide con la inauguración de este Período Formativo (900 a.C.) y constaba de un edificio central (Templo Antiguo) donde se encuentra representado el Dios Jaguar junto con figuras semi-humanas y semi-felinas adornadas con serpientes, el caimán y el águila; curiosamente una fauna propia de la selva tropical, no de la sierra donde se ubica el centro cultural de Chavín.

Entre el 500 y 200 a.C. el Templo Antiguo fue ampliado. Su culto se difundió a través del comercio y los mecanismos culturales de los grupos que compartían ideas religiosas hacia el Norte de los Andes, la costa Norte y Central, si bien la guerra parece que jugó un papel en este proceso, pues encontramos cerca del valle 21 fortificaciones en las montañas.

En este contexto, en la Costa Sur, en la Península de Paracas (prolongación del desierto sobre el Pacífico) surge un importante culto funerario practicado por sus habitantes, un pueblo de pescadores. Desde el punto de vista material, podemos rastrear la influencia de Chavín en algunas decoraciones cerámicas.

Así, hacia el c. **600 a.C.** distinguimos *Paracas Cavernas* (dividida en 8 fases). Posteriormente, en torno al c. 200 a.C., se sitúa *Paracas Necrópolis* (dividida en 2 fases)

IV.- Período Intermedio Temprano / Primer Período Intermedio, Período de Desarrollos Regionales o Período Clásico: 200 a.C.-700 d.C.

Este Período se inicia con un fuerte regionalismo, materializado en la fragmentación del territorio en pequeños Estados como forma de organización: en la Costa Norte la Cultura Moche (200 a.C.-700 d.C.), mientras que en la costa sur se consolida la Cultura Nazca (con centro ceremonial en Cahuachi), cultura que convivió durante algún tiempo con la tradición Paracas que desaparece definitivamente hacia el 100 a.C. ó 0 a.C. según investigadores.

V.- Horizonte Medio o Imperio Wari: 700-1.000 d.C. Fase de unificación con la aparición de las primeras ciudades.

VI.- Período Intermedio Tardío / Segundo Período Intermedio, Período de Estados Regionales o Período Post-Clásico: 1.000-1.450 d.C. Desmembramiento.

- Valles de la Costa Norte: Cultura Sicán (1.000-1.100 d.C.)
- Costa Norte: Reino de Chimú. Fundación de Chanchán (1.000 d.C.).

VII.- Horizonte Tardío / Nuevo Horizonte o Imperio Inca/Tawantinsuyu: 1.450-1.533 d.C.

V.2.3.- CULTURA PARACAS

Recibe su nombre por el yacimiento epónimo en la Península de Pisco y fue descubierta por Julio Tello en 1925 al encontrar dos extensas necrópolis. Tello diferencia dos fases en la tradición de Paracas en función de los tipos de sepulturas, la deformación de los cráneos y el ajuar.

V.2.3.1.- Fase Paracas Cavernas.

Se caracteriza por tumbas hipogeas en forma de botella excavadas en la roca –dispuestas de forma contigua-, a bastante profundidad, en un terreno

aterrazado cuyo acceso a la cámara principal se hacía a través de un pozo revestido de piedras y con muescas en las paredes a modo de peldaños. Al final del pozo se encontraba la “cámara sepulcral” donde situaban los fardos, si bien a veces también podemos hallarlos en nichos en las paredes del pozo.



Se trata, por tanto, de sepulturas colectivas selladas mediante paredes de piedra, algunas con hasta 40 cuerpos de hombres, mujeres y niños de diferentes clases sociales. Los fardos son de forma cónica y sin manto y los cadáveres se disponen en cuclillas en una canasta.

Muchos de los cráneos de esta etapa muestran deformaciones del tipo cuneiforme, conseguida mediante la aplicación de presión en la frente desde la más temprana niñez. Asimismo, casi el 40 % de la población fue trepanada con bastante éxito. Esta técnica curativa, podía llevarse a cabo de dos formas: 1) por incisión cuadrangular con un objeto cortante para reemplazar la parte afectada del cráneo, en muchos casos, con una lámina de metal –oro, en muchos casos-; 2) por el raspado de la región ósea no deseada.

La momificación, por su parte, era incipiente y se reducía a cubrirlos por una capa de brea.

Los ajuares procedentes de las tumbas más pobres se reducen a túnicas-mantos confeccionados en algodón y una calabaza llena



de comida. Por su parte, los ajuares más ricos ofrecen gran variedad de objetos, cerámica, joyas de oro, peines, etc..., mientras que los fardos consistían en ricos tejidos decorados con diseños simples.

La cerámica de esta fase es a base de pigmentos resinosos aplicados post-cocción y con diseños negativos. Tiene una variedad de estilos, siendo los más antiguos los recipientes redondos con asa en forma de estribo. Aparece el motivo del felino derivado de la tradición Chavín que desaparecerá en la siguiente fase.

V.2.3.2.- Fase Paracas Necrópolis.

Las sepulturas aparecen en el extremo septentrional de Cerro Colorado con un acusado cambio en las formas y disposición de las mismas con respecto a la etapa anterior.

Ahora las tumbas no están excavadas en la roca sino directamente sobre el suelo (terreno de margas), formando salas subterráneas de planta rectangular a poca profundidad donde se disponía a los cuerpos enfardados. Se suprime el túnel, quizás para facilitar la introducción de los fardos.

Se encontraron 429 fardos que contenían los cuerpos momificados de hombres adultos en posición fetal y envueltos en varias capas de tela (hasta 20 m. de longitud algunas) con complejos diseños formando fardos cónicos. A su vez, cada cuerpo era depositado dentro de una canasta. Sin embargo, la deformación que presentan los cráneos difiere de la etapa anterior, ahora están deformados de manera alargada y no presentan signos de trepanación.

V.2.3.3.- Sociedad

La Cultura Paracas es el primer ejemplo de sociedad compleja de la zona costera del Sur de Perú. Los hallazgos más significativos de Paracas se han practicado en los valles de Chincha, Pisco, Ica, Palpa y Río Grande de Nazca, donde se encontraron cementerios, restos de sus pueblos y construcciones ceremoniales.

Según algunos autores (Massey, 1991), se pueden distinguir 4 fases atendiendo a los cambios de asentamiento, organización, el estilo de la cerámica y los tejidos:

Fase I (600-380 a.C.). Los asentamientos son de menos de una hectárea y sus núcleos se encuentran en la cuenca del Callango y a lo largo de los estrechos de Chiquerillo, valles de Palpa y Río Grande de Nazca.

Fase II (380-200 a.C.). Mantienen los mismos asentamientos de la fase anterior pero surgen otros núcleos nuevos a lo largo del valle de Ica. El centro es *Ánimas Bajas*.

Fase III (200-100 a.C.). Se extiende por toda la costa con un nuevo centro en *Ánimas Altas*.

Fase IV (100-0 a.C.). Aparecen dos nuevos regionalismos con dos tradiciones cerámicas paralelas a la Cultura Paracas: *Cerámica Topará*, en los valles de Cañete, Chincha y Pisco, y *Cerámica Nazca*, en los valles de Ica y Nazca.

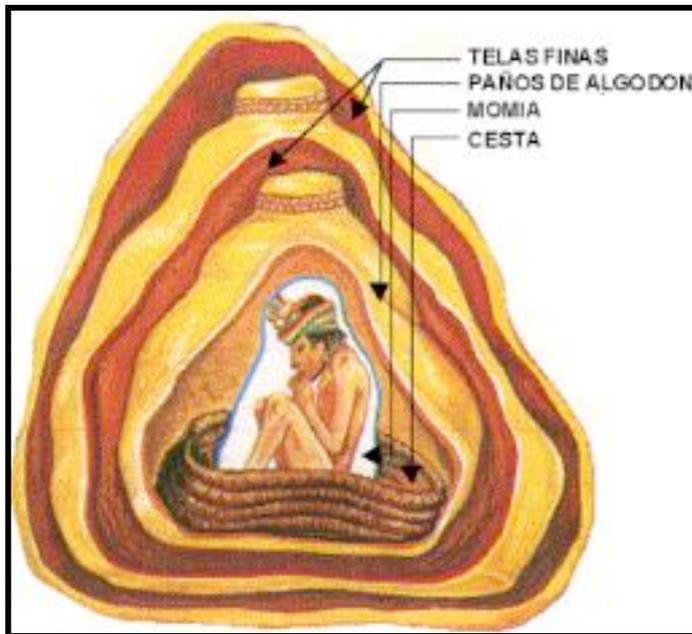
V.2.3.4.- Religión y Muerte

El culto al *Dios Felino* se encontraba muy arraigado en la Cultura Paracas. Aunque se desconoce con certeza su origen (para algunos es de origen Olmeca en Centro América y para otros procede de la Amazonía, donde habita el Jaguar), parece demostrado que su arraigo en esta área geográfica proviene de la difusión desde Chavín de Huántar. Quizás este control ideológico-religioso tuviera como vehículo conductor los tejidos que representan su iconografía y que podrían haber funcionado como difusores de su doctrina religiosa.

No obstante, conforme avanzamos cronológicamente la influencia de Chavín va desapareciendo y gana terreno el *Ser Oculado* y todos los temas

relacionados con la muerte: momias, cuchillos, lanzas y cabezas-trofeo; proliferan las máscaras de momias. Todo parece indicar una creciente preocupación por la muerte y la vida en el más allá.

La costumbre de momificar a los difuntos en Chile y Perú data del 4.000 a.C. y es adoptada por todas las culturas. Si bien, la mayoría de las momias lo son por procesos naturales, lo cierto es que la ubicación de los cuerpos era elegida intencionadamente para facilitar el proceso de momificación; incluso, a veces, secaban el cadáver cerca del fuego previamente para ayudar a la desecación y acelerar el procedimiento que la naturaleza se encargaría de terminar.



Por otro lado, las tradiciones funerarias (enfardado, posición o momificación) están afirmadas por los objetos que acompañan a los fallecidos, tanto aquellos necesarios para la vida en el más allá como los que tienen carácter de ofrenda, ya que identifican al individuo con su grupo.

Así, la postura de los cadáveres se ve condicionada por las tradiciones locales: forzaban una posición flexionada antes del *rigor mortis* en enterramientos que, normalmente, son de tipo primario. A su vez, los fardos no están dispuestos aleatoriamente sino que siguen un patrón, colocando los más pequeños encima de los más grandes.

En el caso concreto de Paracas, los cadáveres eran momificados (a muchos de ellos les extrajeron las vísceras) y una vez preparados los envolvían en capas de tejido decorados primero, para después vendarlos con paños de algodón y situarlos en posición fetal sobre una cesta. Parece que el número de

capas no es casual sino que está relacionado con rituales mágico-religiosos (Longhena y Alva, 2005) y que provocaba que algunos fardos llegaran a alcanzar los 2 m. de altura con un coste, en horas de trabajo, de entre 5.000 y 29.000 horas según algunas aproximaciones.

La iconografía de estos textiles es amplia y compleja pues representan dioses, mitos, guerreros, animales, plantas y elementos geométricos; a veces el fardo estaba decorado con una túnica de plumas de colores, una mantelina de cuero y un cetro.



Fotografía Museo de América

Pero los fardos no sólo contenían los cuerpos momificados, también mantenían en su interior, entre los pliegues y hendiduras, ofrendas tales como piezas de terracota, abanicos de plumas, mazas, tocados de pieles de animal, etc..

Las prácticas rituales no concluyen con el enfardado. Realizaban actividades rituales *post-mortem* como el lacado de las uñas en rojo o la introducción en la boca u otras partes del cuerpo de pequeños fragmentos de metal, oro, plata o cobre, según la importancia del difunto; incluso calzaban a los fallecidos después de muertos. Incluso los rostros eran pigmentados con óxido de hierro, dándoles un color rojo muy vivo.

La cerámica (monócroma, de cocción reductora y con formas de asa puente) hallada junto a los fardos funcionaban como contenedores de líquidos, alimentos (maíz, maní, frijoles, yuca y camote) o sencillamente como elementos rituales. Pero había otro tipo de ofrendas que, a modo de regalos, hacían los parientes (como los animales) y que no hacen otra cosa que confirmar el estatus social del difunto.

Proceso de momificación

- 1.- Extracción de las vísceras. Por medio de la apertura del tórax a través del esternón, les extraían los pulmones y el corazón; Gracias a un corte longitudinal les sacaban los intestinos y el resto de las vísceras.
- 2.- Extracción de los músculos, por medio de incisiones en los lugares precisos.
- 3.- Extracción del cerebro, bien por las fosas nasales o por la base del cráneo.
- 4.- El cadáver era rociado con diferentes sustancias químicas.
- 5.- Era expuesto al fuego o al sol para acelerar el proceso de desecación y reducir su volumen antes de ser enfardado
- 6.- Cadáver desnudo y flexionado era depositado en una canasta. Existen documentadas dos posturas: en posición fetal o con la cabeza apoyada sobre el abdomen, las extremidades superiores cruzadas sobre el pecho y las inferiores alrededor de la nuca.

Las posiciones descritas se mantenían mediante ligaduras y rellenando los espacios vacíos con pequeñas piezas de ropa hasta formar un bulto más o menos redondeado.

- 7.- Enfardado. Una vez obtenido el primer bulto, éste se envolvía con telas muy simples de algodón de una sola pieza, a modo de sudario. A continuación y en capas sucesivas se añadían los mantos bordados, entre los cuales se colocaba parte del ajuar. Finalmente, todo el conjunto era cubierto con una capa de hasta 20 m. de largo por 1'50 m. de ancho.

VI. LA MOMIFICACIÓN EN LA ACTUALIDAD

La VIDA continúa y la MUERTE es Eterna



VI.1. VLADIMIR ILICH ULIANOV. LENIN (1870 – 1924)

Vladímir Ilich Uliánov, conocido como Lenin, nació el 22 de abril de 1870, en el seno de una familia típica de la intelectualidad rusa de fines del siglo XIX.

En 1887, su hermano mayor, Alexander Uliánov, fue apresado y ahorcado tras un atentado fallido contra el zar Alejandro III, hecho que dejó en Lenin una profunda huella y que años después se transformaría en la más firme y decidida oposición al zarismo.

En junio de ese mismo año, ingresa en la Facultad de Derecho de la Universidad de Kazán, donde entra en contacto con círculos revolucionarios. El mismo año de su ingreso, Lenin fue detenido por participar en una manifestación de protesta contra el zar, siendo expulsado de la Universidad.

Consiguió sacarse los estudios por libre pero poco pudo ejercer la abogacía así que se inscribió en las listas de instructores de círculos obreros, llamados “universidades democráticas”. Organizó bibliotecas, programas de estudio y cajas de ayuda con el objetivo de enseñar los métodos de la lucha revolucionaria, para formar así cuadros obreros, propagandistas y organizadores de círculos socialdemócratas, con miras a la formación de un futuro partido.

Exiliado en Siberia y después en Suiza, la revolución de 1905, que había estallado en San Petersburgo tras el “domingo sangriento” (en que las tropas del zar dispararon sobre manifestantes indefensos), permitió a Lenin regresar a Rusia en octubre de ese año para ponerse al frente de sus partidarios, gracias a algunas concesiones liberales del zar que permitieron a los bolcheviques actuar en la legalidad.

Pero el proceso insurreccional había sido un fracaso y el gobierno de los zares volvió a endurecer sus métodos, hasta liquidar totalmente las conquistas logradas por la revolución. Lenin, entonces, huyó a Finlandia y después a Ginebra donde vivió su segundo exilio hasta 1917.

Con el inicio de la Primera Guerra Mundial, en 1914, su figura política se expande, propugnando la oposición de la socialdemocracia alemana a la misma, lo que le convierte en una figura clave en Rusia, cuando la evolución de la contienda se muestra abiertamente desfavorable para su país. Tras la inesperada revolución de febrero, que culmina en la abdicación del zar, comienza a fraguarse un proceso revolucionario que se resolvería en el mes de octubre.

El 8 de noviembre de 1917 Lenin fue elegido Premier de la Unión Soviética por el Congreso de los Soviets de Rusia y argumentó que se debía firmar inmediatamente un tratado de paz. En marzo de 1918 se firma el Tratado de Brest-Litovsk que les era desventajoso frente a Alemania.

El 30 de agosto de 1918, un miembro del Partido Socialista Revolucionario, atentó contra Lenin disparándole tres tiros, dos de los cuales impactaron en un hombro y el otro en un pulmón. Lenin fue transportado a sus apartamentos privados en el Kremlin y rehusó ser ingresado en un hospital, creyendo que otros asesinos podrían esperarlo allí. Se llamó a varios doctores, pero éstos decidieron que era demasiado peligroso extraer las balas. Lenin se recuperó, pero su salud se resintió a partir de este suceso y se cree que este incidente contribuyó a sus últimos infartos.

En 1919 estalla en Rusia una guerra civil que se alarga hasta 1921 sumiendo al país en una estrepitosa decadencia, que continuó más allá de la muerte de Lenin, cuya salud ya estaba severamente dañada por el intolerable estrés de la revolución y la guerra.

A finales de 1921, la salud de Lenin se vio gravemente afectada: sufría de insomnios progresivamente acusados y sus dolores de cabeza eran cada vez más frecuentes. En marzo del año siguiente asistió por última vez a un congreso del partido, en el que fue elegido Stalin secretario general de la organización. Al mes siguiente se le intervenía quirúrgicamente para extraerle las balas que continuaban alojadas en su cuerpo desde el atentado sufrido en 1918. Si bien se

recuperó rápidamente de la operación, pocas semanas después, en mayo de 1922, sufrió un primer infarto, que, por un tiempo, le impidió el habla y el movimiento de las extremidades derechas.

En junio su salud mejoró parcialmente y dirigió la formación de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas. Pero en diciembre sufrió un segundo ataque de apoplejía que le impidió cualquier posibilidad de influir en la vida política práctica. Y en marzo de 1923, tras sufrir el tercer infarto, quedó postrado en la cama sin posibilidad de hablar.

Definitivamente Lenin murió el 21 de enero de 1924. Tras su muerte se originaron rumores sobre que sufría de sífilis, pero la causa oficial que se dio sobre su muerte fue arteriosclerosis o infarto cerebral (el cuarto). A pesar de ello, de los 27 médicos que le trataron, sólo ocho firmaron las conclusiones de la autopsia. De esta forma se dio pie para que cobrara fuerza de nuevo la teoría de que murió realmente de sífilis.

En contra de los deseos expresados por Lenin antes de su muerte, de que no se construyeran memoriales en su nombre, varios políticos trataron de mejorar su propia posición asociando su imagen a la de Lenin y fue elevado a un estatus casi místico, construyéndose estatuas, monumentos y memoriales en su honor.

En la Plaza Roja de Moscú se edificó en 1924 el llamado Mausoleo de Lenin junto a los muros del Kremlin donde, hasta hoy, reposan sus restos mortales embalsamados.

VI.1.1. MOMIA

Lenin murió en la ciudad de Gorka, lugar donde se le practicó la autopsia y posteriormente fue embalsamado “*de manera normal*” por el profesor Abrikossov, quien para preservar provisionalmente el cadáver, le inyectó en la aorta seis litros de un bálsamo compuesto de alcohol, formol y glicerina.

El cuerpo fue trasladado en tren hasta la Cámara de los Sindicatos en Moscú, donde fue expuesto. El masivo público que quiso verlo, hizo que Stalin, pese a la oposición de Trotski, Bujarin y Kamenev, decidiera preparar su cuerpo para la exhibición permanente.

Para ello se trasladó el cuerpo a un primer mausoleo de madera en la Plaza Roja y se mostró en una urna de cristal refrigerada a 0 °C con una humedad muy baja. Pero con el tiempo, y de manera gradual, la piel se fue decolorando, secando y arrugando.

Se suspendieron las visitas y Felix Dzerzhinski, fundador de la policía secreta soviética y a la cabeza de la Comisión Funeraria encargada de los restos de Lenin, puso en manos de los profesores Vlademir Vorobiov y Boris Zbarsky la conservación del cuerpo.

Dzerzhinski en un primer momento impuso la idea de congelar el cadáver “*como un mamut*”, pero la fábrica alemana encargada de montar el sistema de refrigeración sufrió un gran retraso, que, ante el rápido proceso de descomposición, obligó a tomar una segunda alternativa, en este caso sí propuesta por los profesores:

En las primeras intervenciones que se le realizaron, se le extrajeron los pulmones, el hígado y el bazo y se le lavó por completo la caja torácica. Después, con el permiso previo del Partido Comunista, se le practicaron incisiones por todo el cuerpo: en el vientre, los hombros, las piernas, la espalda, y las palmas de las manos para que el bálsamo penetrara y saturase bien todo el cuerpo.

A continuación se sumergió el cuerpo en una bañera de caucho llena del “elixir secreto”, cuya composición no ha trascendido hasta hace poco tiempo. Hoy sabemos que estaba formado por glicerina, acetato de potasio, agua y cloro de quinina.

Como mantenimiento, tres o cuatro veces a la semana, los profesores aplicaban un líquido compuesto de parafina y vaselina inyectado en la cara y manos para eliminar las arrugas y una vez al año el mausoleo cerraba durante un mes y medio para poder sumergir el cuerpo en el baño e impregnarlo con el preparado químico.

El sorprendente rubor que cubre sus mejillas, y que contrasta tanto con el aspecto macilento que Lenin tenía en sus últimas fotografías de 1923, cuando la parálisis progresiva le había petrificado ya la pierna y el brazo derechos (lo que explica que la momia tenga un puño cerrado) fue conseguido blanqueando la piel y colocando filtros luminosos de color rosa sobre los focos que iluminan las manos y rostro, dando la impresión de que duerme.

Con la misma intención se le rellenaron los tejidos, para combatir la extrema delgadez, se le sustituyeron los ojos por bolas de cristal, para no pronunciar las cuencas vacías y se le cosieron los labios por debajo del bigote. Todo contribuyó a preservar la identidad facial de Lenin.

Durante los siguientes 70 años en los que pervivió el comunismo, el cuerpo de Lenin se convirtió en un icono público, por ello, en 1929, el mausoleo de madera de pino fue sustituido por el de granito rojo que conocemos hoy y en el que desde entonces yacen expuestos los restos de Lenin en una urna de cristal a 16 °C y a un 70 % de humedad.

El cadáver ha sobrevivido a dos bombardeos, a un ataque de hongos que le provocaron manchas negras e incluso a un exilio en 1941, cuando Hitler lanzó su “Operación Barbarroja” contra Rusia.

En ese momento Stalin decidió poner el cuerpo de Lenin a salvo al otro lado de los montes Urales, en la localidad siberiana de Tiumen, donde lo trasladó en un tren, dentro de un cajón de madera, custodiado por sus dos embalsamadores.

Allí, los trabajos de conservación se convirtieron en una odisea, incluso el componente más sencillo, como era el agua destilada no se encontraba fácilmente y tuvo que ser llevada en un avión especial desde Omsk.

Para no levantar sospechas, el laboratorio fue habilitado en la Escuela de Peritaje de Agricultura hasta 1945 cuando el cadáver fue devuelto a Moscú.

Pero sus desventuras no terminaron ahí:

- En 1928 los gobernantes soviéticos contrataron a un conocido neurocientífico alemán, Oskar Vogt, para estudiar el cerebro de Lenin y localizar las células cerebrales responsables de su genio. Desde entonces éste se conserva en una solución de alcohol y formol, dividido en lóbulos y cubierto de parafina, dentro de una caja fuerte en el Instituto de Investigación Cerebral.
- En 1934 un granjero llamado Mitrofane Nikitin quiso rematarle con una pistola. Los guardias lo impidieron, aunque éste terminó por suicidarse allí mismo con un tiro en la cabeza.
- En 1959 un hombre arrojó un martillo contra el ataúd de cristal y lo agrietó.
- Un año después, en 1960, un tal Mijailov, emuló la acción rompiendo de una patada el sarcófago. Lo que obligó a blindarlo.
- En 1961, la evolución de la moda contribuyó a que se le diera un radical cambio de imagen, cuando su “guerrera” fue sustituida por un traje negro que cada dos años le renueva la sastrería oficial del Kremlin.
- En 1992, el entonces presidente, Boris Yeltsin, cerró el grifo de la glicerina, lo que obligó al actual equipo de embalsamadores a buscar otras fuentes de ingresos.

A pesar de las encuestas que marcan que el 48% de los rusos están a favor de que la momia de Lenin sea enterrada bajo tierra, frente al 38% que apoyan su conservación, hoy día sigue recibiendo visitantes en su mausoleo frente a las murallas del Kremlin y sigue recibiendo los cuidados dos veces por semana, de quince especialistas que examinan su cuerpo, lo rocían con el producto “secreto” que evita la descomposición de los tejidos, le cambian la ropa y lo sumergen en la solución química.

Incluso El biólogo ruso Valeri Bykov, director del Instituto de Investigación de Estructuras Biológicas (ICB), que conserva la momia de Lenin desde hace 73 años, asegura que un nuevo Vladimir Ilich Lenin, fundador de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) e idéntico al que murió en el año 1924 de embolia cerebral, puede nacer de la momia encerrada en el mausoleo que se alza frente a las murallas del Kremlin.

Tras estudiar el tejido a través de un potente microscopio, durante la “parada biológica” de dos meses a la que fue sometida la momia en marzo de 1997, el profesor Bykov declaró que *“la estructura celular y el código genético del cuerpo de Lenin están perfectamente conservados. Con un esfuerzo científico intensivo, la clonación del líder de la Revolución Roja sería viable”*.

¿Llegará ese día?

VI.2. EVA PERÓN (1919 – 1952)

Eva María Duarte (más conocida como Evita), fue en su juventud actriz y cantante, lo que le permitió conocer a Juan Domingo Perón en enero de 1944 en un acto realizado en el estadio Luna Park de Buenos Aires, por la Secretaría de Trabajo y Previsión, con el fin de condecorar a las actrices que más fondos habían recaudado en la colecta de solidaridad con las víctimas del terremoto que asoló la ciudad de San Juan. En febrero de ese mismo año ya estaban viviendo juntos.

Eva comenzó abiertamente su carrera política acompañando a Perón, como su esposa, en la campaña electoral para las elecciones presidenciales del 24 de febrero de 1946. Su participación fue una novedad en la historia política argentina porque en aquel momento las mujeres carecían de derechos políticos (excepto en San Juan) y las esposas de los candidatos tenían una presencia pública muy restringida y básicamente apolítica. Eva fue la primera esposa de un candidato presidencial argentino en estar presente durante su campaña electoral y acompañarlo en sus giras.

Perón venció y fue nombrado Presidente de la Nación Argentina para el período 1946-1952. En ese momento la vida política de Eva Perón alcanzó cierta fama a nivel internacional, gracias a una gira por Europa que ella misma llamó: “Gira del Arco Iris” desde el 6 de junio hasta el 23 de agosto de 1947.

Los logros políticos de Eva, tanto en el campo femenino como en el gremial y sindicalista, despertaron a nivel nacional e internacional, diferentes opiniones sobre sus verdaderas intenciones y, además, muchas de sus obras sociales fueron boicoteadas por sectores de la sociedad oligárquica aún existente en Argentina, que no la aceptaban del todo en su entorno, tomando como referencia su pasado de actriz y sus oscuros datos de procedencia.

A finales de 1950 su salud empezó a empeorar de manera visible: cansancio, fuertes hemorragias, fiebre persistente, piernas hinchadas, piel de color cada vez más transparente y ojos marcados por profundas ojeras. Pero ella no quería someterse a exámenes con la excusa de que querían rezagarla del plano político.

La prensa propagaba que tenía una anemia regular y por eso sus continuas faltas al trabajo. Pero a comienzos de 1951 se le diagnosticó un cáncer de útero vaginal avanzado con peligrosas ramificaciones que le provocaba fuertes dolores que ya ni los calmantes conseguían hacer desaparecer.

El sábado 26 de julio de 1952 falleció, a los 33 años, a una hora que nadie ha sabido determinar realmente. El Régimen inventó las 20:25, tal vez porque a las 20:30 de cada día se retransmitía para toda la Nación el informativo del Gobierno y venía bien asociar la muerte de Evita con la versión más oficial de la realidad del momento en el país. Desde aquel día, el locutor repetía antes de dar las noticias la frase *“son las 20:25, hora en que Eva Perón entró en la inmortalidad”*. Pero lo cierto es que probablemente muriera a las 19:40.

Inmediatamente después del fallecimiento de su esposa, el Presidente Perón mandó llamar al médico español (aragonés) Pedro Ara quien prepararía el cadáver para poder ser expuesto al pueblo y luego depositarlo en la cripta monumental que se construiría a tal efecto.

Esa misma noche el doctor Ara le hizo las primeras intervenciones y a la mañana del 27 anunció que el cadáver ya era incorruptible (imposible de descomponerse, aunque sí de desecarse) con un aspecto similar al de si estuviera dormida. A continuación la modista le colocó un largo vestido color marfil muy rico y el peluquero le arregló el cabello durante más de una hora, aprovechando para cortarle un mechón para el relicario de su madre. Por último una doncella cumplió uno de los últimos deseos de Evita, quitarle el esmalte rojo de las uñas y sustituirlo por un brillo natural.

Su médico de cabecera, el doctor Ricardo Fnochietto, le colocó entre las manos el rosario de oro y la medalla pontificia que el Papa Pío XII le regaló cuando fue recibida por él en el Vaticano en 1947.

Y una vez preparada la colocaron en el ataúd donde sería expuesta, y en el que Ara introdujo por los rincones y entres los vestidos “*una gran cantidad de unos comprimidos con un fuerte y característico olor*” cuya fórmula nunca trascendió (ni siquiera ante las preguntas del Presidente). Su, relativamente, rápida volatilización expulsaría el aire del interior del sarcófago, sustituyéndolo por una atmósfera que haría imposible la vida de cualquier clase de microbios e insectos, además de ser incombustible.

Ara también dio instrucciones estrictas para que nadie abriera la caja ni tocara el cadáver durante las dos semanas que iba a estar expuesto al pueblo bajo una tapa de cristal. Pero no le hicieron caso. Perón la abrió para colocarle un broche con el escudo peronista y corrió un poco el cuerpo para “*hacer la cabeza más visible*”. De nuevo fue abierta para evitar el empañamiento del cristal que terminó solucionándose, de manera totalmente imprudente, haciendo pasar por el interior del féretro una corriente de aire, con lo que se destruyó la atmósfera inerte previamente creada por Ara y se puso en peligro la estética de la conservación al desecarse las partes más delicadas como los dedos, párpados o labios deformando la fisonomía, por suerte, no definitivamente.

Por todo esto, el 6 de agosto Ara decidió dar por terminado el velatorio y las visitas trasladando los restos de Evita primero al Congreso de la Nación y poco después a la sede de la CGT (Confederación General del Trabajo), donde se albergaría hasta que se habilitase la cripta del monumento en su honor, siguiendo así una de sus últimas voluntades.

Allí, en la segunda planta, fuertemente custodiado, se instaló el laboratorio en el que durante un año el doctor Ara y un ayudante tratarían definitivamente el cuerpo de Eva Perón.

El 11 de agosto colocaron el cuerpo sobre una plataforma previamente habilitada, le cubrieron ojos, nariz y boca además de envolverle los dedos en un

algodón con alcohol, glicerina y timol contra la desecación, y la mantuvieron vestida por si Perón quería verla por última vez, porque en cuanto fuera sumergida “no se podría ver más”.

La tarde del día siguiente volvieron a vendarle los dedos con tricloroetileno y como el resto del cuerpo no necesitaba un cuidado tan especial como las manos, comenzaron la inmersión en 150 litros de acetato y nitrato. Pero el cadáver tendía a flotar, así que le sacaron el aire de los pulmones y bronquios y le pusieron almohadillas sujetas por la tapa de hierro, bastante pesada, del ataúd para sumergirlo.

De manera constante revisaban el estado del cuerpo al que sacaron tiempo después las almohadillas, renovando el líquido y comprobando que la cara y manos estaban cada vez mejor, más decoloradas y todas las partes del cuerpo bien fijadas.

Así la mantuvieron hasta el 7 de octubre cuando sacaron el cadáver y le friccionaron con una mezcla decolorante dejándole sobre la cara un algodón empapado con esa misma mezcla. Pero surgió un problema al desprenderse inmediatamente mucho oxígeno, debido a que la reacción, quizá por las sales disueltas en el líquido, produjo calor, que se concentró en el algodón. Así que levantaron todo y lo diluyeron removiendo el líquido decolorante ante el miedo de que se produjese alguna reacción contra el metal del ataúd o incluso que se pudiera perjudicar la cara o la cabeza del cadáver.

Por último prepararon líquidos para reinyectárselos al cuerpo. Inicialmente pensaron en el SCH porque disolvía todos los cristales de timol, pero comprobaron que una pequeña cantidad de agua, que inevitablemente albergaban los tejidos del cadáver, mezclada con este líquido precipitaría al tricloro y a los cristales de timol en forma casi microscópica obstruyendo los capilares y las arterias pequeñas. Así que hicieron una nueva mezcla sólo con alcohol de 96°, formol al 10 por 100 y timol al 1 por 1000, que por ser soluble a

esta concentración en el agua no producía precipitados, y que inyectaron con éxito.

La instalaron en una capilla provisional en el salón de actos de la CGT bajo una vitrina diseñada por el propio Ara en forma de prisma triangular, con dos grandes paredes laterales de gruesos cristales unidas arriba por una fina arista de caoba, que se apoyaba sobre una base de la misma madera, lo que permitía una visión total del cuerpo.

El 25 de agosto de 1953 el trabajo había finalizado y el doctor Ara envió un informe a la Comisión Nacional Monumento a Eva Perón indicándoles que *“el cadáver impregnado en sustancias solidificables podía ser expuesto permanentemente al aire con las precauciones de protegerlo contra los agentes mecánicos, químicos o térmicos capaces de deteriorarlo”*.

También especifica que *“no fue abierta ninguna cavidad”* en el cuerpo y que por lo tanto conservaba todos sus órganos internos, ya que todo se hizo sin más mutilación que dos pequeñas incisiones superficiales ocultas después por las sustancias de impregnación. Y por último da una serie de consejos de conservación: mantener una temperatura ambiente no superior a 25° C y evitar la incidencia directa de los rayos del sol además de no abrir la vitrina ni tocar el cadáver.

Pero los dos años siguientes trajeron inestabilidad política y social en el país. Perón fue reelegido por segunda vez en las elecciones del 11 de noviembre de 1951 para el período 1952-1958, pero un golpe militar lo derrocó el 16 de septiembre de 1955 tras bombardear la Casa Presidencial y los Ministerios, nombrado como nuevo presidente Lonardi. Mientras, Perón conseguía huir, inicialmente a Paraguay y definitivamente a Madrid.

A pesar de todo el cuerpo de Evita no sufrió ni un solo desperfecto, momento que, además, fue aprovechado por el doctor Ara para cambiarle el vestido sustituyéndolo por una túnica larga y sencilla que le cubría más allá de los

pies desnudos, ajustada a la cintura y a la base del cuello con mangas plegadas ampliamente abiertas.

El cadáver pasó a convertirse en un problema de estado. Los sectores más extremistas quisieron incinerarlo (a pesar de que era imposible revocar los efectos de la momificación de Ara, el cadáver nunca se pudriría, sí se podía dejar reducido al aspecto de una momia común). Pero ésta fue una idea que no se llevó a cabo ya que la incineración no estaba aceptada aun por la Iglesia Católica.

En noviembre de 1955 la situación política dio otro vuelvo. El gobierno de Lonardi fue depuesto por un golpe militar encabezado por el Teniente General Aramburu.

El 22 de ese mismo mes un comando al mando del Teniente Coronel Carlos de Moori Koenig secuestró el cuerpo de Evita bajo las órdenes del General. Se instaló el cadáver dentro de una camioneta durante varios meses, estacionándola en distintas calles de Buenos Aires, en depósitos militares e incluso en la casa de un militar.

Pero Koenig llegó a obsesionarse y terminó por instalar el féretro con el cadáver, de pie, en una oficina contigua a la suya, accesible sólo a sus manos, para mostrársela a sus visitantes.

Cuando Aramburu se enteró de estos actos destituyó a Moori Koenig y le ordenó al coronel Héctor Cabanillas, sepultarlo clandestinamente en la llamada "Operación Traslado", diseñada por el entonces Teniente Coronel y luego Dictador Alejandro Agustín Lanusse, ayudado por el sacerdote Francisco Rotger, a cargo de quien recayó la responsabilidad de obtener la complicidad de la Iglesia a través del superior general de la orden de los paulinos, el padre Giovanni Penco, y el propio Papa Pío XII.

El 23 de abril de 1957 a bordo del transatlántico Conté Biancamano, zarpó desde Buenos Aires rumbo a Génova (Italia) un ataúd que supuestamente pertenecía a una mujer llamada María Maggi de Magistris para ser enterrado en la tumba 41 del campo 86 del Cementerio Mayor de Milán, pero que realmente se

trataba del cuerpo de Eva Perón. Dieciséis años pasaron sin que nada se supiera del paradero de Evita.

El doctor Ara quedó libre de la responsabilidad total y absoluta que dejó sobre sus espaldas Juan Perón, de cuidar el cuerpo de su esposa.

Pero los peronistas seguían luchando y en 1969 la organización guerrillera Montoneros secuestró a Aramburu, exigiendo entre otras cosas la aparición del cuerpo de Evita. Cabanillas entonces se movilizó para traerlo, pero no llegó a tiempo y Aramburu fue asesinado.

Argentina siguió sumida en continuas convulsiones políticas, hasta que en septiembre de 1971, llegó al poder el Teniente General Alejandro Agustín Lanusse, quien le ordenó al coronel Cabanillas, organizar el "Operativo Retorno".

El cuerpo de Evita fue entonces desenterrado de la tumba clandestina en Milán y trasladado a España, en un furgón que traspasó la aduana por la Junquera.

El sábado 4 de septiembre fue devuelto a Perón en el chalet "Quinta 17 de octubre" situado en la zona residencial Puerta del Hierro en Madrid. Y de nuevo Perón recurrió a la ayuda del doctor Ara, quien desde hacía años se encontraba también en España.

Cuando el doctor llegó encontró el cuerpo de Evita dentro de un viejo y ordinario féretro lleno de humedad y suciedad. A pesar de que el pelo seguía perfectamente peinado, la cabellera estaba mojada y sucia con las horquillas inoxidable que la decoraban quebradas. La túnica, sin mover, pero llena de manchas, seguramente de los óxidos metálicos y de la tierra arrastrados por el agua.

También presentaba un ligero aplastamiento de la nariz producido por la presión del cristal de la tapa y dos ligeras marcas en la frente y un surco circular en el cuello de un milímetro de profundidad en la delgada capa plástica superficial que se había quebrado en esa zona al haber empujado fuertemente la cabeza contra el fondo de la caja en el mismo impulso, seguramente, que aplastó la nariz.

De la misma manera la cara anterior de las dos rodillas aparecían con grietas de no mucha profundidad. En los dedos podían apreciarse ligeras raspaduras al haberse rozado con las grandes cuentas del rosario y además faltaba el extremo del dedo medio de la mano derecha, que el 1 de noviembre de 1955 sirvió a la Policía Federal para estudiar la huella digital en el informe encargado a los peritos, pero que fue reimplantada posteriormente aunque sin mucho éxito debido al desprendimiento.

A pesar de todo, estaba, en general, en buenas condiciones. No aparecían más daños que los accidentales causados por una mala manipulación y que no fueron de difícil reparación.

Perón regresó a Argentina el 20 de junio de 1973, dejando el cuerpo de Evita en Madrid. Ganó las elecciones de ese año y se convirtió en Presidente por tercera vez con su segunda esposa, Isabel Martínez de Perón, "Isabelita", como vicepresidenta.

Perón murió el 1 de julio de 1974 con problemas sin resolver y fue sucedido por su esposa. En medio de la violencia política imperante Isabel intentó mantener su poder trayendo el cuerpo de Eva al país y ubicándolo en la Quinta Presidencial junto al de su marido. Pero finalmente Isabelita fue derrocada el 24 de marzo de 1976 y sustituida por una junta militar.

El cuerpo de Evita fue entonces entregado a la familia Duarte, que dispuso que fuera enterrada en el mausoleo de piedra que poseen en el Cementerio de la Recoleta de Buenos Aires, donde se encuentra desde entonces en un ataúd de acero rematado por una bóveda de vidrio y protegida por una alarma antirrobo.

VI.2.2. MITOS, BULOS Y LEYENDAS

Eva Perón fue una mujer amada y odiada por igual, levantó pasiones al igual que opositores, por lo que no es de extrañar que, si ya en vida, circularan sobre sus orígenes variados comentarios, más aun los sufrió una vez muerta. Esto, unido al extremo secretismo con el que el doctor Ara trató su momificación y de la cual aún hoy no han trascendido muchos de sus componentes y técnicas,

hizo que aumentara el mito sobre ella. Entre los distintos “bulos” que se le han atribuido:

- Desde su exhibición pública en 1952 nacieron una serie de absurdos que tuvieron trascendencia porque se convirtieron en el germen de una serie de bulos que rodando durante 3 años, llegaron hasta el Gobierno provisional, y que en octubre de 1955 les llevaron a investigar si lo que se guardaba en la CGT era o no un cadáver humano:

- a) Una señora dijo que la habían dejado reducida al tamaño de una muñeca sin llegar a medir siquiera un metro.
- b) Otras señoras aseguraron que se estaba poniendo negra.
- c) Otras sostenían que era imposible haberla conservado “*tan bonita*” y que por lo tanto debía ser artificial.
- d) Y para otros, sólo era verdad lo que se veía a través del cristal, cabeza y cuello, porque todo lo demás tuvo que ser quemado por su enfermedad

- También durante la exposición al pueblo, el doctor Melchor Costa comentaba entre sus compañeros, los médicos de la morgue, que el cristal del ataúd se había roto por la presión de los gases de la putrefacción y que el Presidente Perón había tenido que limpiar con un algodón los líquidos que salían de la boca del cadáver.

- Durante el gobierno de Lonardi, en 1955, se creía que el cadáver no existía, que se guardaba en Córdoba o que había sido sustituido por una estatua.

- Cuando el cuerpo fue traslado secretamente a Milán en 1957 las versiones se multiplicaron y el mito se agrandó. Hay versiones que sostienen que los militares mandaron realizar tres copias de cera de la momia y que las enviaron a otro cementerio italiano, uno en Bélgica y a otro en Alemania Occidental, para despistar a los fanáticos y enemigos políticos que buscaban recuperarla.

- En 1971, cuando el cuerpo de Eva Perón volvió a España, los periódicos retomaron el tema, pero quedó demostrado que aún continuaba siendo un secreto bien guardado dónde estuvo el cadáver entre 1952 y 1955, porque la prensa dijo que había estado descansando durante esos 3 años en el cementerio bonaerense de La Chacarita, en un ataúd de plata de 400 Kg. (cuando realmente no se había movido de la CGT).

- También se comentó que durante los años en que había estado oculto en Milán estaba depositado en una cripta o capilla, cuando había sido enterrado.

- La leyenda de la máscara de Evita: Carlos Pallarols Cuni, comenzó a crear, entre 1952 y 1955, una máscara mortuoria de Eva Perón en yeso piedra, plata y oro blanco, a partir de un molde que se realizó sobre el cadáver momificado de Evita y por pedido de Juan Domingo Perón. Su historia es casi desconocida para el común de la gente. La historia de la máscara mortuoria de Evita se remonta al viaje a Europa que ella realizó en 1947, durante el cual conoció el famoso monumento en París "Les invalides", bajo el que se encuentran los restos de Napoleón Bonaparte. Frente a esa imagen, Evita tuvo la idea de erigir un monumento similar en la Argentina, en honor a los trabajadores, pero nunca pensó que el monumento que había ideado se usaría para ella misma. El proyecto quedó postergado. Tras su deceso el 26 de julio de 1952 se estableció por ley la construcción de un monumento al trabajador, en cuya cripta se depositarían sus restos momificados por el embalsamador español Pedro Ara y sobre el monumento iría la figura yacente de Eva Perón. En 1955 Pallarols Cuni fue obligado a destruir su obra, a romper los moldes y a fundir el metal, pero guardó los trozos en una caja lo que le permitió reconstruir y restaurar su trabajo: la máscara de Evita y Evita yacente.

- Incluso hoy día la leyenda "Evita Vive" hace referencia a la vigencia de su imagen, a lo que representó para el movimiento peronista en su momento.

VI.3.- WALTER ELIAS DISNEY (1901 – 1966)

Walt Disney nació en Chicago, el cuarto de cinco hermanos.

Decidido a seguir una carrera artística, se trasladó a Kansas City en 1919. Allí, un año después, fundó junto a Ubbe Iwwerks, otro dibujante, una compañía llamada "Iwerks-Disney Commercial Artists". Por desgracia, no consiguieron demasiados clientes, y finalmente tuvieron que abandonar, pero fueron contratados por la empresa Kansas City Film Ad, en la que trabajaron en anuncios, realizados con primitivas técnicas de animación, para los cines locales.

Tras dos años, y obtenidos los suficientes conocimientos sobre animación, Disney fundó la empresa Laugh-O-Gram Films, Inc., dedicada a realizar cortometrajes animados basados en cuentos de hadas populares y relatos para niños, como Cenicienta o El gato con botas.

Los cortos se hicieron famosos en la zona de Kansas City, pero los gastos de producción eran mayores que los ingresos que proporcionaban, así que en 1923 se declara en bancarrota y con su último corto, mezcla de acción real y animación Alice's Wonderland, se traslada a Hollywood.

La distribuidora neoyorquina Margaret Winkler, mostró un gran interés por la película y contrató a Disney para producir más películas.

Su primer estudio en Hollywood fue en un garaje en casa de su tío Robert, donde junto a su hermano mayor Roy fundó el Disney Brothers' Studio, germen de la futura The Walt Disney Company.

De ahí en adelante su vida estuvo marcada por los éxitos y la lucha frente a los que quisieron arrebatarse el control de la animación. Desde el nacimiento, en 1927, de Mickey Mouse o su primer largometraje: Blancanieves, estrenado en

1937, hasta el acoso de la huelga de trabajadores de la industria de la animación, en 1941, la estrechez económica de la Segunda Guerra Mundial, o la persecución de la Caza de Brujas en 1947.

Disney inició en 1954 la construcción de un sueño que llevaba rondándole desde la década de los 40, el parque de atracciones Disneylandia, que abrió sus puertas un año después.

En ese mismo momento Walt Disney Productions había empezado a interesarse por otras áreas de la industria del entretenimiento, creando películas de acción reales, programas televisivos...

A medida que el estudio se expandía y diversificaba su campo de acción, Disney fue prestando menos atención al departamento de animación, delegando cada vez más tareas en sus animadores de confianza.

A principios de los años 60, el imperio Disney era ya un gran éxito, y Walt Disney Productions se consolidó como la más importante empresa dedicada al entretenimiento familiar del mundo, por lo que no es de extrañar que en 1965 Disney anunciara la construcción de un nuevo parque de atracciones, Disneyworld, cerca de Orlando, en Florida.

Pero Disney tuvo que dejar de trabajar en el desarrollo de Disneyworld, cuando su salud, que se había ido deteriorando durante los últimos meses, le llevó a ingresar en el hospital de Saint Joseph, en California, el 2 de noviembre de 1966, para realizarle pruebas relacionadas con los dolores de una de sus piernas y en el cuello. Doctors discovered a walnut-sized spot on the x-ray of his left lung and advised immediate surgery.

Los médicos descubrieron una mancha del tamaño de una nuez en la radiografía de su pulmón izquierdo y, tras analizarla, le diagnosticaron un cáncer de pulmón, debido a toda una vida de fumador empedernido.

Disney dejó el hospital para ocuparse de los asuntos del estudio durante unos días, hasta el domingo 6 de noviembre cuando ingresó de nuevo para someterse a la operación en la que le fue extirpado el pulmón canceroso, y en la que los médicos comprobaron que el tamaño de los ganglios linfáticos indicaba que no le quedaba mucho tiempo de vida.

Después de dos semanas de post-operatorio, Disney abandonó el hospital, para volver a sus estudios ubicados al otro lado de la calle. He crossed the street to his studios and spent another ten days tending to studio business and visiting relatives before he grew too weak and had to return to St. Joseph on November 30. Pero pronto, su salud comenzó a fallar, incluso más rápidamente de lo esperado, y tuvo que regresar al hospital el 30 de noviembre, donde His health started to fail even more rapidly than expected, and drugs and cobalt treatments sapped what little strength he had left. murió dos semanas más tarde, en la mañana del 15 de diciembre de 1966, debido a un fallo cardíaco y circulatorio.

Y a partir de aquí comienza la leyenda...

Es bien conocido por todos el rumor de que el cadáver de Walt Disney se halla congelado dentro de una "cripta criónica" ubicada, según la creencia mayoritaria, bajo la zona de Los Piratas del Caribe en Disneyland, esperando el día en que la ciencia pueda reparar su cuerpo y traerlo así de nuevo a la vida.

Realmente no se sabe el origen de dicha leyenda urbana, aunque la idea más apoyada es la que defiende que vino a raíz del secretismo que guardó la familia tras su muerte, en primer lugar por el deseo expreso del propio Disney de no tener un funeral, y en segundo, por el retraso deliberado de la noticia de su muerte a la prensa, debido al interés de que fuera algo íntimo.

Pero lo más curioso es la asociación de la muerte de Disney con la del Dr. James Bedfor, un doctor en psicología residente en Glendale, fallecido el 12 de enero de 1967 (menos de un mes después de muerto Disney).

Éste dispuso, de manera expresa, que su cuerpo fuera sometido a un tratamiento de congelamiento momentos previos a su muerte. Debido a que él padecía de cáncer recurrió a la criobiología para preservar su organismo, hasta que la medicina del futuro lograra la curación de esa enfermedad.

En cuanto se produjo su muerte y el corazón le dejó de latir, se le inyectó heparina para evitar que su sangre se coagulara; acto seguido, se le practicó respiración artificial y masaje cardíaco externo con el propósito de que la sangre oxigenada circulara a medida que su cuerpo era enfriado gradualmente con hielo, se le inyectó una solución preservativa y crioprotectora, y finalmente se procedió a congelarlo con el sistema de anhídrido carbónico descendiendo a niveles sub-cero.

Se cree que, desde entonces, hiberna, en una unidad de cryo-care a una temperatura de -195 Celsius, abastecida permanentemente con nitrógeno líquido BF5 System.

Numerosos especialistas defienden que la falsa idea de la crionización de Walt Disney parte de la asociación de ambas historias, pues la realidad nos ha demostrado que Disney fue incinerado en un columbario de Los Ángeles County, poco antes de su funeral secreto, y que sus cenizas se encuentran en una urna funeraria enterrada bajo una blanca escultura en un jardín privado, colindante al ala izquierda de la entrada al Freedom Mausoleum, del Forest Lawn Memorial Park.

Y además, en un muro próximo, puede observarse una placa de bronce con los nombres de Walter Elias Disney, Lillian Bounds Disney (su esposa), Robert B. Brown (un hijo político de Walt) y Sharon Disney Brown Lund (una de sus hijas) acompañada por una conmovedora leyenda.

VII.- DOCUMENTACIÓN DE LAS PIEZAS SELECCIONADAS



VII.1.- DIOS OSIRIS

Nombre: *Figura del Dios Osiris* (Fundación Clos)

Materia: Bronce

Cronología: Dinastía XXVI (664-525 a.C.)

Medidas: Alt. 21 cm.; Anch. Max: 6'2 cm. Anch. Mín.: 2'3 cm.

Fotografía *Fundación Clos*



La vida para un egipcio estaba totalmente regida por la religión, al igual que en otras culturas antiguas como la sumeria o babilonia, pues significa el principio de la vida que está materializada (o mejor dicho abstraída) en un dios primigenio que dio origen a los hombres y a otros dioses que se encargan de controlar distintas facetas de la naturaleza.

En este sentido, para los egipcios, los dioses eran personalidades superiores que poseían poderes sobrenaturales que ningún hombre podía igualar. A algunos de ellos se les atribuía funciones determinadas y a otros, se les daba un carácter más general.

La religión egipcia se centraba en el dios de la vegetación, **Osiris**, al que siempre se representaba bajo una forma totalmente humana, sin atributos animales, con la corona blanca y 2 plumas. Como dios de los muertos, se representaba con el cuerpo momificado, cubierto por un sudario, llevando el cayado (*heqat*), el azote (*mayal*) y un collar (*menta*), además de la corona (*atef*); todos símbolos de poder supremo. En época tardía la tumba de Osiris se ubicó en la isla de Biggeh, lugar sagrado llamado por los griegos el Abatón al que sólo los iniciados tenían acceso. La idea de que la inmortalidad sería obtenida siguiendo a Osiris fue transformada, en tiempos helenísticos, en los misterios osiriacos.

El término *Osiris* es una corrupción griega del nombre egipcio Asar (Usar, Usir). En el Reino Nuevo, en los textos funerarios se funde con *Ra*; así Osiris es el “sol difunto”, y en Heracleópolis Magna se le denomina *Osiris Naref*. Otro nombre por el que se le conoce es *Unnefer*, “el que pone de manifiesto el bien”. “Príncipe de los dioses de la *Duat*” como dios de la muerte y del Más Allá, si bien en un principio era un dios agrario que fue adoptando rasgos de otros dioses; genio de los cereales, espíritu de la vegetación y ante todo dios de la **resurrección**.

En efecto, según el mito, había sido Osiris quien había enseñado a los egipcios las artes, los oficios y la agricultura; el que mostró la civilización por medio de la amabilidad y la persuasión, estableció un código de leyes e hizo que los hombres adoraran a los dioses; en otras palabras, era la civilización personificada. Los *Textos de los Sarcófagos* del Reino Medio lo identifican con el grano y el trigo, símbolo de la semilla que muere para renacer más tarde en forma de espiga². Encarnaba la renovación, el renacimiento de la tierra después de la inundación; Osiris moría en la estación más seca y renacía tras la retirada de las aguas de la crecida, mientras que *Set* reinaba como dios caótico del desierto. Osiris representa todo lo que renace, pero sobre todo el Nilo, símbolo de regeneración y fertilidad, dios de la **inundación** que conlleva la victoria de la tierra negra, el limo fértil con el que se le relacionaba, sobre las zonas de influencia de *Set*, el desierto, las tierras áridas.

Como se afirma en el Papiro Chester Beatty: “*Osiris es aquel que hace crecer el trigo y la cebada*”. En un himno del Reino Nuevo se describe al dios sosteniendo el universo terrestre, y la crecida del Nilo no es más que la transpiración de sus miembros; los cultivos y los monumentos levantados por el hombre gravitan en su espalda sin que se queje de una carga tan grande, pero a veces se mueve y la tierra tiembla.

Según Plutarco, Osiris era hijo de *Nut* y *Geb*. Cuando Ra se enteró de que Nut estaba embarazada, le dijo que ningún mes ni ningún año se vería separada de él. Así, mediante una estratagema, *Thot* jugó con *Selene* y le ganó la séptima parte de luz de cada día del año, naciendo Osiris en esos 5 días, que no

² Por esto es representado con la piel de color verde.

pertenecían a ningún mes ni año y que son los días epagómenos. La leyenda cuenta también, que en el momento de su nacimiento se oyó una voz proclamando que el dios de la creación había nacido.

La leyenda cuenta que siendo *Osiris* y *Set*³ enemigos acérrimos –y hermanos- siempre se disputaban la supremacía, hasta que Set en un acto violento, mata y descuartiza a Osiris para impedir así su resurrección⁴, esparciendo sus restos por los cuatro puntos cardinales del mundo. *Isis*, la mujer de Osiris, se encargó de buscar sus restos para “recomponerlo”, lo vendó y le devolvió el hálito de vida en la que se considera como la primera *Ceremonia de Apertura de la Boca*. De este modo, ella pudo procrear y su esposo lograr el descanso en el Valle de los Muertos.

El hijo fruto de esta unión, *Horus*, vengaría la muerte de su padre gobernando Egipto y desterrando a Set al desierto. En este contexto, se entiende que al identificarse a Horus con el *Faraón vivo*, cuando éste muere se convierte en Osiris, bajo cuya forma era adorado. Su sucesor, adoptando el título de *Hijo de Horus* celebraba y dirigía los actos funerarios de este “nuevo Osiris”.

En el Reino Medio todo muerto se transfiguraba en Osiris, ya que era un símbolo de inmortalidad. La inmortalidad de Osiris fue atribuida en parte al arte de embalsamamiento llevado a cabo por *Anubis*; también a Isis, que le dio el aliento de vida por medio de sus alas, y a Horus que abrazó a su padre y le dio a comer el “ojo de Horus”.

Con todo, es el dios que preside el Tribunal del juicio del alma y emite el veredicto, ya que murió como hombre y resucitó como inmortal, gracias a las poderosas palabras de Thot. Su cuerpo nunca se descompuso; fue la primera momia y bajo la forma de *aj* viajó por el Más Allá, donde fue Rey y juez de los muertos.

³ Es posible que Set sea la personificación del desierto árido y seco, siempre al acecho para acabar con la vegetación, si, por alguna razón, la crecida del Nilo llegase a faltar.

⁴ Este hecho implica un conocimiento cultural anterior.

VII.2.- SARCÓFAGO DE TAREMTCHBASTET

Nombre: *El sarcófago de Taremtchbastet.*
(Museo Arqueológico Nacional)

Nº de inventario: 15159

Materia: Madera recubierta con una capa de estuco y una capa de pintura blanca.

Medidas: Altura: 1,90 m.; Anchura: 0,60 m.



Fotografía Museo Arqueológico Nacional

Gracias a la inscripción que cubre el cuerpo del sarcófago sabemos que Ta-re(m)et-n-Bastet significa “la mujer de Bastet” (“de” en el sentido de pertenecer a), aunque algunos autores basándose en textos demóticos, piensan que su nombre debería leerse Ta-re(m)et-n-Bastet ya que, desde un punto de vista filológico, en época saíta pese a que se escribiera incorporando la “m”, ésta se había perdido en el lenguaje oral. Según reza el sarcófago Ta-re(m)et-n-Bastet fue hija de una mujer llamada Ptahirdis y vivió en un momento impreciso de la dinastía XXVI, dinastía saíta (664 al 525 a.C). Dicha dinastía lleva su nombre por proceder de la ciudad de Sais (actual Sa el-Hagar), urbe situada en el Delta del Nilo, en el brazo de Rosetta.

El ingreso del sarcófago en el Museo Arqueológico Nacional se produjo en el mes de noviembre de 1873, formando parte de un lote de objetos que el pintor gaditano Francisco Lameyer vendió al Estado; entre las piezas que contenía ésta era con mucho la más destacable, considerándose por aquel entonces ejemplar único en España, tanto por su calidad como por su excelente estado de

conservación. Según el vendedor el conjunto procedía de Saqqara, pese a haber sido comprado en El Cairo.

Ta-re(m)et-n-Bastet fue un nombre común en Época Saíta y Ptolemaica y formando parte del mismo está el de la diosa gata Bastet, divinidad cuyo culto se vio potenciado de forma significativa en estos periodos. El motivo no es otro que la situación del país en aquellos momentos; la pérdida de la estabilidad y la seguridad de tiempos precedentes provocó que los egipcios retornaran a cultos antiguos, que habían resultado válidos, haciendo énfasis en la veneración de manifestaciones animales y especialmente hacia esta diosa gata. Todo ello influido por una creciente inclinación hacia la magia y el culto de deidades autóctonas, abandonando la adoración a dioses extranjeros y, en especial asiáticos, introducidos en Egipto durante el Reino Nuevo. Sus órganos fueron embalsamados como era de rigor y sus vasos canopos, de fino alabastro egipcio" (calcita), se guardan en el Museo del Louvre de París.

A simple vista, el sarcófago parece pertenecer a un hombre ya que bajo su barbilla se aprecia una barba trenzada, pero los textos jeroglíficos que cubren su superficie nos permiten leer claramente el género femenino. No parece que se trate de una usurpación, como cabría esperar, sino de la utilización común en estos periodos de sarcófagos ya elaborados previamente en los talleres -casi de forma industrial y en cadena- a los que se deja el espacio en blanco para rellenar por el nombre del difunto. Es posible, que en el momento en que muere Ta-re(m)et-n-Bastet, estos talleres no dispusieran en sus fondos de sarcófagos femeninos, por lo que emplearon éste, limitándose a añadir el nombre, títulos y parentesco de su propietaria. El estilo parece ser menfita y, de hecho, los sarcófagos de esta época son en su gran mayoría productos de la zona de Guiza y Saqqara. Podemos suponer que en los alrededores de Menfis existían estos centros de producción y que desde allí se surtía al resto del país.

En el antiguo Egipto los cuerpos de aquellos personajes económicamente fuertes se embalsamaban y enterraban en el interior de 2 ó 3 sarcófagos, siendo

el último, el más cercano al difunto, antropeide y el más exterior de tipología arcaizante. A partir del Reino Medio se introdujo la costumbre de inscribir textos mágicos, así como figuras guía y protección para el Más Allá en su superficie, como ocurre en el pecho del que nos ocupa.

El sarcófago que aquí presentamos, está realizado en madera recubierta de estuco y revestido a su vez con una capa de pintura blanca sobre la que se aplicó la policromía. El rostro, se creó cubriéndolo con una capa dorada. El conjunto está enmarcado por una tradicional peluca tripartita rayada ancha y larga. En la barbilla tiene una barba postiza y bajo ésta un collar *Usej* formado por diez hileras semicirculares de cuentas en forma de canutillo de color verde en dos tonos y dispuestos en sentido horizontal. Estas hileras terminan en los hombros donde, como broche final, aparecen sendas cabezas de halcón. Rematando el collar encontramos unos pequeños colgantes polícromos en forma de gotas que le cubren el pecho y bajo éste, una diosa alada y arrodillada con un disco solar sobre la cabeza que extendiendo sus alas le ofrece protección. Normalmente esta divinidad por su iconografía y situación pudiera representar a la diosa Nut, aunque a veces puede tratarse de Isis pero en este caso, no existe texto que la identifique. En las manos sostiene dos signos jeroglíficos *anj* que, a modo de amuletos que protegen al difunto, le dan el aliento necesario para su subsistencia póstuma.

Toda la superficie de la tapa del sarcófago está cubierta por diez líneas de escritura jeroglífica redactada en estilo arcaico, que deben leerse de derecha a izquierda. Los jeroglíficos están dibujados con un detalle excelente y reproducen el entonces popular capítulo 72 del Libro para salir al día (Libro de los Muertos). El texto fue copiado por Miguel Jaramago y traducido por y M^a del Carmen Pérez Díe y dice lo siguiente:

"Palabras dichas por Ta-re(m)et-n-Bastet, hija de Ptahirdis. Salud a vosotros, señores de la Verdad exentos de pecados que estáis vivos por siempre durante la

eternidad. ¡Ojalá me concedáis acceso hacia la tierra!, a mí, que soy glorioso por vuestras formas, que soy poderoso gracias a vuestras fórmulas mágicas, que estoy designado entre los designados. ¡Ojalá me salvéis del agresor que está en este país de justos! ¡Ojalá me concedáis mi boca para que yo pueda hablar gracias a ella!, y que me sean dadas las ofrendas ante vosotros, pues yo os conozco, yo conozco vuestros nombres, yo conozco el nombre de este gran dios (delante de) cuya nariz vosotros colocáis vuestros alimentos. Tekemu es su nombre. Él explora el horizonte oriental del cielo, él explora el horizonte occidental del cielo. Si yo me voy, (él) se va, si yo tengo buena salud, él tiene buena salud, y viceversa. Vosotros no me arrojaréis de la Mesqet y los rebeldes no tendrán poder sobre mí. Vosotros no me apartéis de vuestras puertas, no cerréis vuestras puertas ante mí, (pues) mi pan está en Pe y mi cerveza en Dep. Yo he reunido mis dos brazos en el templo que me ha dado mi padre Atum. ¡Ojalá él establezca mi casa en la tierra en la cual hay cebada y trigo en cantidad!. Que en ella me sea ofrecida una fiesta por mi hijo de mi cuerpo. ¡Ojalá me concedáis una "salida a la voz" consistente en pan, cerveza, ganado, aves, vestidos, alabastros, incienso, ungüentos y todas las cosas buenas y puras de las cuales vive un dios!. Que yo me encuentre establecido eternamente en las formas del deseo. ¡Ojalá remonte al Campo de Cañas, descienda al Campo de Ofrendas, pues yo soy Rwti.

En la parte inferior de la tapa existen otros tres registros que cubren el pilar dorsal central; en ellos se inscribieron los capítulos 640-643a de los Textos de las Pirámides, redactados con rasgos arcaizantes, muy al estilo del Reino Antiguo y Reino Nuevo respectivamente. Este texto también fue traducido y copiado por los autores antes citados y menciona:

"Palabras dichas: ¡Oh Osiris Ta-re(m)et-n-Bastet, hija de Ptahirdis, levántate!. Horus ha permitido que te levantes, Gueb ha permitido que Horus vea a su padre en ti en tu nombre de It hwt-ity. Que Horus te dé todos los dioses. ¡Ojalá él los haga subir a ti para que iluminen para ti su rostro!. Que Horus te dé tus ojos para que veas a través de ellos. Que Horus te ponga a tus enemigos bajo ti que él te levante. No te alejes de él. Tú has venido hacia tu forma. ¡Ojalá los dioses unan

para ti tu rostro. ¡Que Horus te abra tus ojos para que veas a través de ellos en tu nombre de `aquel que abre los caminos`.

Sin embargo, habría que preguntarse el porqué de estas inscripciones en el periodo saíta ya que los Textos de las Pirámides datan del Reino Antiguo y el Libro de los Muertos del Reino Nuevo, ambos muy distantes en el tiempo. Como antes se comentó, en estos momentos los tiempos pasados de gloria se consideran envidiables, dignos de imitar, momentos en los que Egipto estaba gobernado por reyes poderosos. Recordemos que poco antes el país había sufrido una casi constante inestabilidad política, el llamado Tercer Periodo Intermedio, y que Psamético I lo reunificó en un último intento por recuperar la gloria perdida. La dinastía saíta se caracterizó por ser un tiempo de paz y de prosperidad económica donde, además, existió un fomento de las artes (renacimiento saíta). Imitar el Reino Antiguo, en este sentido, era inevitable. Nos encontramos ante un momento de renovación y retorno que se plasma en las manifestaciones artísticas mediante la imitación de obras y técnicas lejanas en el tiempo, logrando un estilo que recuerda a épocas precedentes pero que a la vez tiene características propias.

El capítulo 72 del Libro para salir al día se titula Fórmula para Salir al Día y abrir la Gruta, es decir, fórmula para abrir la tumba y salir fuera de ella para hacer el viaje diario con Ra al anochecer. En este capítulo está incluida una “Fórmula de Ofrendas”, gracias a la cual, los difuntos podrían tener acceso a toda clase de alimentos tras la muerte. Según la Dra. María del Carmen Pérez Díe, este capítulo posee dos aspectos: por un lado tiene un sentido teológico y por otro lado una función vital. Todo ello responde a dos razones básicas: una religiosa y otra profana, es decir, una relacionada con las creencias de ultratumba y otra vinculada a la necesidad inexcusable de recibir alimentación tras la muerte para no perecer una segunda y definitiva vez. En los ejemplos similares en tiempo y tipología, suele ser frecuente encontrar asociado al texto superior (capítulo 72 del Libro de los Muertos), otro en el dorsal del sarcófago que recoge los capítulos 640-643a, en los que se insta al difunto para que se incorpore. Por ello, algunos

investigadores piensan que nos encontraríamos ante una fórmula mágica que, colocada en la columna vertebral, aseguraría la facultad de ponerse en pie.

El sarcófago está cubierto por bellos signos jeroglíficos pintados en vivos colores sobre fondo blanco, permitiendo un mayor realce. Destaca el verde, amarillo y rojo, imitando las piedras preciosas y semipreciosas o el vidrio coloreado que, de haber sido posible, hubieran cubierto la superficie del mismo. Además, el blanco del fondo simboliza la pureza, el verde el renacimiento y la resurrección, el amarillo el Sol y la carne incorruptible y el rojo el desierto y la energía. Todos ellos tienen una calidad estética extraordinaria. La momia aparentemente “intrusa” que estaba en su interior, perteneció a un personaje que murió a los 25 años, según se desprende del análisis radiológico efectuado por Esteban Llagostera en el año 1976. Su estado es de avanzada putrefacción, fruto de una momificación de mala calidad y está desvendado. Actualmente se encuentra en los almacenes del MAN y recibe el nombre de Madrid V. Le faltan algunas partes del cuerpo (manos y pies) y su dentadura muy desgastada para su edad, denota una alimentación rica en sedimentos abrasivos.

Pese a no conocer las causas de su muerte sí puede observarse, en las vértebras cervicales, que sufrió en vida una incipiente artrosis. En general el cuerpo está muy destrozado y por ello no se pudo determinar su sexo. Cronológicamente parece que el tipo de momificación al que fue sometido/a no corresponde al de la dinastía XXVI, estableciéndose ésta en un período anterior.

VII.3.- VASOS CANOPOS

Nombre: Vasos canopos (Fundación Clos)

Materia: Piedra caliza pintada

Cronología: Tercer Período Intermedio (1070-715 a.C.)

Medidas: Alt.: 32'5-34'5 (tapas incluidas)
D.: 27'5-30'5



Fotografía Fundación Clos

La función de los canopos, ya sean vasos –de piedra- o cofres, era la de guardar las vísceras extraídas de los cuerpos durante la momificación, para preservar el buen estado de conservación de estos últimos, evitando la putrefacción.

El nombre de estos vasos proviene de la localidad de Canope, (actualmente *Abukir*), donde se encontraron unas estatuillas de Osiris con una forma muy similar a la de estas vasijas.

Los primeros ejemplos de canopos no los encontramos en forma de vasos, sino como cofres o simples nichos en las paredes de las tumbas, en donde los órganos eran depositados una vez vendados. Posiblemente los nichos hallados en las tumbas de la II Dinastía fueran utilizados a tal efecto. Los primeros cofres canópicos serían de madera; estos cofres constan de cuatro compartimentos. En el Imperio Antiguo tenemos buena muestra de uno de estos cofres hallado en uno de los nichos de la tumba de Hetepheres I, en el cementerio oriental de Giza. La estructura era idéntica a la descrita sólo que en lugar de madera estaba hecho de alabastro con una tapa del mismo material.

Durante la IV Dinastía se encuentran los primeros ejemplos de vasos canopos, en concreto en la tumba de Meresanj III en Giza. En la VI Dinastía se

han hallado fragmentos de ejemplares de granito en tumbas reales, colocados dentro de agujeros practicados en el suelo al sureste de los pies del sarcófago, y no como era habitual, es decir, en nichos practicados en los muros o agujeros en el suelo adyacentes a estas mismas paredes.

Estos primeros vasos y cofres canópicos carecían de decoración alguna. Llegado el Primer Período Intermedio, el diseño sufre alteraciones tanto en su estructura como en su decorado. En cuanto a la primera, los vasos tienen tapa en forma de cabeza humana, mientras que alrededor de ellos, en su parte superior, se inscriben hileras de textos en lugar de limitarse al nombre y título del finado. De la misma forma, los vendajes de las vísceras eran acompañados en muchas ocasiones por máscaras funerarias de rasgos humanos. Se aprecia así una similitud entre los vasos canópicos y los sarcófagos.

Hacia finales del Imperio Medio, la forma vuelve a ser modificada: ahora encontramos un cofre externo hecho de piedra y que asimila con el sarcófago y un cofre interior de madera, asimilado al ataúd, dividido en cuatro secciones. Cada sección contenía su correspondiente vaso canópico (aunque en ocasiones no se utilizaban los propios vasos sino representaciones de ellos) y en su interior los órganos. Los cuatro vasos son identificados con los cuatro hijos de Horus (a partir de la Dinastía XVIII queda representados en las tapas de los mismos), cada uno de ellos protegido por una deidad y se colocaba en un determinado punto cardinal.

<i>Hijo de Horus</i>	<i>Iconografía</i>	<i>Posición</i>	Órgano protegido	<i>Deidad protectora</i>
Amset	Cabeza humana	Sur	Hígado	Isis
Hapi	Cabeza Babuino	Norte	Pulmones	Neftis
Duamutef	Cabeza de Chacal	Este	Estómago	Neit
Kebehsenuf	Cabeza de Halcón	Oeste	Intestinos	Selkis

Avanzado el Imperio Nuevo, las tapas de los vasos canopos, podían tomar la forma de otros animales e incluso de pájaros. Sin embargo, fue ya a partir de la Dinastía XXI cuando los vasos canópicos dejaron de tener una función práctica, dado que los órganos volvieron a introducirse en el cuerpo momificado una vez tratados y, de esta forma los vasos quedaban vacíos. Con la Dinastía XXII se transforman, es decir, en esta época los vasos son macizos, sin cavidad interna y lo que queda es su simbolismo.

VII.4.- MOMIA CHINCHORRO

Nombre: *Momia Chinchorro Roja* (Réplica)

Original: Museo Arqueológico San Miguel de Azapa.

Colección Max Uhle

Procedencia: Costa de Arica (Chile)

Cronología: 5.800-5000 a.C./ 2.600 a 1.700 a.C

Medidas: 50 cm.



Uno de los aspectos culturales más interesante de la Cultura Chinchorro fue su complejo sistema funerario. Alrededor de 7.000 años atrás estos pescadores comenzaron a momificar artificialmente a sus muertos, práctica cultural que perduró unos 3.500 años, siendo su epicentro cultural el área de Arica–Camarones. La preparación del cuerpo para la otra vida fue una creación a veces increíblemente sofisticada. Los cuerpos eran completamente desarticulados para ser posteriormente reensamblados.

No obstante, la sociedad Chinchorro desarrolló varias técnicas de momificación a lo largo del tiempo: momias negras, rojas y con pátina de barro.

El ejemplo que nos ocupa, pertenece al tipo *Rojo*, si bien presenta características de las momias con pátina de barro. Se trata del cuerpo de niño muy completo y en buen estado de conservación, de unos 2 años de edad.

La cabeza conserva algunos fragmentos de mascarilla con manchas grises y rojizas, mientras que la boca está rellena con una masa de tierra verde también presente en parte de las piernas. Lleva una peluca postiza de pelo humano con costura sagital y sobre ella un casco de arcilla rojiza para asegurarla.

Los órganos le fueron extraídos a partir de incisiones y para proporcionarle rigidez al cuerpo, le introdujeron maderos puntiagudos debajo de la piel. Podemos observar como asoman dos palos hasta el pie (uno de ellos llega hasta el extremo) en la pierna derecha. También apreciamos un palo en el brazo izquierdo que llega hasta la mano.

En cuanto al tronco la estructura del cuerpo es de totora y externamente está cubierto con una delgada capa de arcilla con arena y bajo ella, en algunos sectores, se observa un cuero con el pelaje hacia el interior. El cuerpo fue pintado con ocre rojo y la cara de negro.

Después del estilo rojo, las técnicas de momificación se simplifican, los cuerpos comienzan a ser simplemente cubiertos con una pátina de barro, como cemento, lo cual ayudaba a prevenir la descomposición.

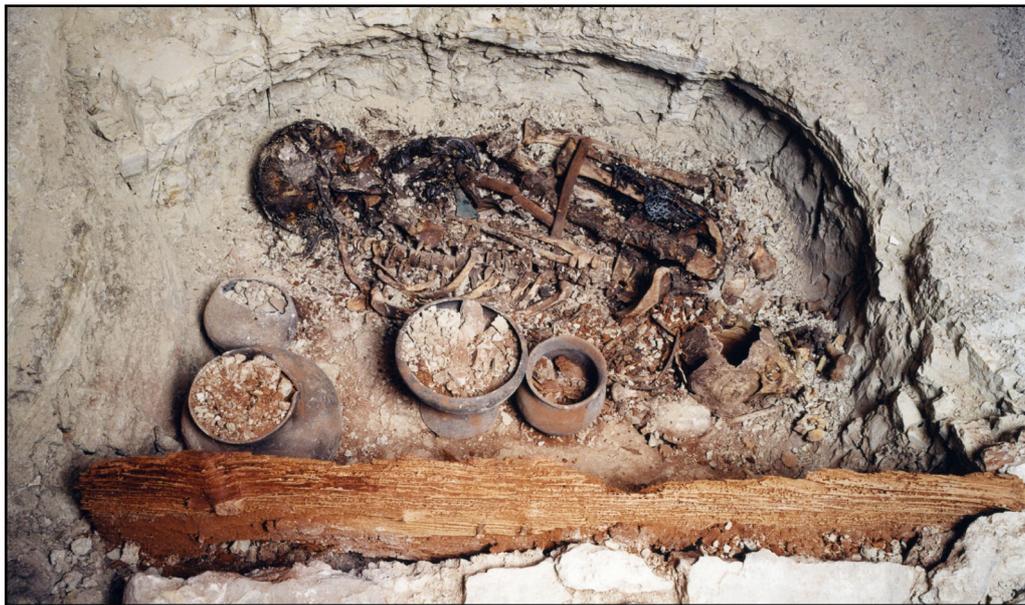
VII.5.- MOMIA DE GALERA

Nombre: “*Momia*” de Galera. Museo de Galera (Granada)

Procedencia: Castellón Alto (Galera)

Cronología: 1600 a.C.

Medidas: Ancho 2,25 metros. Largo 2,02 metros. Alto 1,20 metros.



Fotografía *José Manuel Guillén Ruiz*

El asentamiento de Castellón Alto, donde aparecieron estos restos, se encuadra dentro del periodo prehistórico de la Edad del Bronce (2200 – 1350 a.n.e.) en la denominada Cultura del Argar. Ésta se desarrolló en el sudeste español, teniendo su núcleo principal en la provincia de Almería, e irradiando hacia Murcia, Alicante y la provincia de Granada.

En los asentamientos de esta Cultura, es propio encontrar las sepulturas, ya sean individuales o colectivas, dentro de la habitación. Este es el caso de la sepultura 121, en la cual aparecieron estos restos orgánicos de la llamada “*Momia*” de Galera

La “Momia” de Galera son los restos parcialmente momificados de un individuo adulto y de un niño, que datan del 1600 a.C.

Estos restos se encontraron en una de las tres habitaciones de una vivienda ubicada en la terraza inferior del asentamiento de Castellón Alto.

La sepultura está formada por una covacha excavada en el talud de la terraza. Presenta un pequeño acceso con cierre y una cámara de planta oval. Su entrada fue sellada con un muro de mampostería y, hacia el interior tres tablones de madera de pino salgareño (*Pinus nigra*), perfectamente encuadrados sobre los que se extendió una capa de barro. De esta forma, la creación de un ambiente hermético, y las condiciones de sequedad han hecho que se conserven hasta nuestros días estos restos orgánicos

Los restos principales pertenecen a un hombre de 1,60 m. de altura que tenía entre 27 y 29 años cuando murió.

La posición en la que apareció es muy común dentro de los enterramientos de la cultura argárica. Apareció colocado en posición de decúbito lateral izquierdo, con las piernas y brazos fuertemente flexionados sobre el pecho. Lo que se ha venido a interpretar como un ritual para el enterramiento.

Continuando con sus características físicas, presenta mediana robustez, con las inserciones musculares poco marcadas y tiene algunas señales que indican que realizó en vida duros trabajos.

Conserva restos de tejidos corporales en la cabeza y parte del esqueleto postcraneal. Destaca especialmente la buena conservación del pelo de la cabeza, peinado con dos trenzas laterales y una coleta central cogida por un coletero. Una de las trenzas está desecha en su extremo y se encontró enrollada sobre el brazo y el antebrazo. También conserva restos de pelo en la barba y el cuerpo, todavía adheridos a trozos de piel.

Se han recuperado varios fragmentos de tejido de lino, existiendo impresiones del mismo en algunos huesos como las falanges de las manos. Es de resaltar la aparición de una especie de redecilla enrollada en la pierna derecha, realizada con cuerda de esparto, junto a la que aparecen posibles restos de lana.

Los otros restos a lo que aludíamos al principio pertenecen a un niño ubicado en la parte derecha, en posición secundaria. La conexión anatómica de segmentos vertebrales y algún miembro superior indican que el niño no estaba esqueletizado en su totalidad, sino parcialmente momificado cuando fue extraído de su sepultura original para depositarse junto al adulto. Conserva restos de partes blandas y de pelo oscuro, corto y peinado hacia delante para formar en la frente un flequillo. Se encontraron restos de un posible gorro de lana tejida recubierto por cuero y fragmentos de tejido de lino.

Además podemos resaltar el ajuar funerario hallado en esta sepultura, compuesto por cuatro vasijas cerámicas, entre ellas una copa, brazaletes de cobre, anillos de plata, un puñal de cobre con restos de cuero de la vaina y un hacha de cobre con el mango de madera de encina, fragmentado en tres piezas, que podría haber sido utilizado como azuela. El niño tenía un brazalete de bronce en cada antebrazo y tres cuentas de collar. Junto a sus huesos aparecieron restos de oveja muy joven.

La presencia del ajuar en las sepulturas argáricas es otra constante que se interpreta como una creencia en el más allá, un grado más en la abstracción del pensamiento del ser humano.

VII.6.- MOMIA GUANCHE

Nombre: *Momia Guanche* (Réplica)

Original: Museo de la Naturaleza y el Hombre de Santa Cruz de Tenerife. Colección Museo Casilda de Tacoronte.

Nº Inventario (Original): NEC-1

Procedencia: Tacoronte (Tenerife)

Cronología: 1120 ± 50 BP correspondiéndose al 830 ± 50 dC. (s.IX)

Medidas: 140 cm.



Fotografía *Museo de la Naturaleza y el Hombre de Tenerife*

La momia que nos ocupa, es de un individuo adulto joven (20-24 años en el momento de la muerte), de sexo femenino, con una estatura de 137 cms en vida. Se trata de un ejemplar muy grácil con un índice de robustez muy bajo y con sus órganos internos muy fragmentados.

El estado del esmalte dental, ha permitido a los especialistas determinar que esta mujer sufrió en su infancia y adolescencia enfermedades crónicas e incluso que estuvo mal nutrida. Sin embargo, la dieta consumida no se aleja del patrón general para la población momificada del Tenerife prehispanico: alto consumo de carne, leche y derivados lácteos y bajo consumo de cereales y plantas.

Presenta varias capas de pieles (entre tres y cinco capas), de coloración que varía entre tonos marrones y amarillentos, y una envoltura exterior de piel de cerdo (dato que no aparece reseñado en las obras de los cronistas) sin embargo, las capas internas están finamente gamuzadas presentando una mayor flexibilidad, tratándose posiblemente de piel de cabra y oveja.

Se observan, igualmente, numerosos parches-remiendos realizados con pequeños trozos de piel y unidos con tendones y tiras del mismo material, diferenciándose claramente la utilización, en la mayoría de los casos, de tendones para la elaboración de las uniones de pequeño tamaño y de los parches en las extremidades inferiores y empleándose tiras de piel más gruesas para unir las pieles de mayores dimensiones.

Se han detectado varias materias depositadas dentro de la momia que fueron utilizadas para desecarla: lapilli rojo, piedra pómez y tierra; también algunos vegetales como el mocán, acículas de pino, fragmento de gramíneas, sangre de drago, etc., y elementos de procedencia animal (grasa animal solidificada).

A pesar de que este ejemplar carece de la parte abdominal, los estudios llevados a cabo sobre los métodos de tratamiento y preparación del cadáver, no

permiten confirmar la evisceración, lo cual vendría a contradecir lo descrito por las fuentes históricas.

VII.7.- FARDO FUNERARIO DE PARACAS

Nombre: *Fardo funerario* (Museo de América).

Nº Inventario: 70311

Procedencia: Perú.

Cronología: 300-200 a.C.

Materia: Algodón o lana de llama, guanaco, alpaca o vicuña

Medidas: 1'50 m de altura por 1'50-2 m de ancho (medidas aproximadas)



Fotografía *Museo de América*

Momia envuelta en ricas telas. Lleva collar, pectoral, máscara y bigotera de oro, además de otro collar de canutillos y valvas de *Spondilus s.p.*

Lleva un aplique pectoral de oro figurando un rostro rodeado de serpientes (Nº Inventario: 7458).

El arte de la momificación es uno de los aspectos culturales paraquenses, desarrollándose especialmente durante la fase Paracas Necrópolis. El *fardo*

funerario es un paquete de forma cónica, en el que se halla envuelto el cadáver con objeto de su inhumación.

Los cadáveres antes de ser enfardelados y enterrados pasaban por una serie de técnicas de momificación: le abrían el tórax a través del esternón y le extraían los pulmones y el corazón, procediendo de igual modo con la masa intestinal y vísceras, que sacaban a través de un corte transversal o longitudinal. Por medio de incisiones en las extremidades le extraían los músculos. Por las fosas nasales o por la base del cráneo (si se hallaba separado del cuerpo) le extraían el cerebro. Después el cadáver era rociado con distintas sustancias químicas y expuesto al fuego o a los rayos del sol, motivo que explica el aspecto quemado o ahumado de distintas partes de la momia. Finalmente, el cadáver era reducido al mínimo de su volumen con el fin de ser enfardelado.

El cadáver era depositado desnudo en una canasta sentado con las extremidades fuertemente flexionadas en dos posibles posiciones:

- adoptando una postura fetal o en cuchillas: sentado con las rodillas flexionadas contra el pecho, con la columna vertebral inclinada y las manos sobre la cabeza.
- en ovillo: sentado con la cabeza apoyada sobre el abdomen, las extremidades superiores sobre el pecho y las inferiores cruzadas sobre la nuca.

La posición se mantenía firme sujetando al cadáver mediante fuertes ligaduras, rellenando los espacios vacíos mediante pequeñas piezas de ropa, hasta formar literalmente un bulto redondeado u ovoide que se colocaba en el canasto.

La boca y los ojos se cubrían a menudo con plaquitas de oro y los dedos, las manos y los pies se sujetaban con cordones.

Los rostros oscuros se cubrían con polvos de óxido de hierro y adquirían un color de sangre fresca.

El *bulto matriz* era envuelto primeramente con telas rústicas de algodón de una sola pieza de 20 m x 4 m, a modo de sudario como si se tratará de las capas de una cebolla, y luego con una serie de mantos bordados, colocando entre manto y manto el ajuar funerario: abanicos de plumas, collares de conchas, brazaletes, turquesas, espejos de obsidiana, diademas, armas, penachos, bastones narigueras (“bigoterías”) de oro imitando bigotes de felino, vestimentas, comestibles y hasta pequeños animales disecados como monos, perros o loros.

Este ajuar es el que permite definir la posición social del individuo. Finalmente, todo el conjunto era protegido por una capa larguísima de hasta 20 m de largo por 1,50 de ancho, obteniéndose un paquete funerario de forma cónica.

Junto a estos fardos funerarios se depositaban alimentos como maíz, maní, frijoles, yuca y tomate.

Tejidos

Sorprende en estos fardos la abundancia de los tejidos, muestra de la importancia de las telas en Perú.

Probablemente, los mantos y vestidos de un fado no fueran colocados todos a la vez, sino que se irían agregando a lo largo de los años, ya que periódicamente se extraía el paquete central de la tumba y se le agregaban nuevas ofrendas textiles.

La materia prima utilizada por preferencia era el algodón seguido de la lana. El algodón se podía teñir antes del hilado, pero se solía dejar en el color natural de la planta, que variaba del blanco al marrón en toda una gama de

cremas. La lana se teñía siempre después del hilado, habiéndose encontrado hasta 190 matices de colores combinando tintes y los colores naturales de las fibras.

Los tintes eran generalmente vegetales aunque también se usaban animales (el rojo se extraía de la cochinilla).

Existía una gran variedad de técnicas decorativas, que se pueden realizar a la vez que se confeccionaba el tejido resultando entonces diseños de carácter lineal y geométrico, fundamentalmente bícromos, o llevarse a cabo sobre la tela ya elaborada.

En este caso, el bordado generalmente de punto atrás, permite una gran libertad de tratamiento y el empleo de multitud de colores.

Los temas representados se pueden dividir en naturalistas (reproducción de seres vivos y objetos comunes) y fantásticos. En los tejidos de Paracas Cavernas predomina el estilo rectilíneo de colores sepia, mientras que en Paracas Necrópolis, predomina el estilo curvilíneo y policromado.

VIII.- ANEXOS



VIII.1.- EGIPTO: TEXTO DE LOS SARCÓFAGOS:

Una ofrenda que da el rey y que Anubis ofrece, él que está en la cima de su montaña, señor de la necrópolis, él que está en el lugar del embalsamamiento,..., que tenga un buen entierro en la necrópolis, entre los bienaventurados de la necrópolis...

Libro de los muertos:

Durante la psicostasia o pesada del alma (corazón) ante el juicio de Osiris el difunto debía declararse inocente:

¡Salud, gran dios, señor de las dos Maat!

He venido a ti, mi señor, atraído para ver tu perfección.

No he cometido iniquidad contra los hombres.

No he maltratado a la gente.

No he hecho mal.

No he blasfemado de dios.

No he hecho lo que es abominable para los dioses.

No he hecho pasar hambre.

No he hecho llorar.

No he matado.

No he mandado matar.

No he hecho daño a nadie.

No he sido pederasta.

No he fornicado en los santos lugares.

...

¡Soy puro, soy puro, soy puro!...

Otros textos

Durante el embalsamamiento se pronunciaban numerosas invocaciones, p.e.:

¡Osiris (más el nombre del muerto)!. ¡La emanación de Ra llega hasta ti, ella que es el divino cuerpo de Osiris!. ¡Caminarás con tus piernas hasta la morada de eternidad...tus dedos serán refulgentes en la morada de Osiris en el taller de embalsamamiento del propio Horus...

VIII.2.- MOMIFICACIÓN EN LA ACTUALIDAD: CRIOGENIZACIÓN

Con frecuencia se denomina erróneamente criogenia a la criónica o criopreservación, que es el conjunto de técnicas utilizadas para preservar, utilizando muy bajas temperaturas, personas legalmente muertas o animales para una posible reanimación, cuando la ciencia y la tecnología futura puedan remediar toda enfermedad y revertir el daño producido por el proceso de criopreservación.

También existe una diferencia importante entre criogenización e hibernación ya que ésta es la suspensión temporal de la actividad vital de determinados seres vivos que nunca llegan a estar realmente muertos, mientras que la criogenización sólo se puede realizar en personas declaradas legalmente muertas.

Actualmente el proceso de criogenización (o crionización, porque realmente ya se utilizan indistintamente los dos términos) no es reversible y, por ley, sólo puede llevarse a cabo en humanos después de que se produzca la muerte legal, con la expectativa de que en el futuro los primeros estadios de la muerte clínica sean reversibles.

La muerte legal es la certificación por parte del personal médico cualificado. Está ligado a la muerte cerebral de la persona, pero a pesar de estar legalmente muerta, si se mantienen sus constantes vitales artificialmente, con aparatos externos, sus estructuras orgánicas (excepto el cerebro) seguirían vivas.

Es por tanto la *muerte biológica* previa, y estrictamente necesaria por ley, a la criogenización.

Para iniciar el proceso de criogenización el paciente debe haberlo expresado previamente por su propia voluntad y dejarlo reflejado en el testamento, y además, debe hacérselo saber a sus familiares más allegados.

Es fundamental que pase muy poco tiempo desde ésta al principio del tratamiento, para que aumenten las posibilidades de reanimación en el futuro. Por ello las sociedades facilitan a sus miembros un brazalete en el que se dan instrucciones para que los que constaten su muerte conserven su cuerpo en buenas condiciones y avisen al centro. Además les mantienen en una vigilancia exhaustiva cuando existe más riesgo de que mueran.

En primer lugar tras el fallecimiento, lo primero que hay que hacer es avisar a los médicos para que no retiren el oxígeno al fallecido y para que mantengan el catéter o la vía de entrada de suero para el suministro de diversas sustancias tras la declaración de muerte clínica y legal.

Cuando esto ocurre, el muerto es trasladado inmediatamente a la central de criogenización en ambulancias especiales. Allí el equipo médico de la asociación le somete a un masaje cardíaco y una inyección de oxígeno para recuperar artificialmente las funciones de circulación y respiración. Al mismo tiempo, se empieza a reducir la temperatura y se le inyecta heparina en dosis elevadas (mínimo de 5.000 unidades más de 200 por kilo de peso), para evitar la coagulación de la sangre.

También conviene administrar un protector digestivo intravenoso tipo Tagamet, algún barbitúrico para disminuir la demanda metabólica del cerebro y algún antibiótico de amplio espectro como protección.

Lo ideal es comenzar a enfriar el cuerpo nada más producirse la muerte clínica o parada cardíaca, y antes de la muerte biológica, en la que el trazado encefalográfico del cerebro es nulo. Así las células reducen su actividad y necesitan extraer menos oxígeno de la sangre, por lo que pueden sobrevivir más tiempo después de que el corazón deje de latir. Si no se pudiera, con el cuerpo ya preparado, se empieza el enfriamiento colocando bolsas de hielo en axilas, cabeza e ingles.

Una vez que el cuerpo está a dos o tres grados bajo cero se puede ya dejar al cerebro privado de oxígeno. Se elimina la circulación de la sangre y se

sustituye la heparina por una solución de glicerol u otro tipo de protector del frío. Para ello hay que invertir el sentido del circuito de introducción de estos agentes, ya que si no las válvulas cardíacas impedirían la entrada de líquido a la cavidad pulmonar. Esta operación dura de 4 a 6 horas.

Después se sitúa al paciente en bolsas de plástico muy bien aislado y rodeado de hielo y silicona (un material no tóxico y que permanece líquido a muy bajas temperaturas), y se va aumentando el frío gradualmente durante una semana hasta llegar a los 79 grados bajo cero.

Se pasa entonces a la fase definitiva. El paciente es trasladado a la cápsula de nitrógeno líquido, donde permanecerá helado a -196 grados hasta su posterior descongelación. Estas cápsulas, con apariencia de misiles, tienen una altura poco mayor a la humana y un diámetro de unos dos metros, y están cubiertas con una doble capa de acero para proteger a los pacientes de los terremotos.

El nitrógeno se mantiene en ebullición, a 196 grados centígrados bajo cero, en un compartimento separado del cuerpo, y al evaporarse, produce un enfriamiento constante de la cápsula a esa temperatura. Hay que suministrar más líquido continuamente. Cada cápsula, en la que hay uno o dos pacientes, necesita alrededor de 20 litros de nitrógeno diariamente.

Estos habitáculos son vigilados por especialistas durante las 24 horas del día, y cuentan con un sofisticado sistema de alarma que permite controlar en todo momento la temperatura interior. Además, cada uno de ellos guarda el historial clínico completo del paciente, para que en el momento de ser descongelado los médicos del futuro sepan todo lo relativo a su persona.

VIII.2.1 Problemas

Si bien hasta aquí todo parece fácil, para la criogenización encontramos serios problemas:

1) En España, por ahora, carecemos de las necesarias leyes y decretos para la aplicación de estas técnicas, tanto para la preparación de los cuerpos, como para el necesario traslado a las empresas de criogenización en EEUU, porque nuestra legislación sólo permite el enterramiento o la incineración y si se saca un cuerpo del país éste debe ir embalsamado.

Por lo tanto, la única solución posible hoy por hoy es la de que la persona se traslade allí antes de morir para poder criogenizarse así con todas las garantías

2) Otro problema que plantea la criogenización es que cuando se congela el agua del cuerpo forma cristales que pueden producir daños en las células y desgarrar los tejidos. Al igual que el hecho de que cuando se congelan los cuerpos el cerebro ya está muerto.

Para los especialistas en este tema, esto no es realmente un problema porque *“en el futuro se podrán construir máquinas del tamaño de un virus (nanotecnología) que esperamos puedan reparar una por una las células humanas”* en palabras del propio director de Alcor, la mayor empresa de criogenización ubicada en Norteamérica.

3) Y por último, el mayor de todos, es que todavía no existe un método de descongelación satisfactorio, de hecho aún no ha sido “despertada” ninguna de las personas congeladas, aunque sí se han realizado experimentos con animales que han dado resultados muy favorables.

VIII.2.2. Empresas

Actualmente existen tres grandes sociedades de Criogenización, dos en California (Alcor y Crionics Institute CI) y una en Michigan (Trans Time, Inc), que se definen como organizaciones sin ánimo de lucro y tienen un total de 25 pacientes congelados.

La más grande e importante de ellas es **Alcor**, que cuenta con más de 175 miembros esperando la muerte para ser hibernados.

Alcor practica dos modalidades de hibernación:

- a) La suspensión total, que conserva el cuerpo entero.

- b) La neurosuspensión, que consiste en guardar sólo la cabeza una vez separada quirúrgicamente del cuerpo. *“Los pacientes que escogen esta modalidad”* dice Carlos Mondragón, director del centro, *“están convencidos de que su identidad, su memoria, lo que ellos son o representan, está en el cerebro”*. *“Además, en el futuro”*, añade, *“la medicina dominará esta técnica de tal forma que será más fácil proporcionar un cuerpo nuevo a un paciente que reparar los estragos de la edad”*.

Alcor mantiene en suspensión en este momento 10 cabezas y 4 cuerpos.

El alojamiento en estos “cementeros helados” es caro, y hay que pagar por adelantado. El precio oscila entre los 35.000 dólares (unos tres millones y medio de pesetas) de la neurosuspensión y los 100.000 dólares (10 millones de pesetas) de la hibernación total.

De esta cantidad, **Alcor** utiliza un 50 % a la investigación y 15 % para iniciar el proceso. Los intereses que produce esa suma bastan para mantener al paciente durante mucho tiempo.

El resto se ingresa en una cuenta de ahorro especial y aparte de la organización, para que cuando el hibernado vuelva a la vida en el futuro tenga dinero para subsistir y no se encuentre sin nada.

IX.- BIBLIOGRAFÍA



ABREU, F. J. (d. 1676): *Historia de la Conquista de las siete Islas de Canaria*.

ADAMS, R.E.W. (2000): *Las antiguas civilizaciones del Nuevo Mundo*. Barcelona.

AGUSTÍN, M. (2003): "Patrones de Momificación Chinchorro en las Colecciones Uhle y Nielsen". *Chúngara*, 35 (1): 5-252.

ALCINA, J. (1991): "Introducción general: La tradición cultural andina". En *Los incas y el antiguo Perú: 3.000 años de Historia*: 21-41. Madrid.

ALCINA, J. (1992): *Las claves de la América precolombina: 30.000 a.C.-1492*. Barcelona.

ALONSO DE ESPINOSA (1594): *Historia de Nuestra Señora de Candelaria*.

ARA, P. (1974): *El caso Eva Perón (Apuntes para la historia)*. Dr. Pedro. Madrid.

ARCO, M.C. del (1976): "El enterramiento canario prehispánico". *Anuario de Estudios Atlánticos*, 22: 13-124.

ARRIAZA, B. (1994): "Tipología de las Momias Chinchorro y Evolución de las Prácticas de Momificación". *Chúngara*, 26(1): 11 - 24

ARRIAZA, B. (1994): "Tipología de las Momias Chinchorro: Respuesta a Rivera, Schiappacasse, y Wise". *Chúngara*, vol. 26 (1): 41 - 47

ARRIAZA, B. (1995): "Chinchorro Bioarchaeology: Chronology and Mummy Seriation". *Latin American Antiquity*, 6 (1): 35-55.

ARRIAZA, B. (2003): *Cultura Chinchorro. Las Momias Artificiales más Antiguas del Mundo*. Santiago de Chile

AUCLAIR, MARCELLE (2005). “La vie de Sainte Therese d’ Avila”. Traducción: Perruna, Joaquín E. “*La vida de Santa Teresa de Jesús*”. Colección Arcaduz. Madrid.

AUFDERHEIDE, A. C.; MUÑOZ, I.; ARRIAZA, B. (1993): “Seven Chinchorro Mummies and the Prehistory of Northern Chile”. *American Journal of Physical Anthropology*, 91: 189 – 201.

AUFDERHEIDE (2003). “Mummies of Saints”. En *The Scientific Study of Mummies*: 201-202. Cambridge.

AUFDERHEIDE (2003): “Mechanism of mummification”. En *The Scientific Study of Mummies*: 41-71. Cambridge.

BLÁZQUEZ, J.M. y LARA, F. (1984): *El Libro de los Muertos*. Madrid.

BONGIOANNI, A. (2001): *Atlas del Antiguo Egipto*. Madrid.

CEDEÑO, A. (c.1490): *Breve resumen y historia muy verdadera de la conquista de Canaria*.

CHACAMA, J.M. y MUÑOZ, I. (2001): *Patrón Funerario Pre Chinchorro en un Contexto de Semi Sedentarismo y Complementariedad Ecológica. El Sitio Acha-2, Extremo Norte de Chile ca. 9500 – 10000 años a.P.* Chúngara, 33(1): 51 - 54

CLAYTON, P. A. (1996): *Crónica de los faraones*. Barcelona.

COCKBURN y COCKBURN (1988): “Mummies, Disease and Ancient Cultures”: 1-8. Cambridge.

DAVID, R. (2003): *Religión y magia en el Antiguo Egipto*. Ed. Crítica. Barcelona.

DUNAND, F. y LICHTENBERG, R. (1999): *Las momias. Un viaje a la eternidad*. Barcelona.

FIDEL, S.J. (1996): *Prehistoria de América*. Barcelona.

FULCHERI, E. (1996). "Mummies of Saints: A particular category of Italian mummies". En *Human Mummies. A Global Survey of their Status and the Techniques of Conservation*: 219-230. New York.

GONZÁLEZ, R. y TEJERA, A. (1990): *Los aborígenes canarios. Gran Canaria y Tenerife*. Oviedo.

GONZÁLEZ, R.; RODRÍGUEZ, C. y ESTÉVEZ GONZÁLEZ, F. (1992): "Bioantropología de las Momias Guanches". *Munibe*, 8: 51-61.

GONZÁLEZ, R.; ARCO, M.C.; BALBÍN, R. y BUENO, P. (1999): *El poblamiento de un archipiélago Atlántico: Canarias en el proceso colonizador del primer milenio a. C.* Tenerife.

GRILLETTO, R. (1989): *Las momias*. Madrid.

GRIMAL, N. (1996): *Historia del Antiguo Egipto*. Madrid.

ISIDRO, A. (2006). "Momias: tipología, historia y patología". *Revista Española de Antropología Física*, 26: 37-62. Universidad Autónoma de Barcelona.

LARA, F. (1993): *Libro de los Muertos*. Madrid.

LAURENCICH-MINELLI, L. (1991): "Tejido y técnicas en el Perú Antiguo". En *Los incas y el antiguo Perú: 3.000 años de Historia*: 99-113. Madrid.

LONGHENA, M. y ALVA, W. (2005): *Perú Antiguo*. Barcelona.

LULL, V. (1983): *La cultura de El Argar. Un modelo para el estudio de las formaciones económico-sociales prehistóricas*. Barcelona.

LYNNERUP, N.; ANDREASEN, C. y BERGLUND, J. (2003): *Mummies in a New Millenium*. Greenland National Museum and Archives and Danish Polar Center.

MASSEY, S. (1991): "Paracas". En *Los incas y el antiguo Perú: 3.000 años de Historia*: 230-241. Madrid.

MOLINA, F.; AGUAYO, P.; FRESNEDA, E. Y CONTRERAS, P. (1986): "Nuevas investigaciones en yacimientos de la Edad del Bronce en Granada". En *Homenaje a Luis Siret (1934-1984)*: 353-340. Sevilla

MOLINA, F., *et al.* (2003a): "La sepultura 121 del yacimiento argárico de El Castellón Alto (Galera, Granada)". *Trabajos de Prehistoria*, 60 (1): 153-158.

MOLINA, F., *et al.* (2003b): "Actuaciones arqueológicas en el yacimiento de Castellón Alto (Galera, Granada). Actuación de 2001". *Anuario Arqueológico de Andalucía*, (2001): 435-443.

PRESEDO, F.J. y SERRANO, J.M. (1989): *La religión egipcia*. Madrid.

REVERTE, J. M. (1993). *La maldición de los faraones*. Madrid

RODRÍGUEZ, C. (1995): *Las momias guanches de Tenerife. Proyecto Cronos*. Tenerife.

RODRÍGUEZ, C. y GONZÁLEZ, R. (1994): "Momias y momificación en las Islas Canarias Prehispánicas". *Eres (Arqueología)*, 5 (1): 117-131.

SAGASETA DE ILURDOZ, A. (1991): "Los ritos funerarios en los Andes Centrales". En *Los incas y el antiguo Perú: 3.000 años de Historia*: 127-149. Sociedad Estatal Quinto Centenario. Madrid.

SANTOS, M. (2002): *Conservación Preventiva de una colección única en el mundo: cuerpos momificados Chinchorro*. Revista Conserva, 6: 75 - 86

SHUBART, H. y ARTEAGA, O. (1986): "Fundamentos arqueológicos para el estudio socioeconómico y cultural del área de El Argar". En *Homenaje a Luis Siret (1934-1984)*: 289-307. Sevilla.

SPINDLER, K. (1995): *El hombre de los hielos*. Barcelona

STANDEN, V.G. (2003): "Bienes Funerarios del Cementerio Chinchorro Morro 1: Descripción, Análisis e Interpretación". *Chúngara*, 35 (2): 175-207.

STANDEN, V.G.; SANTORO, M. (2004): *Patrón Funerario Arcaico Temprano del Sitio Acha-3 y su Relación con Chinchorro: Cazadores, Pescadores y Recolectores de la Costa Norte de Chile*. Latin American Antiquity. 15: 89 - 109

VV.AA. (): *El Mundo precolombino*. Ed. Océano.

VV.AA. (1997): *Hace 4000 años...Vida y muerte en dos poblados de la Alta Andalucía. Catálogo de Exposición*. Sevilla.

VV.AA. (1999). "El interés popular por las momias. De la curiosidad natural a la religiosidad popular". *Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía*, 18:308-319

VV.AA. (2001): *Guía del Patrimonio Arqueológico de Gran Canaria*. Gran Canaria.

VV.AA. (2005). "San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús". *Clásicos populares*. El País, Madrid.

Páginas Web

Gómez Castillo, Suzuky Margarita. *Eva Perón y su construcción como fenómeno político, cultural y religioso en Argentina desde 1945 hasta la actualidad* [en línea]. Congreso de Historia Regional en Miranda – Venezuela, 2007.
<<http://congresodehistoriaregionalenmiranda.blogspot.com/2007/08/eva-peron-y-su-construccion-como.html>>. [Consulta: 27 noviembre 2007]

Colaboradores de Wikipedia. *Criónica* [en línea]. Wikipedia, La enciclopedia libre, 2008.
<<http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Cri%C3%B3nica&oldid=15038839>>. [Consulta: 11 febrero 2008].

Colaboradores de Wikipedia. *Criogenia* [en línea]. Wikipedia, La enciclopedia libre, 2007. <<http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Criogenia&oldid=13974778>> [Consulta: 31 diciembre 2007].

Colaboradores de Wikipedia. *Eva Perón* [en línea]. Wikipedia, La enciclopedia libre, 2008.
<http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Eva_Per%C3%B3n&oldid=15326289>. [Consulta: 23 febrero 2008].

Colaboradores de Wikipedia. *Vladimir Lenin* [en línea]. Wikipedia, La enciclopedia libre, 2008.
<http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Vladimir_Lenin&oldid=15292392>. [Consulta: 21 febrero 2008].

Universia. *Criogenización* [en línea]. Funversión, ocio y entretenimiento de Universia, 2003.
<<http://funversion.universia.es/curiosidades/sorprendente/criogenizacion.jsp>>. [Consulta: 18 diciembre 2007]

Bayona Estradera, Mariano y Cabrera Guillén, Dolores. *Documentos sobre Eva Duarte de Perón* [en línea] *La leyenda de la máscara de Evita*, 2004 – 2006.

<<http://members.fortunecity.com/evita2/escultor.html>>. [Consulta: 27 noviembre 2007]

Alcor Life Extension Foundation. *Home* [en línea]. Alcor Life Extension

Foundation, 2007. <<http://www.alcor.org/>>. [Consulta: 18 diciembre 2007]

Polanco Masa, Alejandro. *El bulo de las momias en la caldera* [en línea].

Tecnología obsoleta, 2006. <<http://www.alpoma.net/tecob/?p=413>>. [Consulta: 10 enero 2008]

Biografías y vidas. *Lenin* [en línea]. Biografías y vidas, 2004.

<<http://www.biografiasyvidas.com/monografia/lenin/>>. [Consulta: 30 octubre 2007]

Sociedad Española de Criogenización. *Enlaces*. [en línea]. 2003.

<<http://www.criozacion.com/sec/enlaces/enlaces.htm>> [Consulta: 20 enero 2008]

Cryonics Institute. *About Cryonics*. [en línea]. 2002. <<http://www.cryonics.org/>>.

[Consulta: 28 enero 2008]

Australian Museum. *Lenin*. [en línea]. Australian Museum on line, 2008.

<<http://www.deathonline.net/disposal/preservation/lenin.cfm>>. [Consulta: 27 octubre 2007]

Dracogeno. *Momias, mitos y “medicina alternativa”* [en línea]. Blog [Ad Nauseam](#),

2004. <<http://www.drnauseam.blogspot.com/2004/12/momias-mitos-y-medicina-alternativa.html>>. [Consulta: 10 enero 2008]

Cofre, Gerardo. *El polvo de momia* [en línea]. Amigos de la egiptología, 2004.

<<http://www.egiptologia.com/content/view/565/41/>>. [Consulta: 8 enero 2008]

Fuentes, Julio "Lenin puede resucitar en el siglo XXI" [en línea]. *Elmundo.es*. 22 abril 1997. <<http://www.elmundo.es/1997/04/22/sociedad/22N0056.html>>. [Consulta: 27 octubre 2007]

Herren, Ricardo "Vida y muerte de Eva Perón" [en línea]. *Elmundo.es. Especiales*. 2007. <<http://www.elmundo.es/especiales/2002/07/internacional/evita/index.html>>. [Consulta: 25 noviembre 2007]

Utrilla, Daniel "Es lo único que queda de la URSS" [en línea]. *Elmundo.es. Magazine*. 2001. <<http://www.elmundo.es/magazine/2001/117/1008956517.html>>. [Consulta: 3 noviembre 2007]

Reverte Coma, José Manuel. *Crionización o ansia de inmortalidad* [en línea]. Museo de Antropología Médico-Forense Paleopatología y Criminalística, 2001. <<http://www.gorgas.gob.pa/museoafc/loscriminales/antropologia/crionizacion.html>>. [Consulta: 20 diciembre 2007]

Agencia EFE Moscú "El Kremlin cree prematuro plantear un cambio de la momia de Lenin" [en línea]. *Lavanguardia.es*, 10 octubre 2007. <http://www.lavanguardia.es/premium/publica/publica?COMPID=53401173307&ID_PAGINA=22088&ID_FORMATO=9&turbourl=false>. [Consulta: 3 noviembre 2007]

Arriaza, Bernardo. *La Cultura Chinchorro* [en línea]. 2004 <<http://www.momiaschinchorro.com/index.php>>. [Consulta: 22 enero 2008]

Museo Chileno de Arte Precolombino. *Culturas Precolombinas. Área Surandina. Chinchorro* [en línea]. 2004. <<http://www.precolombino.cl/es/culturas/surandina/chinchorro/index.php>>. [Consulta: 22 enero 2008]

Trans Time, Inc. *Cryonics Intro* [en línea], 2003.

<<http://www.transtime.com/cryintro/cryintro.htm>>. [Consulta: 25 enero 2008]

[Arriaza](#), Bernardo y [Cassman](#), Vicki. *La Cultura Chinchorro* [en línea]. Masma WEB, Museo Arqueológico San Miguel de Azapa, 199 – 2001. <

http://www.uta.cl/masma/patri_edu/chinchorro.htm>. [Consulta: 23 enero 2008]

ABC Periódico Electrónico S.L.U. Madrid. *La Maldición de las Momias*. [En línea]. 2006.

<http://www.abc.es/hemeroteca/historico-28-11-2006/abc/Sociedad/la-maldicion-de-las-momias_153188263292.html> Consulta: 12 Diciembre 2007].

Carmelitas Descalzas Federaciones de España. [En línea]. 2000.

<<http://www.carmelitasdescalzas.net/NUEVA/index.htm>> [Consulta: 24 Octubre 2007].

Rodríguez Mata, Sara. La Momia. [En línea]. Cinefanía Online. 2000. “Terror

Universal”. 2005. <<http://www.cinefania.com/terroruniversal/index.php?id=18>>

[Consulta: 10 Diciembre 2007].

SCTJM. [En línea]. 1996.

<http://www.corazones.org/santos/a_santos.htm> [Consulta: 21 Octubre 2007].

Editorial Juventud, Barcelona. [En línea]. 2003.

<<http://www.editorialjuventud.es/18-tintín.htm>> [Consulta: 14 Diciembre 2007].

Educa Multimedia. [En línea]. 2002.

<<http://www.educamultimedia.com/busqueda.asp?busqueda=momias&grid=si>>

[Consulta: 14 Diciembre 2007].

VV.AA. *El mundo del Egipto Faraónico a través de los comics*. [En línea]. Societat Catalana d’ Egiptologia, Barcelona. 2002.

<<http://www.egiptologia.com/sce/castellano/comic/comic00.htm>> [Consulta: 13 Diciembre 2007].

Gil Benítez, Isabel. *Egipto y el cine*. [En línea]. Egiptomania.

<http://www.egiptomania.com/egipto-cine/egipto_cine.htm> [Consulta: 13 Diciembre 2007].

knight, Kevin. *Santa Teresa de Jesús*. [En línea]. The Catholic Encyclopedia, Volumen I, New York, 1907. "Enciclopedia Católica", 1999.

<<http://www.encyclopediacatolica.com/t/teresavila.htm>> [Consulta: 24 Octubre 2007].

Colaboradores de Wikipedia. *Teresa de Jesús*. [En línea]. Wikipedia, la enciclopedia libre, 2007. <http://es.wikipedia.org/wiki/Teresa_de_Jes%C3%BA> [Consulta: 25 Octubre 2007].

Colaboradores de Wikipedia. *Bernardette Soubirous*. [En línea]. Wikipedia, la enciclopedia libre, 2007.

<http://es.wikipedia.org/wiki/Bernadette_Soubirous> [Consulta: 24 Octubre 2007]

Colaboradores de Wikipedia. *Zita de Lucca*. [En línea]. Wikipedia, la enciclopedia libre, 2007.

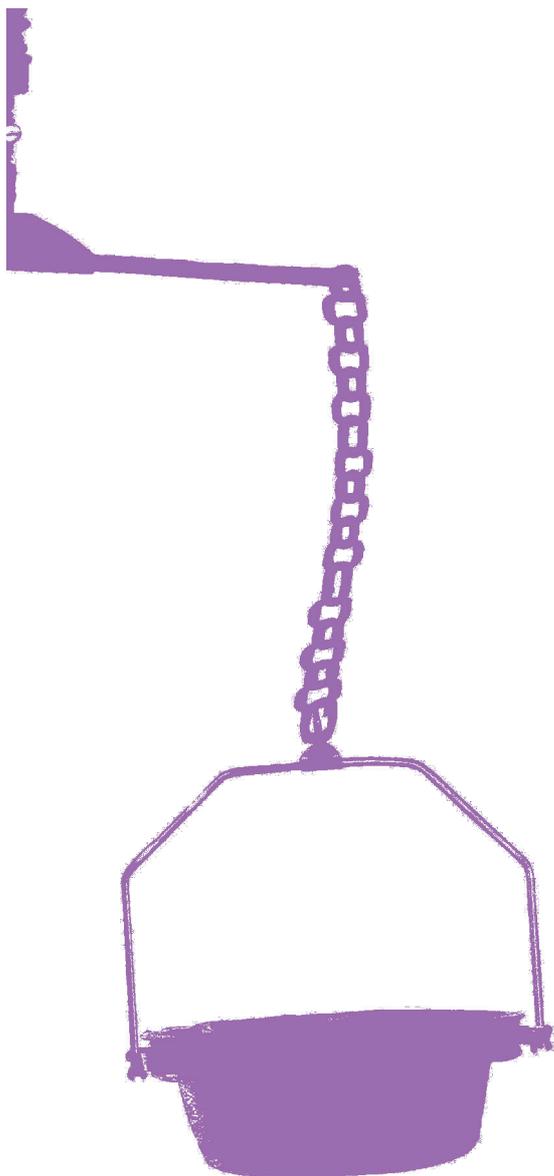
<http://es.wikipedia.org/wiki/Zita_de_Lucca> [Consulta: 24 Octubre 2007].

Espacio Barenadette Soubirous-Nevers. *Congregación de las Hermanas de la Caridad de Nevers*. [En línea]. 2001

<<http://www.sainte-bernadette-nevers.com/espagnol/index.htm>> [Consulta: 24 Octubre 2007].

Delahoyde, Michael. *Mummy Filmography*. [En línea]. Washington State University, Pullman, 2004.

<<http://www.wsu.edu/~delahoyd/mummy.films.html>> [Consulta: 15 Diciembre 2007].



BLOQUE C. DISEÑO

Definimos el diseño, como un proceso o labor a, proyectar, coordinar, seleccionar y organizar un conjunto de elementos para producir y crear objetos visuales destinados a comunicar mensajes específicos a grupos determinados. Desde el área de diseño se ha pretendido materializar lo más correctamente posible los preceptos de la idea de la exposición (*cf. Supra*). Nosotros nos centramos alrededor de un espacio que nos viene dado.

Ha sido una labor compleja al combinar diferentes aspectos:

-Diseño gráfico

Abarca la imagen de la exposición con los retos que implica transmitir una exposición hacer de la muerte y la vida vista a través de los procesos de momificación. Sin caer en los recursos manidos (*cf. Infra*)

-Espacio:

Al estudiar este espacio, nos presenta una serie de retos por ser, en un principio, laberíntico. Las soluciones presentadas fueron varias a lo largo del desarrollo del trabajo. Fueron entrando nuevos recorridos y separación de zonas. Lo que priorizo el desarrollo del diseño, como primer paso fue el recorrido por las distintas zonas, ya que nos enfrentábamos a dos plantas y a cuatro salas de diferentes tamaños.

Otro de los elementos que nos guiaban en el diseño espacial era lo que se quiere contar en esta exposición.

Así que en la unión de estos dos elementos, como dos columnas vertebrales del diseño espacial empezamos el trabajo.

-Museografía atractiva

Referente a los elementos, empleados para el diseño, hemos tenido siempre presente, que el coste no fuese excesivo, que los materiales fueran reciclables para otras exposiciones, la relación del diseño entre las distintas salas fuera similar y relacionado entre ellas.

Como principal problema que nos hemos encontrado es con la pieza mas significativa del Museo de Galera que es su Momia. Esta se encuentra en una vitrina de gran tamaño, que desde un principio se nos informo que no podía moverse. Así que la integramos dentro del discurso con ayuda del diseño de la museografía.

Audiovisuales completan este abanico de recursos, que vuelven a resaltar la importancia del visitante contemporáneo por la imagen.

- Iluminación.

El proyecto de iluminación viene a combinar las exigencias de conservación y la creación de ambientes. Pretendíamos realizar un proyecto sinestésico, en el cual el espectador pudiera sentir en determinados momentos empatía con la propuesta del discurso.

Con todo esto hemos creado unos espacios homogéneos. Cuidando los colores para que nos ayuden a separar las distintas temáticas. Hemos colocado una moqueta para dar unidad y que el visitante tenga unidad por los sentidos del tacto además de la vista.

Retomando la idea del principio: hemos organizado un espacio vacío que se nos ha dado.

I. PUNTO DE PARTIDA



I.1. EL DISEÑO QUE VIMOS

¿Cómo han tratado las exposiciones sobre momias y momificación al diseño? Ésta es la pregunta que nos servirá de punto de partida de reflexión para crear nuestro diseño propio.

Esta idea surge de la necesidad de conocer planteamientos previos, respuesta y soluciones que otras exposiciones han dado a nuestra peculiar temática.

En un primer rastreo encontramos que la temática de nuestra exposición es novedosa. Parece ser que no se ha llegado a explicar el proceso de la momificación enfrentado y comparando diversas culturas y civilizaciones que lo han practicado diferentes entre ellas, incluso presentar las técnicas actuales que persiguen los mismos fines. Es más, ni se ha pretendido desmitificar la idea de la momia como algo cercano que subyace en el inconsciente colectivo. De este modo la idea de presentar una imagen sobre estas ideas supone un reto al que estamos dispuestos de dar solución.

Las exposiciones más abundantes son la de temática egipcia. La encontramos alrededor del mundo desde Australia hasta Europa. Mucho de su diseño, y en concreto el gráfico, recurre siempre a la misma idea de la imagen del sarcófago con la cara del difunto "osirificado". Busca el impacto de la fama que acarrea mostrar los sarcófagos y las momias egipcias. Este tipo imágenes las encontramos repetidas en diversos productos como portadas de libros, documentales, merchandising...

Muchas son las soluciones con respecto el montaje desde recreaciones, como la realizada sobre el hipogeo de Tutmosis III, hasta la muestra más simple con los objetos, restos de ajuares, exvotos u ofrendas, expuestos "in Vitro". Usando las nuevas tecnologías como reclamo de la exposición. Otras, como

*Faraón, el misterio del Antiguo Egipto*⁵, se dedicaron a construir una pirámide mediante la cual se accedía a la exposición como icono de reclamo para el público. En estas muestras la conservación y seguridad se hace patente en el uso de un diseño más clásico, sin innovar demasiado en el uso de nuevos materiales.

Otro gran grupo de exposiciones sobre momias las podemos encontrar en Sudamérica. La variedad de culturas que poblaron el Sur y centro del continente americano nos han dejado varias momias que los actuales países se encargan de mostrar y poner en valor como vivo ejemplo de la recuperación de su pasado indígena.

Los recursos, algunas veces limitados por parte de estos países, hacen que sus muestras, lejanas del espectáculo que hemos visto como ejemplo en las egipcias, sean más modestas. Variedad de imágenes y vídeos hemos podido ver sobre una muestra sobre las momias de Leymebamba en Perú⁶. Dejaba mucho que desear en cuanto a manipulación y conservación. Estas momias se encontraban desprotegidas colocadas sobre unos pequeños pies de atril para sustentarlas. Además no estaban en vitrinas, por lo que el control de las condiciones climáticas no se llevaba a cabo.

Respecto al diseño gráfico, en las momias sudamericanas, es muy sencillo y simple. Recurren principalmente a la fotografía en primer plano de la cara de la momia. Con este recurso pretenden buscar el impacto ante lo llamativo de las facciones cadavéricas del cuerpo. Algo similar encontramos, en cuanto a diseño gráfico, con las momias guanches de Canarias, así como en los congresos dedicados a las mismas.

⁵ "Faraón". *El misterio del antiguo Egipto*. Celebrada en el Centro de exposiciones Canal Arte Isabel II en Madrid del 20 de Diciembre de 2005 al 14 de Mayo de 2006.

⁶ *Momias de Leymebamba. Los secretos de la gente de las nubes*. Celebrada en el Museo de la Nación en Lima, Perú durante 2007

Con respecto a esta primera parte podemos sacar como conclusión: la búsqueda del impacto en el público, ya sea con imágenes que recurren al morbo o mediante otras totalmente reconocibles, como serían las egipcias.

Los montajes creativos son escasos, se prima la conservación más clásica y la exposición de carácter diacrónico en lugar de buscar la sincronía que les ofrecen las recreaciones combinada con los criterios de conservación.

II.2. EL TRATAMIENTO DE LAS MOMIAS EN LOS MUSEOS

El espacio es muy importante para desarrollar un diseño de calidad. El discurso que nos ofrece un museo antropológico no será el mismo que uno arqueológico. De este modo el diseño debe amortiguar la esencia de la exposición con la imagen del museo como institución.

Hemos podido ver en este primer acercamiento como las momias y el proceso de momificación son tratados de diferentes maneras. De este modo muchos montajes se ven supeditados a presentar de una manera más aséptica los objetos, lejanos de la espectacularidad de las recreaciones.

Un primer espacio para las momias es el museo arqueológico. En éste se intenta unir la labor científica del estudio de la cultura material y presentar como documentos los bienes. De este modo se valen de recursos más espectaculares, sin caer en la imagen tópica. Como ejemplo la exposición de *La tumba Tutmosis III, las horas oscuras del sol*⁷ fue realizada en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid. En ella se recreó la cámara funeraria del enterramiento del faraón a escala real, se mostraron maquetas y muchos documentos que explicaban el enterramiento en hipogeos y el descubrimiento del mismo en el Valle de los Reyes de Egipto. Por otro lado la exposición continuaba con espacios asépticos donde pedestales y vitrinas eran los elementos museográficos más destacados.

⁷ *La tumba de Tutmosis III. Las horas oscuras del sol.* Celebrada en el Museo Arqueológico Nacional en Madrid del 21 de septiembre al 21 de noviembre del 2004

Otro espacio en que se han desarrollado exposiciones sobre momias es el museo de antropología. En estos prima la labor científica y se basa en la muestra del ser humano y sus diferentes comportamientos como base para el estudio. Son montajes muy asépticos en los que la momia y el proceso de momificación son lo más importante como elemento de comprensión de las culturas. Al contrario que en los arqueológicos donde se interpretaba como base documental de una cultura determinada. Ejemplo de muestras en museos antropológicos es la exposición llamada *Las Momias Guanches de Necochea*⁸ en el Museo de la Naturaleza y del Hombre de Tenerife. En ella se ponen de relieve las propuestas que antes hemos comentado.

Como conclusión de este segundo apartado extraemos, que el rigor científico no tiene porque estar acompañado de un diseño austero o dentro de una vertiente clásica de la museografía. La espectacularidad en diseño combinada con una buena base documental puede proporcionar una experiencia atractiva y estética a la vez que crea inquietudes y propicia una difusión científico-cultural.

⁸ Las momias guanches de Necochea. Celebrada en el Museo de la Naturaleza y el Hombre de Tenerife en el 2003

II. DISEÑO PARA EL MUSEO DE GALERA. CONSIDERACIONES GENERALES



II.1. EL MUSEO DE GALERA Y SU DISEÑO

Antes de profundizar en el diseño que hemos querido mostrar en las salas temporales de este museo, sería importante explicar ante que tipo de institución nos encontramos.

El museo está ubicado en la población de Galera, de apenas 1200 habitantes, y se sitúa en la zona noreste de la provincia de Granada. Es un pueblo pequeño, que vive de la agricultura, de la construcción y del turismo rural, cuyo principal atractivo radica en las abundantes cuevas. No obstante, Galera presenta además un importantísimo legado patrimonial, basado en los distintos yacimientos arqueológicos, que han dotado de piezas de primera categoría al museo local.

Partiendo de estas premisas, y de que el museo local de Galera vive más gracias al esfuerzo de las personas que los gestionan, que a los fondos económicos con los que cuenta; podemos pasar a definir el diseño que lo caracteriza.

Para empezar, el edificio se sitúa en la capilla de un antiguo convento, que ha sido cedido por un periodo de veinticinco años prorrogables al ayuntamiento de Galera, por parte de la Iglesia. El inmueble de tres plantas, cuenta con un espacio reducido en cada una de ellas, pero que ha sabido administrar muy bien.

La fachada que nos presenta este museo es totalmente austera y respetuosa con el uso como capilla que tuvo en otros tiempos el edificio. De hecho, presenta una fachada blanca con dos cuerpos más una espadaña como era lo habitual. En la parte baja se observa hoy un zócalo nuevo con la imitación del despiece de sillares, de color gris. Y el resto de elementos que definen la fachada, se reduce a una puerta de madera con dos hojas y una ventana de madera en el segundo cuerpo, ambos elementos aparecen enmarcados en sendas molduras grises.

La publicidad en fachada, por su parte, se traduce en una banderola con el nombre y el logo del museo, que a continuación se explicará. Se basa en un diseño simple, se ha usado un tipo de fuente *sans serif* o de palo seco, la frase se puede leer en vertical "MUSEO DE GALERA", la primera palabra aparece de color

nararanja, la segunda de color negro y la tercera de nuevo en naranja, pero esta última resaltada en negrita. Son letras de gran tamaño que ocupan buena parte de la banderola y su fondo se colorea de un tono tierra claro.

Y para completarla, el logo del museo, en la esquina inferior derecha de la banderola se sitúa un dibujo de un búho. Se trata de un dibujo sencillo, el ave aparece en escorzo, mirando hacia el frente, su cuerpo es de color negro con betas blancas y en la cabeza resaltan los ojos blancos y el pico naranja. Es una figura simpática y amena, que encaja como mascota del museo, calando entre los más pequeños.



En cuanto al origen de esta imagen, cabe decir, que no se eligió de forma arbitraria, este animal aparece representado en unas piezas que se conservan en el mismo museo. Concretamente esta figura se puede observar en tres skyphos griegos procedentes de la necrópolis de Tútugi, en las afueras de Galera.

En conjunto, el museo de Galera proyecta una imagen modesta, la cual responde a las limitaciones propias de un museo local pequeño y con pocos recursos. Y por añadido al hecho de haberse tenido que adaptar a un edificio preexistente con un uso muy diverso.

Al entrar en el museo la idea anteriormente expresada se constata. El espacio de la antigua capilla, dado que era más generoso en altura que en anchura, fue subdividido, colocándose una falsa entre planta, que posibilitó en su

día contar con dos plantas para exposición. Algo más tarde, se descubrió que el edificio albergaba en el subsuelo una bodega, perteneciente a la casa que precedió a la capilla.

El aspecto de la planta baja y la planta alta, responden a una idea algo más unitaria, mientras que la planta del subsuelo tiene una apariencia muy distinta.

Comenzando por la planta baja, podemos apreciar que el suelo es de mármol blanco, las paredes blancas y el techo plano se articula a base de vigas metálicas que sustentan la entreplanta. En cuanto a las piezas, la mayor parte de ellas se encuentran dentro de vitrinas, realizadas en madera y vidrio, pintadas de una tonalidad gris claro y carecen de cierre hermético. Son vitrinas sencillas, de bajo coste y realizadas en el entorno de Galera. Las piezas de mayor tamaño, como las estelas romanas, no se encuentran en vitrina y apoyan en grandes bases de madera barnizada.



Vista de la planta baja del Museo de Galera

En lo referente a cartelería, las cartelas no ofrecen un diseño unitario, dentro de las vitrinas encontramos algunas de cartón pluma, cartulina, papel, etc.,

incluso alguna metálica con las letras incisas. El tipo de letra y el color de fondo también varían de forma considerable. Algunas, son simples trozos de papel impreso de pequeño tamaño y otras son cuartillas impresas con letra negra sobre fondo blanco dentro de un marco negro, como aquellas que acompañan a las estelas romanas.

En cuanto a los textos de salas también podemos apreciar notables diferencias. Común denominador es el soporte de las mismas, el cartón pluma. Después podemos encontrar distintas fuentes y juegos de colores, la estructura suele ser diversa en la colocación de imágenes o mapas. Los colores del fondo de las paredes están seleccionados a conciencia, siendo el rojo para el ámbito íbero y para la cultura de “El Argar” el verde.

Pero en esta planta encontramos otros recursos a parte de las piezas en vitrina y los textos de sala. En su tramo final podemos ver una recreación de una tumba en una necrópolis y, en la pequeña sala contigua, la recreación de una excavación, ambas dentro de vitrinas. También se expone documentación en vitrina, apoyada en plano o sobre una plataforma de madera y con un pequeño apoyo para crear pendiente. Vemos el uso además de alguna catenaria junto a una vitrina de baja estatura.

La planta alta por su parte, presenta un suelo de madera, por ser más ligero para la entreplanta, sus paredes son igualmente blancas y posee un techo abovedado herencia de la antigua capilla; donde ha sido colocado un rail electrificado para la colocación de los proyectores de iluminación.

En esta planta, al igual que en la anterior, se ha usado el mismo tipo de vitrina. Pero encontramos cierta disparidad en cuanto a la cartelería, podemos ver diferentes cartelas en el interior que en el exterior de las vitrinas, y los paneles los encontramos de dos tipos, algunos aparecen sobre muros de DM, otros sobre el muro directamente y otros en soportes con pies metálicos. Se hace notar que la parte donde se sitúa la momia de Galera tiene una cartelería diferenciada, con una fuente de letra distinta por ejemplo. Este espacio, además de contar con una vitrina de atmósfera inerte por cuestiones de conservación, cuenta con el único

medio audiovisual de todo el museo, una pantalla plana de 20", donde proyecta un video sobre la "Momia" de Galera.

Vista de la Planta Alta del Museo de Galera



Vista de la vitrina donde se encuentra la "Momia" procedente del yacimiento de Castellón Alto



Otro recurso museográfico usado en esta planta son las recreaciones de objetos de la cultura argárica. Este tipo de recreaciones se sitúan a escasa altura sobre un pedestal y están protegidas por una catenaria.

Por otra parte, la planta del subsuelo, la bodega, se aleja bastante del diseño de las otras dos plantas, por dos razones fundamentalmente. Esta zona del museo está dedicada a la etnografía y no contiene piezas arqueológicas, y por otro lado fue realizada con posterioridad al resto del museo, cuando se descubrió. Dicha parte del museo intenta reflejar los modos de vida de Galera y basa su montaje en la recreación de ambientes típicos. Podemos ver la recreación del interior de una casa cueva, o un taller artesanal del cáñamo o una bodega de vino del país, industrias que tan florecientes fueron en la zona.

En esta planta, la cartelería escasea y prima la importancia de objetos los reales, cercanos a nosotros en el tiempo y con huellas visibles de su uso. Sólo aparecen algunas cartelas en papel y algunos paneles, de un diseño totalmente distinto a los vistos en las plantas anteriores, a base de colores vivos como el verde o el amarillo.

En conjunto, el museo denota una falta de unidad en su diseño, tanto en el tipo de cartelas como de paneles, en el uso de fuente y colores, y presenta una mayor unidad en cuanto a las vitrinas, que a excepción de la perteneciente a la momia, todas resultan de semejantes características. Por su parte, la composición de los paneles resulta un tanto abigarrada, parecen excesivamente cargados de información, tanto escrita como gráfica.

II.2. UN NUEVO DISEÑO PARA GALERA: NUEVAS SALAS DE EXPOSICIÓN TEMPORAL

Por lo que respecta al diseño que nosotros proponemos para las salas de exposición temporal, pretendemos crear un diseño unitario, que responda a las necesidades de una sala de exposición actual. Deberá ser un espacio flexible y al servicio del museo. Que aportará una imagen novedosa y moderna al mismo.

A continuación analizaremos cada uno de los aspectos que abarcará nuestra propuesta para el diseño.

Para comenzar, el diseño gráfico de nuestra exposición busca romper, en gran medida, con lo visto hasta ahora en el museo. Iniciando por la imagen que aparecerá en el cartel, en el tríptico, en las banderolas, etc. Se trata de una imagen eminentemente conceptual, que pretende transmitir una idea pero sin contarla todo, ser un cebo para el público, algo que despierte su curiosidad. Pretendemos que el público potencial se plantee preguntas y que se sienta atraído a buscar las respuestas en la exposición. Las palabras “Muerte y Vida” son la clave de la exposición, es por ello que se resaltan, acompañadas en su parte baja con el subtítulo “un recorrido hacia la eternidad”.

Por otro lado, el logo también respondería al mismo espíritu rompedor. A diferencia del logo del museo de Galera, aquí no se usan figuras, más bien se pretende hacer un juego más sutil con el título de la exposición. El protagonista aquí es el nexa “Y”, al cual se le ha proporcionado una entidad que va más allá de lo que sería una simple letra de conexión. Esta letra, tal cual está configurada aquí, agrietada y maltrecha, uniendo las palabras fundamentales “muerte” y “vida”, nos sumerge en el mundo de la momificación.

En cuanto a la cartelería en sala, también se aleja bastante de lo visto hasta ahora, se hace una clara apuesta por el vinilo serigrafiado y recortado. Tanto los textos de sala, como las cartelas o las imágenes se realizarán en vinilo, que luego se adherirá a la superficie de DM pintado. Se busca un diseño limpio pero a la vez dinámico. En este sentido, los tableros de DM, que recubrirán buena parte de las paredes de las distintas salas temporales, ofrecerán la posibilidad de colocar el vinilo adhesivo sin ningún esfuerzo, y sin limitaciones de espacio para colocarlo, ya que apostamos por la libertad de elegir.

Esta idea además, podrá ser aplicable a otras futuras exposiciones que se realicen en estas salas, que en vacío presentarán amplios espacios fáciles de panelar.

En este sentido, cabe destacar, que no sólo se ha pensado en esta exposición que nos ocupa, sino en la idea de dotar al museo de Galera de una infraestructura flexible para otras futuras exposiciones y sin que ello exija, por supuesto, un alto coste.

Por otro lado, las vitrinas que se usarán para esta exposición responderán todas a una idea de diseño y estilo homogénea, cumpliendo siempre, claro está con su objetivo de conservar en buenas condiciones las piezas que alberguen.

Además pretendemos que esta sea una exposición del siglo XXI, lo cual abarca el uso de pantallas para la proyección de videos e incluso una campana sonora, que permite al espectador que lo desee, escuchar la proyección individualmente, sin perturbar el resto de la exposición. Ya que hay que tener en cuenta, los distintos espacios que se tratarán y su temática diversa.

En varias salas además se ha optado por un recurso que normalmente obtiene muy buenos resultados, se trata de pantallas de lona serigrafiada que se retroiluminan mediante lámparas fluorescentes. Este sistema permite introducir en ocasiones bastante información en espacios reducidos y de forma atractiva. Otro recurso que se usará serán lonas que penderán del techo y recibirán proyecciones que amenizarán igualmente el espacio. Son soluciones sencillas, llamativas y de no muy alto coste.

Otro elemento museográfico a destacar, serían las recreaciones que se van a usar. Tenemos que ser conscientes que no todos los espacios tratados en esta exposición contarán con piezas, y menos aún de la importancia de un sarcófago egipcio o de una momia argárica, por tanto, se han buscado otros medios. Las recreaciones permiten crear ambientes muy particulares y representativos, que conecten con la parte más sensitiva del público. Ya que no sólo los textos o las imágenes nos ayudan a transmitir las ideas, una buena recreación también tiene mucho que decir y puede conectar con el visitante apelando a la sinestesia.

Otro elemento que caracteriza nuestra exposición, ha sido sin duda, el uso de muros curvos como división de espacios. Los muros autoportantes con estructura interna, son de gran estabilidad y resistencia, lo cual los hace muy idóneos para la subdivisión de espacios efímeros. Pero además la tecnología actual permite curvar los tableros que los componen, lo cual facilita la creación de ambientes mucho más dinámicos y orgánicos, que rompen con el típico muro recto de DM. A esto hay que añadirle, que la ondulación producida, crea entrantes y salientes donde se puede jugar con la colocación de piezas y hace mucho más ameno el recorrido de los visitantes, que no pasarán por una mera y simple exposición rectilínea.

III. DISEÑO GRÁFICO



Siguiendo una buena metodología en lo que al trabajo de diseño gráfico se refiere y dentro de éste, la construcción de una imagen corporativa (aunque en realidad nos centraremos en primer lugar en el cartel como identificador visual de la imagen de la exposición en su conjunto), comenzamos a trabajar pensando en establecer unos objetivos a cumplir que a su vez nos sirvieran de pautas sobre las que asentar ideológicamente nuestro desarrollo de una comunicación visual que pretendíamos fuese lo más eficiente posible.

Para ello en primer lugar, como venimos diciendo, establecimos que la imagen fuese entre otras muchas cosas atractiva, funcional y original. Estos tres preceptos que ya de por sí solos pueden parecer fácilmente entendibles no fueron escogidos por casualidad sino que cada uno tiene su razón de ser.

Entendíamos que la imagen debía de ser atractiva por varias razones:

- La primera es que si disponíamos de un título que es bastante seductor, que tiene como fin insinuar y no mostrar el contenido de la exposición para que surja la curiosidad en el visitante, nuestra imagen no podía ser menos y debía reforzar este concepto dando lugar a una total sintonía entre texto y elemento visual.

- No queríamos bajo ningún concepto una imagen plana sino todo lo contrario, queríamos dar un mensaje que provocase sentimientos en el espectador para crear un vínculo de empatía que le hiciese pensar en la necesidad de visitar la exposición para completar el mensaje que nosotros le estábamos enviando, y que por supuesto no estaba completo.
- Por último, una imagen atractiva es mucho más identificable y por tanto también memorizable por parte del observador puesto que es mucho más probable que cause un impacto en su retina.

Que la imagen fuese funcional era quizás la parte más difícil del trabajo pues había que entrar en el análisis exhaustivo de que era lo que significaba la temática de la exposición, esto es, había que dividir el tema en cuantas partes hicieran falta para que fuese mucho más fácil de abarcar y poder tratar desde multitud de perspectivas diversas que luego resultasen lo más creativas posibles.

Desde este punto de vista, el título de *Muerte y vida* (cif. *Supra*), ya de por sí daba mucho juego en cuanto a la recurrencia de recursos visuales. A partir de él, se podían entender muchas cosas relacionadas con la temática expositiva, ahora había que tratar que el concepto que nosotros hiciésemos tangible tenía que ser funcional, o lo que es lo mismo, que fuese fácilmente entendible por el receptor del mensaje. Para conseguir esto, aunque parezca evidente no era suficiente con saber que estábamos usando el mismo idioma visual, el occidental, sino que pretendíamos que fuese reconocible rápidamente y se produjera una veloz asociación de conceptos, es decir, el receptor vería el título, después la imagen o viceversa y entendiese en seguida el mensaje que le dábamos.

Siguiendo con la metodología de la que hablábamos al principio, el siguiente paso una vez ya habíamos construido los cimientos de nuestro problema a resolver, era la indagación, sobre la cual veríamos que se ha hecho antes en otros eventos similares sobre temáticas parecidas para poder tomar prestadas ideas o recursos que nos pareciesen interesantes y por consiguiente,

desechar aquellas soluciones que no entrasen dentro de nuestras premisas iniciales o que creyésemos que no aportarían nada nuevo a nuestra labor.

Esta etapa de indagación en cualquier trabajo de realización de imagen corporativa es esencial, puesto que conocer lo que hay hecho, a parte de lo que hemos comentado en el párrafo anterior también nos va a permitir no caer en la repetición casual de otra imagen realizada con anterioridad y conocer el lenguaje visual que se maneja en determinados ámbitos.

Como bien se ha comentado en páginas anteriores sacamos diversas conclusiones de este proceso de investigación pero sobre todo destaca una sobre todas las demás y es el hecho de que en prácticamente todos los casos la imagen del cartel se basa en la fotografía de una momia, que suele ser además la protagonista de la exposición. Si no se trata de una momia, siempre será un objeto que participe en la muestra con un protagonismo por encima del resto de las piezas restantes.

Por otra parte, también conviene señalar que en la mayoría de las imágenes estudiadas se suele utilizar un fondo neutro de color blanco o negro sobre el que ubica la imagen fotográfica. Esto vendría a ser lo mismo que si nosotros habláramos siempre con un tono neutro de voz sin a dar a conocer nuestras emociones o pensamientos. Un papel blanco, liso es prácticamente igual que una comunicación que no es tal.

Esta solución a nosotros nos parecía demasiado estática y muy arriesgada en cuanto a interés, ya que nos está contando todo desde el principio (esto equivale a, utilizando como ejemplo un libro, si en la cubierta nos pusieran la imagen final que resume todo el contenido del interior) y prácticamente nula en cuanto a la realización de una comunicación visual ya que es necesario que el receptor del mensaje conozca el objeto para entenderlo en su totalidad.

Una vez analizada la fase de indagación más que saber lo que queríamos teníamos en nuestras manos qué no íbamos a hacer ya que habíamos desechado gran parte de los recursos y soluciones gráficas que habíamos encontrado. Nos parecían frías y exentas de facultades capaces de crear empatía y por tanto de llamar la atención atrapando el interés de los espectadores.

Por otra parte si que encontrábamos interesante estructurar la composición en base a fondo y figura, con algunas matizaciones en ambas. Estaba claro que la figura habría de ser un elemento que nos aportase mucho desde el punto de vista conceptual sin llegar a ser un objeto de la exposición y el fondo debería de aportar soluciones a la cuestión de establecer una relación con el observador con connotaciones positivas.

Una vez entramos en el trabajo creativo, nos planteamos la utilización de algunas técnicas creativas tales como los mapas conceptuales o la asociación de ideas forzadas para llegar a soluciones más interesantes y originales.

De estos procesos surge una variedad muy apreciable de ideas que nos llevan a la utilización del Juicio de Osiris como punto fundamental de la base conceptual que nos servirá como núcleo articulador de todo el conjunto gráfico. La idea del *Juicio de Osiris* está muy presente en la exposición y en las actividades que se desarrollarán con niños en los talleres. Al asociar esta idea con otras a través de la técnica de asociación forzosa nos lleva a plantear el tema representándolo por medio de una balanza que nos está enseñando la disputa entre muerte y vida.

Así pues nos ponemos a trabajar con el tema de una lucha entre la vida y la muerte, o mejor dicho entre la muerte y la vida, pues es el ansia del ser humano por no abandonar la vida o de continuarla a través de la muerte, lo que lleva a sopesar que es una contienda en la que no se sabe muy bien quién es el vencedor y por consiguiente surgen dos versiones del cartel: una en la que en el plato de la balanza el mayor peso se lo lleva la muerte y en otra la vida.

Esta última disposición nos lleva a que no se muestren nunca los dos lados de la balanza en el mismo soporte creando también una especie de misterio por saber que hay en el platillo.

Una vez explicada la figura quedaría por concluir el fondo. Siguiendo a Bruno Munari, cada uno ve lo que sabe y en este sentido son muy interesantes las texturas o lo que es lo mismo la estructura superficial de las cosas, una hoja lisa blanca resulta poco interesante, un poco más si es rugosa y un poco más aún si las rugosidades tienen una disposición estructural.

Por esto, la realización del fondo pretendía crear una textura que recordase al receptor la idea o las sensaciones que le hicieran aproximarse al mundo de la muerte, (que no es el tradicional entorno de la muerte que hace referencia un mundo negativo y oscuro), y a un mundo de leyendas, de tradición oral donde la cultura y el saber se ha ido propagando como un mundo de magia y misterio que conocían unos pocos. Además el color utilizado es un amarillo terroso un poco anaranjado que recuerda el mundo de la tierra y los enterramientos y con el ámbito de los ritos funerarios comenzando así a hablar en el mismo lenguaje visual que los espectadores.

Por otra parte, continuando con la composición del cartel, la tipografía escogida fue la IMPACT para el título, puesto que es una tipo muy contundente y que da peso a la frase, *MUERTE Y VIDA* como una contienda entre ambas que tiene mucha importancia y la HORATIO para los subtítulos ya que es una tipografía que sigue la idea de recorrido que en la misma frase se encuentra y por ello viene muy al caso.

Una vez realizada la imagen principal creímos necesario hacer un logotipo que partiera del cartel, y que nos sirviera para realizar todo el trabajo gráfico restante, esto es, trípticos, cuestionarios, publicaciones, posibles actividades futuras, etc.

Además era necesario que esta nueva construcción visual supusiera una nueva identidad, desarrollada a partir de la otra como hemos dicho antes, ya que

podría participar en futuras actividades que tuvieran que ver con el desarrollo local con lo cual no debía de ser la misma imagen sino una variante de la anterior.

Aquí no se va a desarrollar todo el trabajo propio de un manual de identidad corporativa puesto que nos llevaría bastantes más páginas pero si que hemos llevado a cabo todo el conjunto de normas que nos facilitarían y regularían cualquier trabajo posterior con la identidad creada. El logotipo se compone de 2 elementos:

- Tipografía
- Logo

La tipografía se centra en el título y subtítulos de la exposición con las tipografías antes mencionadas.

El logo utiliza la Y del título para que se convierta en la balanza que antes aparecía en el cartel y así podemos crear un conjunto unitario entre elementos textuales e imagen y seguir con el mismo concepto antes planteado en el cartel, el *JUICIO DE OSIRIS*.

Al contrario que en el cartel el color en el logotipo sería diferente pues las connotaciones podrían variar, pero siempre utilizando un color que hacer referencia a la balanza, nuestro elemento protagonista.

Los colores utilizados son dos:

- En su versión cuatricomía: 32c 31m 13y 0k
57c 56m 42y 0k

Estos colores se centran en dar la sensación de que es una balanza, por ello el uso de colores que pueden parecer metálicos.

No se han buscado equivalente de tinta plana pues entendemos que sería un trabajo a desarrollar en un futuro si la entidad que desarrolla la exposición quisiera una identidad corporativa propia.



SIGNIFICACIÓN DEL LOGOTIPO

EL COLOR

El color busca reflejar la textura metálica de una balanza para poder potenciar la idea a la que antes hacíamos mención de la balanza dentro del contexto de esa lucha entre muerte y vida.

Por esto los colores utilizados son los siguientes:



32 31 13 0



57 56 42 0



IV. MUSEOGRAFÍA



IV.1. ESPACIO PREVIO (cif. VII.4.-Anexo. Planos 1 y 2)

Desde el primer momento que comenzamos a analizar el espacio con el que cuenta el Museo de Galera, comprendimos que las salas de exposición temporal tendrían que ubicarse en otro lugar. Éramos conscientes del tamaño del museo, y que por tanto, era totalmente inviable habilitar varias salas temporales en un espacio tan exiguo.

El edificio en el que se ubica el Museo de Galera fue en origen la Antigua Capilla del convento de las monjas de Cristo Rey. El inmueble, propiedad de la diócesis de Guadix-Baza, fue cedido por un período prorrogable de veinticinco años al ayuntamiento de Galera para establecer el museo; que fue inaugurado en julio del 2001.

A medida que fuimos profundizando en el conocimiento del museo y su entorno, pensamos que la idea más lógica para encontrar una ubicación a nuestro proyecto, pasaba por la de dotar a esta institución de salas de exposición temporal. No quedaba más remedio que ampliar físicamente el espacio. Y que mejor opción que recurrir al edificio contiguo, el antiguo convento al que pertenece la capilla.

Nuestra propuesta se basa en reformar el antiguo convento, que se encuentra en estos momentos en una situación lamentable, y comunicarlo a través de una serie de vanos con el museo anexo. Cabe mencionar que el convento ya no funciona como tal, ni alberga ninguna congregación. Proponemos habilitar parte de él como salas temporales, que acogerían en un primer momento nuestro proyecto y a posteriori haría posible la realización de futuras exposiciones temporales en este museo.

Como se puede observar en la documentación gráfica adjunta, el actual museo quedaría conectado tanto en planta baja como en planta alta. Además planteamos, por las necesidades concretas de esta exposición, tomar parte de la planta alta del museo para el montaje temporal, ya que de otra manera, sería

imposible incluir en el discurso expositivo nuestra pieza clave: la momia de Galera. Como se puede apreciar en la planimetría, la vitrina de dicha momia se encuentra colocada en la parte posterior de la planta alta, y dado que la vitrina y la pieza son inamovibles, es necesario que la exposición temporal llegue hasta ella.

IV.2. RECORRIDO (cif. Anexo VII.4.- Planos 4 y 5)

En un principio puede extrañar que el recorrido de la exposición temporal comience a la inversa que el recorrido del museo, el cual se inicia por la planta alta, continúa en la planta baja y finaliza en la bodega. Esta configuración tiene sus orígenes en el montaje de este museo, al tratarse de una antigua capilla reformada, el pavimento de la planta alta se planteó como una entreplanta exenta, que no apoya directamente sobre los muros laterales. Dado que el discurso museológico buscaba un orden cronológico, no era factible comenzar en planta baja, porque de esta forma las piezas romanas de gran peso hubieran tenido que ir en la planta alta, que no soportaría dicho peso.

Nuestra exposición, sin embargo comienza en planta baja, también por cuestiones logísticas. Piezas de gran formato como el sarcófago del ámbito “Egipto”, puede suponer un problema elevarlo hasta la planta alta. Además la relación paralela que se establece entre varios de los espacios temáticos, junto a la configuración de las salas, hacía más apropiado un recorrido de abajo hacia arriba.

Siempre con el fin de hacer más fácil la lectura del hilo conductor de la exposición, hemos intentado en todo momento trazar un recorrido claro y sencillo. La numeración y contenido de las salas es la que sigue:

Sala 1. Momias y Sociedad. *La MUERTE continúa y la VIDA es Eterna*

Procesos de Momificación. *Cómo burlamos la MUERTE para continuar con la VIDA*

Sala 2. Momificación Artificial. *Tan Lejos, tan Cerca y una misma Lucha por la VIDA.*

Sala 3. Momificación Natural. *El Hombre NO lo decide Todo la Naturaleza SÍ*

Sala 4. Momificación Natural intencionada y artificial. *La Naturaleza utilizada para la VIDA*

La Momificación en la Actualidad. *La VIDA continúa y la MUERTE es Eterna*

Sala 5. Área de Descanso y Talleres

En cierto modo, se podría pensar que se trata de un itinerario muy dirigido, pero se ha de tener en cuenta, que la mayoría de los espacios con los que contamos tienen un marcado eje longitudinal, que en muchos casos no nos ha dejado otra opción. Se ha procurado con esta idea que el público visite todas las salas y no se le obligue a pasar dos veces por el mismo espacio.

Nuestro proyecto contempla además la colocación de un ascensor, para mejorar tanto la comunicación vertical del edificio, como para posibilitar el acceso a personas con movilidad reducida. Por otro lado, se ha pensado habilitar una escalera del antiguo convento como vía de salida de la exposición temporal. Pensamos que este conjunto de añadidos mejorarán notablemente la comunicación vertical del propio museo, que hasta ahora sólo contaba con una escalera.

Si comenzamos el recorrido propuesto, todo parte de la puerta principal del museo. El visitante que llegue hasta aquí, al entrar encontrará a su izquierda el mostrador de bienvenida junto a la pequeña tienda, por frente una de las salas de exposición permanente del museo y a la derecha una entrada en recodo que lleva a las salas temporales. En ese momento podrá elegir si ver primero el museo o entrar directamente en la exposición temporal.

La entrada en recodo antes mencionada será la antesala o espacio de tránsito que transporte al visitante desde el museo a la exposición temporal. Entonces el espectador se encontrará en el primer espacio expositivo, la sala 1 dedicada a los temas que versan sobre *Momias y Sociedad* y sobre los *Procesos de Momificación*.

En este mismo ámbito hemos ubicado el ascensor que conecta con la planta alta, el cual estará debidamente camuflado, de tal manera, que no interfiera en el discurso museográfico. También estará aquí presente la puerta de salida de emergencia, que comunicará directamente con la calle.

Una vez el visitante haya realizado la primera toma de contacto con la exposición, podrá pasar a la siguiente sala, la 2 (*Momificación artificial*), la cual se presentará dividida en sendas partes por un muro curvo. La primera parte, el espacio correspondiente a *Egipto*, se desarrollará en una zona triangular, comprendida entre dos muros en ángulo de 90 grados y el muro de madera curvo que la separará de la zona contigua. A pesar de partir de un espacio rectangular, gracias al muro autoportante curvo conseguiremos un ambiente más dinámico y orgánico. Este elemento conectará, y a la vez separará dos espacios y dos culturas. Con este recurso pretendemos mostrar la simultaneidad temporal del contenido de ambos espacios. Además el público podrá vislumbrar al final del muro curvo el siguiente ámbito, creemos que así podremos aumentar su curiosidad e interés.

Al llegar al final de esta área un espacio entre el muro curvo y la pared dejará paso al siguiente bloque temático, dedicado a *Chinchorro*. De nuevo aquí, se repite el mismo esquema, ya que se trata de ámbitos paralelos, muy distintos pero interconectados física y conceptualmente.

Al final de esta zona se encuentra el vano que deja ya ver la puerta del ascensor, que llevará al visitante a la segunda planta. Sin duda, aquí el elemento vertebrador ha sido el pilar medianero de donde parte el muro divisorio, ello nos ha permitido crear un itinerario circular que nos reconduce al ascensor, que hasta este momento habrá pasado prácticamente desapercibido para el público, al estar enmascarado.

Al llegar a la segunda planta el ascensor abrirá por la puerta opuesta a la que hemos entrado y la señalética indicará al visitante que el recorrido continúa a la derecha saliendo del ascensor. Un nuevo vano de acceso nos lleva a la planta alta del museo, que para esta ocasión acogerá parte de la exposición temporal. La sala número 3 (*Momificación Natural*), cuyo pavimento no ocupaba toda la planta (pero que se ampliará para ganar espacio) presentará también un muro divisorio de perfil ondulado. En un primer lugar se ubicará el espacio llamado *El Hombre de los hielos*.

No obstante, este sinuoso muro no ocupará todo el largo de la sala, sólo una parte, ya que la amplia zona final quedará reservada al siguiente bloque dedicado a *La "Momia" de Galera*. Este ámbito destaca por estar recrecido unos treinta centímetros con respecto al suelo del resto de la sala, se accede a él a través de una rampa y en su espacio central se sitúa la vitrina de la famosa "momia" de Galera. Dicho elemento actuará como eje del espacio y propiciará que el público gire en torno al él para apreciar todos sus detalles y retornar por el otro lado del falso muro divisorio.

El nuevo espacio que se abrirá frente al visitante será el alusivo a las *Momias Cristianas*, situado de forma paralela al ámbito *El Hombre de los hielos* y compartirá, por tanto, parte de ese muro divisorio. Al recorrer este espacio el público llegará de nuevo a la puerta por la que entró a la planta alta de museo. De nuevo, la señalética le indicará la continuación del itinerario hacia la siguiente sala temporal, la sala número 4 (*Momificación Natural intencionada y artificial y Momificación en la Actualidad*), que se subdividirá siguiendo el mismo esquema usado en la planta alta del museo. Pertenece esta sala, al igual que la planta baja que anteriormente hemos visto, a la ampliación proyectada para sala temporal.

En el primer espacio a la derecha del muro curvo, encontraremos el ámbito referido a *Guanches*. Y al final de la sala se abrirá el espacio correspondiente a *Paracas*, esta cultura ocupará el trayecto final de la sala, que tomará una forma absidial.

Al girar y pasar este ámbito, el público llegará al último espacio expositivo previsto, denominado *Momificación en la Actualidad*, que se desarrollará al igual que su paralelo entre un muro recto y un muro divisorio curvo, pero que

presentará en su parte inicial un estrechamiento. En la recta final de esta zona encontraremos la puerta de salida. Y junto a ésta, otra puerta, que sólo usarán aquellos visitantes con movilidad reducida que necesiten tomar de nuevo el ascensor para bajar, ya que por lo general, el público bajará a través de una escalera que conecta con la calle. Todo ello está pensado precisamente, para evitar que en el recorrido se cruce el flujo de entrada de público con el de salida.

La puerta de salida conecta con otra sala, totalmente distinta, fuera de la exposición, la llamada sala 5. Parte de esta sala albergará asientos para descansar y reflexionar, lugar perfecto para facilitar encuestas a los visitantes. Y otra parte diferenciada albergará los talleres didácticos.

La puerta de salida de esta sala nos conducirá directamente al rellano de la escalera que conduce a la planta baja. Donde ya el vestíbulo mostrará la puerta de salida hacia la calle.

Se puede apreciar como el espectador una vez terminada la exposición no saldrá directamente al exterior, lo cual consideramos que es muy importante, ya que pasará por varios espacios neutros que servirán de transición hacia la salida. Este escaso tiempo que empleará el visitante en salir del inmueble, supone un breve tiempo de reflexión acerca de la experiencia museística vivida dentro de la exposición.

IV.3. DESCRIPCIÓN DE LAS SALAS (cif. Anexo VII.4.- Planos 6 y 7)

La exposición se inicia en la recepción del Museo de Galera. La mesa de información general y tienda que se encuentra en el lateral izquierdo del vestíbulo sirve de lugar de acogida y bienvenida al visitante. En la misma se podrá encontrar el folleto para la visita, así como el catálogo y demás productos de merchandising.

Frente a este mostrador se ubica la entrada a las salas de exposiciones temporales. Un muro de DM⁹ obliga al visitante a realizar la entrada en recodo. La parte exterior del muro es blanca y sobre ella está colocado el anagrama de la exposición. En el interior, un tapiz realizado en vinilo con la imagen en blanco y negro del hallazgo del tesoro de la tumba de Tutankamon.



Planta y alzado de mueble a

El contraste realizado entre el blanco y el negro, la simpleza de líneas y el abarrotamiento de una imagen de grandes dimensiones, se acentúa con el paso de la iluminación general del museo a la particular de la sala, de poca intensidad, así como con el paso del suelo a una moqueta. Este es, por tanto un espacio de tránsito que obliga al espectador a pasar a un ámbito diferente, referente de lo desconocido. Un trance psicossomático para el visitante.



Diseño mueble a. Vinilo adhesivo sobre plancha de PVC

⁹ Los datos de mobiliario se encuentran desarrollados más exhaustivamente en el “Pliego de prescripciones técnicas” (cif. Anexo VII.1.)

IV.3.1 Sala 1.

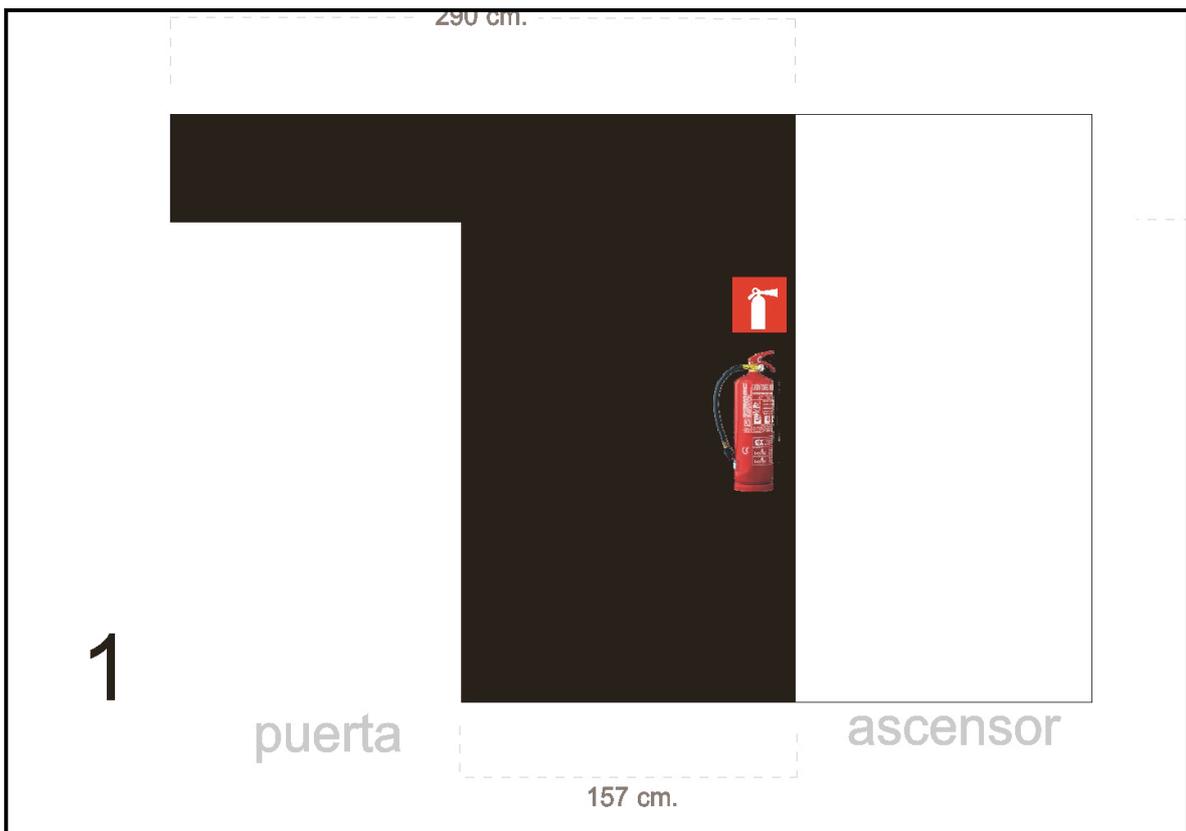
Momias y Sociedad. *La MUERTE continúa y la VIDA es Eterna*

Procesos de Momificación. *Cómo burlamos la MUERTE para continuar con la VIDA*

La primera sala se trata de un espacio en ángulo recto desarrollado alrededor de la caja del ascensor (*cif. Infra* Pliego de prescripciones técnicas)

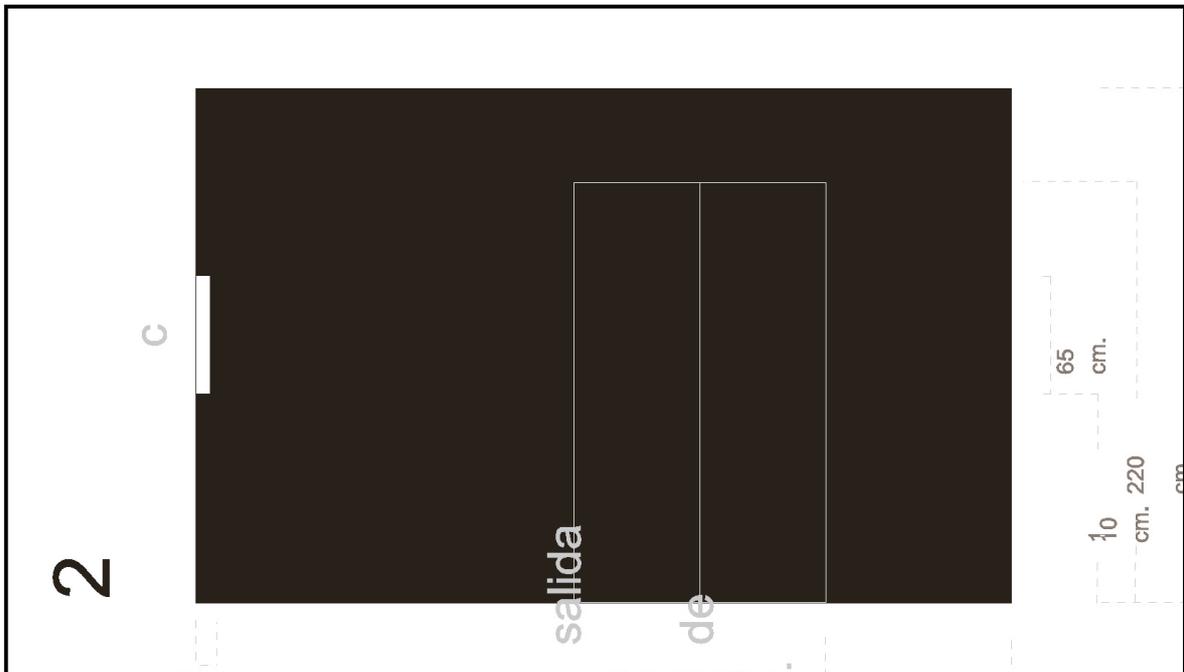
A la derecha de la entrada en la sala se encuentra ubicada la salida de emergencias. Esta cuenta con puertas abatibles hacia el exterior y picaporte en palanca que recorre de modo horizontal todo su ancho. Sobre ella la señalización salida de emergencia en anagrama verde sobre papel reflectante.

La totalidad de la sala se encuentra pintada de negro y el suelo se cubre con una moqueta negra. La iluminación es indirecta, apenas realizada por la luz proveniente de las proyecciones y retroiluminaciones.

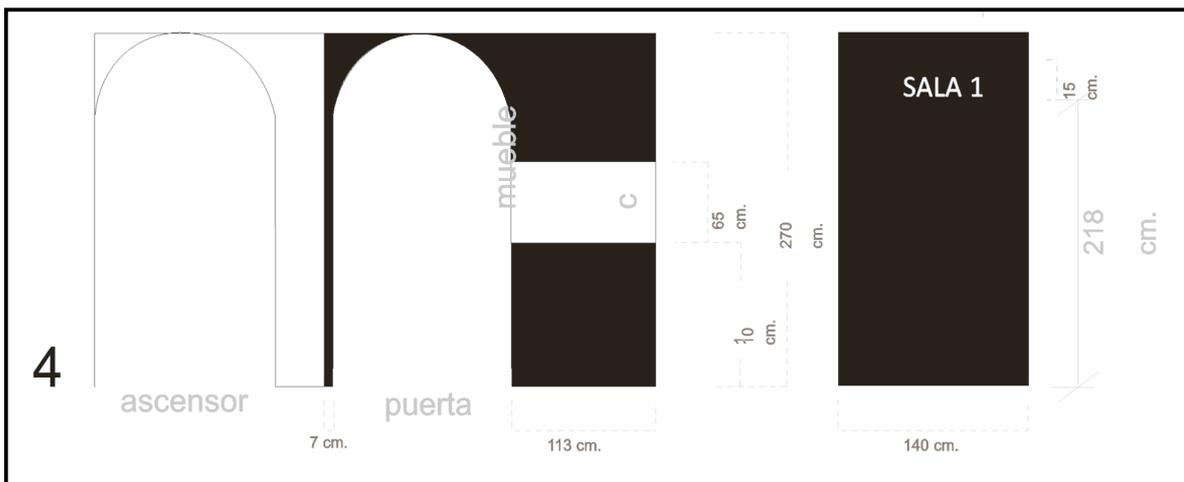


Pared de la izquierda

A 140 cm. de la entrada se observan tres lonas que penden del techo, sobre los que se proyectan imágenes relativas a la mitificación de las momias y al imaginario común. Dichas pantallas se encuentran distribuidas en zig-zag a unos 50 cm. de separación entre ellas. Todas quedan a una altura de 220 cm. del suelo.



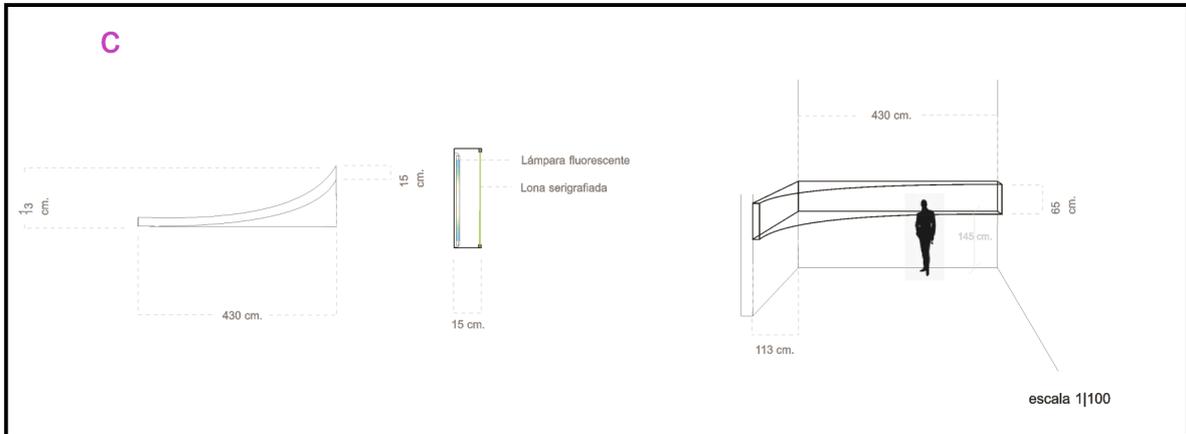
Pared de la derecha con puerta de emergencia



Paredes que rodean al ascensor

En el muro frontal de la sala se desarrolla de manera horizontal un mueble realizado en aluminio lacado en negro, cuyo frente recoge una lona serigrafiada

que se retroilumina mediante lámparas fluorescentes. Este mueble mide 65 cm. de alto y se encuentra a 145 cm. del suelo. Finalmente, el mueble se desarrolla en curva de un lado al contrario de la sala hasta llegar a la puerta.



Retro-iluminado mueble c. Planta y alzado



Lona serigrafiada

Seguidamente, se abre una puerta a la siguiente sala. En el muro del ascensor se desarrolla el título del primer bloque temático, *Momificación artificial*, realizado en vinilo serigrafiado sobre un fondo de pintura plástica negra al 60%.

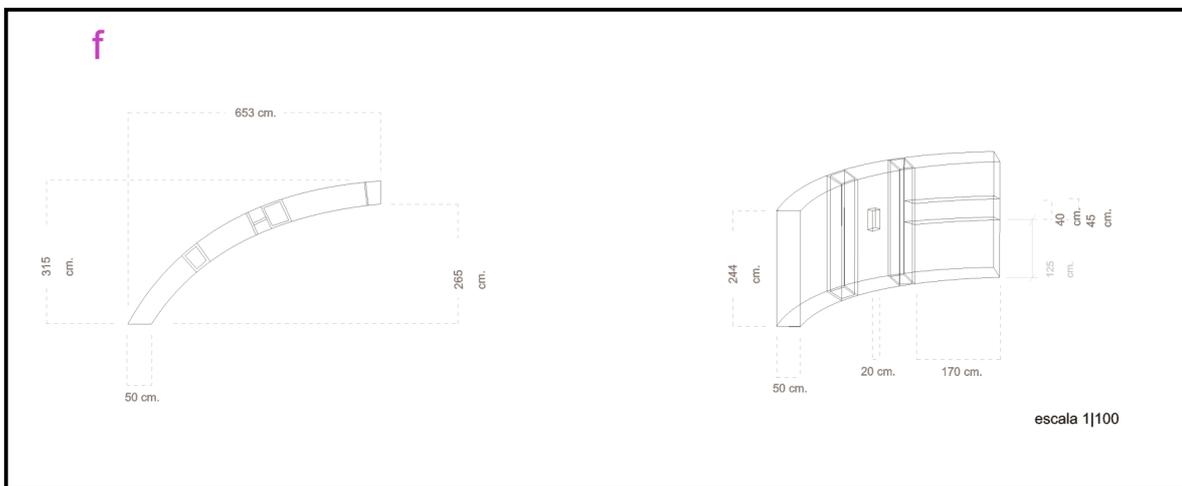
IV.3.2. Sala 2

Momificación artificial. *Tan Lejos, tan Cerca y una misma lucha por la VIDA*

Ésta es rectangular. En este espacio tienen cabida las formas de momificación de las culturas de *Egipto* y *Chinchorro*. El planteamiento inicial es que ambas han de ser mostradas como “iguales”, momificaciones paralelas,

cercanas y con la misma categoría e importancia. De este modo la composición de la sala y su diseño es simétrica, en la medida de lo posible.

De tal manera que la sala se divide en partes iguales mediante un muro portante curvado. Realizado en DM este muro y se soporta mediante cuatro pilares internos. La anchura del mismo es de 315 cm. y su longitud de 653 cm.. Alrededor de éste se desarrollan dos estancias cuyo ancho de paso más estrecho es de 1,15 metros. El muro se abre en uno de sus laterales para encastrar una vitrina (cif. V.2.-Vitrinas, v1 y v2).



Planta y alzado muro divisorio. Mueble f

En cuanto al resto de la sala, dos de sus ángulos se cierran mediante muros de DM. La primera de estas paredes es la que se encuentra a la izquierda de la entrada. En este caso se opta por cerrar el perímetro por razones de seguridad, mantenimiento, conservación y estética, ya que en él se encuentra una puerta que comunica con la escalera de salida. Este muro se coloca una vez el sarcófago se ha transportado e instalado en la vitrina ya que es por ella por donde debe entrar dicho objeto.

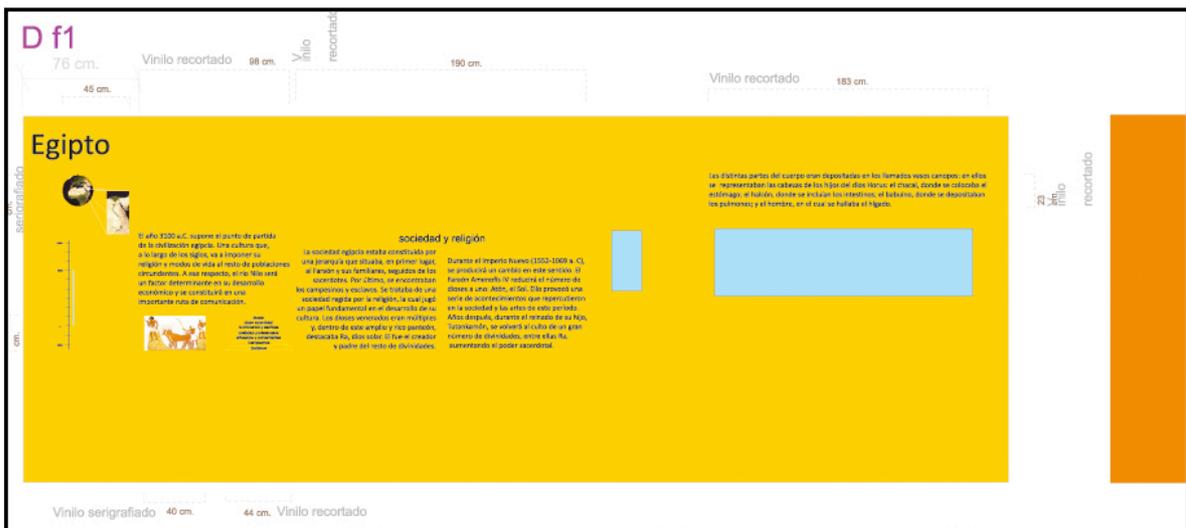
El segundo de los muros de DM es el que le prosigue en el recorrido. Este se coloca para ocultar las ventanas que dan al patio interno de modo que también

permiten proteger de la luz exterior, así como mantener los niveles de temperatura y humedad.

Por su parte la estancia tiene dos vitrinas (cif. V.2.-Vitrinas, v3 y v4) que corresponden a un sarcófago egipcio y a la réplica de una momia de chinchorro.

En la sala dos, por tanto, se pretende que el espectador comience el discurrir por el mundo de las momificaciones. Por eso, en esta sala se le dan los parámetros estéticos que serán referentes para el resto de la muestra. Colores claros relacionados con el espacio donde se desarrolla cada una de las momificaciones, cartelería continua, grandes reproducciones de espacios, preponderancia de las piezas... son algunos de los factores promovidos en las salas a partir de este momento. Como elementos comunes en todas ellas están el uso de la iluminación, la estética y la moqueta color beige del suelo.

Una vez el visitante entra en la sala segunda se encuentra la estancia dedicada a la momificación egipcia. Sobre color amarillo se despliegan letras de vinilo y gráficos de vinilo serigrafiado que explican cronología, localización, sociedad y religión. Mientras, en la vitrina del muro se encuentran colocados cuatro vasos canopos.

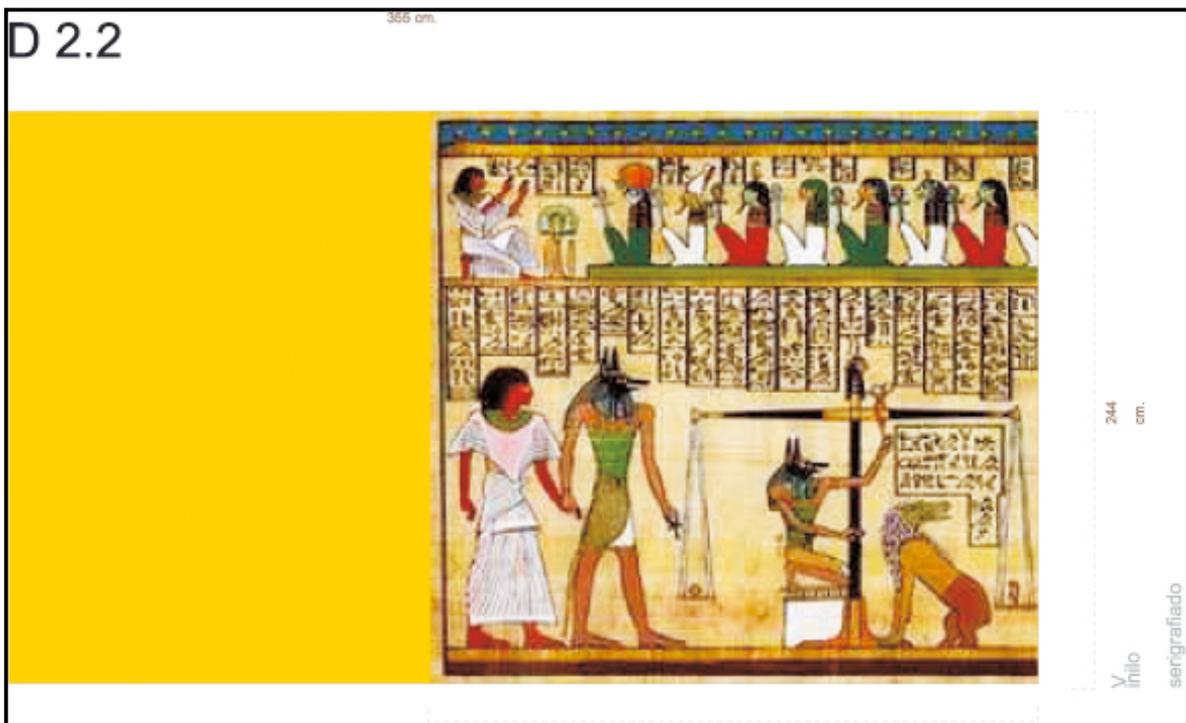


Mueble f. Vinilo serigrafiado sobre DM pintado

La pieza principal de este espacio es un sarcófago. Tras ella, en el ángulo de la sala, se desarrolla una imagen del interior de un hipogeo egipcio con decoración del ritual de amortajamiento. Inciso en esta imagen se encuentra la explicación del proceso de momificación egipcio.



Juicio de Osiris (1) Panelado sala 2. Vinilo serigrafiado sobre DM pintado



Juicio de Osiris (2). Panelado sala 2. Vinilo serigrafiado sobre DM pintado

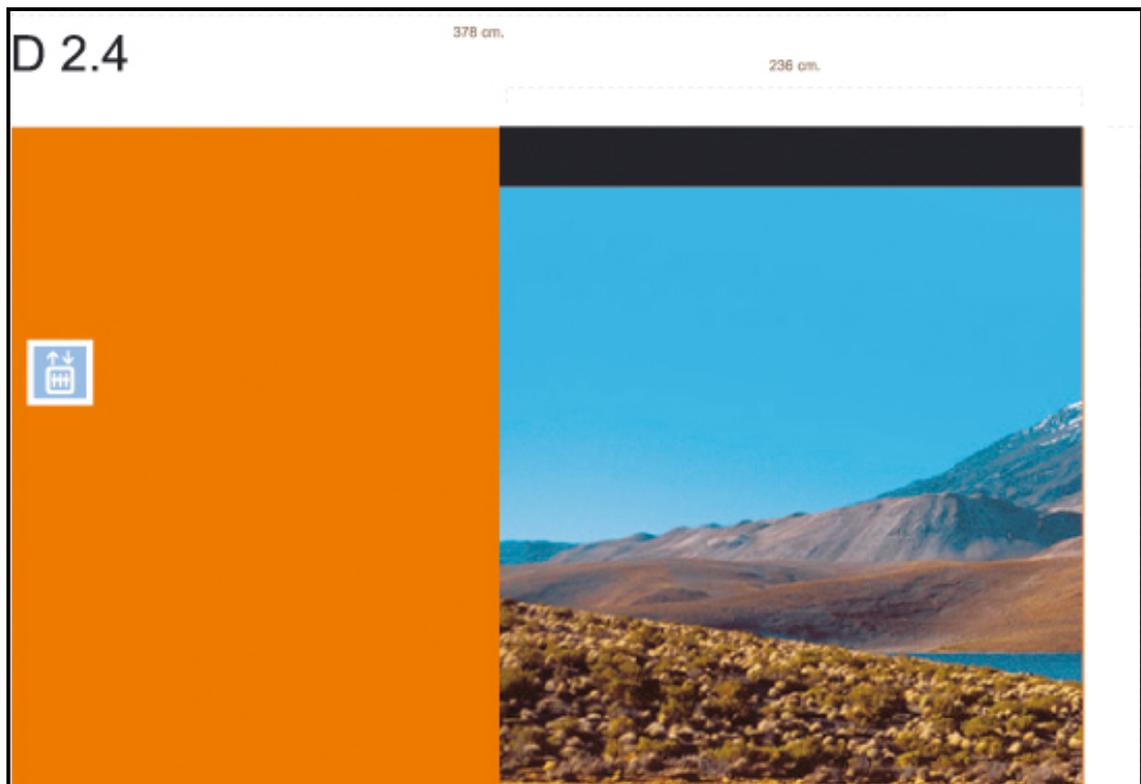
Seguidamente, al otro lado del muro portante, se desarrolla la momificación en Chinchorro. Los muros se vuelven de color marrón y el fondo de la estancia lo

ilustra la imagen de un valle de la región Chilena de Tarapacá. Al igual que en el caso anterior, los textos que rodean la estancia se encuentran realizados en vinilo recortado y vinilo impreso.

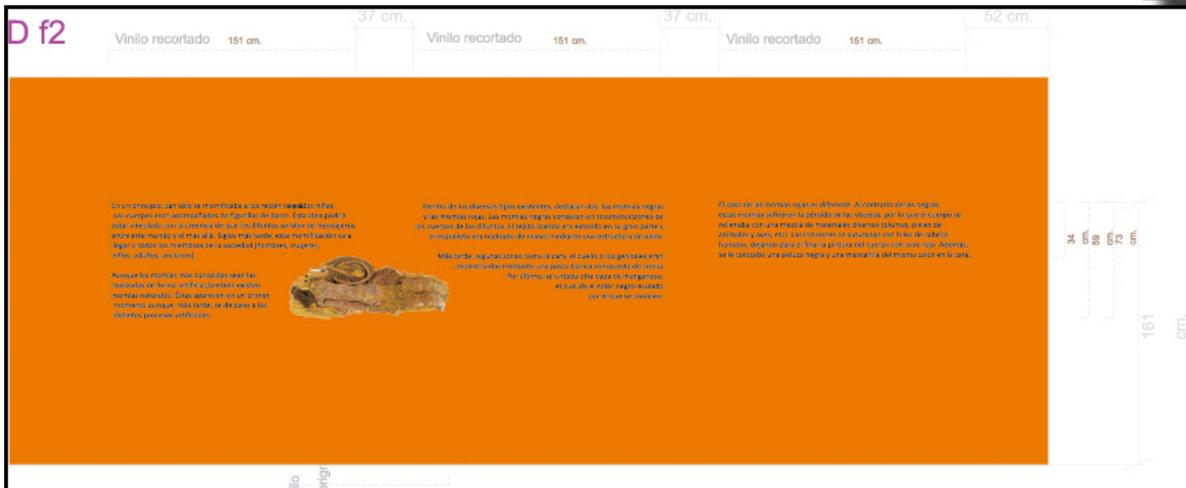
Finaliza la estancia un arco, que se abre hacia la puerta del ascensor que lleva al visitante a la segunda planta donde continúa el recorrido. En la estancia descrita el extintor se encuentra a la izquierda de la entrada.



Chinchorro (1). Panelado sala 2. Vinilo serigrafiado sobre DM pintado



Chinchorro (2). Panelado sala 2. Vinilo serigrafiado sobre DM pintado



Chinchorro. Mueble f. Vinilo serigrafiado sobre DM pintado

IV.3.3. Sala 3

Momificación Natural. *El Hombre NO lo decide Todo la Naturaleza Sí*

Una vez que hemos tomado el ascensor y nos bajamos en la segunda planta, nos encontramos con un espacio perteneciente a la Sala 4. Este espacio es aséptico y sirve para organizar la circulación del visitante.

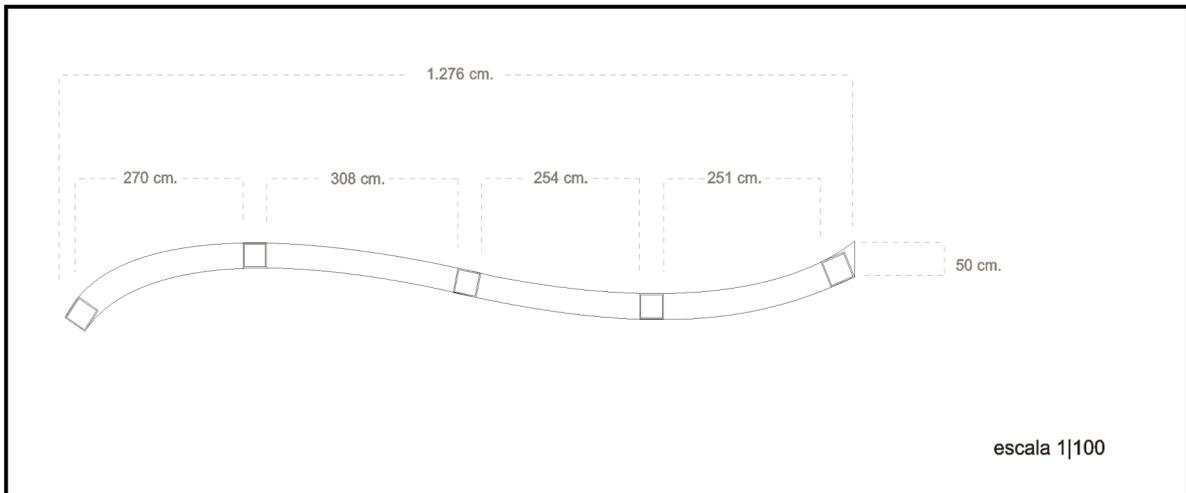
Nada más salir del ascensor lo primero que nos encontramos es con un panel de señalética que nos indica que la Sala 3 está a nuestra derecha y la Sala 4 y la salida a la izquierda.

Como ya se ha explicado en el apartado IV.1 (cif. *Supra*), la planta alta del Museo de Galera, que a partir de ahora llamaremos sala 3, quedaría incorporada a nuestra exposición temporal por necesidades del discurso museológico. La momia de Galera es nuestra pieza estrella y al encontrarse al final de la planta alta del museo, nos obliga a ampliar el montaje hasta la zona dedicada a dicha momia. Se configura esta sala como un gran espacio rectangular, donde en su cerramiento final se ubica la momia de Galera.

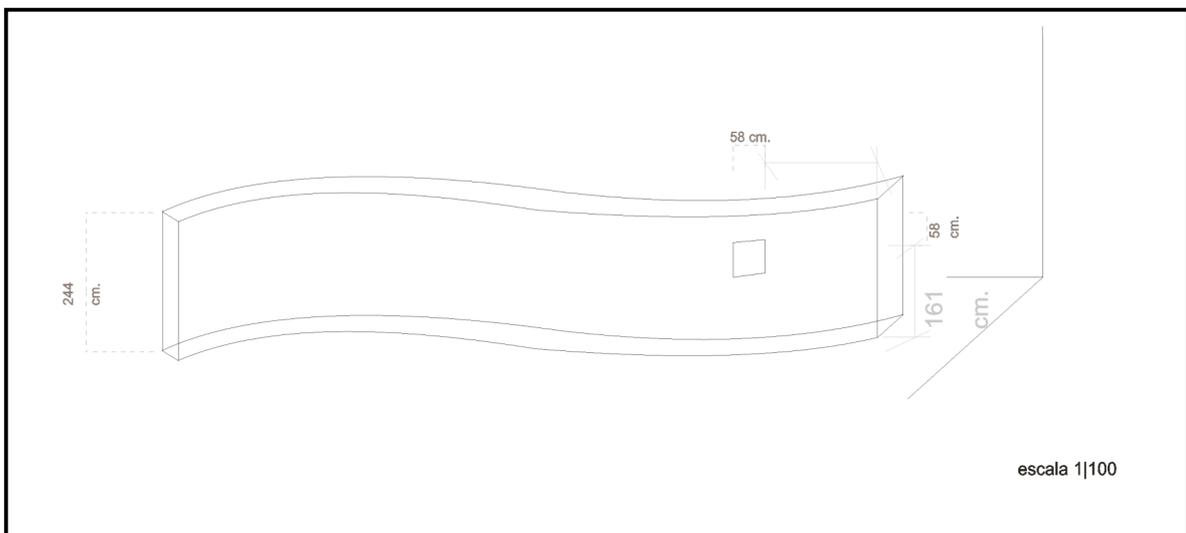
Al observar la planimetría, se puede apreciar que en la sala 3 hay dos unidades museográficas, *El hombre de los hielos* y *Momias Cristianas*, que

compartirán la planta alta del museo con la sección *La “momia” de Galera*. En todos estos casos se trata de ejemplos de momificación natural espontánea.

Para adecuar la sala a estos espacios proponemos dividir la sala mediante un muro autoportante curvo de DM y enmoquetar el pavimento.



Planta mueble h. Muro autoportante



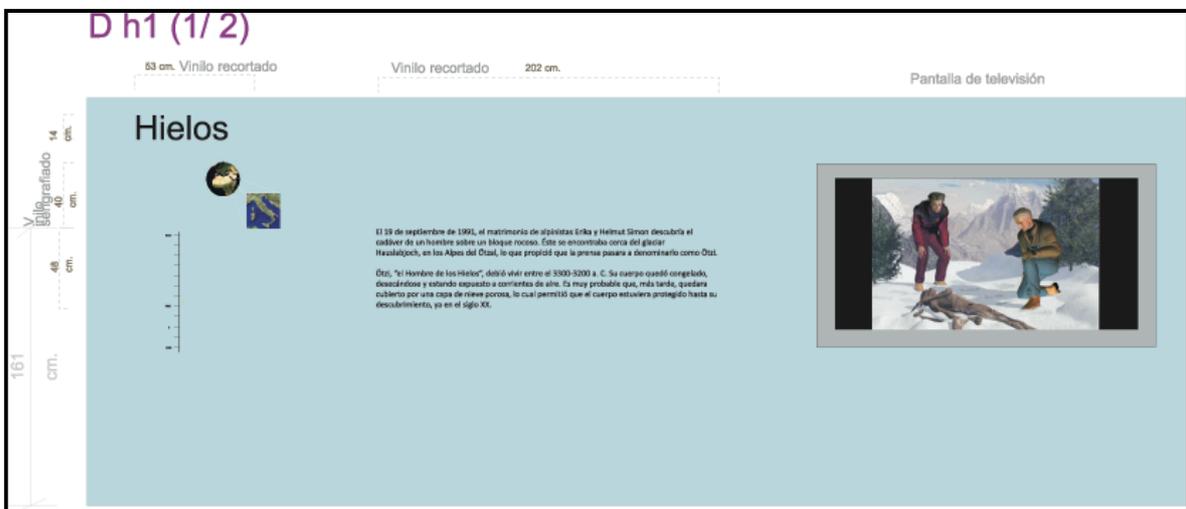
Alzado mueble h. Muro autoportante

Centrándonos ya en cada una de estas unidades museográficas, el primer ámbito dedicado a “El hombre de los hielos” contará con una serie de recursos museográficos muy variados. Se proyecta colocar en un primer lugar el número de la sala donde nos encontramos, la sala 3, y después el título de este espacio

junto con el marco geográfico y cronológico al que perteneció el individuo. El material usado para ello será vinilo adhesivo, e irá colocado sobre el muro de DM ondulado que divide la sala. Este marco geográfico y cronológico será el primer elemento que encuentre el espectador al entrar en cada espacio, junto al título de cada sección. Dicho elemento, tendrá como finalidad ubicar al público con respecto a la cultura que se esté tratando en ese momento; tanto en el plano geográfico, procedencia, como en el plano cronológico, tiempo.

A continuación, y sobre el mismo muro curvo, el visitante podrá leer el texto de sala que hará referencia al hallazgo de la momia, el tipo de momificación sufrida o la indumentaria que portaba el individuo entre otros datos. Todo ello acompañado de varias imágenes de la momia. El texto nos acercará a esta peculiar momificación, que será más comprensible cuando el espectador contemple el video que a continuación se le mostrará.

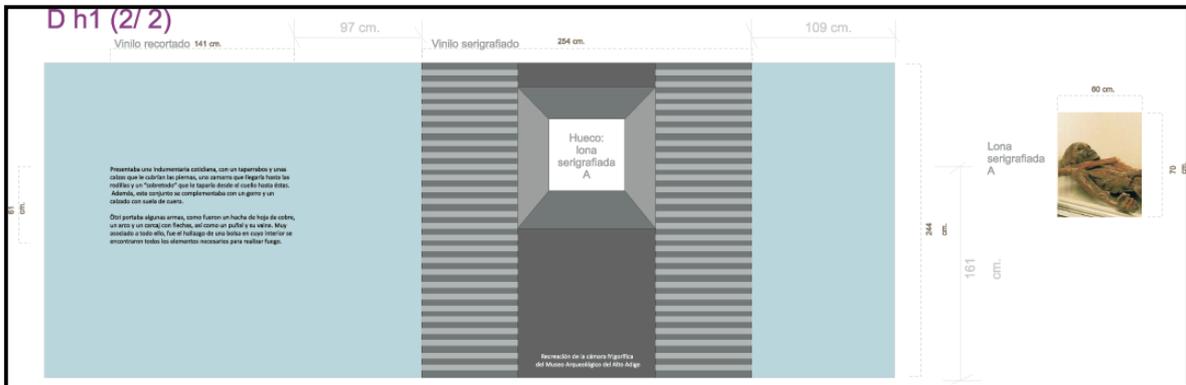
Siempre sobre nuestro muro divisorio, encontraremos una pantalla plana, donde se explicará de forma muy visual, a través de un video de animación, cómo se produjo el hallazgo de la momia, las características del cuerpo, donde y cómo se conserva actualmente, etc.



Hombre de los hielos (1). Sobre mueble h. Vinilo serigrafado.

Y ya por último, para acercarnos más a este caso tan particular, el público podrá visionar una recreación de la cámara frigorífica donde se encuentra actualmente Ötzi, *El Hombre de los hielos*, en el Museo Archeologico dell'Alto Adige (Italia). Será una recreación fiel de la cámara real, en la cual se funden las

necesidades de conservación de la momia con la necesidad de su difusión. La parte central retroiluminada permitirá reproducir la visión de la momia en el interior de su celda. Y una escueta cartela en vinilo, acompañará la recreación; indicando al espectador que se haya ante una reproducción.



Hombre de los Hielos (2). Sobre mueble h. Vinilo serigrafiado

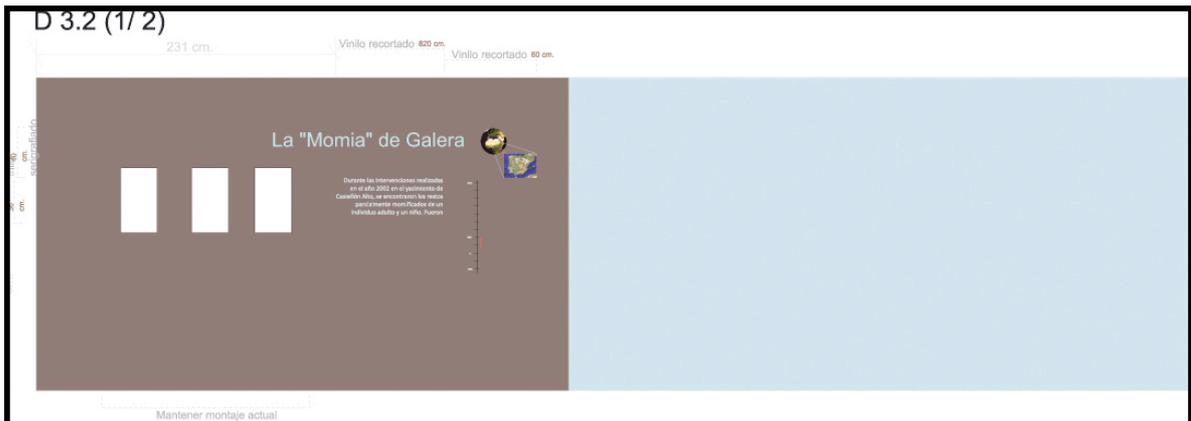


Hombre de los hielos (1). Panelado DM pintado

La última parte del muro (dispuesta en un ángulo de 90° grados) impedirá al público ver el siguiente espacio hasta que se aproxime a él. Nos estamos refiriendo al ambiente dedicado a *La "Momia" de Galera*. Para acceder, el visitante tendrá que subir por una pequeña rampa, ya que el suelo de este espacio fue recrecido 30 centímetros para facilitar la visión de la momia.

En este nuevo espacio, dedicado a la momia estrella de la exposición, podremos ver en primer lugar, sobre el muro derecho que hay tras subir la rampa, el título y el marco geográfico y cronológico en el que se sitúa esta momia.

A continuación, sobre el mismo muro de DM, y empotradas en el mismo, encontraremos tres pequeñas vitrinas rectangulares que albergarán restos orgánicos encontrados en el mismo yacimiento arqueológico donde fue hallada nuestra momia, en Castellón Alto (Galera). Estas vitrinas irán acompañadas con sus respectivas cartelas en vinilo.



“Momia” de Galera (1). Sobre mueble h. Vinilo serigrafado



“Momia” de Galera (2). Sobre panelado de DM. Vinilo serigrafado

En el siguiente muro, es decir, el que hará las veces de pared final de la sala, se situará un texto alusivo al hallazgo de la momia de Galera y su estado de

conservación. El texto se acompañará con imágenes del cuerpo y del yacimiento arqueológico.

El siguiente muro perimetral, que cierra este espacio, será ocupado por otro texto de sala, donde se hará mención a la presencia de otros restos humanos en el enterramiento de la momia, al ajuar que lo acompañaba y a la vitrina que lo conserva actualmente.

Este texto en vinilo se situará, por tanto, justo a un lado de la vitrina realizada ex profeso para la momia de la sepultura 121, la cual ocupa la parte central de este espacio. Su centralidad viene remarcada por una bóveda metálica que se sitúa en la parte alta del techo. Este elemento además, da la posibilidad de iluminar de forma indirecta este ámbito.

Y para terminar de describir este espacio, no podemos dejar de mencionar su parte más interactiva. Sobre el muro de DM que completa este espacio rectangular, frente a la vitrina, encontramos una pantalla que proyecta un video sobre la recreación del individuo y la cultura a la que perteneció.

Ya del otro lado del muro divisorio, un nuevo conjunto de recursos museográficos nos acercarán al mundo de las *Momias Cristianas*. Al igual que en el resto de los ambientes, lo primero que encontraremos, serán los vinilos con el título y el marco geográfico y cronológico, que ubicará al espectador en un nuevo espacio. A continuación se podrá leer un primer texto que acercará al público al mundo de las momias cristinas y al proceso de momificación natural. Seguidamente, una recreación de una cripta cristiana introducirá al visitante en la temática de los llamados cuerpos incorruptos. Para ello se colocará una puerta de madera, de estilo medieval, con una ranura que permitirá al espectador contemplar a través de ella el interior de una cripta. Se usará un recurso muy sencillo, retroiluminar en el interior del muro una diapositiva de un espacio real. Ya que esta puerta se situará adosada al muro divisorio curvo. Junto a la recreación encontraremos otro texto de sala, que profundizará en el proceso de momificación artificial que sufrían algunas figuras relevantes del Cristianismo.



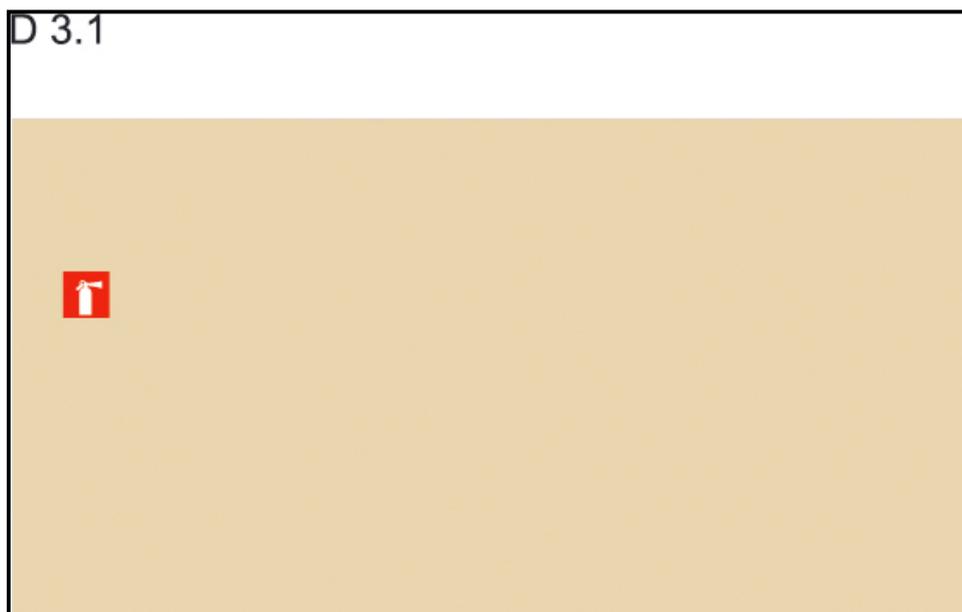
Diseño de mueble h. Muro autoportante. Vinilo serigrafiado sobre DM pintado

Para completar este espacio, se colocará al fondo de esta sección, una pantalla y una campana sonora. Este conjunto permitirá al espectador que lo desee ver un video sonoro sobre la momificación en el mundo cristiano, donde se detallarán varios ejemplos en particular.

Es importante destacar, que todos los videos aquí proyectados serán relativamente breves y concisos. Además albergarán una barra indicativa, que informará al espectador en que punto se encuentra la proyección y cuantos minutos restan para su finalización.



Diseño de mueble h (2). Muro autoportante. Vinilo serigrafiado sobre DM pintado



Diseño de panelado. DM pintado

Terminará en el mismo panel de señalética que el espectador vio a la salida del ascensor y que le indica su encaminamiento a la Sala 4 y la salida.

IV.3.4. Sala 4

Momificación Natural Intencionada y Artificial. *La Naturaleza utilizada para la VIDA.*

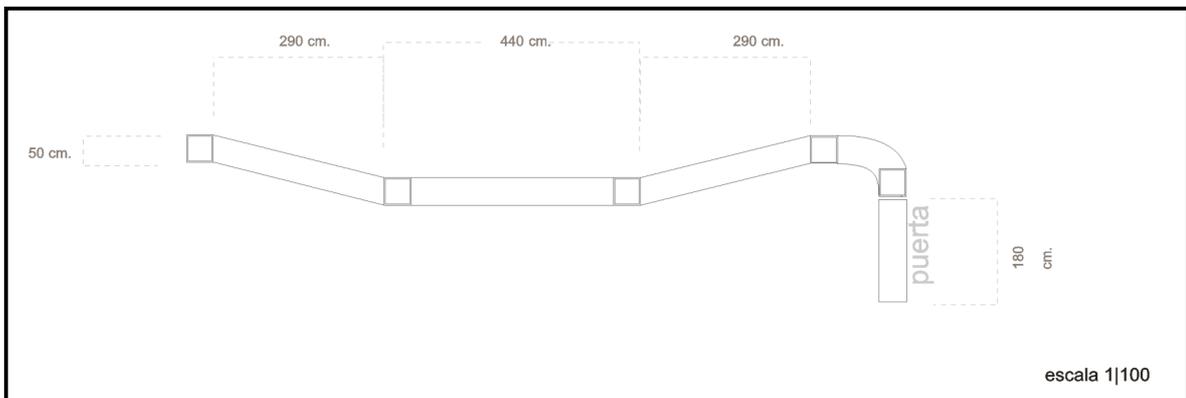
La Momificación en la Actualidad. *La VIDA continúa y la MUERTE es Eterna*

La sala es longitudinal. A ambos lados el muro está perforado, ya sea por vanos o puertas (cif. Anexo VII.3.- Cuestionario sobre las salas de exposición temporal).

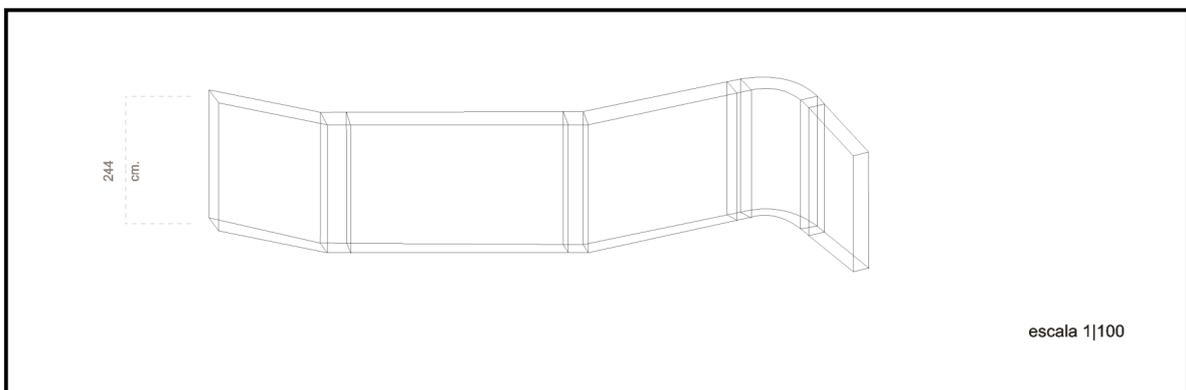
Nuestra propuesta consiste en un primer momento panelar todo el perímetro de la sala, exceptuando una puerta que daría comunicación con la salida, y el hueco del ascensor. Este panelado se realizaría en tablero DM¹⁰, y estaría anclado a la pared.

¹⁰ Ver prescripciones técnicas

Seguidamente pasamos a dividir el espacio para poder diferenciar las diferentes unidades museográficas correspondientes a esta sala: *Momias Guanches, Paracas* y, por último, *la Actualidad*. Para ello colocaremos un muro falso ondulando realizado también en DM. Como se ha comentado anteriormente en la descripción de la Sala 1, donde se dirige primeramente a ver el montaje de las momias guanches, luego Paracas y por último se pasa a la actualidad. El primero ocupa el espacio creado por una gran curva que crea una concavidad, Paracas se desarrolla en el espacio de cerramiento de la sala, ocupando los tres testeros y por último la actualidad tiene su ubicación al otro lado de la curva anteriormente mencionada. De tal modo que el recorrido que el visitante realiza es como una gran U, donde no es fácil perderse y el camino es fácilmente dirigible.



Planta mueble j. Muro autoportante



Alzado mueble j. Muro autoportante

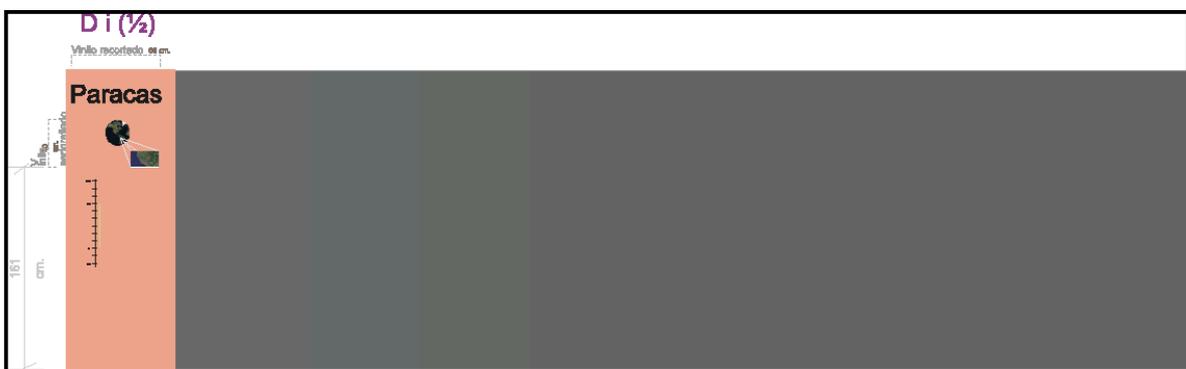
El pasillo para el recorrido tiene un ancho mínimo de 155 cm, entre el panelado de la pared y el muro falso, de tal modo que se facilita la accesibilidad de personas con discapacidad física. Sobre el último tramo del muro falso,

correspondiente a la actualidad, se colocará una puerta falsa con un ancho de 150 cm que permita la salida de sillas de ruedas sin entorpecer del recorrido del resto de los visitantes al tener que regresar por donde ha llegado. Esta puerta comunicará con el espacio del ascensor para que pueda descender a la planta baja sin ningún problema.

Como se ha dicho en las otras salas, el suelo va enmoquetado en color beige, las paredes van pintadas en colores sugerentes al entorno de la momificación y los textos de cada unidad irán precedidos por un eje cronológico y espacial. Esta sala tiene la característica que está dedicada en sus 2/3 a la momificación natural intencionada. Por tanto la naturaleza y los entornos serán muy importantes y deberán ser recogidos con sumo cuidado.

Lo primero que nos encontraremos será el título del espacio y a qué está dedicado. Un tramo que vemos desde el ascensor será blanco y en él se coloca con letras de vinilo adhesivo esta información. Antes de introducirnos en el pasillo creado entre el muro y la pared panelada.

Lo primero que nos encontramos son *las momias guanches*. La momificación, en parte, de sus individuos es gracias al ambiente de las cuevas de roca volcánica de las islas canarias. Tras un degradado del blanco de la sala aséptica de interconexión entramos en un espacio oscuro. Para conseguir esto las paredes de DM las pintaremos de un gris muy oscuro.



Diseño de panelado. Vinilo serigrafiado sobre DM pintado

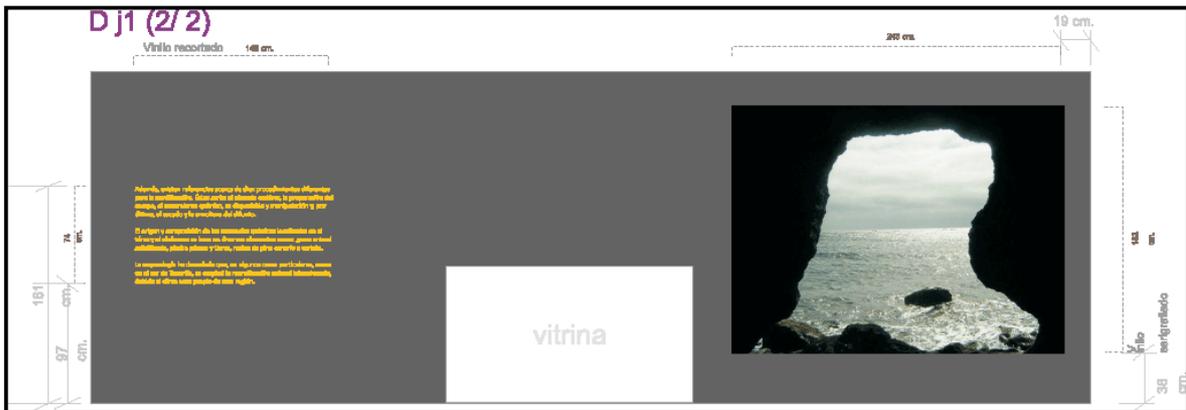


Diseño de panelado. Vinilo serigrafado sobre DM pintado

Como se ha dicho ocupa la primera curva que forma una concavidad. Una vez el visitante va llegando a este espacio lo primero que verá será la momia guanche. Se ubica en el punto máximo antes de la segunda curva. Creando así un efecto de atrapabilidad para que el visitante se encamine hacia ella. En ese camino tanto a izquierda como derecha se encontrará con los textos e imágenes que le van preparando para acercarse a la momia. Mientras que contempla a la momia puede verse la imagen tomada desde el interior de la cueva de "El Guanche" en Tenerife desde la que se ve el mar. Así podemos ubicar al espectador dentro de la cueva como espacio de la momia, y lo conectamos con un contexto de las Islas Canarias.



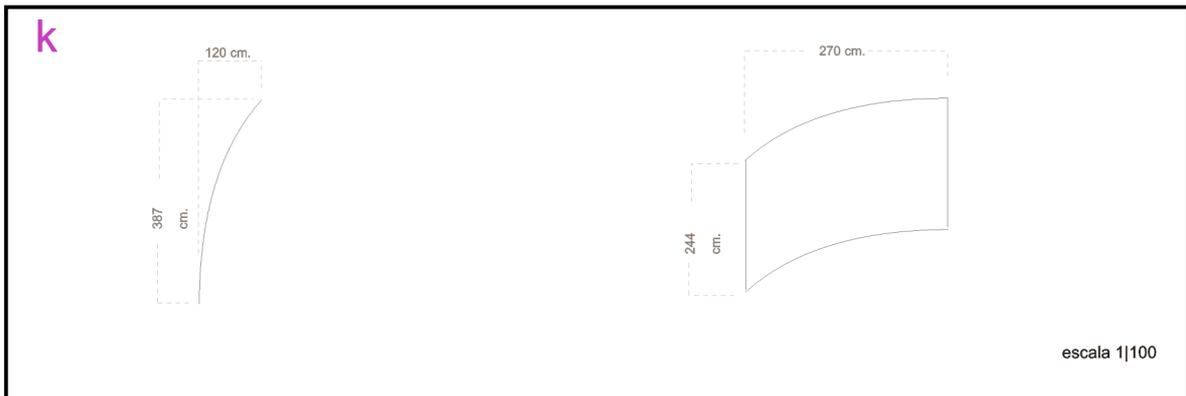
Diseño de mueble j. Muro autoportante, Vinilo serigrafado sobre DM pintado



Diseño de mueble j. Muro autoportante, Vinilo serigrafiado sobre DM pintado

La momia, en este caso una réplica, está sobre un pedestal cubierto por una urna de cristal, para reservarlo de la curiosidad del visitante.

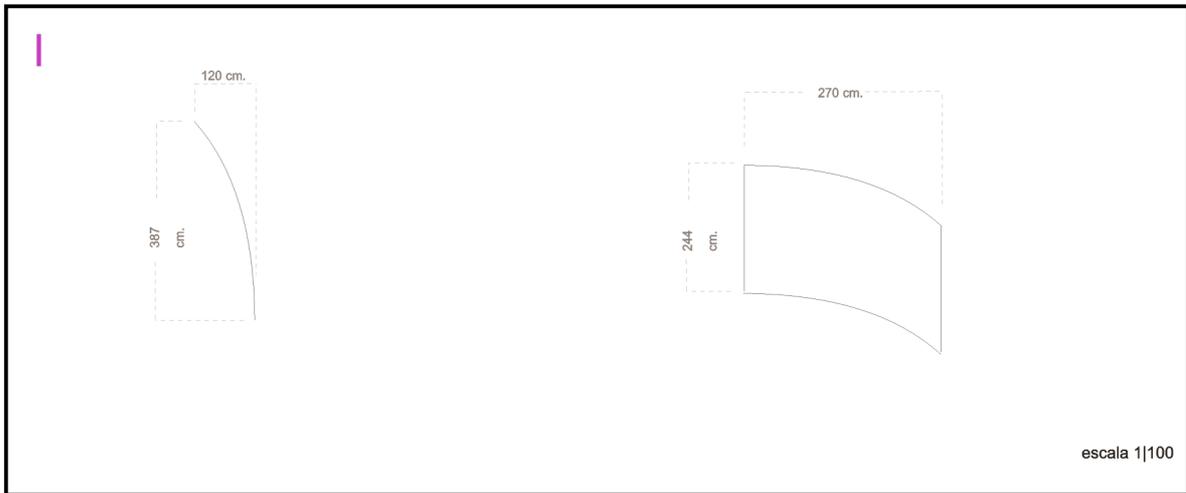
Un vez pasado el montaje de los guanches, se acaba el muro curvo central y nos encontramos de frente con un espacio absidial, presidido por un fardo de la cultura paracas en el centro. En los paramentos el color pasa de l gris oscuro a la naranja mediante un fundido degradado, que nos advierte del cambio de unidad museográfica.



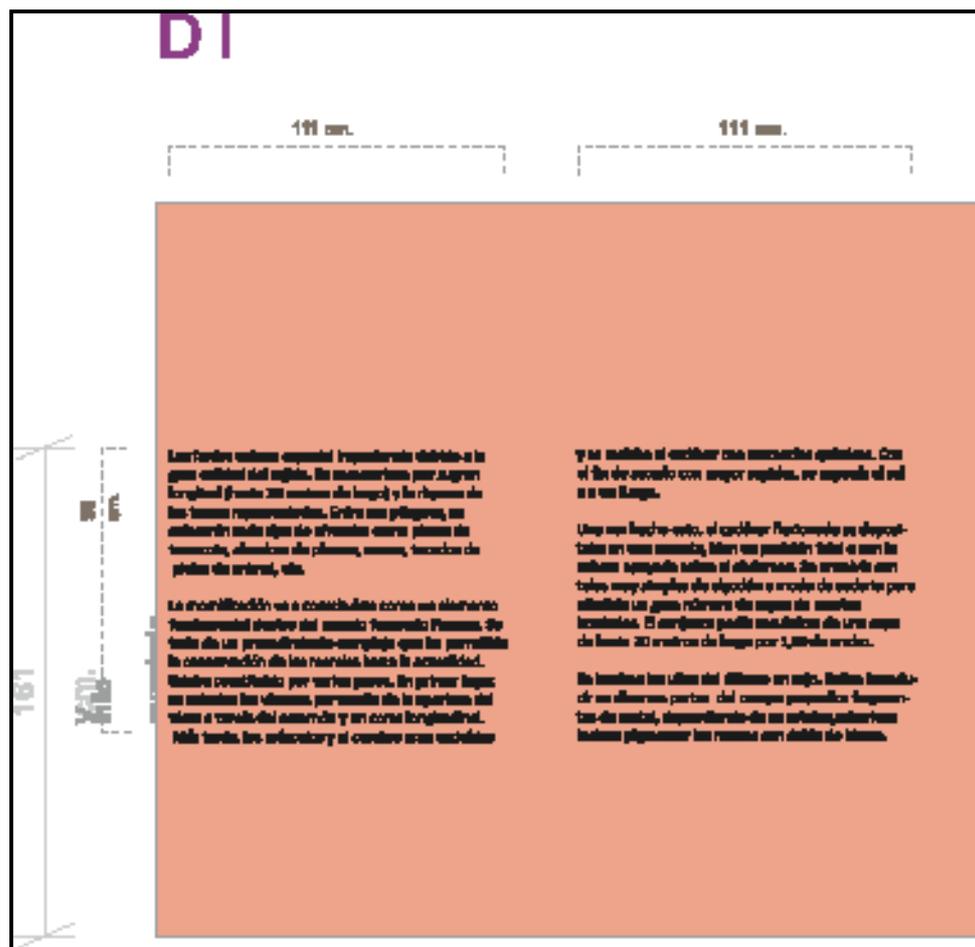
Planta de mueble K. Muro autoportante.

El panelado de la pared se curva para unirse en un testero plano, dejando un espacio central para colocar la vitrina (cif. V.2.- Vitrinas, v6). En el desarrollo de los lados textos e imágenes sobre esta cultura. Sobre el muro central que hace de pared del fardo, una imagen del desierto de paracas donde está insinuado la

ubicación original del mismo, enterrados bajo el desierto, elevando la línea del horizonte de la imagen.



Planta de mueble I. Muro autoportante.

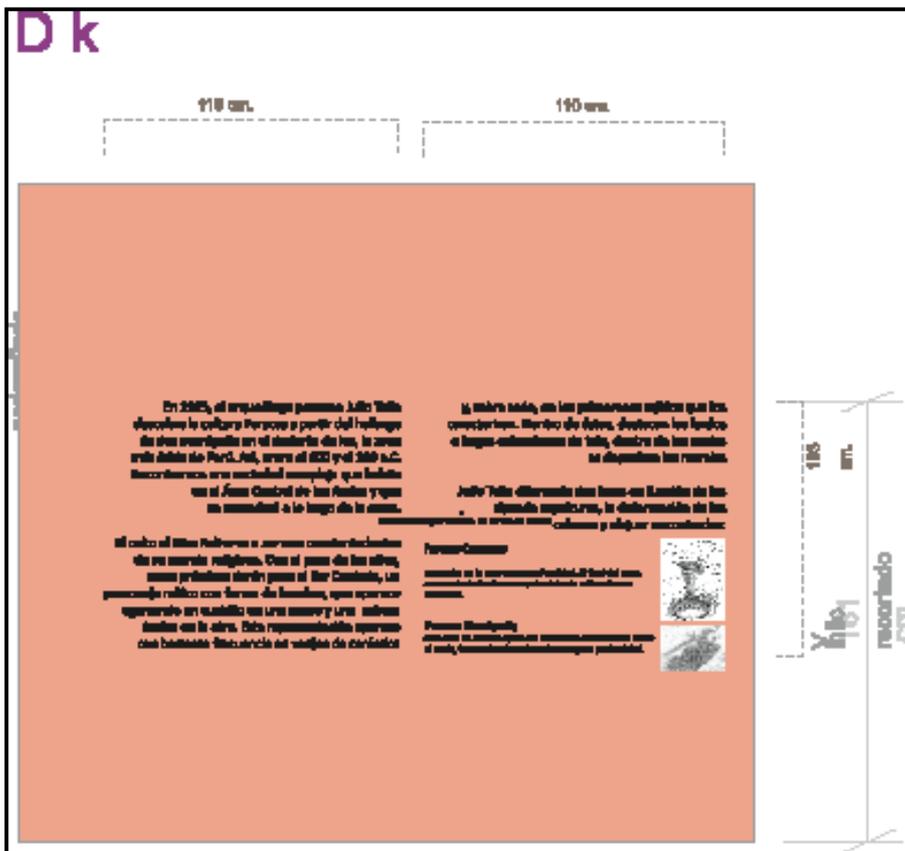


Diseño del mueble I. Muro autoportante. Vinilo serigrafiado sobre DM pintado

Diseño del mueble l. Muro autoportante. Vinilo serigrafiado sobre DM pintado



Diseño del mueble k. Muro autoportante. Vinilo serigrafiado sobre DM pintado



Volvemos a encaminarnos sobre el muro pero esta vez se queda a nuestra izquierda. Una cortina de separación establece la diferencia entre Paracas y la siguiente unidad museográfica, dedicada a las momias en la actualidad. Hecha en PVC, cortada en seis tiras y lleva la serigrafía de una cámara de criogenia. Es traslúcida y nos ayuda a iniciar un nuevo espacio.

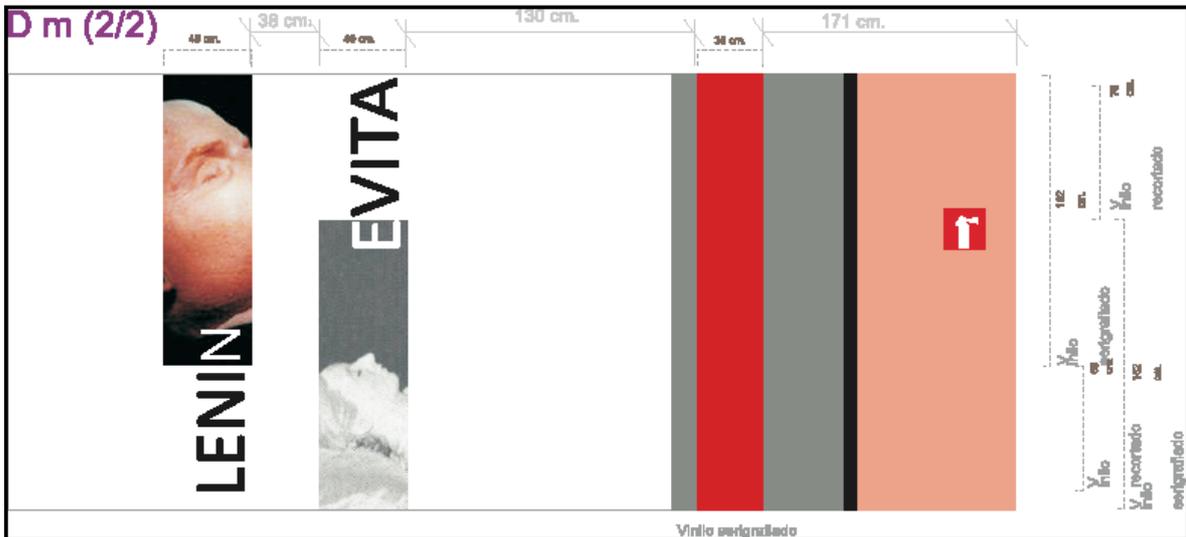
Cortina 1. PVC serigrafiado

Una vez pasamos la cortina nos encontramos con un pasillo donde al fondo se vislumbra una proyección y la salida. Las paredes están pintadas de blanco, y el texto en vinilo adhesivo negro. Esto da un toque diferente a



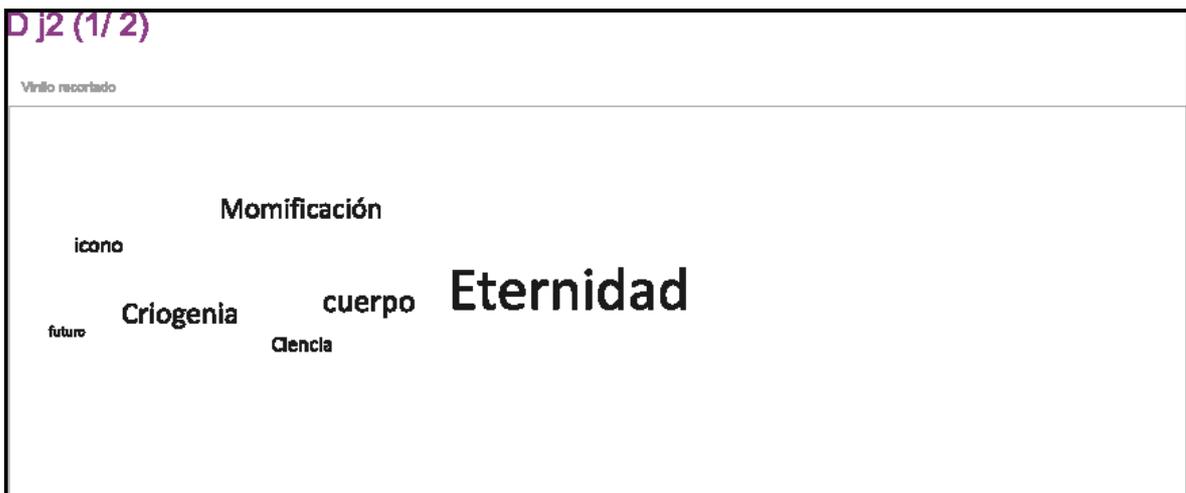
esta sala, de asepsis, que contribuye a plantearse el contenido de la misma.

En este pasillo hay imágenes y palabras significativas, que condicionan al visitante. Antes de llegar a la proyección tenemos un muro curvo donde se colocará el grueso de los textos de la sala acompañado del audiovisual.



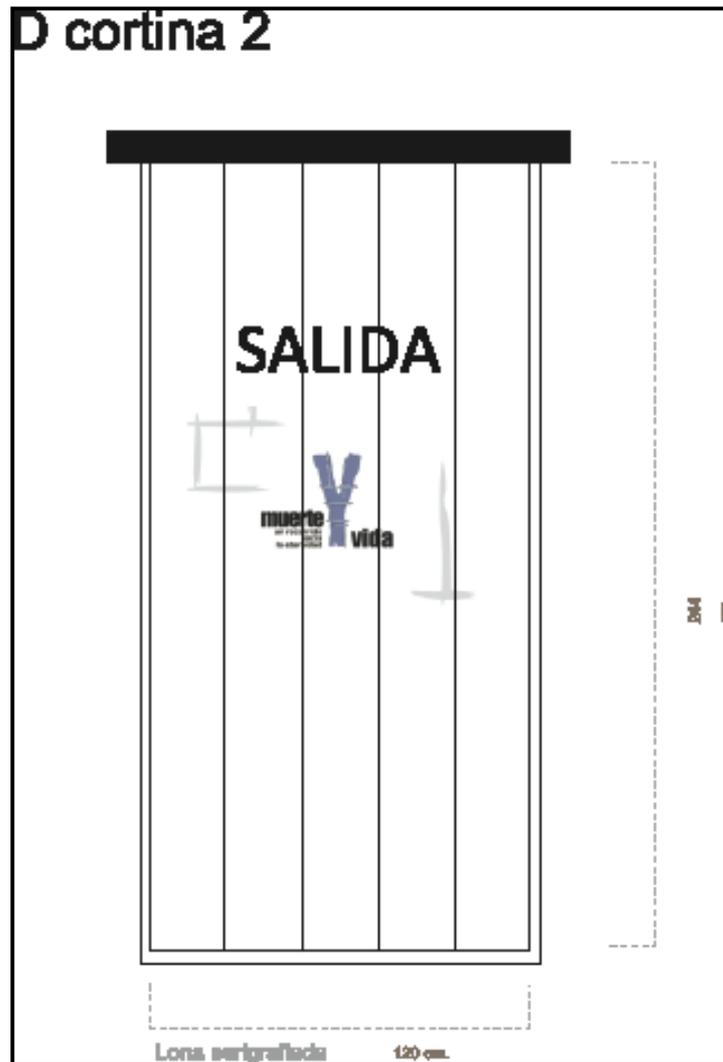
Diseño de panelado. Vinilo serigrafiado sobre DM pintado

Este audiovisual es una proyección se realizará sobre el muro falso pintado de blanco. En el espacio interno del muro creado se colocará el reproductor de DVD que deberá estar conectado a un proyector colocado en el techo.



Diseño de mueble j. Muro autoportante. Vinilo serigrafiado sobre DM pintado

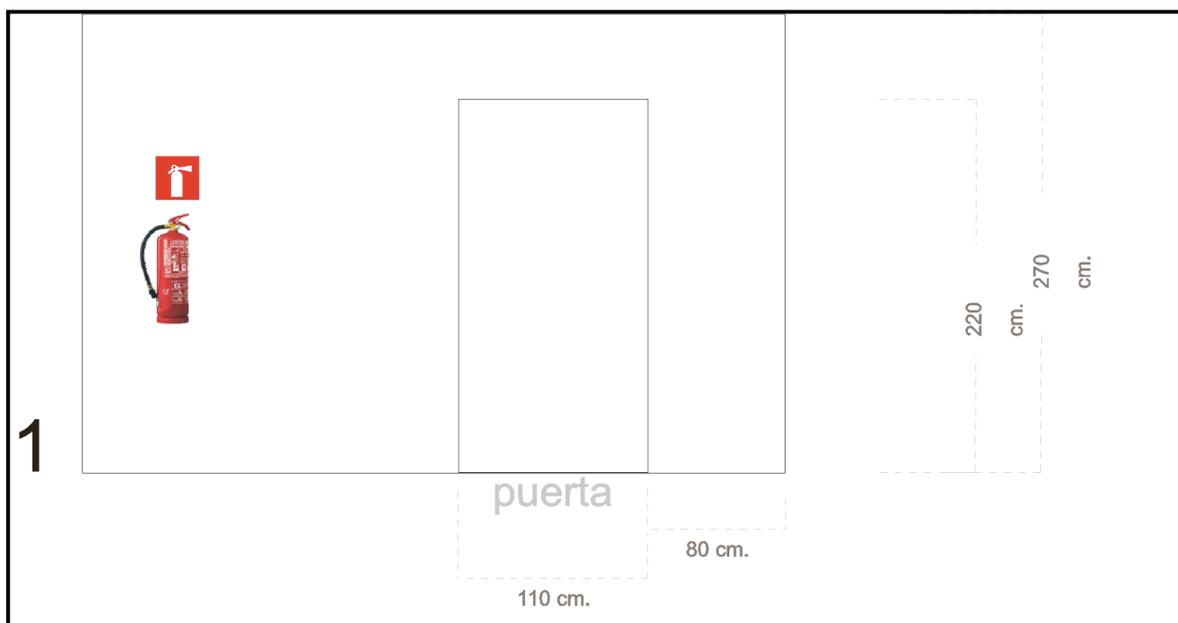
Otra cortina de PVC opaca para mantener la oscuridad para la proyección, serigrafía palabra SALIDA junto con el logotipo de la exposición cortada en cinco tiras.



Cortina 2. PVC serigrafiado

IV.3.5. Sala 5.- Descanso y Talleres

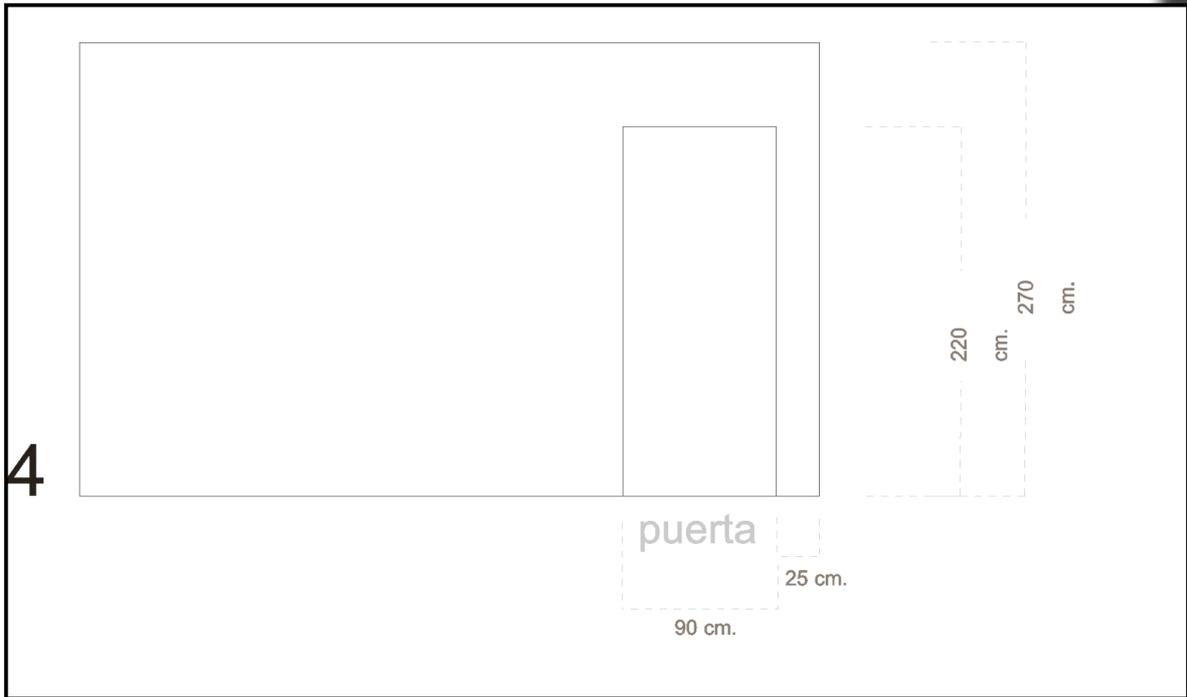
Esta última sala consiste en un pequeña sala de planta cuadrangular sobre la que se instalará un pequeño atril y nos cojines en el suelo para descanso del visitante. Va pintada de blanco y es un espacio y sin ningún contenido con respecto al discurso de la exposición.



Pared 1



Pared 1



Pared 3

V. CONSERVACIÓN



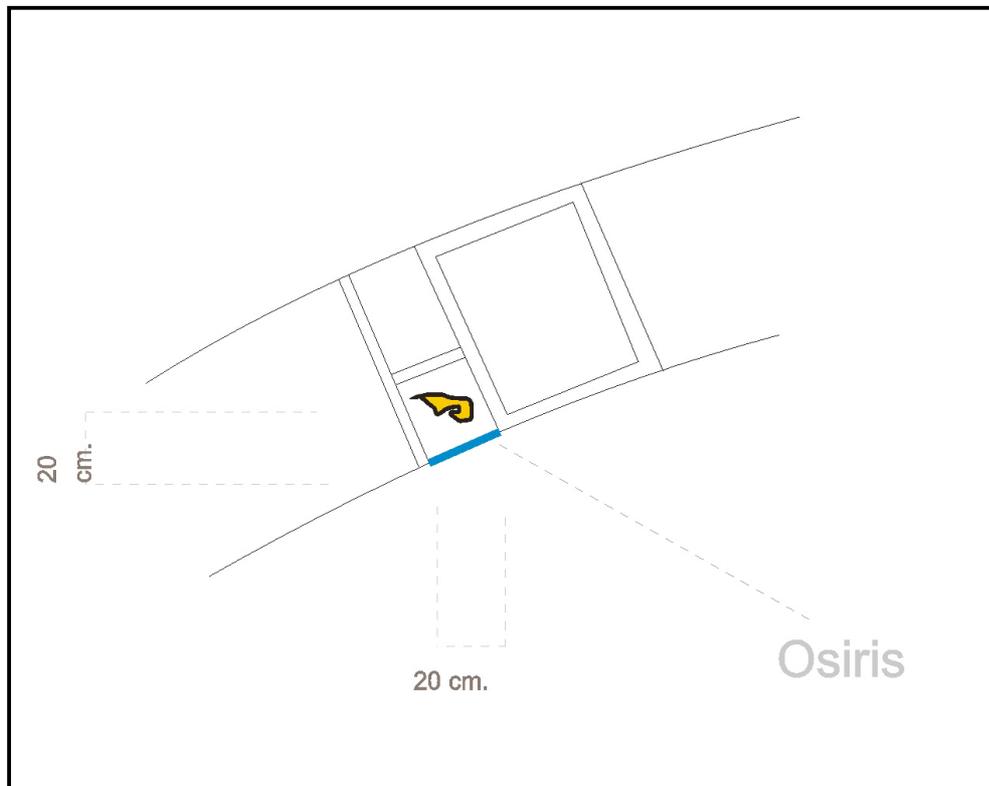
V.1. MEDIDAS DE CONTROL

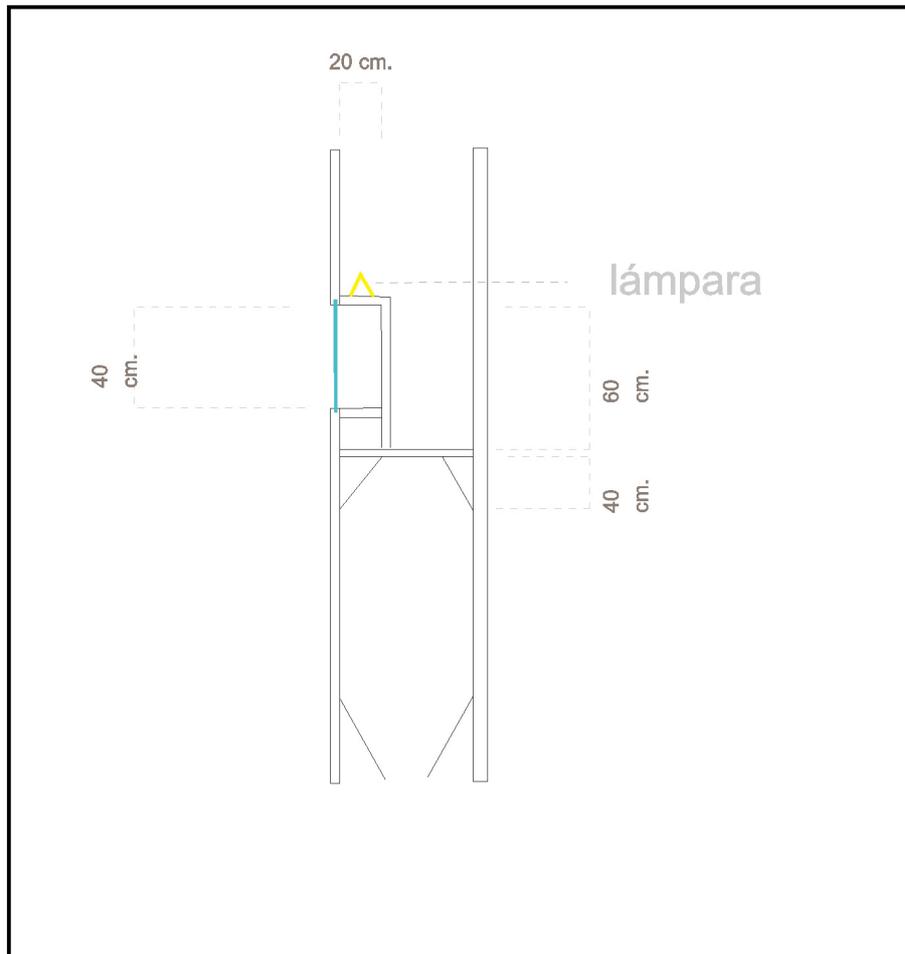
Las salas contarán con un sistema de medición y control ambiental alquilado a la empresa SENSONET. Este control se compone de un sensor para humedad relativa y temperatura. Otro sensor donde además de los parámetros anteriores se mide en la luminosidad, y un último sensor exterior para temperatura y humedad. Cuenta este último con rejilla anti-insectos. Todo ello regido por un controlador con fuente de alimentación.

V.2. VITRINAS

V.2.1. Vitrina 1 (cif. VII.4.- Planimetría, v1 en plano 6)

Figura del dios Osiris. Dinastía XXVI (664-525 a.C.) (cif. Bloque de Documentación)





Esta vitrina está diseñada para esta pieza que tiene las siguientes características: es una figura de bronce de 21 cm de alto por una anchura máxima de 6,2 cm. por una anchura mínima de 2,3 cm.

La vitrina se encuentra encastrada en la estructura que divide los distintos espacios de la sala. Entre Egipto y Chinchorro

Las medidas de la vitrina son de 20 cm. de ancho por 40 cm de altura y de una profundidad de 20 cm.

La estructura de la vitrina es del material de DM de un grosor de 15 mm. Esto nos da juego, para que en la zona vista de la vitrina, se le pueda hacer un pequeño cajeadado para la colocación del cristal. Esto hace que se quede fijo durante toda la exposición y quede oculto el sistema de anclaje.

En la unión de las distintas piezas de DM se hará con tornillos de acero inoxidable.

Terminado este proceso se enmasillaran todas las uniones las piezas de DM y las cabezas de los tornillos para igualar la superficie. Cuando se seque, se pintara con una pintura, acrílica al agua, del color que se elija para esta sala.

La base de esta vitrina tiene la característica que es móvil y tiene pequeñas perforaciones. Esta apoyada sobre dos listones de DM de 40 mm para que de suspendida en el aire. Debajo de ella queda un espacio estanco de unas medidas de 20 cm. x 20cm. con una altura de 10cm. Este espacio tiene la finalidad de contener “absord” ya que la vitrina contiene una escultura de bronce, y es aconsejable que las medidas de humedad sean constantes. Las perforaciones, a la que se refería antes, tienen la finalidad el intercambio de aire con la vitrina y esta cámara, para estabilizar la humedad relativa.

Se le ha diseñado un pequeño soporte, en forma de cubo de 10cm x 10cm. El material elegido es DM. Se pintara del mismo color que el fondo de vitrina para que no le quite protagonismo a la pieza.

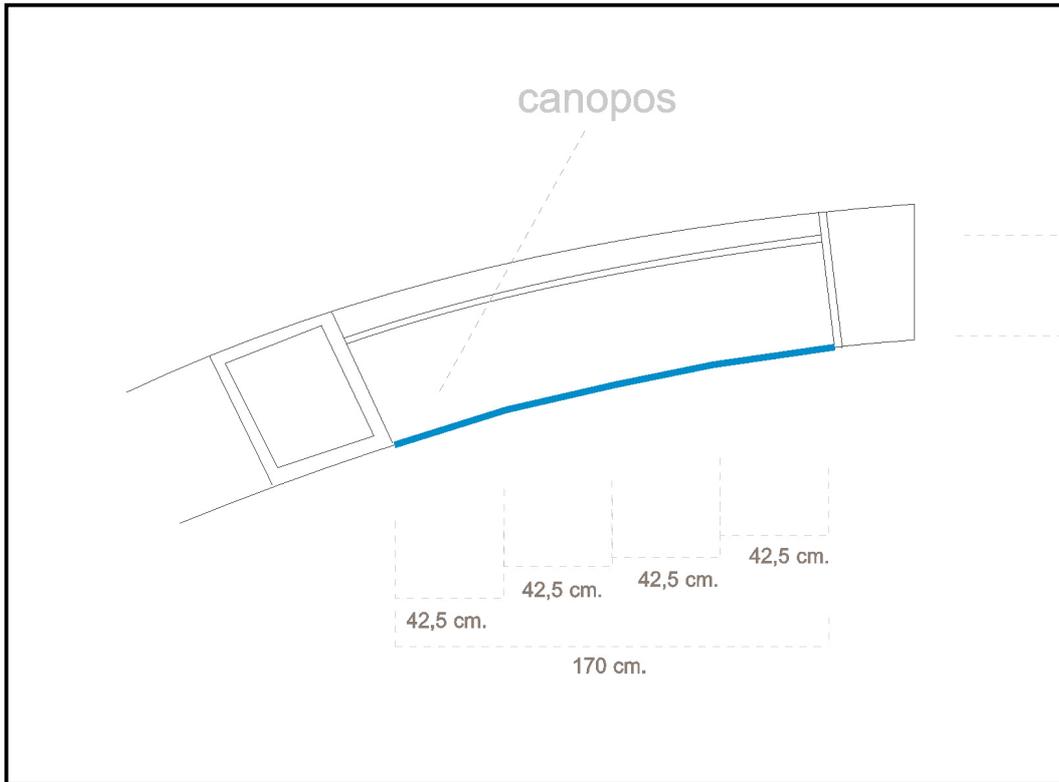
Para la iluminación se ha elegido una lámpara empotrada en el techo. El modelo es downlights de bajo consumo. Como la parte superior de la estructura donde se encastra la vitrina esta abierta esto permite la ventilación y no se acumule el calor.

V.2.2. Vitrina 2 (cif. VII.4.- Planimetría, v2 en plano 6)

Conjunto de vasos canopos. Tercer Período Intermedio (1070-715 a.C.) (cif. Bloque de Documentación).

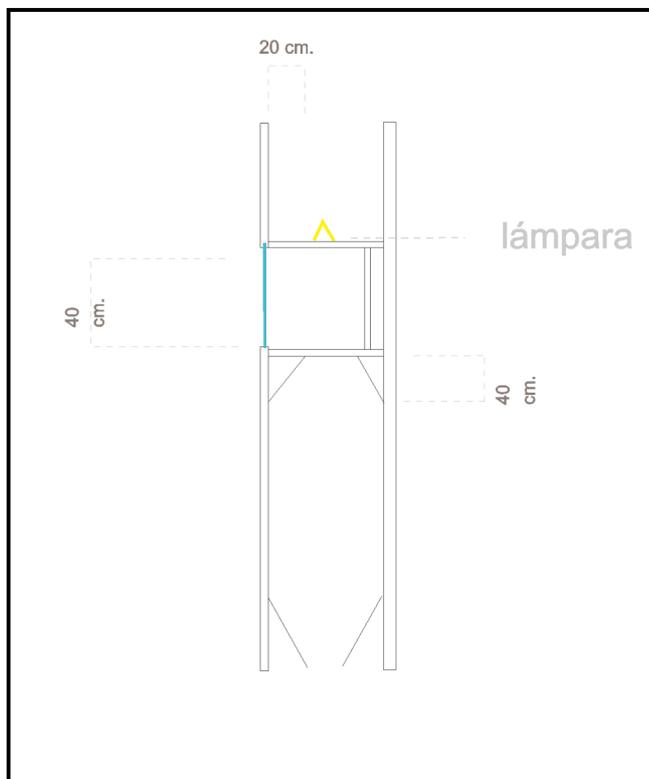
Esta vitrina se ha diseñado para una pieza que tiene las siguientes características: son cuatro figuras de piedra caliza de 32,5-34,5cm (tapas incluidas) de alto por un diámetro máximo de 27,5-30,5 cm.

La vitrina se encuentra encastrada en la estructura que divide los distintos espacios de la sala. Entre *Egipto* y *Guanches*



Las medidas de la vitrina son de 170 cm. de ancho por 45 cm de altura y de una profundidad de 40 cm.

La estructura de la vitrina es del material de DM de un grosor de 15 mm. Esto nos da juego, para que en la zona vista de la vitrina, se le pueda hacer un pequeño cajeadado para la colocación del cristal. Esto hace que se quede fijo durante toda la exposición y quede oculto el sistema de anclaje. Esta



vitrina tiene una característica distinta de la anterior. El tamaño de la vitrina que es

de 170 cm. de largo y se desarrolla en una estructura curva lo que complica el tema de los cristales. La solución que se le ha buscado, ya que es una exposición temporal, es la división de los cristales en cuatro fragmentos, uno por cada pieza, el tamaño es de 42,5 cm. de largo por 45 cm. de alto. Esto nos da juego para salvar la curvatura de la estructura.

En la unión de las distintas piezas de DM se hará con tornillos de acero inoxidable.

Terminado este proceso se enmasillaran todas las uniones las piezas de DM y las cabezas de los tornillos para igualar la superficie. Cuando se seque, se pintara con una pintura, acrílica al agua, del color que se elija para esta sala.

A esta vitrina se le ha realizado un soporte corrido y fijo a la vitrina. La altura es de 5 cm. es de DM y tiene el mismo tratamiento que el resto interior de la vitrina.

Para la iluminación se ha elegido una lámpara empotrada en el techo. Se colocaría un juego de tubos de fluorescentes con un regulador de intensidad y los cebadores que quedarían en la parte superior de la estructura donde se encastra la vitrina esta abierta esto permite la ventilación y no se acumule el calor. En la parte inferior de la lámpara se colocara unos cristales secularizados ó difusores de metacrilato prismático.

V.2.3. Vitrina 3 (cif. VII.4.- Planimetría, v3 en plano 6)

Sarcófago antropomorfo. Época Saíta (dinastía XXVI, 664-525 a.C.) (cif. Bloque de Documentación).

Esta vitrina esta diseñada para esta pieza que tiene las siguientes características: es una figura de madera policromada de 1,90 cm. de alto por 0,60cm. de ancho.

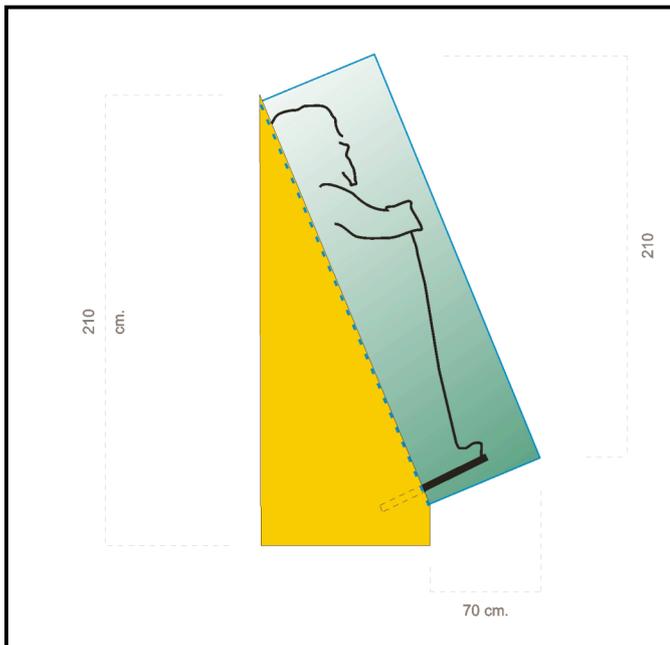
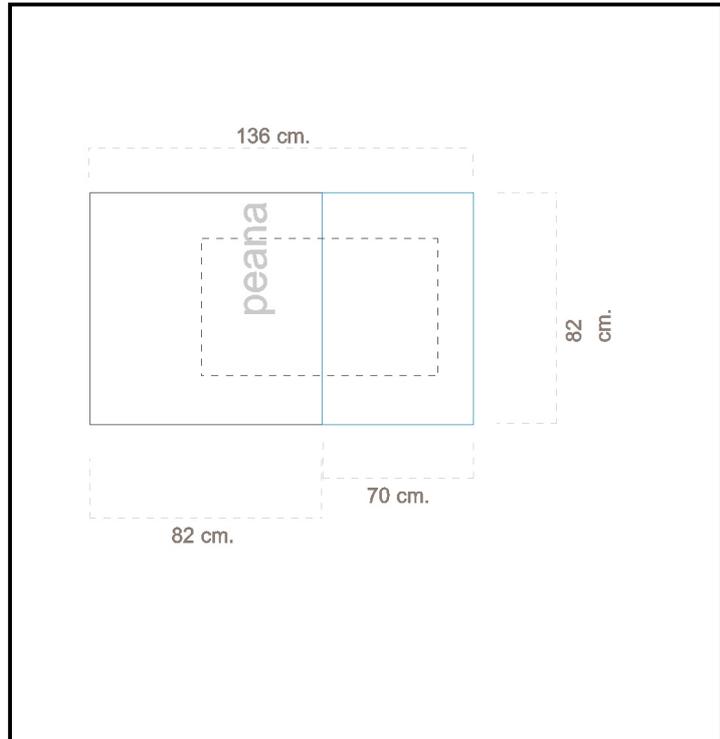
Esta vitrina es exenta. La intención de presentación de esta pieza era la de colocarlo en posición horizontal como se encontró en su origen. La superficie de la sala no nos permitía esta intención. Se pensó un la colocación de la pieza en

vertical pero se descartó por ser una solución fácil y poco respetuosa con la pieza. Así que se diseñó una vitrina que dejase la pieza semi-tumbada, lo que nos ofrezca una lectura de cómo se encontró.

Al buscar esta solución la vitrina ocupaba en base 136 cm. de profundidad y 70 cm. de ancho y esto permite la circulación del público y la presentación de la pieza de una forma más coherente.

Las medidas de esta vitrina serían: 210 cm. de alto por 70 cm. de ancho y una profundidad de 136 cm., que no es real esta última ya que

al estar inclinada la vitrina ocupa un espacio mayor. El espacio que queda dentro



de la vitrina para la pieza es de 70 cm. x 210 cm. x 70 cm.. Se le colocará un soporte en la parte inferior de la vitrina para que la pieza se apoye. El resto de la pieza apoyará sobre la base, inclinada, de la vitrina.

Al ser una pieza hueca el tema de los reguladores de humedad se pueden colocar en su interior, siempre y cuando no toque con el original.

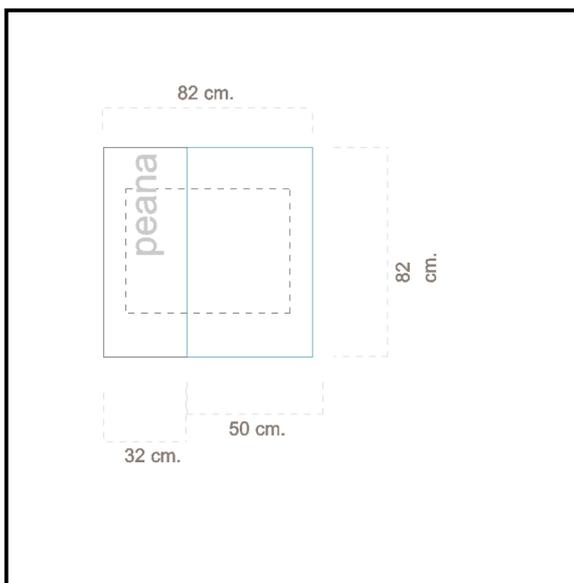
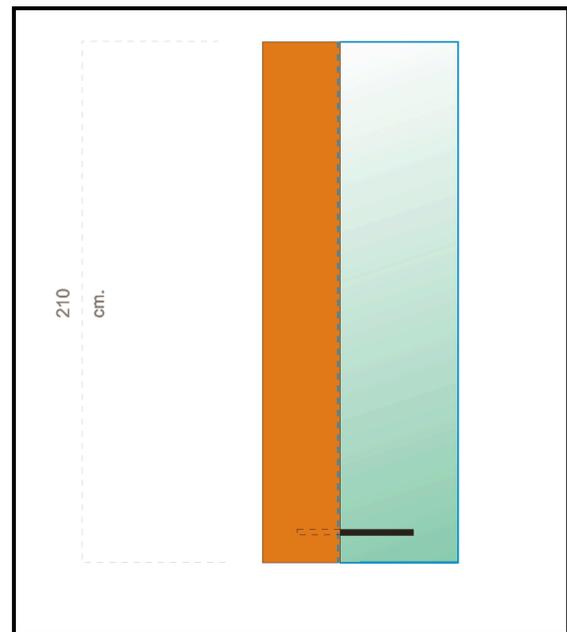
Respecto a la iluminación será exterior. Desde el techo y de una forma puntual, resaltando las zonas mas importantes de estas.

V.2.4.- Vitrina 4 (cif. VII.4.- Planimetría, v4 en plano 6)

Momia Roja de Chinchorro (réplica). Chile. (cif. Bloque de Documentación)

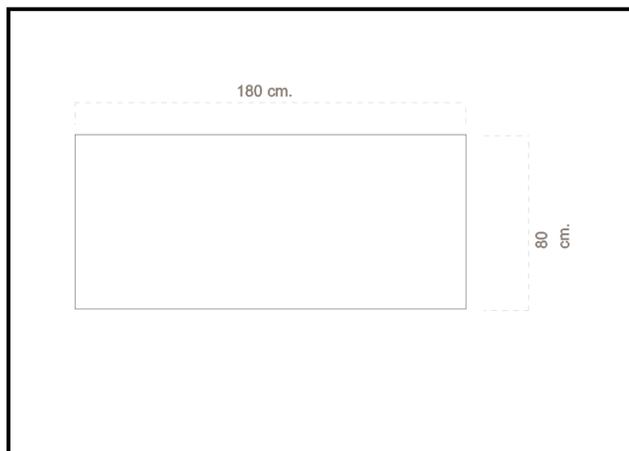
Al ser réplica no son necesarias unas medidas de control medio ambiental, por eso no se le ha incluido ningún tipo de producto de control de humedad.

Se configura con una base de 82 x 82 cm, sobre la que se ubica una peana sobre la que reposa la momia. Se cubre con un vidrio de 210 cm (cif. *Infra* Prescripciones técnicas)

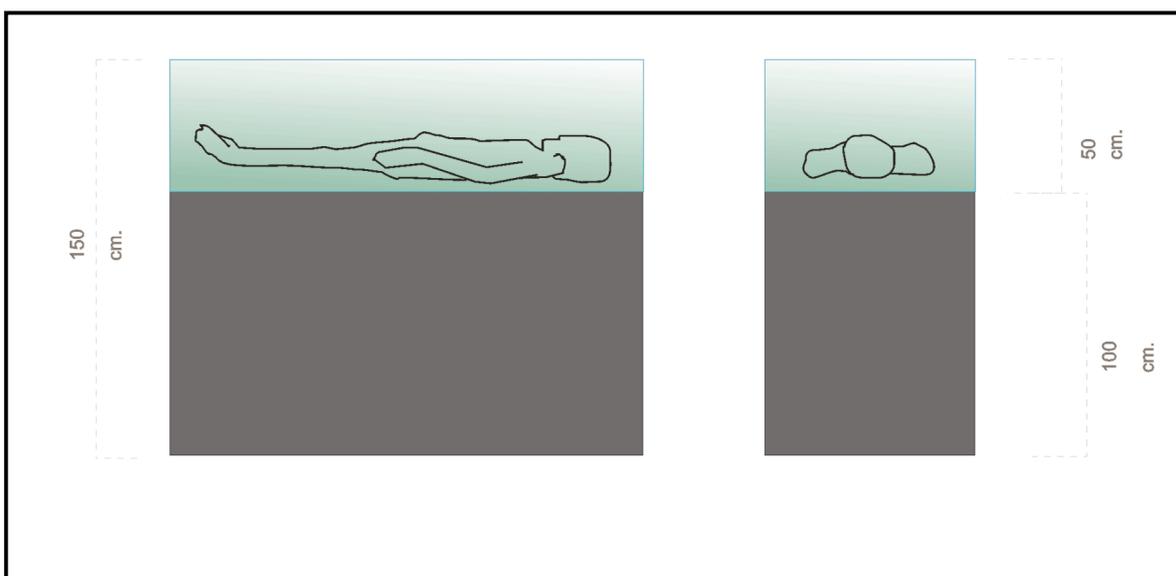


V.2.5.- Vitrina 5 (cif. VII.4.- Planimetría, v5 en plano 7)

“Momia” *guancho*(réplica). Tenerife. (cif. Bloque de Documentación)



Le ocurre igual que a la anterior. En ésta la “momia” va tumbada. Se recuesta sobre una prisma rectangular de 100 x 180 x 80 cm. La cubre vidrio también rectangular de 50x 180x 80 cm., para evitar su manipulación ante la curiosidad del visitante.

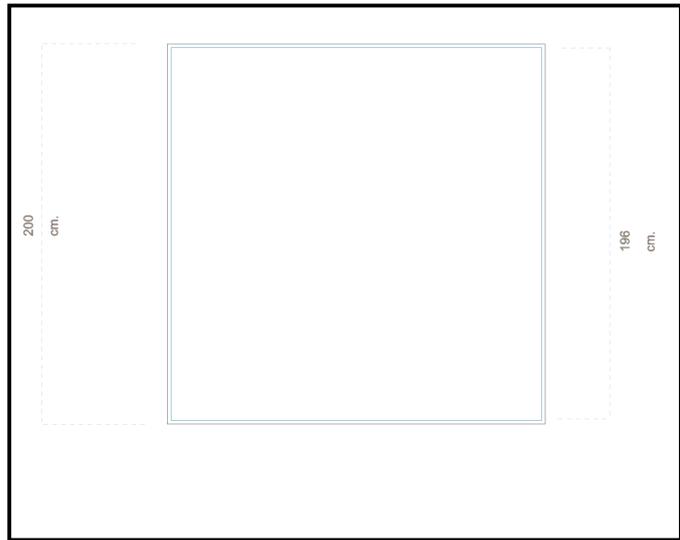
**V.2.6. Vitrina 6** (cif. VII.4.- Planimetría, v6 en plano 7)

Fardo funerario. Cultura Paracas (300 - 200 a.C), Perú. (cif. Bloque de Documentación).

Esta vitrina esta diseñada para esta momia que tiene las siguientes características: es una momia, a la que acompaña un fardo, este esta compuesto

de: algodón o lana de llama, guanaco, alpaca o vicuña. Las medidas son de 150 cm. de alto por 150-160 cm. de ancho.

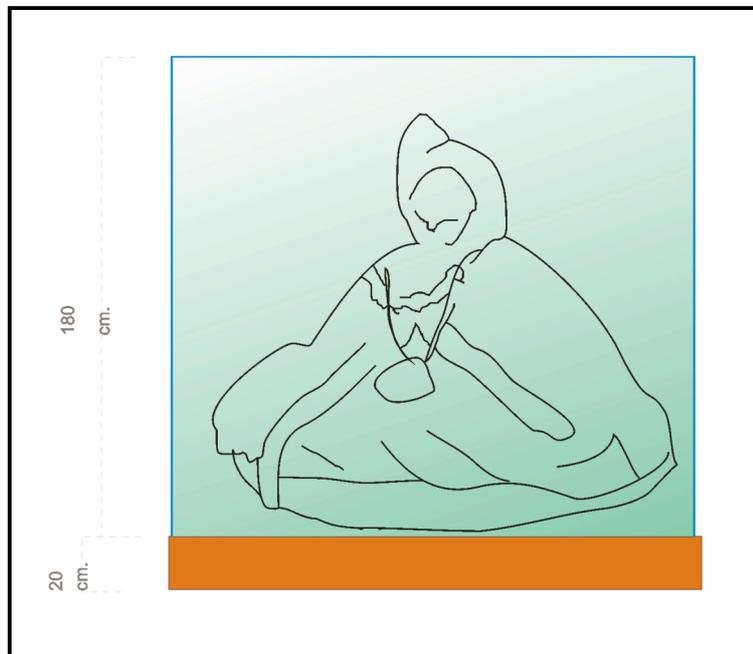
Esta vitrina es exenta. Se encuentra colocada en el centro de un panel. La solución por la que se ha optado es la de crear un cubo de cristal para tener el mayor acceso a la información que nos ofrece la momia. Esto nos ofrece tres visiones para poder observarla.



La medida de esta vitrina son de 180 cm. de alto por 198 cm. de ancho y 198 cm. de profundidad. La vitrina esta sobreelevada 20 cm. que quedan en los 180 cm. de alto.

Estos 20cm. tienen una doble finalidad. La primera es elevar la momia a una altura en la que se tenga una buena visión de ella. La otra razón no menos importante es la poder colocar un pequeño receptáculo donde se colorarían los agentes pasivos, como el absord.

La base se haría de DM de 15mm.unido con



tornillos inoxidables. Luego se enmasillaría las uniones y las cabezas de los tornillos para igualar la superficie. La iluminación sería exterior para que no produzca calor dentro de la vitrina.

VI. PROYECTO DE ILUMINACIÓN



Al plantearnos la iluminación, surgieron varios problemas, por un lado las piezas. Muchas de ellas son delicadas tanto por los efectos directos de la luz como el fardo de la cultura Paracas en la sala 4, como por los efectos indirectos, en el caso del sarcófago antropomorfo egipcio de época saíta hecho en madera policromada y ubicado en la Sala 1.(*cif. Supra*)

Por otro lado, el espacio. Al no ser muy amplio la luz debería propiciar una percepción agradable, y que no crearán en el espectador una sensación de angustia de los espacios angostos. Además de crear efectos dramáticos y escenográficos que completarán la significación de la piezas, y ayudarán al visitante a la percepción y la creación experiencias estéticas, sin perder de vista la correcta contemplación de las piezas.

Por tanto, este proyecto de iluminación debía cubrir por un lado las necesidades de conservación y por otro crear efectos para inducir al visitante a esa experiencia estética.

Pasamos ahora plantear las diferentes lámparas y luminarias, así como la especificaciones de cada sala y unidad museográfica. Para ver su ubicación consultar los planos 8 y 9, del anexo de planimetría.

VI.1. SALA 1

Luz general difusa

Ambiente: luz cálida 2700°K

Illuminancia máxima: 50-25 lx por motivos de visibilidad de las proyecciones

Luminaria	Lámpara
2 Bañadores de suelo para la entrada en recodo	Halógena

VI.2. SALA 2

Luces de acento

Ambiente: luz cálida 2000°K recordar el espacio desértico

Illuminancia máxima: 150-200 lx

Luminaria	Lámpara
1 proyector extensivo para los textos	Halógena
1 proyector intensivo para la iluminación de la vitrina del sarcófago	Halógena
2 bañadores de pared iluminando la imagen del friso del juicio Osiris	Halógena
3 proyectores intensivos para los textos	Halógena
1 bañador de pared con lámpara asimétrica para la imagen del desierto de Chinchorro	Halógena
1 proyector intensivo para acentuar la momia (réplica)	Halógena

VI. 3. SALA 3

VI.3.1.- El hombre de los hielos

Luces de acento

Ambiente: luz fría de 3000°K, para inducirnos a un ambiente nevado de alta montaña.

Iluminancia Máxima: 150lx para permitir la visualización del vídeo

Luminaria	Lámpara
1 Proyector intensivo para iluminar el título y el marco geográfico y cronológico	Halógena
1 Proyector intensivo para el texto de sala	Halógena
1 Proyector con lente de escultura para la recreación de la cámara frigorífica	Halógena

VI.3.2.- “Momia” de Galera

Luz general difusa

Ambiente: luz cálida (2700° K)

Iluminancia máxima: 150 lux.

Luminaria	Lámpara
2 bañadores de techo (colocados por detrás de la curvatura de la bóveda metálica)	Halógena
2 proyectores extensivos, que reflejarán luz en la sala al rebotar en la bóveda metálica	Halógena

VI.3.3.- Momias Cristianas

Luces de acento

Ambiente: luz cálida 2700° K

Iluminancia máxima: 150 lux en la primera parte de este espacio y que ronde los 50 lux en la última zona donde se sitúa la pantalla.

Luminaria	Lámpara
1 Proyector intensivo para el título y el marco geográfico y cronológico	Halógena
1 Proyector con lente de escultura para la recreación de la cripta cristiana	Halógena
1 Proyector intensivo para el texto de sala	Halógena
4 pequeños bañadores de suelo para iluminar el pasillo previo a la pantalla y la campana sonora	Halógena

VI.4.- SALA 4

VI.4.1.- Distribuidor planta alta

Luz general difusa

Ambiente: Luz cálida 2700°K.

Iluminancia máxima: 500 lx

Luminaria	Lámpara
4 bañadores de pared	Halógena

VI.4.2.- Guanches

Luces de acento

Ambiente: luz cálida 2700 °K

Iluminancia máxima: 150 lx.

Luminaria	Lámpara
3 Proyectores intensivos para la iluminación de textos	Halógena
1 Proyector extensivo con lente para escultura iluminando la momia	Halógena

1 Proyector intensivo apuntando a la momia (réplica)	Halógena
1 Bañador de pared con lámpara asimétrica iluminando la imagen de la cueva	Halógena

VI.4.3.- Paracas

Luces de acento

Ambiente: luz cálida 2000°K

Iluminancia máxima: 150 lx

Luminaria	Lámpara
2 bañadores de pared asimétricos con viseras antideslumbrantes para iluminar los textos laterales	Halógena
1 Proyector intensivo con lente para escultura iluminando el fardo	Halógena
1 Bañador de pared iluminando la imagen del fondo	Halógena

VI.4.4.- Momificación en la Actualidad

Luz general y luces de acento

Ambiente: luz fría (3000°K)

Iluminancia máxima: 100 lx

Luminaria	Lámpara
1 Proyector intensivo para iluminar la cortina de PVC 1	Halógena
2 bañadores de pared para el pasillo	Fluorescencia
1 Proyector extensivo para textos	Halógena
1 Proyector intensivo para iluminar la cortina de PVC 2	Halógena

VI. 5.- Área de Descanso y Talleres

Luz general difusa

Ambiente: luz cálida 2700°k.

Iluminancia máxima: 500 lx

Luminaria	Lámapara
12 Downlights	Fluorescente

VII. ANEXOS



VII.1.- PLIEGO DE PRESCRIPCIONES TÉCNICAS

VII.1.1.- Sala1

SEGURIDAD

- Extintor de CO2
- Señalización de extintor
- Señalización de salida de emergencia

SUELO

- Moqueta ferial punzonada color negro, 100% poliéster, unida al suelo con adhesivo de doble cara. 19 m².

MUROS PERIMETRALES

- Pintura plástica mate color negro.
- Letras de vinilo recortadas (plano 8, 4)
- Piezas de DM ignífugo de 10 milímetros 244 x 151 cm, acabado a una cara. Perfil inferior y superior de aluminio anodizado, anclados a techo y suelo con tornillos de acero inoxidable. Pintura plástica mate de color negro.
- Piezas de DM ignífugo de 10 milímetros 244 x 15 cm, acabado a una cara. Perfil inferior y superior de aluminio anodizado, anclados a techo y suelo con tornillos de acero inoxidable. Pintura plástica mate de color negro.
- Piezas de DM ignífugo de 10 milímetros 244 x 53 cm, acabado a una cara. Perfil inferior y superior de aluminio anodizado, anclados a techo y suelo con tornillos de acero inoxidable. Pintura plástica mate de color negro.

- Letras de vinilo recortadas (plano 9, 3)
- Vinilo recortado (plano 8, d)

MURO AUTOPORTANTE

- Muro de DM ignífugo de 19 milímetros, acabados a una cara. Costilla interna vertical (plano 5,a). Lastre en la base para asegurar inmovilidad y estabilidad. Pintura plástica mate de color blanco por la cara del museo y un lateral. Cara interna recubierta de vinilo serigrafiado (plano D a)
- Vinilo recortado (plano D a1)
- Vinilo serigrafiado (plano D a1)
- Vinilo serigrafiado (plano D a2)

LONAS

- Tres gasas de algodón de 200 x 100 centímetros con perfil inferior y superior de aluminio anodizado lacado en negro de 1 milímetro.

PROYECTORES

- Tres proyectores láser de 2.100 lúmenes.
- Tres soportes en DM ignífugo de 19 milímetros, acabado a una cara, pintura plástica mate de color negro sujeto al techo con tanzas de acero inoxidable.

MUEBLE DE LUZ

- Estructura-bastidor de aluminio anodizado lacado (plano 5, c). 10 tubos de fluorescencia con reactancias y soportes. Loneta serigrafiada (plano 6, c) (plano D c) recogida al bastidor mediante presillas.

CAMPANA DE SONIDO

VII.1.2.- Sala 2

SEGURIDAD

- Extintor de CO2
- Señalización de extintor
- Señalización de salida de emergencia

SUELO

- Moqueta ferial punzonada color beige, 100% poliéster, unida al suelo con adhesivo de doble cara. 36 m².

MUROS PERIMETRALES

- Pintura plástica mate color amarillo dorado (plano D 2.1)
- Pintura plástica mate color naranja (plano 2.2)
- Muro de DM ignífugo de 10 milímetros de 244 x 430 cm, acabado a una cara (plano 10, e). Perfil inferior y superior de aluminio anodizado, anclados al muro con tornillos de acero inoxidable. Pintura plástica mate de color amarillo dorado.
- Muro de DM ignífugo 10 milímetros de 244 x 808 cm, acabado a una cara. Perfil inferior y superior de aluminio anodizado, anclados al muro. Pintura plástica mate de color naranja.
- Vinilo serigrafiado (plano D 2.1)
- Vinilo serigrafiado y vinilo recortado siguiendo (plano D g)
- Vinilo serigrafiado (plano D e)
- Vinilo serigrafiado (Plano D 2.2)

MURO AUTOPORTANTE

- Muro con armazón y pilares de DM ignífugo de 19 milímetros y exterior de DM ignífugo de 5 milímetros (plano 5, f). Lastre en la base para asegurar inmovilidad y estabilidad. Pintura plástica mate de color amarillo dorado (plano D f1) y pintura plástica mate color naranja (plano D f2)
- Vinilo serigrafiado (D f1 – D f2)
- Vinilo recortado (D f1 – D f2)

VITRINAS

- Vitrina encastrada de 40 x 20 x 20 cm. (plano 7, vitrina 1). Cajeadado realizado en DM ignífugo de 15 milímetros unido con tornillos de acero inoxidable. Cristal laminado securit 3+3 antirreflectante de 40 x 20 cm. Pintura acrílica color amarillo dorado. Base móvil y con perforaciones, apoyada sobre dos listones de DM de 40 milímetros. Debajo, espacio estanco de 10 x 20 x 20 cm. para colocación de lámina de “absorb”. Soporte DM ignífugo de 15 milímetros en forma de cubo de 10 x 10cm. Pintura acrílica de color amarillo dorado.
- Vitrina encastrada de 45 x 170 x 40 cm. (plano 7, vitrina 2) Cajeadado realizado en DM ignífugo de 15 milímetros unido con tornillos de acero inoxidable. Cuatro cristales laminado securit 3+3 antirreflectantes de 45 x 42,5 cm. Pintura acrílica color amarillo dorado. Soporte DM ignífugo de 15 milímetros en forma de cubo de 5 x 170cm. Pintura acrílica de color amarillo dorado.
- Vitrina exenta de 210 x 136 x 82 cm. (plano 8, vitrina 3). Cuerpo-soporte realizados en DM ignífugo de 15 milímetros de 210 x 82 x 82 cm. unido con tornillos de acero inoxidable. Peana perforada para introducir en su interior láminas de “art-sorb”. Urna realizada con tres cristales laminados securit 3+3 antirreflectantes de 210 x 70 cm. y un cristal laminado securit 3+3 antirreflectantes de 70 x 70 cm. Pintura acrílica color amarillo dorado. Base de la pieza de DM ignífugo de 15 milímetros de 50 x 65 cm. Pintura acrílica color amarillo dorado.

- Vitrina exenta de 210 x 82 x 82 cm. (plano 8, vitrina 4). Cuerpo realizado en DM ignífugo de 15 milímetros de 210 x 82 x 32 cm. unido con tornillos de acero inoxidable. Dos cristales laminado securit 3+3 antirreflectantes de 210 x 50 cm, un cristal laminado securit 3+3 antirreflectante de 210 x 82 cm. y un cristal laminado securit 3+3 antirreflectante de 82 x 82 cm. Pintura acrílica color naranja.

VII.1.2.- Sala 3

SEGURIDAD

- Extintor de CO2
- Señalización de extintor
- Señalización de salida de emergencia

SUELO

- Moqueta ferial punzonada color beige, 100% poliéster, unida al suelo con adhesivo de doble cara. 103 m².

MUROS PERIMETRALES

- Pintura plástica mate color ocre (plano D 3.1 – D 3.4)
- Pintura plástica mate color azul hielo (plano D 3.2)
- Pintura plástica mate color marrón oscuro (plano D 3.2 – D 3.3 – D 3.4)
- Vinilo recortado (D 3.2 – D 3.3)
- Vinilo serigrafiado (D 3.2)

MURO AUTOPORTANTE

- Muro con armazón y pilares de DM ignífugo de 19 milímetros y exterior de DM ignífugo de 5 milímetros (plano 14, h). Lastre en la base para asegurar inmovilidad y estabilidad. Pintura plástica mate de color azul hielo (plano D h1) y pintura plástica mate color ocre (plano D h2)
- Recreación muro de chapón metálico recortado de 244 x 254 (plano D h1 (1/2))
- Puerta de madera de 244 x 256 cm. con remaches, aldaba, cerrojo y mirilla metálicos (plano D h2 (1/2))
- Vinilo serigrafiado (D h1 – D h2)
- Vinilo recortado (D h1 – D h2)
- Lona serigrafiada (D h1, lona retroiluminada)

TELEVISOR

- 2 televisores de pantalla plana 26” con memoria interna de 1 GB.

CAMPANA DE SONIDO

VII.1.2.- Sala 4

SEGURIDAD

- Dos extintores de CO2
- Señalización de extintores
- Señalización de salida de emergencia

SUELO

- Moqueta ferial punzonada color beige, 100% poliéster, unida al suelo con adhesivo de doble cara. 94 m².

MUROS PERIMETRALES

- Pintura plástica mate color azul hielo (plano D 4.1)
- Pintura plástica mate color negro (plano D 4.2)
- Pintura plástica mate color gris (negro al 20 %) (plano D 4.3)
- Muro de DM ignífugo de 10 milímetros de 244 x 1794 cm, acabado a una cara (plano 20, i). Perfil inferior y superior de aluminio anodizado, anclados al muro con tornillos de acero inoxidable. Pintura plástica mate de color gris (negro al 20%), pintura plástica mate de color gris (negro al 70%) y pintura plástica mate color salmón (plano D 4.2)
- Muro de DM ignífugo de 10 milímetros de 244 x 387 cm, acabado a una cara (plano 16, k). Perfil inferior y superior de aluminio anodizado, anclados al muro con tornillos de acero inoxidable. Pintura plástica mate de color salmón (plano D l)
- Muro de DM ignífugo de 10 milímetros de 244 x 317 cm., acabado a una cara (plano, 16, l). Perfil inferior y superior de aluminio anodizado, anclados al muro con tornillos de acero inoxidable. Pintura plástica mate de color salmón (plano D l)
- Muro de DM ignífugo de 10 milímetros de 244 x 1181 cm, acabado a una cara (plano 21, m). Perfil inferior y superior de aluminio anodizado, anclados al muro con tornillos de acero inoxidable. Pintura plástica mate de color blanco (plano D m)
- Vinilo recortado (D 4.2 – D 4.3 – D 4.4)
- Vinilo serigrafiado (D 4.2 – D 4.4)

MURO AUTOPORTANTE

- Muro con armazón y pilares de DM ignífugo de 19 milímetros y exterior de DM ignífugo de 5 milímetros (plano 15, j). Lastre en la base para asegurar inmovilidad y estabilidad. Pintura plástica mate de color gris (negro 20 %) y

pintura plástica mate color gris (negro 70%) (plano D j1), y pintura plástica mate color blanco (plano D j2).

Puerta abatible de DM ignífugo de 19 milímetros de 244 x 180 x 50 cm. recogidos al muro con bisagras metálicas (plano 15, j)

- Vinilo serigrafiado (D j1)
- Vinilo recortado (D j1 (1/2)- D j2 (1/2))

VITRINAS

- Vitrina exenta con pedestal de DM ignífugo de 15 milímetros de 100 x 180 x 50 cm. (plano 22, vitrina 5) unido con tornillos de acero inoxidable. Urna realizada con dos cristales laminados securit 3+3 antirreflectante de 50 x 180 cm, dos cristales laminados securit 3+3 antirreflectante de 50 x 80 cm. y un cristal laminado securit 3+3 antirreflectante de 80 x 180 cm. Pintura acrílica color gris (negro 70%)
Pena de DM ignífugo de 15 milímetros 10 x 170 x 40 cm. Pintura acrílica color gris (negro 70%)
- Vitrina exenta con pedestal de DM ignífugo de 15 milímetros de 20 x 200 x 200 cm. unido con tornillos de acero inoxidable. Perforada por la base para introducir en su interior láminas de "art-sorb". Urna de cristal realizada con cuatro cristales laminados securit 3+3 antirreflectante de 180 x 198 cm. y un cristal laminado securit 3+3 antirreflectante de 198 x 198 cm. Pintura acrílica color salmón.

PROYECTOR

- Proyectores láser de 2.100 lúmenes.
- Soportes en DM ignífugo de 19 milímetros acabado a una cara, pintura plástica mate de color blanco sujeto al techo con tanzas de acero inoxidable.

CORTINAS DE SEPARACIÓN

- Lona de pvc serigrafiada de 244 x 150 cm. (D cortina 1). Perfil metálico superior de aluminio anodizado lacado en blanco de 10 x 115 cm.
- Lona de pvc serigrafiada de 244 x 115 cm. (D cortina 2). Perfil metálico superior de aluminio anodizado lacado en blanco de 10 x 115 cm.

VII.1.2.- Sala 5

SEGURIDAD

- Extintor de CO2
- Señalización de extintor
- Señalización de salida de emergencia

SUELO

- Moqueta ferial punzonada color beige, 100% poliéster, unida al suelo con adhesivo de doble cara. 18 m².

MUROS PERIMETRALES

- Pintura plástica mate color blanco (plano 23)

ATRIL

- Atril de DM ignífugo de 19 milímetros de 40 x 100 centímetros. Pintura plástica mate color amarillo dorado.

COJINES

- Veinte cojines de colores de 40 x 40 x 10 cm.

VII.2.- AUDIOVISUALES**Video 1: MOMIAS Y SOCIEDAD**

1. **Idea:** Mostrar el proceso de mitificación sufrido por las momias y todo lo que éstas constituyen a lo largo del siglo XX, mediante imágenes propias de la cultura de masas.

2. **Objetivo:** Dar una idea clara de este proceso a través de imágenes de películas que han tratado dicha temática, así como de otros medios como la literatura, los cómics o los videojuegos.

3. **Argumento:** A través del lenguaje cinematográfico, han sido muchas las visiones que los espectadores han tenido del mundo de las momias. Es por ello que este mundo de ficción ha contribuido, en buena medida, a alimentar el mito de las momias ya iniciado en el siglo XIX. Junto a ello, otros medios de expresión, tales como la literatura o los cómics, han ayudado a continuar con esta creencia lo que, unido a otros productos fruto del avance tecnológico, caso de los videojuegos, ha hecho complicado el desvincular la visión mítica de estos seres de otra más real, acorde con la ciencia que los hizo posible.

4. **Escaleta:** La duración del vídeo sería de 1,5 – 2 minutos aproximadamente.

TEMA	RECURSO VISUAL Y DE AUDIO	TIEMPO APROXIMADO
La mitificación de la figura de la momia en el siglo XX a través del cine, la literatura, los cómics, los videojuegos, etcétera.	Imágenes de las múltiples versiones cinematográficas del mito de la momia, así como portadas de libros relacionados con el tema, páginas interiores de cómics y algunas de sus portadas y, en última instancia, videojuegos. El audio empleado sería el de las propias películas. En el caso de los cómics y los libros, se usaría también la música o diálogos de dichos filmes.	1,5 – 2 min.

Vídeo 2: **MOMIFICACIÓN NATURAL. MOMIAS CRISTIANAS**

1. **Idea:** Exponer, dentro del mundo del cristianismo, ejemplos significativos de dos tipologías diferentes de momificación. En este caso en particular, se retratarán las figuras del Papa Pío XII y Santa Teresa de Jesús.

2. **Objetivo:** Complementar el texto que se incluye en la sala donde se proyectará el vídeo y, al mismo tiempo, dar una idea clarificadora de las momias en el mundo católico, a través de dos de sus ejemplos más significativos.

3. **Argumento:** El Papa Pío XII fue una figura trascendental dentro de la primera mitad del siglo XX. Durante su pontificado, se sucedieron diversos hechos que contribuyeron a cambiar el curso de los acontecimientos en toda Europa, tales como la consolidación del nazismo y la explosión de la Segunda Guerra Mundial. Tras dos ataques cerebrales, Pío XII fallece en Castelgandolfo. Acto seguido, se procede al embalsamamiento del cadáver, siendo aplicado por el profesor Nuzzi, de la Universidad de Nápoles, y cuyo proceso permanece en una eterna incógnita.

Siglos antes, otra figura esencial del mundo católico, Santa Teresa de Jesús, moría en 1582 en Alba de Tormes. Atrás quedaron multitud de fundaciones de conventos, la reforma de la orden del Carmelo, así como múltiples libros. No será hasta las primeras décadas de la siguiente centuria cuando sea beatificada y, posteriormente, elevada a santa. A los nueve meses de su fallecimiento, su cuerpo fue hallado incorrupto en su sepultura y algunas de sus partes fueron repartidas a lo largo del país como reliquias.

4. **Escaleta:** La duración del vídeo sería de 3 minutos aproximadamente.

TEMA	RECURSO VISUAL Y DE AUDIO	TIEMPO APROXIMADO
La figura del Papa Pío XII durante el pontificado.	Imágenes de vídeo de archivo de la vida del Papa: desde encuentros con altos mandatarios hasta misas e imágenes en los interiores de las estancias vaticanas. Voz en off.	30 seg.
Muerte del Papa.	Imágenes de archivo de todos los actos celebrados debido al fallecimiento de Pío XII. Funerales de Estado. Voz en off.	15 seg.
Embalsamamiento del cuerpo de Pío XII.	Imágenes de archivo del profesor Nuzzi. Una voz en off habla sobre la experiencia que supuso todo el proceso llevado a cabo por el profesor con el cuerpo del Papa. Se intercalan imágenes que ilustran lo que se está explicando.	30 seg.
Conclusión: estado actual.	Imágenes de archivo del cuerpo difunto de Pío XII.	10 seg.
Transición	Fade out: fade a negro	5 seg.
Muerte de Santa Teresa. Hallazgo del cuerpo incorrupto.	Imágenes de vídeo de interiores y exteriores del Convento de la Anunciación de Alba de Tormes. Reproducciones de lienzos y esculturas representando a la Santa. Imágenes de Alba de Tormes. Voz en off.	25 seg.
Proceso de momificación. Causas.	Recreación en 3D del cuerpo de la santa y su sepultura. Voz en off.	25 seg.
Reliquias de Santa Teresa repartidas por el mundo. Repercusión mediática.	Peregrinos. Interiores de los conventos carmelitas fundados por Santa Teresa. Imágenes de vídeo de archivo de Pablo VI y Juan Pablo II. Voz en off.	20 seg.

Vídeo 3: MOMIFICACIÓN NATURAL. EL HOMBRE DE LOS HIELOS

1. **Idea:** Reflejar un proceso de momificación natural a partir del sorprendente hallazgo del cuerpo de un hombre en los Alpes suizos.

2. **Objetivos:** Dar a conocer cómo fue el descubrimiento y en qué condiciones se encontraba el cuerpo cuando fue localizado. A partir de aquí, mostrar el fruto de las investigaciones y explicar, de manera breve pero concisa, quién fue este individuo y cómo se muestra en la actualidad.

3. **Argumento:** A comienzos de la década de los 90, un matrimonio de alpinistas encontró el cuerpo congelado de un hombre en los Alpes. Tras su hallazgo e investigación, se descubrieron una serie de peculiaridades que permitieron conocer con más precisión en qué época vivió y cómo era su vida.

4. **Escaleta:** La duración del vídeo sería de 1,5 minutos aproximadamente.

TEMA	RECURSO VISUAL Y DE AUDIO	TIEMPO APROXIMADO
La pareja de alpinistas encuentran el cuerpo congelado.	Imágenes de vídeo de los Alpes suizos. Recortes de prensa donde se habla del singular hallazgo. Imágenes de vídeo de archivo en las que aparece el matrimonio que encontró la momia. Voz en off.	30 seg.
Cómo es la momia, características de la misma. Peculiaridades.	Recreación en 3D de cómo sería el individuo mientras vivió. Voz en off que explica todos los detalles referentes a su aspecto físico y los enseres que portaba antes de morir.	30 seg.

Estado actual del cuerpo, su ubicación.	Imágenes de vídeo que muestran dónde se encuentra la momia actualmente y cómo se conserva.	30 seg.
---	--	---------

Vídeo 4: MOMIFICACIÓN EN LA ACTUALIDAD

1. **Idea:** Plasmar cómo la preocupación por la vida tras la muerte ha llegado hasta el siglo XX, y cómo este mismo motivo provocó la conservación de cuerpos de distintos y destacados personajes en la historia de dicha centuria.

2. **Objetivos:** Hacer un recorrido a través de la momificación en este siglo a partir de la vida y muerte de Eva Perón y Lenin, sin duda, dos personalidades singulares en este contexto. Además, se presenta un último apartado donde se da a conocer la última tendencia en conservación del cuerpo humano: la criogenización.

3. **Argumento:** A lo largo del siglo XX, han sido muchos los individuos que han escrito páginas de la historia y que, por diversas razones, han destacado dentro de su tiempo. A este respecto, cabe destacar las figuras de Eva Perón y Lenin, dos dirigentes políticos que, al final de su vida, decidieron pasar a la posteridad a través de la conservación de su cuerpo. En ambos casos, los cadáveres sufrieron multitud de vicisitudes y, más allá del mismo proceso que permitió conservarlos, fueron objeto de leyendas varias por parte de distintos medios. Por otra parte y desde fecha relativamente reciente, se está desarrollando una técnica, la criogenización, que, mediante diversos procesos relacionados con la exposición del cuerpo al frío, permite la conservación de éste.

4. **Escaleta:** La duración del vídeo sería de unos 4 minutos aproximadamente.

TEMA	RECURSO VISUAL Y DE AUDIO	TIEMPO APROXIMADO
Muerte de Eva Perón. Significación de su figura y repercusión social del acontecimiento.	Imágenes de archivo que ilustren la muerte de Eva Perón. Funerales de Estado. Imágenes de la población argentina ante su muerte. Telediarios y noticias de prensa relacionadas con el hecho. El audio consistiría en una voz en off de un noticiero que narraría cómo fueron los hechos.	50 seg.
Momificación del cuerpo. Itinerarios sufridos por la momia a lo largo de su historia.	Fotografías de Eva Perón a lo largo de su vida, haciendo especial hincapié en la de sus últimos años. Imágenes de vídeo de archivo de los golpes de estado militares. Fotografías de los personajes vinculados. Voz en off.	40 seg.
Conclusión: estado actual de la momia.	Imágenes de vídeo del cementerio de la Recoleta de Buenos Aires. Voz en off.	15 seg.
Transición.	Fade out: fade a negro.	5 seg.
La figura de Lenin dentro de la Revolución Soviética y a escala europea. Su muerte.	Imágenes de vídeo de archivo dónde se recogen discursos de Lenin y acontecimientos de la Revolución; lienzo con su figura; muerte y funerales de Estado. Música y audio originales de los vídeos.	50 seg.
Momificación del cuerpo del líder soviético. Repercusión del hecho.	Imágenes de Lenin en vida alternando con representaciones pictóricas y fotografías. Imágenes de la momia. Voz en off.	40 seg.
Estado actual de la momia.	Imágenes de vídeo de la momia y su ubicación, así como otras del entorno en el cual se encuentra. Voz en off.	15 seg.
Transición	Fade out: fade a negro.	5 seg.

Criogenización: qué es, en qué consiste, para qué sirve y cómo beneficiarse de ella.	Vídeo promocional de una empresa de criogenización en el cual se explican las ventajas a largo de plazo de esta técnica y cómo optar a estos servicios.	20 seg.
--	---	---------

VII.3. CUESTIONARIO SOBRE SALAS PARA EXPOSICIÓN TEMPORAL

CUESTIONARIO SOBRE SALAS PARA EXPOSICIÓN TEMPORAL

ORGANIZADOR: MUSEO DE GALERA

TÍTULO EXPOSICIÓN: MUERTE Y VIDA: UN RECORRIDO HACIA LA ETERNIDAD.

FECHAS DE LA EXPOSICIÓN: 07/07/09 – 07/01/2010

1. **INFORMACIÓN GENERAL**

Institución a la que pertenece: MUSEO DE GALERA

- Dirección: C/ SAN MARCOS, 9

C.P.-localidad: 18840 GALERA Provincia: GRANADA

- Teléfono: 958 73 92 76 Fax:

- Página web: <http://www.altipla.com/galera/esp/museo.htm>

- Director/a: MARÍA OLIVA RODRÍGUEZ-ARIZA

- Persona de contacto: JOSÉ MANUEL GUILLÉN RUIZ

- Cargo: CONSERVADOR

- Titularidad:

Pública: Estatal Autonómica Local Otras _____

Privada: Eclesiástica Fundación Particular Otras : _____

Lugar de la exposición (rellenar en caso de ser diferente del de la institución)

- Dirección: _____

C.P.-localidad: _____ Provincia: _____

- Teléfono: _____ Fax: _____

2. DESCRIPCIÓN DEL EDIFICIO Y DE SU SITUACIÓN EN EL ENTORNO

- Fecha de edificación: DÉCADA DE 1950
- Material de construcción:

	Adobe	Ladrillo	Hormigón	Cristal	Cristal de seguridad	Acero	Piedra	Madera	Telas/ Alfombra	Otros
Paredes exteriores			X				X			
Paredes interiores							X			
Suelos							X	X		
Techos		X								
Estructura			X				X			

- Nº de plantas: 2
- ¿Es un edificio exento? SI NO
- Dispone de: Jardín Patio
- ¿Dispone de Zona de Aparcamiento? NO Público Privado Número de plazas:
- El edificio se encuentra en una zona:

CÉNTRICA	PERIFÉRICA	AISLADA	INDUSTRIAL	AJARDINADA	MARÍTIMA	FLUVIAL
X						

- ¿Cuándo se hizo la última reforma de envergadura? 2008
 - ¿Afectó a la sala de exposición temporal? SI NO
 - ¿Están previstas reformas futuras? SI NO
 - ¿Coinciden con las fechas de la exposición? SI NO
- ¿Fecha de la última Inspección Técnica de Edificios? 2008

3. DESCRIPCIÓN DE LA SALA DE EXPOSICIONES TEMPORALES

- ¿Dispone el edificio de una sala para exposiciones temporales? SI NO

▪ En caso negativo:

¿Existe otro espacio habilitado al respecto? _____

¿Se utilizan las salas de la exposición permanente? SI NO

- ¿Dispone de una sala de almacenaje (almacén de tránsito) que pueda ser utilizada por necesidades de la exposición temporal? SI NO

▪ En caso positivo:

Metros cuadrados: _____

Metros lineales: _____

Altura : _____

Capacidad máxima de carga: _____ (por m²)

¿Dispone de sala de preparación y examen de las piezas adjunta? SI NO

- ¿Qué tipo de accesos tiene la sala de exposiciones temporales?

▪ Muelle de carga y descarga

▪ Montacargas

Altura: _____

Anchura: _____

Capacidad máxima de carga: 630 Kg

▪ Escalera

Altura: _____

Anchura: _____

Giro máximo: _____

- ¿Dispone de personal cualificado para el movimiento de piezas? SI NO

- ¿Dispone de restauradores de Bienes Culturales? SI NO

- Medidas de la sala de exposiciones temporales:

- Metros cuadrados: 150.870 m²
- Metros lineales: _____
- Altura de techo: _____
- Capacidad de carga máxima: _____ (por m²)

- Condicionamientos arquitectónicos:

Columnas Paramentos Otros: _____

- ¿Existe panelación en la sala? SI NO

- Nº de puertas: 3 Altura máxima: _____ Anchura máxima: _____
 - Nº de ventanas: 4 Altura máxima: _____ Anchura máxima: _____
 - Salidas de emergencia: 1

- ¿Dispone de acceso directo desde la calle? SI NO

ACABADOS	Pintura plástica	Escayola	Terrazo	Gresl	Tarima flotante	Madera	Materiales compuestos	Pladur	Piedra	Otros
Paredes interiores	X									X
Suelos									X	
Techos										X

4. CONDICIONES AMBIENTALES DE LA SALA DE EXPOSICIONES TEMPORALES

- ¿Cada cuánto tiempo se revisan las condiciones ambientales de la sala?
Diariamente
- ¿Existe un sistema informatizado para efectuar tal medición? SI NO
- ¿Funcionan los sistemas de medición y regulación ambiental las 24 horas? SI NO

En caso negativo, funcionan: Día Noche Fines de semana

TEMPERATURA:

- Condiciones habituales de temperatura: Max 23 Min 20
- Regulación a través de:
 - Climatización centralizada
 - Aparatos autónomos de aire acondicionado
 - Radiadores
 - Otros: _____
- Medición a través de:
 - Termómetros
 - Termógrafos
 - Termohigrógrafos
 - Sondas
 - Emisión de Ondas (Tipo Hanwell)
 - Otros: _____

HUMEDAD RELATIVA:

- Condiciones habituales de humedad relativa: Max 60 Min 55
- Regulación a través de:
 - Humidificadores
 - Deshumidificadores
 - Climatización centralizada
- Medición a través de:
 - Higrógrafos
 - Higrómetros
 - Termohigrógrafos
 - Psicrómetros
 - Sondas
 - Emisión de ondas (Tipo Hanwell)
 - Otros: _____

CONDICIONES DE INTENSIDAD LUMÍNICA:

- ¿Hay iluminación natural en la sala? SI NO

- Regulación de la intensidad lumínica natural través de:

Persianas

Cortinas

Estores

Otros: _____

- ¿Qué material se utiliza para filtrar la luz UV? Filtros anti U.V.

- ¿Qué fuentes de iluminación artificial se utilizan?

- Incandescentes regulables no regulables
- Fluorescentes regulables no regulables
- Halógenos regulables no regulables
- Fibra óptica regulables no regulables
- Otros: leds

- ¿Dispone la sala de rieles para focos? SI NO

- ¿Existe algún tipo de regulación centralizada de la intensidad lumínica? SI NO

- Medición a través de:

- Luxómetro
- Control informatizado
- Ultravímetro
- Emisión de ondas (Tipo Hanwell)
- Otros

CONTROL DE AGENTES CONTAMINANTES

- ¿Existe medición permanente de agentes contaminantes?:

- Gaseosos
- Líquidos
- Sólidos
- Biológicos
- Fumigaciones periódicas SI NO
- Otros: _____
-

5. CONDICIONES DE SEGURIDAD DE LA SALA DE EXPOSICIONES TEMPORALES

- ¿Dispone el edificio de Plan de Emergencia implantado? SI NO
- ¿Se realizan simulacros anuales de evacuación total del edificio? SI NO
- ¿Cada cuanto tiempo se revisan todos los sistemas de seguridad? mensualmente
- ¿Dispone de sistemas detección punto a punto? SI NO
- ¿Está centralizado el control de la seguridad mediante ordenador/consola? SI NO
- ¿Dispone el edificio de megafonía audible en todas sus dependencias? SI NO
- ¿Tiene el edificio instalación de circuito cerrado de televisión (CCTV)? SI NO
- Interno Externo Perimetral
- ¿Existe cámara acorazada? SI NO

PROTECCIÓN CONTRA INCENDIOS Y DAÑOS POR AGUA

- ¿Dispone el edificio de extinción automática de incendios? SI NO
- En caso positivo indique el tipo de extinción automática: _____
- ¿Dispone de luminarias de emergencia? SI NO
- ¿Dispone de señales indicadoras de vías de evacuación y de extinción? SI NO
- ¿Dentro de la sala de exposiciones temporales : ¿Se ha utilizado material ignífugo en el acabado de?:
 - Suelos
 - Techos
 - Paramentos
 - Puertas
 - Ventanas
- Para la detección de incendios dispone la sala de exposiciones temporales de:
 - Detectores
 - Pulsadores
 - Otros
- Para la extinción de incendios dispone la sala de exposiciones temporales de:
 - Extintores portátiles
 - Boca de incendio equipada
 - Columna seca
 - Extinción automática

PROTECCIÓN CONTRA INTRUSIÓN / DAÑOS / ROBOS

- ¿Qué elementos componen el sistema de seguridad electrónico?

- Detectores de presión SI NO
- Detectores de desplazamiento SI NO
- Detectores de rotura SI NO
- Detectores de movimiento SI NO
- Detectores de vibración SI NO
- Detectores autoportados SI NO

VIGILANCIA HUMANA

	VIGILANTES DE SALA	PERSONAL DE SEGURIDAD
Nº TOTAL EN EL EDIFICIO	4	1
DURANTE EL HORARIO DE VISITA A LA EXPOSICIÓN	4	1
DURANTE LAS HORAS DE CIERRE	0	0
DURANTE LA NOCHE	0	0

- Horario protegido mediante vigilancia humana:

Horario de Invierno:

de 11'00h a 13'00h, y de 17'00h a 19'00h.

Horario de Verano:

de 11'00h a 13'00h, y de 19'00h a 21'00h.

- ¿Se realizan controles diarios de los bienes expuestos? SI NO
- ¿Existe control de escáner de rayos X en las puertas de acceso al edificio? SI NO
- ¿Existe arco de seguridad? SI NO

6. PÚBLICO

- Accesibilidad y movilidad para visitantes::

- Ascensores
- Rampas
- Otros: _____

- Horarios de visita a la exposición temporal:

Horario de Invierno:

de 11'00h a 13'00h, y de 17'00h a 19'00h.

Horario de Verano:

de 11'00h a 13'00h, y de 19'00h a 21'00h.

- ¿Dispone la sala de exposiciones temporales de aseos para el público? SI NO
- Aforo máximo de visitantes: 65
- ¿Existe control del nº de visitantes? SI NO
- ¿Dispone de Departamento de Difusión? SI NO
- ¿Se podrían realizar otras actividades en la sala durante el periodo expositivo (conciertos, recepciones...)? SI NO
- Servicios adicionales a disposición del público y restricciones:

SERVICIOS:

GUÍAS	AUDIOGUÍAS	NUEVAS TECNOLOGÍAS	CAFETERÍA	RESTAURANTE	LIBRERÍA	TIENDA	SALÓN DE ACTOS
X	X	X			X	X	

RESTRICCIONES:

COMER	BEBER	FUMAR	HACER FOTOS	FILMAR
X	X	X	X	X

Fecha:

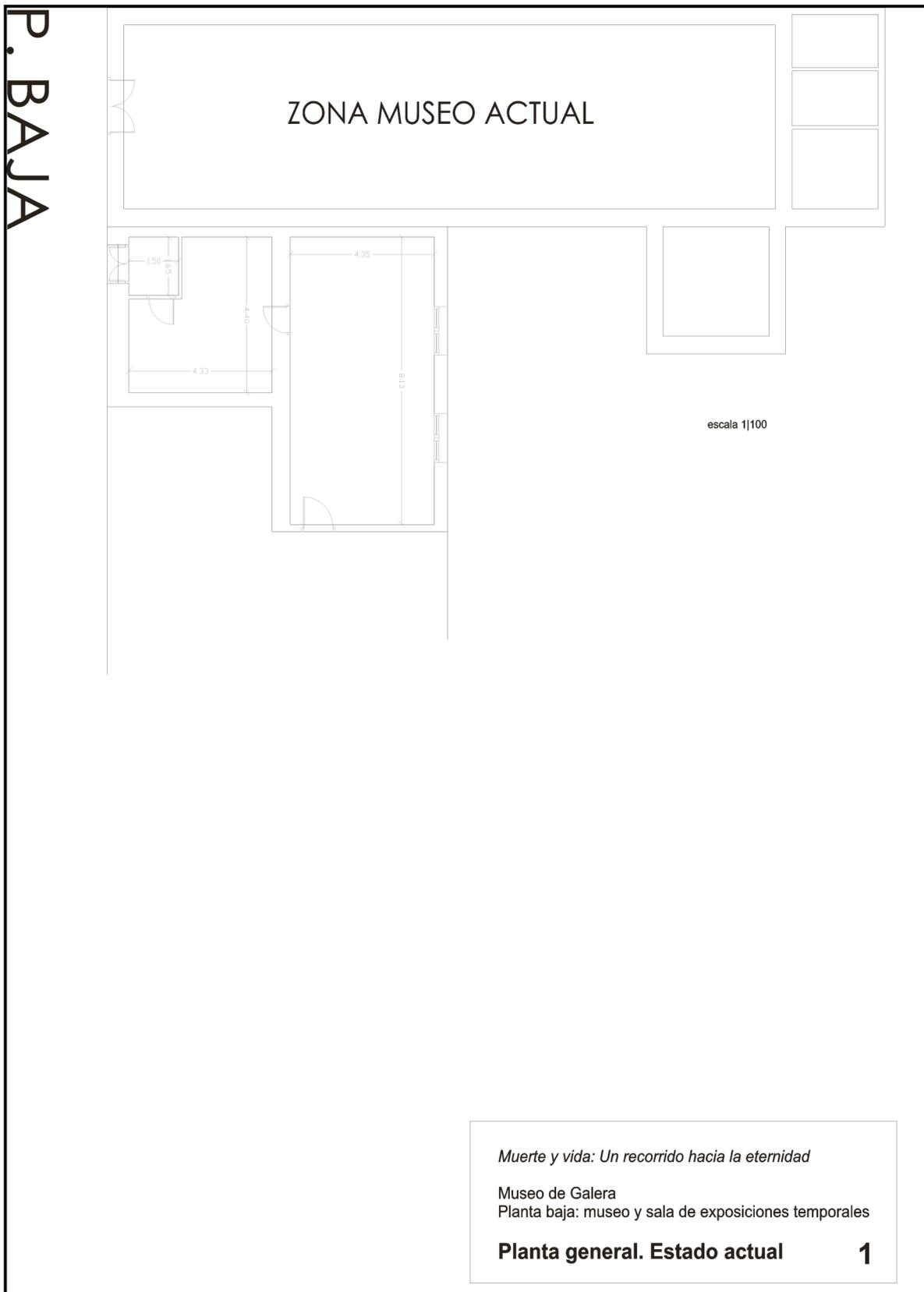
Nombre y Cargo:

Firma:

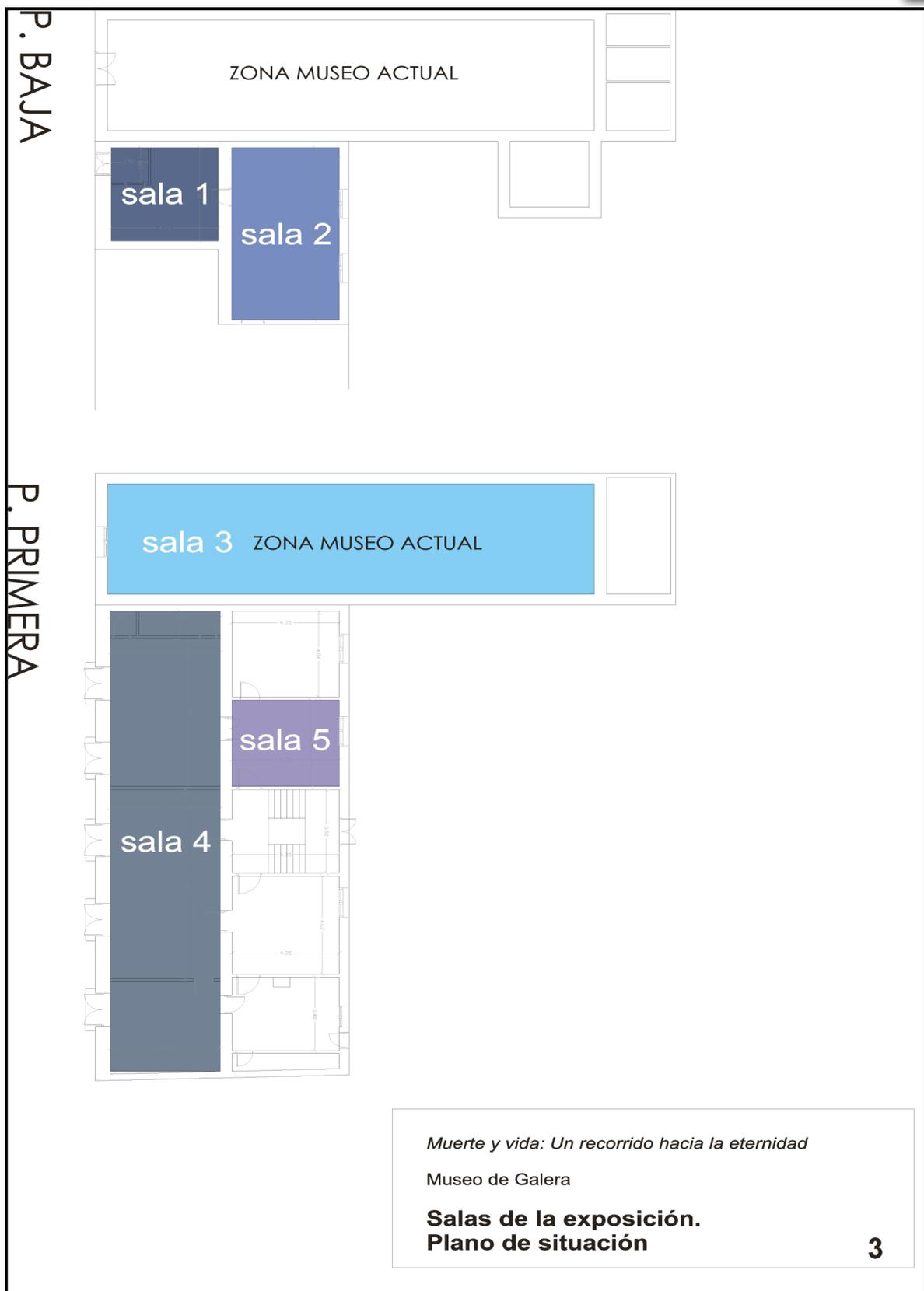
ROGAMOS SE ADJUNTEN A ESTE CUESTIONARIO:

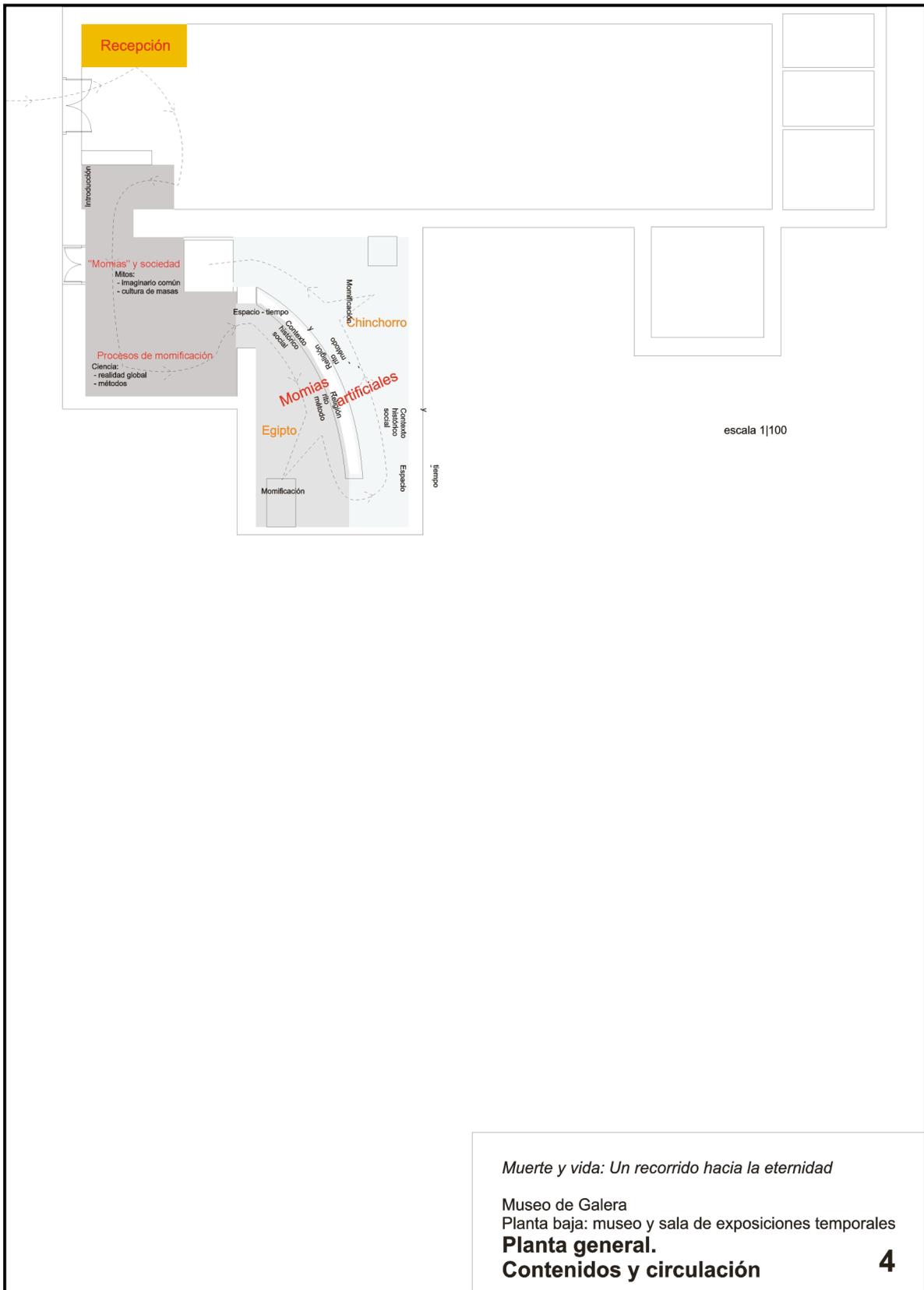
- PLANO DE LA SALA DE EXPOSICIONES
- PLANO GENERAL DEL EDIFICIO EN EL QUE SE ENCUENTRA
- PLANO DE LA SITUACIÓN DEL EDIFICIO EN EL ENTORNO URBANÍSTICO
- FOTOGRAFÍAS DE LA SALA

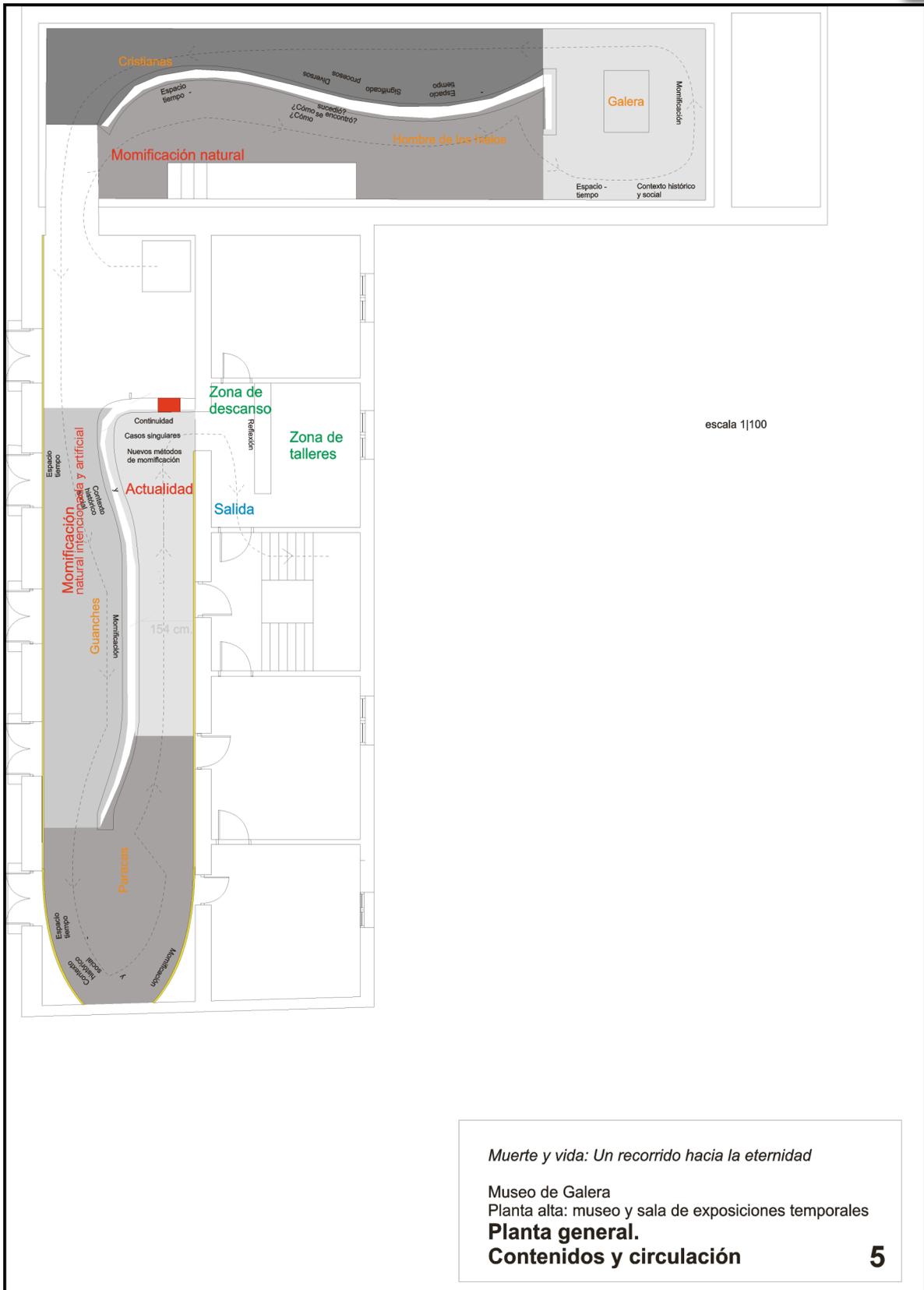
VII.4.- PLANIMETRÍA

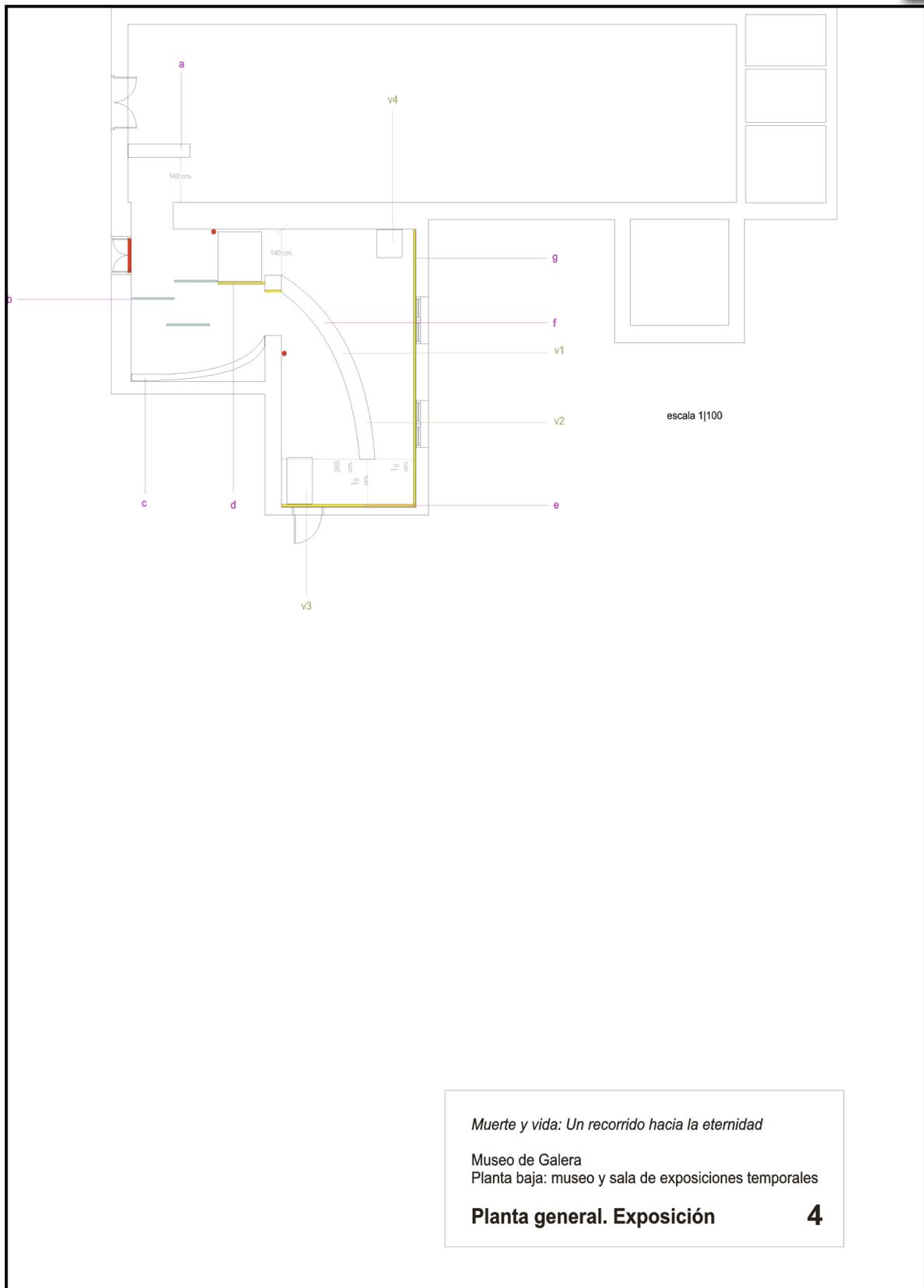












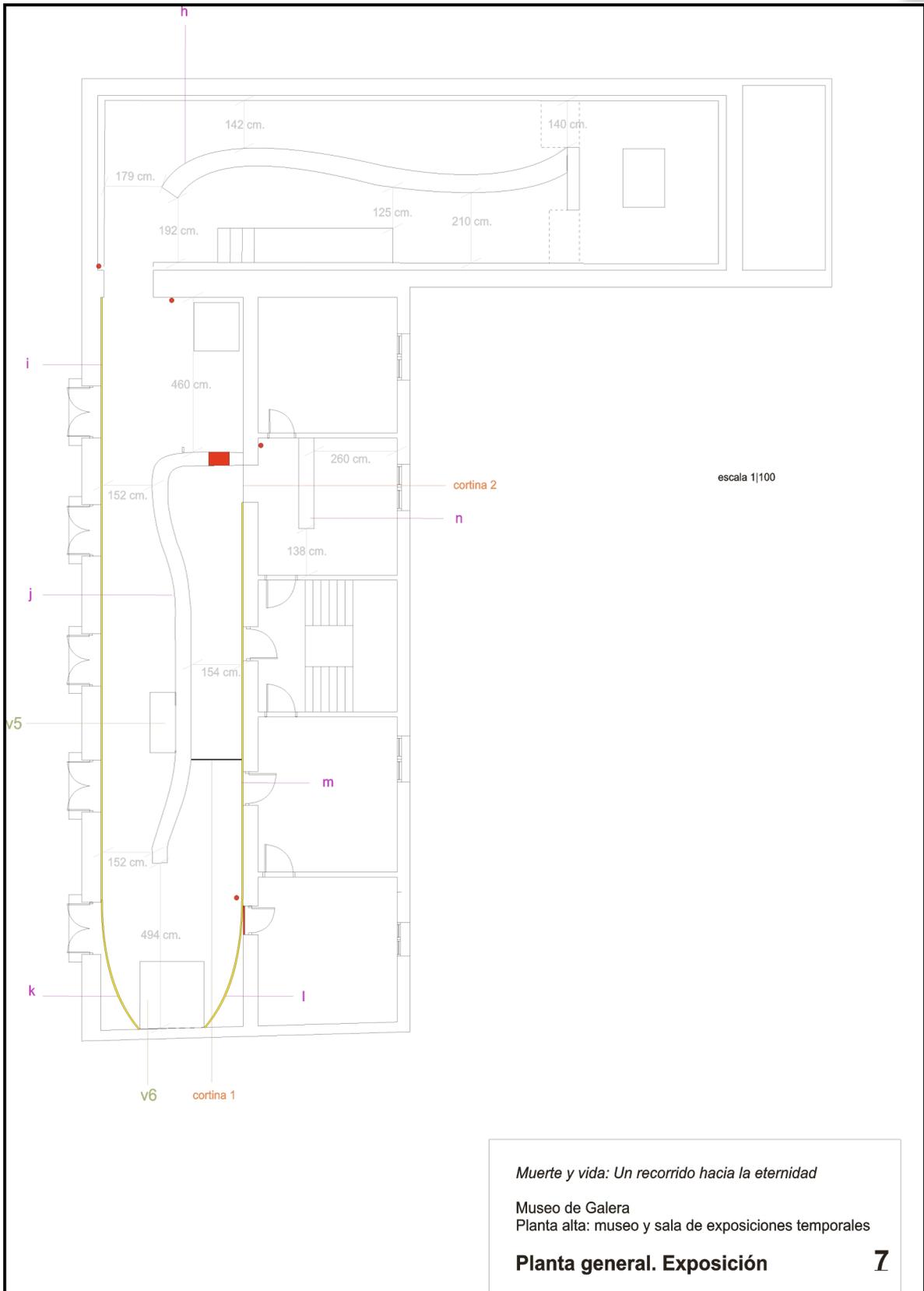
Muerte y vida: Un recorrido hacia la eternidad

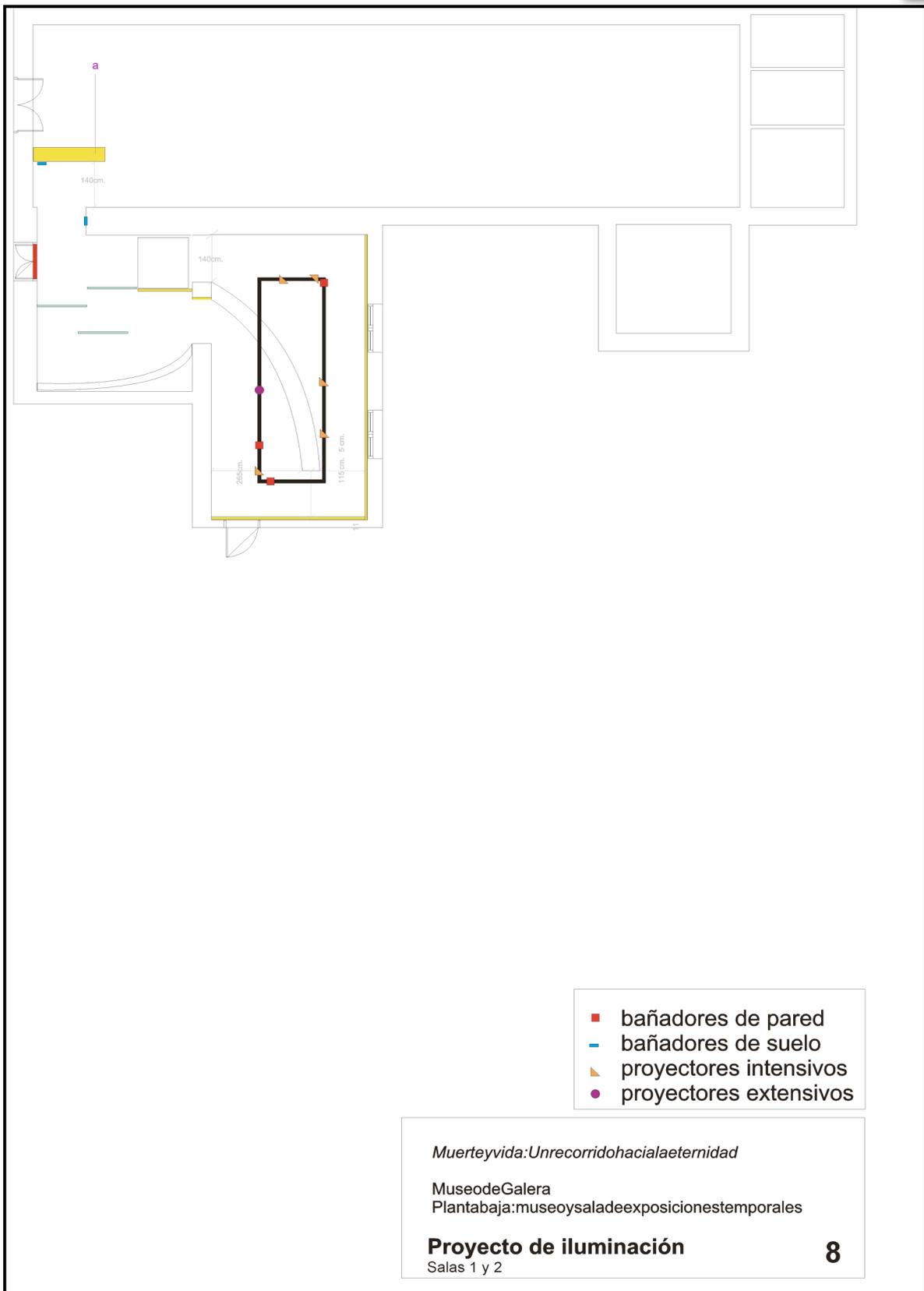
Museo de Galera

Planta baja: museo y sala de exposiciones temporales

Planta general. Exposición

4







VII.5.- PANELERÍA

A pesar que en el apartado dedicado a museografía (apartado IV) hemos tratado desde el punto de vista del diseño la panelería, ahora pretendemos mostrar el contenido de dichos paneles inserto en ese diseño.

VII.5.1.- Panel *Procesos de Momificación. Cómo burlamos a la MUERTE para continuar con la VIDA*

D c



A pesar de los diversos mitos y leyendas que han caracterizado al mundo de las momias, es muy poco conocida la faceta científica que envuelve a las mismas. Más allá de la mitología creada a partir del cine, la televisión, los cómics y otras manifestaciones culturales afines, existe una base que, lejos de la ficción y a partir del método científico, ha hecho posible la conservación de estos restos que hoy conocemos.

Existen dos procesos a partir de los cuales un cuerpo puede llegar a momificarse: la momificación y el embalsamamiento. La momificación es un proceso natural a través del cual un cuerpo se conserva evitando su putrefacción. Por el contrario, el embalsamamiento hace referencia a un proceso artificial que persigue los mismos fines, preservar el cuerpo de la putrefacción.

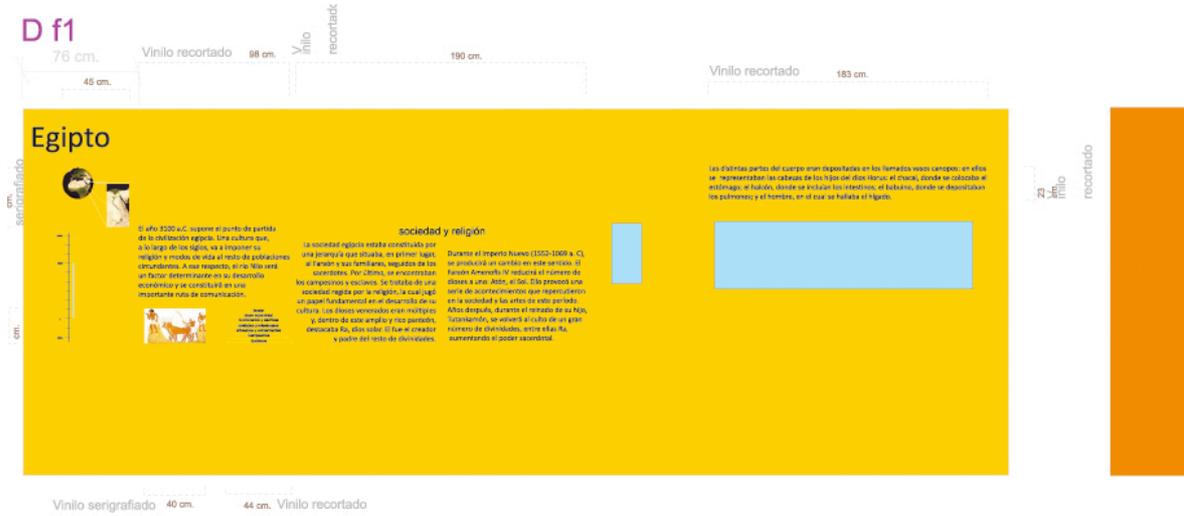
Dentro de la momificación natural, se encuentran mecanismos que favorecen a la momificación del cuerpo de una forma espontánea. Entre ellos, destacan algunos como la deshidratación, efectos termales como el frío y el calor, y múltiples efectos químicos que han permitido la conservación de estos cuerpos hasta el momento actual. Un detalle llamativo fue el hecho que otros cuerpos eran momificados de forma natural e intencionada, siempre persiguiendo el mismo fin.

En el caso de la momificación artificial, el método más empleado a lo largo de la historia ha sido el embalsamamiento. Se trata de un proceso en el cual se procede a la extracción de las vísceras del cadáver. A este respecto, el factor religioso cobra gran relevancia debido a la condición de santos de

muchos de los personajes embalsamados. Los productos usados para ello son varios: destacan las resinas y bálsamos, plantas y especias aromáticas, natrón, arcilla y madera, y miel.

En la actualidad, estos procesos han evolucionado de forma creciente a través de la criogenización. Ésta se ha convertido en un método controvertido dentro de las sociedades actuales. Se trata de un sistema que pretende conservar el cuerpo mediante el frío. Sin duda, es un ejemplo más de la preocupación del ser humano por superar la barrera de la vida y, a través de la ciencia, perdurar eternamente.

VII.5.2.- Paneles *Momificación Artificial: Egipto*



D 2.1



El año 3100 a.C. supone el punto de partida de la civilización egipcia. Una cultura que, a lo largo de los siglos, va a imponer su religión y modos de vida al resto de poblaciones que la rodean. A este respecto, el río Nilo será un factor determinante en su desarrollo económico y se constituirá en una importante ruta de comunicación.

La sociedad egipcia estaba constituida por una jerarquía que situaba, en primer lugar, al Faraón y sus familiares, seguidos de los sacerdotes. Por último, se encontraban los campesinos y esclavos. Se trataba de una sociedad regida por la religión, la cual jugó un papel fundamental en el desarrollo de su cultura. Los dioses venerados eran múltiples y, dentro de este amplio y rico panteón, destacaba Ra, dios solar. Él fue el creador y padre del resto de divinidades.

Durante el Imperio Nuevo (1552-1069 a. C), se producirá un cambio en este sentido. El Faraón Amenofis IV reducirá el número de dioses a uno: Atón, el Sol. Ello provocó una serie de acontecimientos que repercutieron en la sociedad y las artes de este período. Años después, durante el reinado de su hijo, Tutankamón, se volverá al culto de un gran número de divinidades, entre ellas Ra, aumentando el poder sacerdotal.

El rito funerario resulta de una importancia capital. A través de él, se comprende la complejidad que los egipcios alcanzaron en los procesos de momificación. A este respecto, cabe resaltar la importancia que obtuvo el Libro de los Muertos. En él, se describía con detalle todos y cada uno de los pasos que debían llevarse a cabo para tal fin.

Muerto el individuo y, una vez traspasada la frontera entre el mundo de los vivos y el de los difuntos, éste se enfrentaba con el Juicio de Osiris: su corazón era pesado en una balanza mientras el dios Toth tomaba nota del resultado. Si éste era favorable, el difunto podía vivir acompañando a Ra o en el paraíso.

La momificación fue un elemento primordial. Ello se debió a la prioridad de conservar el cuerpo material para el disfrute de la vida eterna. Los procesos llevados a cabo fueron evolucionando con el paso del tiempo, alcanzando una mayor especialización durante el Imperio Nuevo.

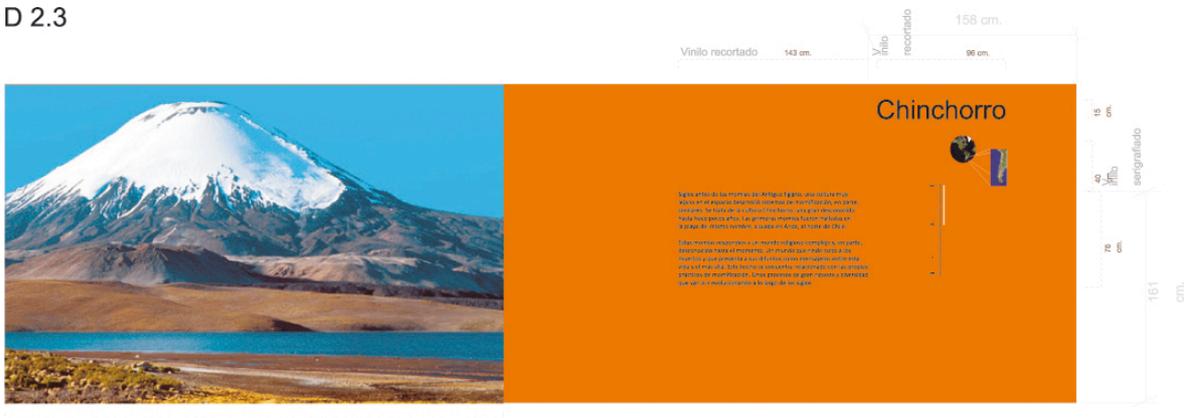
Dentro de la momificación, el proceso llevado a cabo era el siguiente: el cerebro era extraído de la cabeza horadando la base del cráneo o a través de las fosas nasales. Para ello, se usaba una barra metálica que ayudaba a extraerlo con facilidad. Más tarde, se lavaba la cavidad craneana con líquido corrosivo y se rellenaba con bandas de lino impregnadas en resina. El costado izquierdo del tronco era incidido mediante un cuchillo para extraer las vísceras, lavando la cavidad. Finalmente, se ungía con aceite, especias y plantas aromáticas

Las distintas partes del cuerpo eran depositadas en los llamados vasos canopos: en ellos se representaban las cabezas de los hijos del dios Horus: el chacal, donde se colocaba el estómago; el halcón, donde se incluían los intestinos; el babuino, donde se depositaban los pulmones; y el hombre, en el cual se hallaba el hígado.

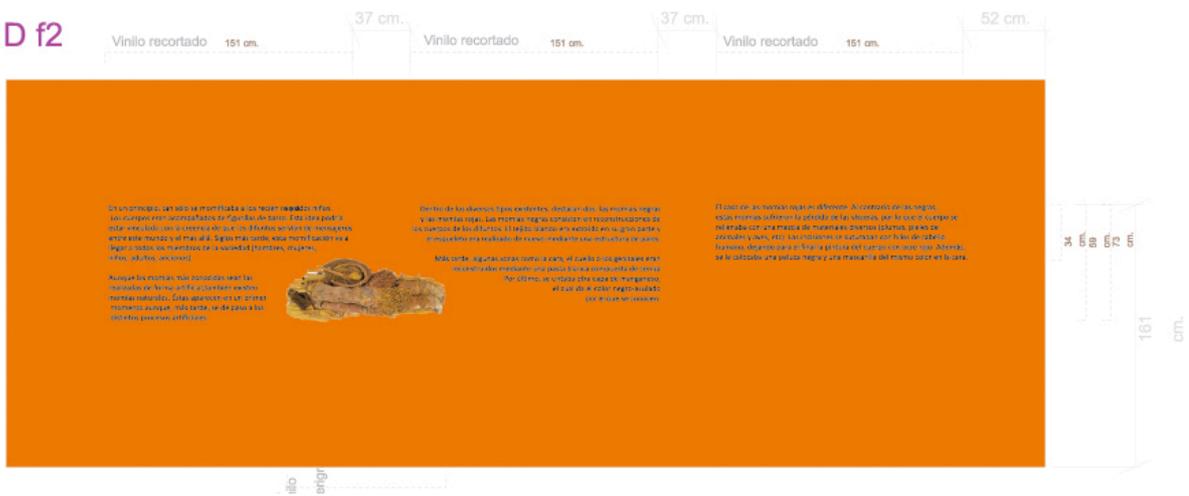
Tras el secado completo del cuerpo y su relleno de las partes vaciadas, se procedía a su envoltura a través de centenares de metros de lino impregnadas en perfumes, aceites, gomas y resinas, acompañados de amuletos. Así, el cuerpo del difunto podía ser depositado en el sarcófago para ser conducido a la cámara sepulcral.

VII.5.3.- Panel *Momificación Artificial: Chinchorro*

D 2.3



D f2



Siglos antes de las momias del Antiguo Egipto, una cultura muy lejana en el espacio desarrolló sistemas de momificación, en parte, similares. Se trata de la cultura Chinchorro, una gran desconocida hasta hace pocos años. Las primeras momias fueron halladas en la playa del mismo nombre, situada en Arica, al norte de Chile.

Estas momias responden a un mundo religioso complejo y, en parte, desconocido hasta el momento. Un mundo que rinde culto a los muertos y que presenta a sus difuntos como mensajeros entre esta vida y el más allá. Este hecho se encuentra relacionado con las propias prácticas de momificación. Unos procesos de gran riqueza y diversidad que van a ir evolucionando a lo largo de los siglos.

En un principio, tan sólo se momificaba a los recién nacidos y a los niños. Los cuerpos eran acompañados de figurillas de barro. Esta idea podría estar vinculada con la creencia de que los difuntos servían de mensajeros entre este mundo y el más allá. Siglos más tarde, esta momificación va a llegar a

todos los miembros de la sociedad (hombres, mujeres, niños, adultos, ancianos).

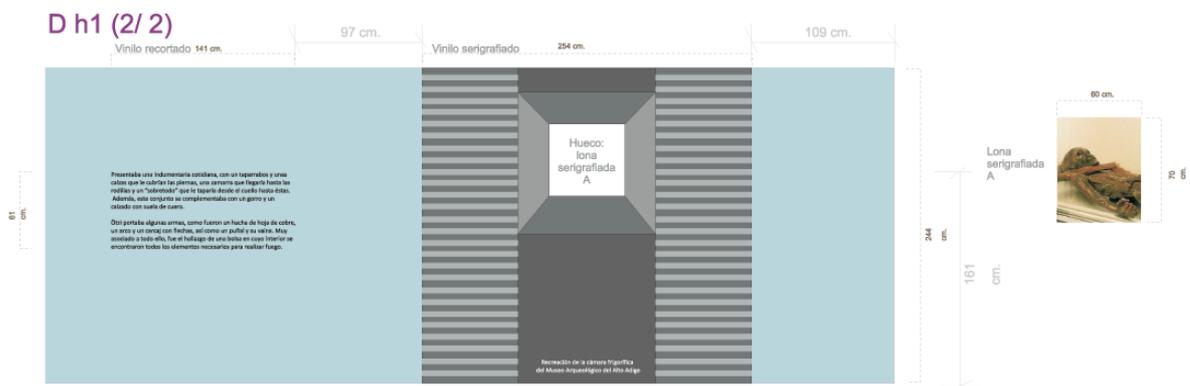
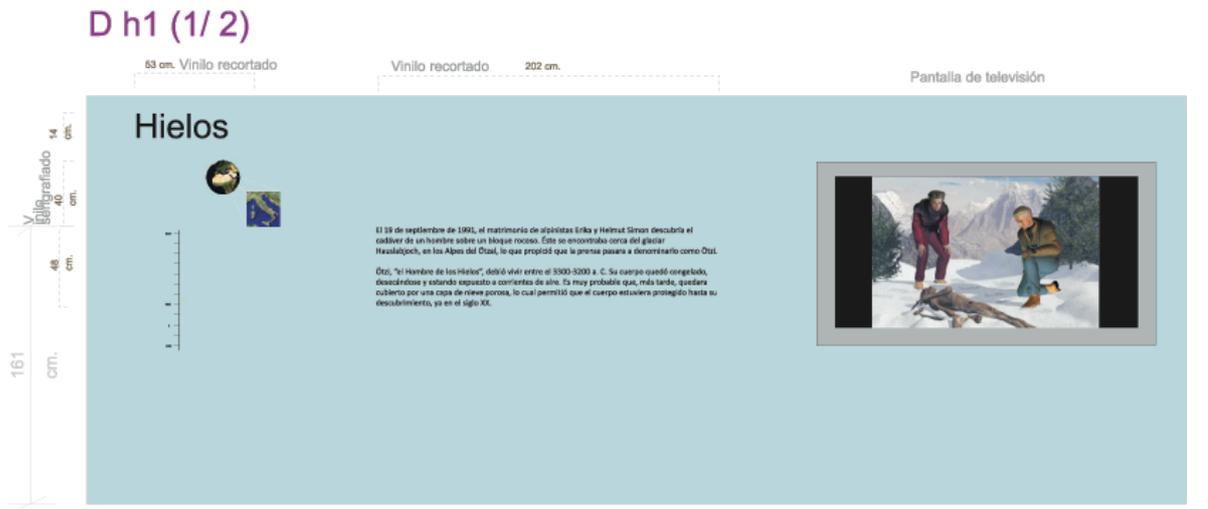
Aunque las momias más conocidas sean las realizadas de forma artificial, también existen momias naturales. Éstas aparecen en un primer momento aunque, más tarde, se dé paso a los distintos procesos artificiales.

Dentro de los diversos tipos existentes, destacan dos: las momias negras y las momias rojas. Las momias negras consisten en reconstrucciones de los cuerpos de los difuntos. El tejido blando era extraído en su gran parte y el esqueleto era realizado de nuevo mediante una estructura de palos.

Más tarde, algunas zonas como la cara, el cuello o los genitales eran reconstruidos mediante una pasta blanca compuesta de ceniza. Por último, se untaba otra capa de manganeso, el cual da el color negro-azulado por el que se conocen.

El caso de las momias rojas es diferente. Al contrario de las negras, estas momias sufrieron la pérdida de las vísceras, por lo que el cuerpo se rellenaba con una mezcla de materiales diversos (plumas, pieles de animales y aves, etc). Las incisiones se suturaban con hilos de cabello humano, dejando para el final la pintura del cuerpo con ocre rojo. Además, se le colocaba una peluca negra y una mascarilla del mismo color en la cara.

VII.5.4.- Panel *Momificación Natural: Hombre de los hielos*



El 19 de septiembre de 1991, el matrimonio de alpinistas Erika y Helmut Simon descubría el cadáver de un hombre sobre un bloque rocoso. Éste se encontraba cerca del glaciar Hauslabjoch, en los Alpes del Ötztal, lo que propició que la prensa pasara a denominarlo como Ötzi.

Ötzi, “el Hombre de los Hielos”, debió vivir entre el 3300-3200 a. C. Su cuerpo quedó congelado, desecándose y estando expuesto a corrientes de aire. Es muy probable que, más tarde, quedara cubierto por una capa de nieve porosa, lo cual permitió que el cuerpo estuviera protegido hasta su descubrimiento, ya en el siglo XX.

Presentaba una indumentaria cotidiana, con un taparrabos y unas calzas que le cubrían las piernas, una zamarra que llegaría hasta las rodillas y un “sobretodo” que le taparía desde el cuello hasta éstas. Además, este conjunto se complementaba con un gorro y un calzado con suela de cuero.

Ötzi portaba algunas armas, como fueron un hacha de hoja de cobre, un arco y un carcaj con flechas, así como un puñal y su vaina. Muy asociado a todo ello, fue el hallazgo de una bolsa en cuyo interior se encontraron todos los elementos necesarios para realizar fuego.

VII.5.5.- Panel *Momificación Natural: "Momia" de Galera*

Durante las intervenciones realizadas en el año 2002 en el yacimiento de Castellón Alto, se encontraron los restos parcialmente momificados de un individuo adulto y un niño. Fueron hallados en la sepultura 121.

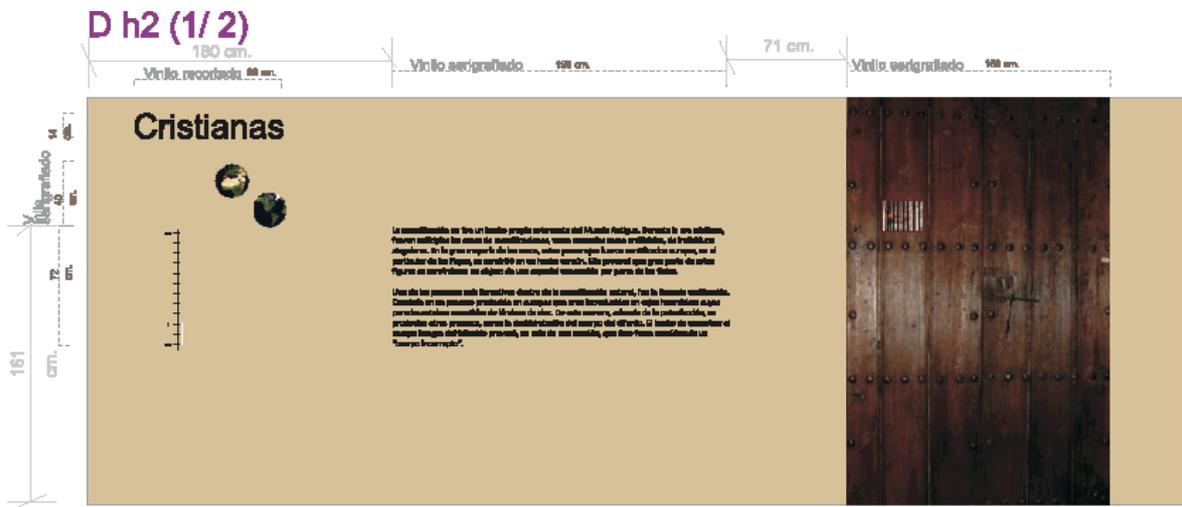
Se trataba de un hombre de unos 27 ó 29 años cuando murió. Fue encontrado en posición fetal, apoyado sobre el lado izquierdo y con una postura muy forzada. La momia conservaba restos de pelo en la cabeza en buen estado, así como en la barba y el cuerpo. Estos restos indican que debió estar peinado con dos trenzas laterales y una coleta central cogida por un coletero.

En la parte anterior derecha de la sepultura aparecieron restos de un niño. Varios indicios hallados en los restos indicaban que el cuerpo del niño no constaba sólo del esqueleto cuando fue extraído de su sepultura original para depositarse junto al adulto, sino que se encontraba parcialmente momificado. Junto a sus huesos, aparecieron los restos de una cabra joven.

El ajuar funerario hallado en esta sepultura está compuesto por cuatro vasijas cerámicas, entre ellas una copa, brazaletes de cobre, anillos de plata, un puñal de cobre con restos de cuero de la vaina y un hacha de cobre con el mango de madera de encina, fragmentado en tres piezas, que podría haber sido utilizado como azuela.

Desde su hallazgo, el ajuar y demás enseres pertenecientes a la cultura argárica, se encuentran expuestos permanentemente en el Museo de Galera, así como los restos hallados en la sepultura 121. Éstos se encuentran en una vitrina especial, que permite conservar los restos tal y como fueron encontrados.

VII.5.6.- Paneles *Momificación Natural: Momias cristianas*



La momificación no fue un hecho propio solamente del Mundo Antiguo. Durante la era cristiana, fueron múltiples los casos de momificaciones, tanto naturales como artificiales, de individuos singulares. En la gran mayoría de los casos, estos personajes fueron santificados aunque, en el particular de los Papas, se convirtió en un hecho común. Ello provocó que gran parte de estas figuras se convirtieran en objeto de una especial veneración por parte de los fieles.

Uno de los procesos más llamativos dentro de la momificación natural, fue la llamada corificación. Consistía en un proceso producido en cuerpos que eran introducidos en cajas herméticas cuyas paredes estaban revestidas de láminas de zinc. De esta manera, además de la putrefacción, se producían otros procesos, como la deshidratación del cuerpo del difunto. El hecho de encontrar el cuerpo íntegro del fallecido provocó, en más de una ocasión, que éste fuera considerado un "cuerpo incorrupto".

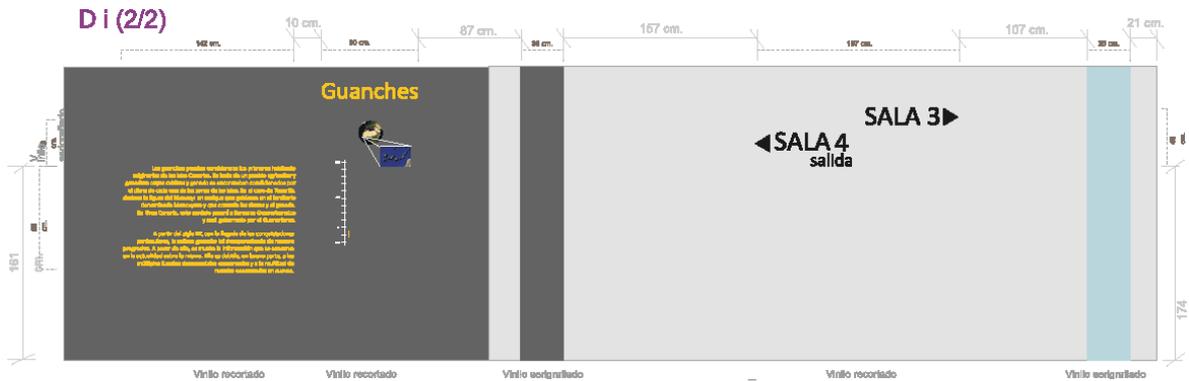
El caso de la momificación artificial encuentra sus orígenes en la Edad Media. Durante las Cruzadas, era común descarnar a los mártires y repartir sus huesos a modo de reliquias por diversos lugares de la cristiandad. Sin embargo, con el transcurso de los años, comenzaron a realizarse otros actos ajenos a éste. Ello permitía conservar el cuerpo del difunto sin necesidad de desmembrarlo. A este respecto, la práctica más extendida fue el embalsamamiento, aplicado, en multitud de casos, a los Papas.

El proceso constaba de varios pasos: una vez muerto el individuo, se lavaba bien el cuerpo con agua y buenas hierbas, afeitándole la barba y la cabeza. Tras esto, se le cerraban todos los agujeros con algodón y estropajo empapados en mirra, incienso y aloe. Se volvía a lavar el cuerpo con vino blanco o tinto recalentado con hierbas aromáticas. Finalmente, se rellenaba la garganta y la nariz con algodón, especies y aromas, y se le untaba un bálsamo.

Este método estuvo en uso hasta el siglo XV. A partir de aquí, se extraían las vísceras del cadáver y se le rellenaba el vientre con polvo de mitra, acia, nuez medicinal de ciprés, nuez moscada, sal y comino.

El embalsamamiento de Papas va a convertirse en una constante que perdurará hasta entrado el siglo XX.

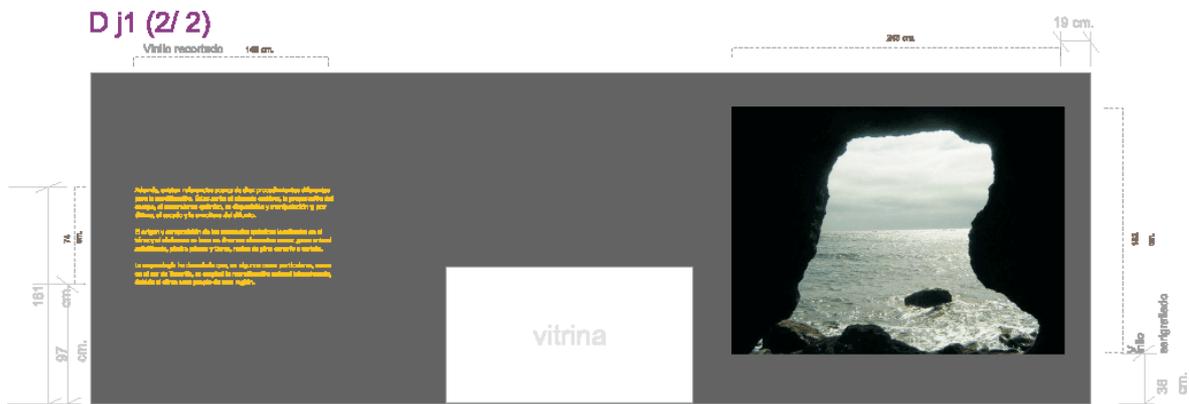
VII.5.7.- Paneles Momificación Natural Intencionada y Artificial: Guanches



D.j 1 (1/2)



D.j 1 (2/ 2)



Los guanches pueden considerarse los primeros habitantes originarios de las Islas Canarias. Se trata de un pueblo agricultor y ganadero cuyos cultivos y ganado se encontraban condicionados por el clima de cada una de las zonas de las Islas. En el caso de Tenerife, destaca la figura del Mencey: un cacique que gobierna en el territorio denominado Menceyato y que controla las tierras y el ganado. En Gran Canaria, este modelo pasará a llamarse Guanartematos y será gobernado por el Guanarteme.

A partir del siglo XV, con la llegada de los conquistadores peninsulares, la cultura guanche irá desapareciendo de manera progresiva. A pesar de ello, es mucha la información que se conserva en la actualidad sobre la misma. Ello es debido, en buena parte, a las múltiples fuentes documentales conservadas y a la multitud de momias encontradas en cuevas.

La momificación va a mostrar la jerarquía social existente: se reserva a las clases más elevadas. De esta manera, existen distintos procesos dependiendo del estatus que el difunto había tenido en vida. En cualquier caso, todas ellas eran depositadas en cuevas sepulcrales por los propios embalsamadores, que habían realizado el proceso.

Dentro de las fuentes escritas, son muchas y variadas las informaciones que diversos personajes, como Fray Alonso de Espinosa, han proporcionado acerca de los procesos de momificación. En ellos se destacan varios aspectos, como la extracción de las vísceras, el cerebro y la lengua. Además, existen referencias acerca de diez procedimientos diferentes para la momificación. Éstos serían: el lavado del cadáver, la preparación del cuerpo, el tratamiento químico, su disposición y manipulación y, por último, el secado y la envoltura del difunto.

El origen y composición de las sustancias químicas localizadas en el tórax y el abdomen se basa en diversos elementos como: grasa animal solidificada, piedra pómez y tierra, restos de pino canario o carbón vegetal.

La arqueología ha desvelado que, en algunos casos particulares, como en el sur de Tenerife, se empleó la momificación natural intencionada, debido al clima seco propio de esta región.

VII.5.8.- Paneles *Momificación Natural Intencionada y Artificial: Paracas*

DI

191 cm.

111 cm.

167 cm.

111 cm.

Las Paracas utilizan espaldas representadas distribuidas a lo largo del cuerpo. Se encuentran por ejemplo en el cuello y en la espalda de las tallas representadas. Entre sus pilares, se encuentran más de algunas otras partes de tallas, además de plumas, manos, tallas de pieles de animales, etc.

La momificación es a través de la acción de bacterias que actúan sobre el cuerpo humano. Se trata de un proceso de descomposición que se produce en la conservación de los cuerpos hasta la actualidad. Este proceso se produce por varias razones. En primer lugar, se utilizan las mismas sustancias que se utilizan en la momificación natural y en otros lugares. Más tarde, los materiales y el cuerpo son tratados

y se utilizan al estudiar con técnicas químicas. Con el fin de obtener con mayor precisión, se utilizan el rollo y un largo.

Una vez hecho esto, el cuerpo humano se deposita en una tumba. Allí se produce todo el resto de la momificación natural y artificial. Se utilizan así tanto los materiales de tallas y otros de tallas para estudiar los genes humanos que se encuentran en las tallas. El estudio puede realizarse de una forma de hasta 20 años de largo por 1,000 años.

En las tallas los genes del mismo son más. Se utilizan también en algunas partes del cuerpo humano representadas de tallas, especialmente en las tallas, especialmente en las tallas de tallas.

Dk

190 cm.

110 cm.

167 cm.

110 cm.

En 2002, el arqueólogo peruano Julio Tello descubrió la cultura Paracas a partir del hallazgo de una momificación en el desierto de Ica, la zona más árida del Perú. Así, entre el 800 y el 200 a.C. se desarrolló una sociedad compleja que habitó en el Valle Central de los Andes y que se extendió a lo largo de la costa.

El caso de Tello Pichay es un caso extraordinario de un ser humano que, tras el paso de los años, sigue preservado dentro de un sarcófago. Las momificaciones se hacen con fines de estudio, que se utilizan especialmente en tallas de tallas y tallas de tallas en la zona. En las representadas se encuentran con bastante frecuencia los cuerpos de tallas.

El cuerpo humano, en las momificaciones, que los cuerpos humanos. Se trata de tallas, especialmente en las tallas de tallas de tallas.

Julio Tello descubrió una tumba en las tallas de las tallas representadas, la distribución de las tallas y tallas de tallas.

Paracas-Casma
Se trata de la momificación de tallas de tallas de tallas.

Paracas-Mojas
Se trata de la momificación de tallas de tallas de tallas.

En 1925, el arqueólogo peruano Julio Tello descubre la cultura Paracas a partir del hallazgo de dos necrópolis en el desierto de Ica, la zona más árida de Perú. Así, entre el 600 y el 100 a. C. encontramos una sociedad compleja que habita en el Área Central de los Andes y que se extenderá a lo largo de la costa.

El culto al *Dios Felino* va a ser una constante dentro de su mundo religioso. Con el paso de los años, esta práctica dará paso al *Ser Oculado*, un personaje mítico con forma de hombre, que aparece agarrando un cuchillo en una mano y una cabeza trofeo en la otra. Esta representación aparece con bastante frecuencia en vasijas de cerámica y, sobre todo, en los primorosos tejidos que los caracterizan. Dentro de éstos, destacan los fardos o largas extensiones de tela, dentro de los cuales se depositaban las momias.

Julio Tello diferencia dos fases en función de los tipos de sepulturas, la deformación de los cráneos y el ajuar encontrados:

- Por un lado, la Fase Paracas Cavernas, caracterizada por tumbas en forma de botella excavada en la roca a gran profundidad. Al final del pozo, se encontraba la cámara sepulcral donde solían situarse los fardos.

- Por otro, la Fase Paracas Necrópolis, en la cual las tumbas aparecen excavadas directamente sobre el suelo, formando salas subterráneas a poca profundidad.

Los fardos cobran especial importancia debido a la gran calidad del tejido. Se caracterizan por su gran longitud (hasta 20 metros de largo) y la riqueza de los temas representados. Entre sus pliegues, se colocarán todo tipo de ofrendas como piezas de terracota, abanicos de plumas, mazas, tocados de pieles de animal, etc.

La momificación va a constituirse como un elemento fundamental dentro del mundo funerario Paracas. Se trata de un procedimiento complejo que ha permitido la conservación de las momias hasta la actualidad. Estaba constituido por varios pasos. En primer lugar, se extraían las vísceras por medio de la apertura del tórax a través del esternón y un corte longitudinal. Más tarde, los músculos y el cerebro eran excluidos y se rociaba el cadáver con sustancias químicas. Con el fin de secarlo con mayor rapidez, se exponía al sol o a un fuego.

Una vez hecho esto, el cadáver flexionado se depositaba en una canasta, bien en posición fetal o con la cabeza apoyada sobre el abdomen. Se envolvía con telas muy simples de algodón a modo de sudario para, posteriormente, añadirle un gran número de capas de mantos bordados. El conjunto podía recubrirse de una capa de hasta 20 metros de largo por 1,50 de ancho.

VIII.- BIBLIOGRAFÍA



BELCHER, M. (1997): *Organización y diseño de exposiciones: su relación con el museo*. Gijón.

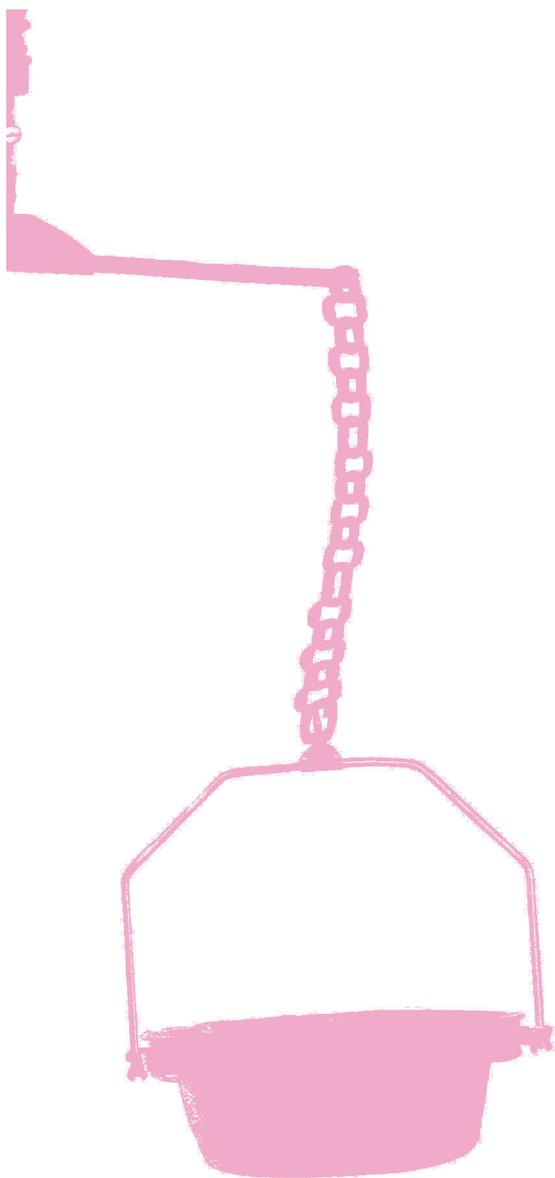
GARCÍA, A. (1999): *La exposición un medio de comunicación*. Madrid.

HERNÁNDEZ, F. (1994): *Manual de museología*. Madrid.

MURANI, B. (2005): *El diseño y comunicación visual*. Barcelona

RICO, J.C. (2001): *Los conocimientos técnicos. Arte, Arquitectura, Museos*. Madrid.

VV.AA (2007): *Museo de Galera. Guía Oficial*. Granada



BLOQUE D. DIFUSIÓN

El Área de Difusión tiene la importante misión de encargarse de varios aspectos fundamentales a la hora de desarrollar una exposición temporal. Su tarea principal, como su propio término indica, es la de difundir y dar a conocer el evento en sus múltiples facetas.

De hecho, uno de los fines más relevantes o incluso el más significativo del proyecto y de la realización de una exposición temporal, como en el caso que nos ocupa, es conseguir el pleno disfrute y satisfacción del público, a la vez que transmitir los valores y mensajes que el evento en sí mismo conlleva. En todas estas facetas que acabamos de citar, nuestro departamento juega un papel muy importante.

En esta línea, el Área de difusión se ha encargado de estudiar, elaborar y llevar a cabo distintos proyectos que serán desarrollados en las siguientes páginas que componen el presente bloque de Difusión que ahora abordamos. Especificando más la cuestión podemos hablar de áreas de trabajo que, sin duda,

están estrictamente relacionadas entre sí, de forma que posibilita desarrollar un completo programa que permite, como decíamos al principio, difundir de la forma más directa y acertada posible nuestra exposición.

Con todo, el programa al que hemos hecho referencia engloba:

a) Plan de Marketing: La mercadotecnia es una concepción del mundo de los negocios que coloca al cliente en el epicentro de su ejercicio comercial. Cuando se traslada este concepto al museo o a sus actividades como son las exposiciones, se debe asumir las exigencias de los mercados reales y potenciales en función de su cliente real y potencial, que es el público. Para ello se realizan estudios de público, seleccionando el “mercado asequible” y estableciendo las estrategias para mejorar la comunicación con él; y por último se analiza la atención del visitante, tanto en la admisión y receptividad como en el ofrecimiento de los servicios socioculturales, comerciales y personales.

b) Estudio de público: se ha realizado mediante encuestas en tres provincias de Andalucía y, sucesivamente, gracias a la elaboración de los datos recogidos hemos extraído conclusiones sobre la validez de nuestro proyecto de exposición y sobre el perfil de nuestro público potencial. Dicho estudio de público incluye tres cuestionarios: encuesta para el estudio de público, Encuesta para la evaluación Previa y encuesta para evaluación post-inauguración o correctiva.

c) Actividades didácticas: en este ámbito se han pensado actividades pedagógicas para niños (teatro-talleres y visitas comentadas), junto con una oferta turístico-cultural consistente en la visita a yacimientos arqueológicos del entorno inmediato relacionados con la temática de la exposición que proponemos, además de una visita comentada a la misma para público en general.

d) Catálogo: se trata de una herramienta de difusión tan importante como la misma exposición. Está pensado no sólo para el público en general, sino también para aquél que quiere profundizar en el tema sobre el que versa la exposición y adquirir más información y conocimientos de la que puede proporcionarle una visita convencional. Así, el catálogo permite una difusión del

evento en un sentido más amplio, profundizando desde el punto de vista técnico, científico e histórico en los aspectos más relevantes de la exposición.

e) Dossier de prensa: instrumento esencial del área de difusión. Días antes de la inauguración y apertura de la exposición al público, se suministra a los medios de comunicación la información sobre la inauguración del evento y sobre su temática mediante el dossier de prensa, para así crear una expectación previamente al lanzamiento de la campaña de medios y la publicidad.

Todo este conjunto de “pequeños proyectos” han constituido la labor del Área de Difusión, una labor no exenta de dificultades en algunos casos. En efecto, uno de los mayores obstáculos lo hemos encontrado a la hora de realizar las encuestas para el Estudio de público; la reticencia de la gente en general a pararse unos minutos para contestar a seis preguntas y a expresar sinceramente su opinión, nos ha dificultado mucho el trabajo, alargando además los tiempos de realización del mismo.

Asimismo, las obras de remodelación del Museo de Galera que lo han mantenido cerrado, no nos ha permitido completar el estudio de público en Galera como nos hubiera gustado, ya que las encuestas para la Evaluación Previa no han podido cumplimentarse a tiempo para incluir los datos en el presente volumen. No obstante, adjuntamos el modelo que diseñamos para tal fin y el estudio de público que llevamos a cabo para el Parque de las Ciencias (cif. *infra*)

Concluimos esta introducción con una nota positiva, exteriorizando nuestra profunda satisfacción por la realización de un trabajo que nos ha costado dedicación y esfuerzo, pero del que salimos conscientes de los conocimientos adquiridos y de la experiencia vivida, con el augurio que un día podamos utilizarlo de la mejor forma para una experiencia laboral en este sector.

I. PLAN DE MARKETING PARA EXPOSICIÓN TEMPORAL EN EL MUSEO DE GALERA



I.1. INTRODUCCIÓN

Un Plan es preparar por adelantado, ordenar las prioridades es el aspecto esencial del marketing y la función principal de la gestión. El marketing, en esencia, es un proceso de intercambio entre quienes buscan un producto o servicio y quienes pueden suministrarlo. Formalmente se define como “un proceso social y de gestión por medio del cual los individuos y grupos obtienen lo que necesitan y desean a través de la creación, oferta e intercambio de productos de valor con otros individuos o grupos”. Según esto el marketing identifica y satisface las necesidades de los consumidores poniéndolas a disposición de quienes sean capaces de cubrirlas; es decir, el museo debe estar orientado al consumidor (cliente, usuario, visitante).

La mercadotecnia, por tanto, es una concepción del mundo de los negocios que coloca al cliente en el epicentro de su ejercicio comercial. Cuando se traslada este concepto al museo o a sus actividades como son las exposiciones, se debe asumir las exigencias de los mercados reales y potenciales en función de su cliente real y potencial, que es el público; habrá que realizar los oportunos estudios de público, seleccionar el “mercado asequible” y establecer las estrategias con las que mejorar la comunicación con él; y por último, deberán estudiar la mejor atención del visitante, tanto en la admisión y receptividad como en el ofrecimiento de los servicios socioculturales, comerciales y personales (ALONSO y GARCÍA, 1999).

I.2. METODOLOGÍA

El marketing del museo atenderá a los aspectos siguientes:

- Identificación de los mercados presentes y futuros del museo y consiguiente comunicación efectiva de mensajes a los mismos.
- Exigencia dentro del museo de una mejora continuada de los productos y servicios ofrecidos al público.

- Implementación de medidas que favorezcan una mayor asistencia de público y un incremento de los ingresos por visitante.

Adaptando un esquema clásico para marketing de museos, nuestro plan incluirá los siguientes aspectos:

- o Una *definición*, es decir, una declaración de intenciones. Objetivos.
- o Una *evaluación*, quién utiliza el museo actualmente, cómo y si sus necesidades están satisfechas o no.
- o Una *valoración crítica* y realista de las oportunidades y limitaciones de acción provenientes del exterior del Museo que abordaremos mediante un análisis DAFO.
- o Una *política* que defina la creación de unos objetivos y la formulación de estrategias para alcanzar las metas propuestas.
- o Una *promoción* de los servicios del museo. Programa de publicidad en diferentes medios de comunicación, envío de invitaciones, dípticos, carteles, etc.
- o Una *evaluación* de los resultados del plan implementado frente a los objetivos propuestos.

I.2.1. Retos estratégicos del Museo: Misión, público y financiación.

1. El Museo de Galera adquiere una imagen renovada con la nueva sala de exposiciones temporales, la cual va a permitir proponer una mayor variedad de ofertas y dirigirse a un público más amplio.
2. Creación de audiencias diversas, múltiples grupos sociales, y atraerlas frente a la competencia; creando experiencias culturales de calidad para los visitantes.
3. Hacer del Museo una institución dinámica mediante la programación de exposiciones temporales además de la consolidación de la exposición permanente del Museo.
4. Atraer recursos financieros, para el propio Museo y para la comunidad donde éste se ubica:

- Favoreciendo el desarrollo del turismo cultural en la zona.
- Atrayendo patrocinios de empresas que pueden deparar visibilidad, promoción, ingresos y apoyo.
- Con el desarrollo de activos (la exposición, la colección, piezas únicas), siendo capaces de producir ingresos, atraer a grandes públicos e incrementar el apoyo de las empresas, los ayuntamientos y el sector turístico y hostelero.

Conseguir el apoyo de voluntarios, contribuciones “en especie”.

I.2.2. Evaluación.

El trabajo de gestionar con eficacia un museo exige la supervisión continua de los diferentes públicos, intermediarios y competidores, así como los factores, fuerzas y tendencias del macro-entorno más amplio. Esta información se obtiene a partir de diversos tipos de investigaciones de mercado entre las que se encuentran los estudios de público. En nuestro caso, Difusión se ha encargado de elaborar un estudio de público para la exposición temporal que nos ocupa, pensada en un inicio para el Parque de las Ciencias de Granada (Cif. V.5.- Anexo), pero que se desarrollará finalmente en el Museo de Galera (Granada). Las encuestas nos permitirán adquirir un mayor conocimiento del público potencial, el cual tomaremos en consideración durante el desarrollo del proyecto expositivo ya que la información sobre el visitante individual es esencial si se quiere establecer con precisión el perfil del grupo mayoritario de visitantes, si se quiere retener su interés y apoyo.

Una vez realizado el estudio de público pertinente y estudiando la tendencia de los años anteriores en el Museo de Galera, podemos establecer un perfil de visitante que nos dará el tipo de público potencial que podría acudir a la exposición temporal proyectada.

Perfil del visitante

La franja de edad que predomina entre los encuestados que van al Museo está entre los 30-65 años. No se aprecia ninguna preponderancia de género entre los visitantes, prácticamente el 50% son hombres y la otra mitad mujeres.

En lo referente al nivel de estudios, el porcentaje mayor es de personas con estudios básicos, pero hay que anotar que una cuarta parte de los encuestados tiene formación universitaria, lo que indica que una gran parte de visitantes tiene un nivel cultural medio-alto.

Por tipo de ocupación, la gente que trabaja es la más numerosa. Y en cuanto al lugar de procedencia, Andalucía (todas las provincias, excepto Granada) aparece en primer término, con casi la mitad de los encuestados. Este dato no debe extrañarnos ya que Andalucía es la mayor comunidad receptora de turismo interno, aunque también ha incrementado el número de turistas residentes en otras Comunidades Autónomas durante los últimos cuatro años, concretamente un 11,7%¹¹. El porcentaje de público granadino, incluyendo el procedente de la propia comarca, es del 22,8 %.

Perfil de la visita

Hasta ahora, los medios por los que se ha conocido la existencia del Museo de Galera son, en primer lugar, “el boca a boca”, seguido muy de cerca por la publicidad de folletos y carteles. Destaca igualmente que el 15% de los visitantes conocen la Comarca como destino turístico a través de Internet. Asimismo, el motivo principal por el que acuden los encuestados es por ocio, aunque hay que resaltar que una cuarta parte de los encuestados lo hace por aprendizaje.

El medio de transporte utilizado para acudir al Museo es, principalmente, el vehículo propio, seguido del autobús.

El tipo de visita predominante, con mucha diferencia, es la de tipo familiar o con amigos.

¹¹ Plan Director de Marketing de Andalucía, 2006-2008.

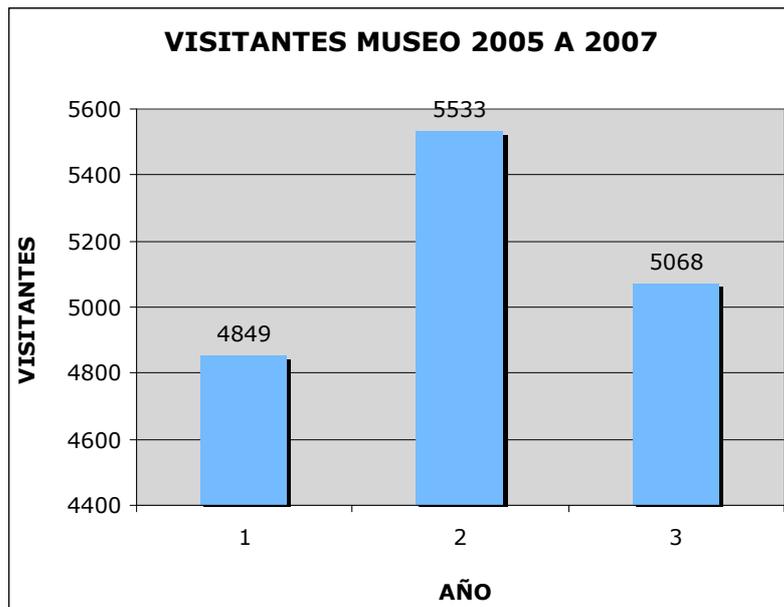
Caracterización del visitante

El visitante que acude al Museo de Galera, según los datos obtenidos en la encuesta de público es una persona adulta, con estudios básicos o técnicos, que trabaja y procede mayoritariamente de Andalucía o de alguna de las provincias fuera de Andalucía en las que el Altiplano de Granada es un destino turístico relevante (Levante y Murcia). Ha llegado con su propio vehículo, acompañado de su familia para realizar una visita cultural en su tiempo de descanso (fin de semana, puente, vacaciones...).

El Museo lo ha conocido a través de amigos que se lo han recomendado, probablemente junto con el resto de atractivos de Galera: el alojamiento, lugares donde comer, los enclaves de interés ambiental y cultural.

En cuanto al grado de satisfacción mostrado por los usuarios, en las encuestas realizadas a los visitantes del Museo de Galera oscila entre “satisfactoria” o “muy satisfactoria”. Sin embargo, sabemos por el análisis realizado en el Plan de Marketing turístico del Altiplano y Guadix que entre la población local las actividades culturales y de ocio son las menos valoradas, junto con el tráfico.

Con respecto al número de visitantes al Museo, en 2005 se produjo un punto de inflexión superándose los 3.600, (1.687 más que en 2004). Este aumento fue debido a una mayor presencia de publicidad en todos los alojamientos de la zona y, sobre todo, a la instalación de los restos de la sepultura 121 de Castellón Alto, que generó diversas noticias en prensa, radio y televisión. A partir de ese año la tendencia ha sido al alza superando los 5.500 visitantes en 2006. Sin embargo, entre finales del 2007 y el comienzo del presente, se observa un descenso de público ya que el Museo ha permanecido cerrado por diversas obras de mantenimiento y modernización de sus instalaciones. El mes en que recurrentemente se realizan más visitas es agosto, gracias a la masiva afluencia de turistas a la zona en las vacaciones de verano.



Fuente: Museo de Galera.

I.2.3. Análisis de los recursos internos y de los entornos (Análisis DAFO)

El análisis DAFO es la herramienta estratégica por excelencia, mediante la cual podemos llegar a conocer la situación real en que se encuentra una empresa o institución, en nuestro caso el Museo de Galera, así como el riesgo y las oportunidades que le brinda el mercado.

Las debilidades y fortalezas pertenecen al ámbito interno, al realizar el análisis de los recursos y capacidades; este análisis considera una gran diversidad de factores relativos a aspectos de oferta, marketing, financiación, generales de organización, etc...

Las amenazas y oportunidades pertenecen siempre al entorno externo, conocer los entornos nos posibilitará superarlas o aprovecharlas, anticipándonos a las mismas.

DEBILIDADES:	FORTALEZAS:
El Museo de Galera y, por tanto la exposición temporal, se encuentran lejos de grandes núcleos de población.	El Museo de Galera tiene un régimen de apertura constante.
Los canales de distribución y la publicidad de la exposición pueden ser modestos comparados con otros eventos similares organizados por centros con más recursos económicos.	La exposición temporal dispondría de guías para realizar la visita y actividades complementarias (taller infantil, paquete turístico).
La comarca no es un destino turístico preferente dentro de la provincia de Granada.	Se sitúa en un entorno muy atractivo desde el punto de vista paisajístico.
La escasa valoración de las actividades de ocio culturales entre la población local.	La incorporación de una sala de exposiciones permanentes al Museo de Galera permitirá la dinamización de sus fondos y de la oferta cultural de la zona.
	La proximidad de yacimientos musealizados e interesantes (Castellón Alto y Tútugi) como complemento a la visita de la exposición y del Museo.
	Cuenta con una dirección profesional y dinámica.
	Es una región con una gran infraestructura de redes de comunicación; la A-92 cruza toda la región comunicándola con Granada, Murcia y Almería, la A-44 comunica la zona de Los Montes con la capital granadina y con Costa Tropical y existe una red secundaria que se ramifica por toda la región.

AMENAZAS:	OPORTUNIDADES
<p>La gran cantidad de exposiciones, actividades y talleres que cada vez más realizan los grandes museos, centros de arte y fundaciones de la capital pueden restar público tanto escolar como de fin de semana.</p>	<p>El incremento progresivo del Turismo cultural a nivel europeo, que hace que cada vez más turistas jóvenes, escolares o universitarios y turistas nacionales visiten sitios de interés turístico cultural. Este segmento en expansión, de turistas interesados en cultura y patrimonio comparten con el ecoturista un interés genuino por la sociedad y la cultura de los lugares de destino, y están profundamente motivados por la adquisición de conocimientos, presentada de un modo accesible y ameno.</p>
<p>La posibilidad de una próxima recesión económica afectará al turismo como consumo secundario y, por tanto, restaría público al Museo de Galera.</p>	<p>La conexión del Museo con el Plan Turístico de la comarca lo convierte en un destino de primer orden dentro de la misma comarca, ya que está dentro de dos programas específicos: Ruta Arqueológica y Ruta Primeros Pobladores.</p>
	<p>El turismo es uno de los principales motores económicos de la zona Altiplano y Guadix, recibe más de 281.941 turistas y 147.186 excursionistas los cuales generan un impacto económico directo de 57,37 Millones de euros anuales.</p>

I.2.4. Plan de actuación. Políticas y estrategias

La información resultante de los dos pasos anteriores, para que pueda utilizarse con eficacia, la incorporamos a las tareas de planificación y desarrollo, para así responder adecuadamente a los factores del entorno y satisfacer a los visitantes. El paquete de acciones o estrategias formuladas intentan ser sencillas pero pragmáticas y operativas, además de realizables en un corto-medio periodo de tiempo.

Formulación de una Misión, Objetivos y Metas

Dichos objetivos pueden ser cuantitativos y cualitativos.

a) Cualitativos:

- 1.- Dar a conocer el Museo y su nuevo espacio para temporales en el entorno cercano (Galera, Altiplano y Provincia) y en un mercado prioritario (Turismo rural procedente del resto de Andalucía y Levante).
- 2.- Ofrecer un alto nivel de satisfacción de los visitantes ya que la recomendación y la fidelización son los dos canales principales de información y conocimiento del Museo.

b) Cuantitativos:

- 3.- Aumentar el número de visitantes.
- 4.- Atraer sectores de público recurrente (colegios, institutos de enseñanza, asociaciones, etc...).
- 5.- Captar visitantes no especializados, ni interesados *a priori* por los yacimientos arqueológicos.

Formulación de Estrategias

Es necesario formular estrategias que nos permitan alcanzar las metas propuestas; las nuevas estrategias deben ser sensibles a los recursos económicos y humanos de los que disponemos así como a la estructura actual del Museo de Galera.

A la hora de definir estrategias examinamos nuestras ofertas, productos y servicios actuales para determinar cuales de ellos conviene reforzar, mantener, reducir o eliminar; además de examinar nuevos productos y nuevos mercados hacia los que expandirse.

Objetivo 1: Difusión del Museo de Galera y de sus exposiciones temporales.

- Campaña de publicidad, basada en el conocimiento del público al que queremos llegar. Los pilares fundamentales de la campaña, la cual detallaremos más adelante, serán, por un lado, la presencia continuada durante toda la duración de la exposición en los lugares de donde procede el público habitual del Museo de Galera y, por otro, un plan de radio que difunda en las cadenas más escuchadas.
- Convertir la imagen del Museo de Galera en algo cotidiano y vivo para los habitantes de Galera y alrededores con un calendario de exposiciones temporales de distinta temática: fotográficas, de BBAA, etc, en las que se ponga de relieve la vinculación con la Historia, tradiciones o actualidad de la comarca. La realización de muestras temporales ofrece una mayor proyección a la institución museística.
- Presencia en las Oficinas de Turismo de la Provincia y en páginas portales de referencia (www.turgranada.com). Repartir publicidad en alojamientos turísticos, agencias de alquiler de coches, gasolineras, de toda la comarca y provincia.
- Conseguir generar periódicamente noticias en los medios de comunicación de la provincia. En este sentido, es necesario conocer los criterios de selección de noticias que utilizan los periodistas, los criterios

de “noticiabilidad”¹², y adaptar nuestras notas de prensa a ellos sin caer en realizar exposiciones por para los medios.

Objetivo 2: Lograr un alto grado de satisfacción de los visitantes.

- Analizar las encuestas de público e incidir en la mejora de los aspectos que el visitante valora de forma más negativa. Pretendemos realizar una evaluación correctiva durante la duración de la muestra que nos permita ser ágiles en la detección y cambios de dificultades o de necesidades de los visitantes no cubiertas.
- Reforzar la idea de grupo de trabajo con objetivos comunes entre los trabajadores del Museo y de los yacimientos y museos próximos. Se puede invertir en campañas de publicidad conjunta, en co-financiar actividades (Congresos, conferencias...), en infraestructuras comunes (página web, compra o alquiler de infraestructuras publicitarias que se utilicen por turnos...), etc.
- Señalizar el itinerario de acceso al Museo de Galera¹³. Señalética que ayudaría al visitante a localizar los lugares de interés cultural y a optimizar su tiempo de ocio.
- Ofrecer una imagen corporativa asociada a la del Museo; la personalidad de la nueva etapa del Museo de Galera, su imagen, tiene que estar impresa en todas partes que involucren a la exposición para darle cuerpo, para repetir su imagen y posicionar ésta en su mercado.

Objetivo 3: Aumentar el número de visitantes.

- La Campaña publicitaria optimizada por un estudio de las posibles audiencias y por una adecuada planificación de medios.
- Conseguir que todos los alojamientos de la zona dispongan permanentemente de publicidad de la exposición temporal.

¹² Término acuñado por Mauro Wolf.

¹³ Esta medida ya ha sido adoptada en el Plan de Turismo de la Comarca de Huéscar que ha previsto la instalación de una señalética uniforme en toda la comarca para el verano de 2008.

- Alojar un enlace en la página web del Ayuntamiento, donde actualmente se aloja el link del Museo de Galera, para promocionar específicamente la exposición temporal, ya que sabemos que el principal canal de información a la hora de planificar una visita de este tipo es Internet.
- Inclusión en portales de Información turística y de Turismo rural que tengan un apartado de eventos, actividades, turismo activo o referente a la comarca (www.ruralsierrasol.es, www.casas-cueva.es/WEB.CUEVAS/Alquiler, www.altiplarural.com, etc.).
- Reparto de materiales publicitarios de la muestra (pósters y trípticos) en el pueblo y alrededores, en tiendas, alojamientos rurales, establecimientos de restauración, etc.
- Creación de producto turístico que combine alojamiento, cultura local y gastronomía; que, al mismo tiempo, aproveche los recursos de la naturaleza, los yacimientos arqueológicos y el paisaje desértico. Es decir, buscar alianzas con otras instituciones o empresas privadas para crear un producto combinado que resulte atractivo y rentable al visitante.
- Conseguir aparecer en prensa de forma periódica; buscar “la noticia” en nuestras actividades, envío de notas de prensa profesionales.

Objetivo 4: Atraer sectores de público recurrentes.

- Reserva de un día semanalmente para visitas guiadas a colegios e institutos de una manera entretenida y didáctica, previa cita. El día elegido se concentrarán los grupos de escolares que, de este modo, no interferirán con las visitas familiares. La posibilidad de la visita guiada por personal del Museo hace más atractiva la oferta, al tiempo que proporciona una actividad extraescolar a los centros, necesaria para completar sus *curricula*.
- Proponer programas de visita adaptados a cada colectivo. Como complemento al punto anterior, siempre que algún colectivo especial (disminuidos físicos o psíquicos, asociaciones de diversa índole,

instituciones carcelarias, etc.) soliciten visitar la exposición se puede adaptar la visita guiada a sus necesidades e intereses.

- Envío, por correo web y postal, de invitaciones personalizadas (cif. V.2.- Anexo), junto con publicidad de la muestra, a centros de enseñanza y asociaciones que se encuentren a menos de 3 horas de viaje de Galera. Este mailing quedará en poder del Museo de Galera para futuras comunicaciones.
- La realización de actividades paralelas y complementarias a la visita de la exposición temporal: el taller infantil ideado, la visita a alguno de los yacimientos cercanos o la compra de un paquete turístico que lo integre todo y que resulte tan económico (podría ser 3€) que se compre completo y acudan.

Objetivo 5: Captar a visitantes en principio no interesados.

- Ofrecer algunos días de puertas abiertas con gratuidad y/o actividades paralelas. La primera semana de la exposición será de libre entrada así como el primer domingo de cada mes para invitar a la población local y de la Comarca a que visite la exposición de forma gratuita.
- Realización de un vídeo promocional de la exposición temporal que se publicite en “You tube”, que se envíe al mailing creado y del que se realicen proyecciones públicas¹⁴ en centros de la provincia (Parque de las Ciencias, Museo Arqueológico y Etnológico de Granada, centros educativos...). Este audiovisual, atractivo y con un mensaje claro, se puede hacer con los medios de que disponemos en la Institución.

I.3. PROMOCIÓN DE LA EXPOSICIÓN TEMPORAL

MUERTE Y VIDA. UN RECORRIDO HACIA LA ETERNIDAD.

Museo de Galera, del 7-07-2009 al 7-01-2010.

¹⁴ Se podría tantear la posibilidad de emitir el vídeo en los autocares de la provincia y comarca.

I.3.1.- Campaña publicitaria

La exposición, como parte vital de la comunicación entre el Museo y la sociedad, necesita cuidar informativa y publicitariamente su imagen; de las características de la imagen y del mensaje que proyecte (atractivas, festivas, austeras, atrevidas, normales, etc.) dependerá la clase de público que se sentirá atraído por aquellos. Transmitir información a través de los medios de comunicación no significa solamente dar a conocer la realización de una exposición temporal, sino también dar una imagen y motivar la visita.

En cuanto a los medios previstos en este plan para promocionar la exposición son los siguientes:

1. Medios de comunicación.
2. Oficinas de turismo e infraestructuras turísticas.
3. Internet.
4. Señalética urbana: paneles de señalización, carteles, etc.
5. Centros afines (Museos, yacimientos...) y Centros de enseñanza (Escuelas, IES, Universidad).
6. Conocimiento por visitantes precedentes, el "boca a boca".

Nuestra campaña publicitaria está estrictamente pensada para un modesto presupuesto ligeramente superior a los 6.000 €, esto es así porque normalmente la partida dedicada a publicidad es bastante escasa en museos públicos, incluso en museos de mayor tamaño y dotación económica que la del Museo de Galera. Sabemos, por tanto, que conseguir una partida de más de un millón de las antiguas pesetas para publicitar el proyecto en el que tanto se ha trabajado resulta difícil en la práctica pero no imposible; consideramos que abarcar más no sería viable para la institución. En este contexto, proponemos los siguientes medios:

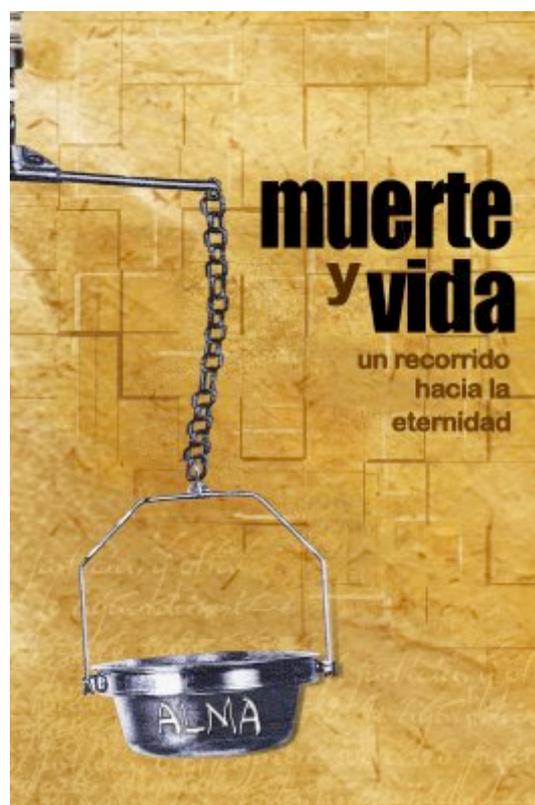
- **Tres Displays publicitarios** con el logotipo de la exposición y los datos básicos (lugar, fechas, horarios, cómo llegar y un párrafo atractivo). Se colocarán en tres lugares estratégicos de primer nivel: la fachada del Museo de Galera, el vestíbulo del Museo de la vecina localidad de Orce y otro colocado en la Estación de Autobuses de Granada (considerando el alquiler de este último espacio). Señalización permanente durante la duración de la exposición temporal.
- **Tres Torretas anti-vuelco** ubicadas en los lugares principales de nuestro mercado prioritario: Granada (Plaza del Ayuntamiento), Baza (Plaza Mayor) y Caravaca de la Cruz (Plaza del Ayuntamiento); es necesario solicitar permiso a los respectivos Ayuntamientos para utilizar la vía pública. La elección de estos tres lugares viene determinada por la cercanía al municipio de Galera, y, en el caso de Granada y Caravaca de la Cruz, por ser centros emisores de turismo rural hacia el altiplano; mientras que la localidad de Baza actuaría también como lugar de acogida y distribución de ese turismo rural.

Las torretas están fabricadas en acero, lo cual las dota de una gran resistencia para sucesivas instalaciones y admite lonas serigrafiadas o rotuladas de 4 x 1 m.

sustituibles; por tanto, el Museo de Galera podría volver a emplear en futuros eventos esta infraestructura. Además, su estructura está compuesta por una base de tubo rectangular de acero (1200 mm. de lado por 1150 x 100 x 4mm) que le da una amplia adherencia al suelo y sitúa el centro de gravedad en un valor cercano a cero (0). Posee tres soportes portalonas de tubo de acero laminado en caliente (de 20 x 1,5 mm.).



- **6.000 polípticos**, en Din A4, impresos a todo color por ambas caras en cartulina 300 gramos y acabado mate. Se dejarán en sitios afines a nuestro público potencial: agencias de viajes, oficinas de información turística, hoteles y casas rurales, gasolineras, estaciones de autobuses y de trenes, museos de otras localidades, etc. (cif. V.1.- Anexo)
- **500 carteles de 50 x3 5 cm.** en papel estucado de 170 gramos, impresos a todo color por 1 cara, incluido cuatricomías. Su reparto y colocación se llevará a cabo, como en el caso de los trípticos, por los alumnos del master implicados en el proyecto, aprovechando los lugares de residencia de cada uno, y por el personal del Museo de Galera. Habría que hacer una selección de los sitios mas afines o más transitados por nuestro público, preferiblemente en aquellos lugares donde los viandantes tengan que detenerse, tales como salas de espera de médicos, recepciones de hoteles, de universidades, estaciones de medios de transporte, etc..



- **Banners** en los portales más visitados de turismo rural de la comarca, como pueden ser: www.casas-turismo-rural.com/andalucia/granada. Los banners son anuncios en forma de gráficos que aparecen en páginas web. El usuario puede hacer click sobre el banner, lo que le llevaría a visitar la página de la exposición, obteniendo así una información completa y actualizada sobre la misma.

- **Plan de radio**, de seis semanas, una cada mes de duración de la exposición temporal en las emisoras más escuchadas, en horario de mañana (Prime time) y en horario de tarde. Es necesario conocer el ranking de las emisoras más escuchadas en Granada por el público de 22 a 45 años de clases sociales altas, medias altas y medias medias:
 - LA SER (Hoy por hoy, El larguero).
 - CADENA 40 (Musicales).
 - CANAL FIESTA (Musicales).

Debemos tener en cuenta tus posibles visitantes procedentes de diferentes sitios de Andalucía y de las comunidades vecinas de Murcia y Valencia; por tanto, deberá de emitirse en Nacional.

En cuanto a la cuña de radio, podría ser: *"El Museo de Galera, en el altiplano granadino, te invita a realizar un recorrido hacia la eternidad. Vida y Muerte es una exposición temporal sobre momificación visitable de martes a domingo hasta el 7 de enero de 2010 en el Museo de Galera, Granada"*.

El Plan de radio se llevará la mayor parte del presupuesto para publicidad ya que la radio es un medio con un 55% - 60% de penetración en el público, es decir el 60% de la población declara escuchar la radio en algún momento del día, con lo cual tiene altas posibilidades de impactar a nuestro público potencial. Adjuntamos planificación tipo para una semana:

PROGRAMA	DIA	HORA	DUR	TARIFA 20"	L	M	X	J	V	S	D	NºIns.
SER												
HOY POR HOY	L-V	07:00- 10:00	20"	29,90	2	2	2	2	2			10
HOY POR HOY	L-V	10:00- 12:30	20"	28,00	2	2	2	2	2			10
EL LARGUERO	L-V	00:00- 01:30	20"	29,90	1	1	1	1	1			5
A VIVIR QUE SON DOS DIAS	S-D	08:00- 12:00	20"	25,20						2	2	4
CADENA 40												
ANDA YA	L-V	06:00- 10:00	20"	18,90	2	2	2	2	2			10

- Vídeo promocional colgado en la Red y con proyecciones en lugares públicos, de entre 3-5 minutos de duración, con imágenes de la exposición alternadas con otras de Galera y su entorno, así como de los yacimientos cercanos (Castellón Lato, Necrópolis de Tutugi).
- Mailing a Centros de enseñanza y asociaciones con carta de presentación e invitaciones (cif. V.2.- Anexo)

I.4. EVALUACIÓN DEL PLAN DE MARKETING.

El propósito de un sistema de control es evaluar el rendimiento y medir los resultados continuos de los planes implementados frente a los objetivos propuestos y, si es necesario, emprender acciones correctoras; éstas pueden

plasmarse en cambio de metas, estrategias, planes o medios de implementación, dependiendo de las nuevas circunstancias.

Es necesario llevar a cabo una evaluación para comprobar si los objetivos propuestos en el plan de marketing para la primera exposición temporal en el Museo de Galera han resultado eficaces. Después de haber estudiado el público potencial, es de vital importancia analizar el público real y, además, relacionar el real con el potencial y preguntarse por qué estos públicos coinciden o no. Los métodos de evaluación propuestos serían los siguientes:

- Encuesta de visitantes. Con ellas podemos medir el grado de satisfacción del visitante con la visita, valoración de las actividades complementarias, así como obtener comentarios de los aspectos positivos o negativos de la visita.
- Análisis de resultados mensuales de visitantes; con atención a su origen, por un lado, y al incremento o no de usuarios con la nueva oferta, por otro.
- Realizar observaciones de público mediante muestreo representativo. Muy útiles para la proyección de las siguientes exposiciones; se analizarían recorridos, mapas de usos y tiempos, elaborando estadísticas de los diferentes grados de accesibilidad, atraktividad y atrapabilidad.

En suma, investigación cualitativa, que analice actitudes y opiniones, que nos esclarezca cómo han conocido nuestra exposición y por qué se han decidido a visitarla; al mismo tiempo que evaluación sumativa o correctiva, la cual nos permita, con posterioridad a la ejecución de nuestro proyecto expositivo, corregir adecuadamente aquellos aspectos que no están satisfaciendo a nuestro público, ya sean los canales de difusión de nuestra exposición o cualquier otro déficit localizado.

II. EVALUACIONES



II.1. JUSTIFICACIÓN DEL TRABAJO DE EVALUACIÓN PREVIA (cif. V.3.- Anexo)

II.1.1 ¿Qué es y para qué sirve?

La evaluación previa o *Front-end evaluation* es un estudio que tiene lugar siempre antes de la inauguración de una exposición y su utilidad es, principalmente, obtener información acerca de los conocimientos previos, intereses, actitudes, motivaciones o ideas sobre el tema a tratar de nuestro público potencial. La utilidad de esta técnica ha quedado ampliamente demostrada en numerosos estudios (Hood 1983; Loomis 1987; Shettel 1996; Wolf 1980; Miles y Clarke 1993).

Según los estudios llevados a cabo, gran parte del público que se acerca a visitar una exposición lo hace con ideas previas y conocimientos incorrectos sobre determinados argumentos (adquiridos o no mediante la educación formal) los cuales, además, son extremadamente resistentes al cambio.

Por otra parte, es importante realizar este tipo de estudios previos con el fin de obtener datos que permitan evitar errores y, de este modo, ahorrar gastos posteriores derivados de posibles correcciones en la instalación, ya en pleno funcionamiento.

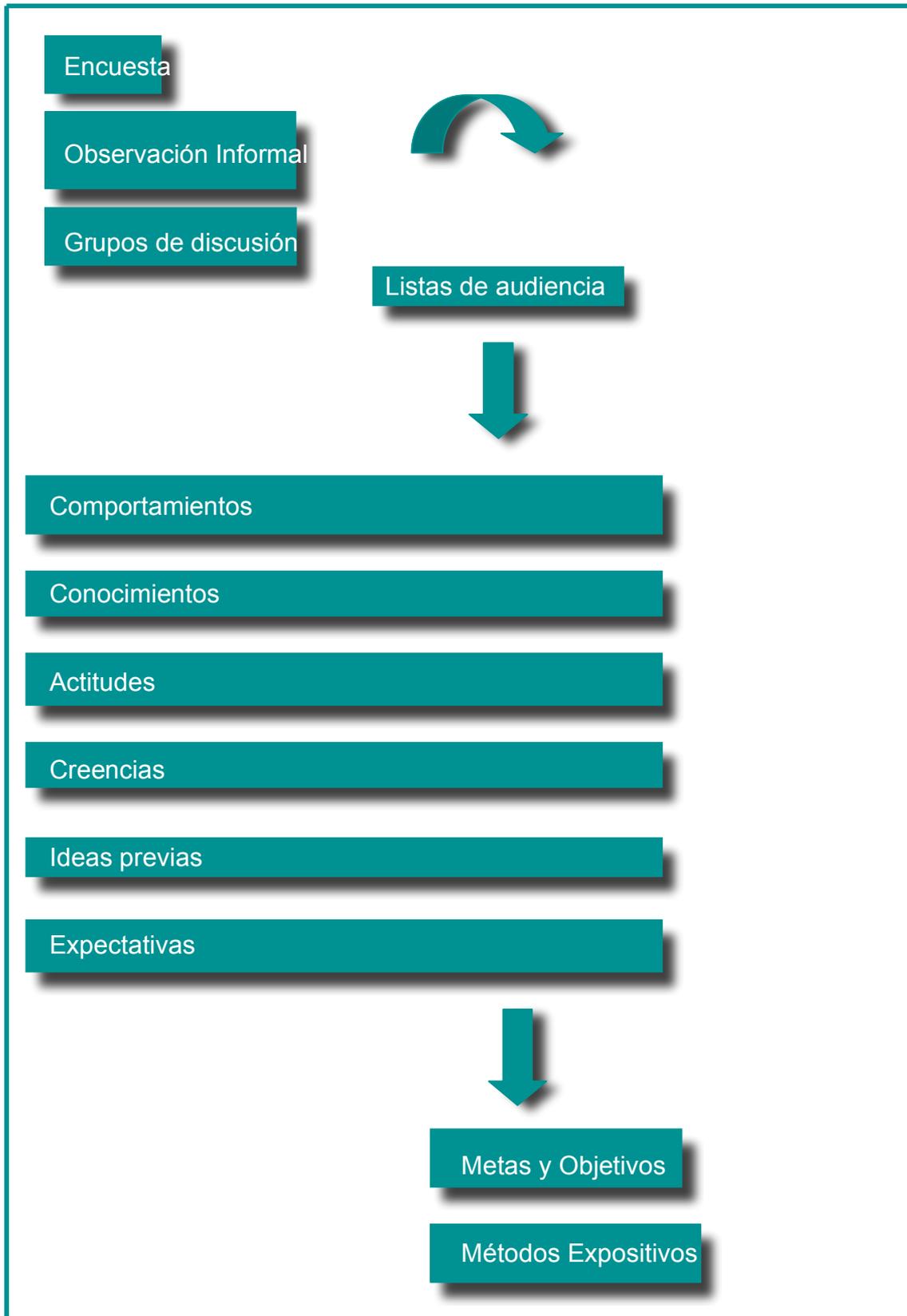
Asimismo, las técnicas de evaluación deben seleccionarse en función del tipo de información que necesitamos. También hay que tener en consideración los medios con los que contamos a la hora de elegir la clase de estudio; factores de tipo económico, recursos humanos, experiencia profesional y el tiempo disponible, pueden condicionar la materialización de dicho trabajo.

Otra motivación para evaluar previamente a nuestro público real y potencial, es la de prever las expectativas y deseos de aprendizaje de nuestros visitantes sobre el tema que les presentamos, de forma que podemos obtener una cierta seguridad para responder a sus necesidades.

II.1.2. ¿Cómo se elaboran estos estudios?

Las evaluaciones previas se pueden efectuar de diferentes formas, todo depende del tipo de variables que queramos evaluar y los medios con los que contemos. Entrevistas, cuestionarios, test, observación informal y entrevistas por correo electrónico, telefónicas o grupos de discusión con público potencial son opciones válidas como tipología de estudio en un trabajo de evaluación previa.

En el siguiente esquema podemos apreciar los pasos a seguir en una evaluación previa:



II.1.3. Tipología de trabajo elegida

Basándonos en el esquema anterior, hemos elaborado un cuestionario autorellenable por el visitante.

Según estudios diversos (Bellack y Hersen 1977; Fernández Ballesteros 1983) el cuestionario y las técnicas de autoinforme en general, son las que más éxito consiguen en esta área de trabajo. Además, esta clase de encuestas presentan unas características y ventajas determinadas: recogida de gran cantidad de información, forma estandarizada de presentación, bajo coste y rapidez.

No obstante, debemos citar algunos inconvenientes que presenta este medio de evaluación: dificultad en la construcción del cuestionario y manejo de un importante número de datos. Este último punto, hace referencia especialmente a la confección de preguntas abiertas con el margen considerable de interpretación que ello conlleva para el técnico encargado del análisis final de los datos recogidos. En este sentido, siendo conscientes de las posibles complicaciones, hemos optado por minimizar el impacto de las preguntas abiertas reduciendo su número.

Pero podemos traer a colación otras motivaciones que nos han llevado a elegir esta clase de cuestionario.

La primera es de tipo logístico. En efecto, este sistema nos permite realizar el estudio y recoger los cuestionarios rellenos periódicamente para analizarlos, sin que una persona tenga que desplazarse físicamente al lugar de celebración de la exposición, en nuestro caso a la localidad de Galera (Granada). La segunda causa, en estrecha relación con la anterior, obedece a razones económicas, pues la solución escogida nos proporciona un cierto ahorro en los costes de personal ya que, como acabamos de explicar, no es necesaria ninguna persona para la toma de los datos.

Con todo, el cuestionario pensado responde a los criterios básicos ilustrados en el esquema de la página precedente (cif. *supra*). En general, las preguntas han sido formuladas mediante un léxico simple y de fácil comprensión –

apto para cualquier tipo de público- y se han estructurado de tal forma que las respuestas no resulten evasivas. De manera más específica, nuestro cuestionario se puede dividir en cinco bloques:

1.- *Sobre el Museo*. Este apartado pretende investigar los conocimientos generales que el público posee sobre el Museo de Galera, tanto desde el punto de vista institucional como desde sus contenidos expositivos.

2.- *Sobre la Exposición*. “*MUERTE Y VIDA: Un recorrido hacia la eternidad*”. El presente bloque se refiere a los conocimientos que tiene el público sobre la temática concreta que vamos a abordar en la exposición que planteamos y sus expectativas de aprendizaje.

3.- *Datos Personales*. Aquí hemos formulado algunas preguntas dirigidas a obtener un perfil socio-cultural y geográfico del público potencial: edad, estudios y lugar de residencia.

4.- *Espacio de expresión libre*. Al final del cuestionario hemos situado un espacio de escritura libre donde el visitante puede expresar sus sugerencias, opiniones y deseos.

5.- *Contacto*. Por último, solicitamos al público una dirección de correo electrónico para informarles de próximos eventos culturales. Esta fórmula, además de infundir una cierta confianza en el visitante, nos posibilita también captar público.

II.1.4. Resultados

Teniendo en cuenta los plazos con los que contamos para la realización del ejercicio, una vez considerado terminado el tiempo de evaluación y habiendo obtenido un número representativo de cuestionarios cumplimentados –estimamos

un mínimo de 100-, los datos recogidos serán elaborados, codificados y analizados estadísticamente.

Para finalizar, los resultados que arrojen las encuestas formarán parte de un informe final que nos permita la confección de un panorama general de los factores a considerar y/o modificar, en caso de haberlos planificado en el proyecto inicial.

II.3. JUSTIFICACIÓN DEL TRABAJO DE EVALUACIÓN SUMATIVA Y CORRECTIVA (cif. V.4.- Anexo)

II.3.1. ¿Qué es y para qué sirve?

Una vez inaugurada la exposición al público, pensamos llevar a cabo dos tipos de evaluaciones: sumativa y correctiva.

La primera de ellas, la sumativa, tiene como objetivo la comprobación del cumplimiento de los objetivos generales prefijados para la Exposición. Con los datos que obtengamos podríamos aplicar las medidas correctivas oportunas.

En cuanto a la segunda tipología de evaluación, es decir la correctiva, decir que es muy parecida a la anterior. Su finalidad es identificar posibles elementos expositivos que pudieran presentar para el visitante problemas de atención, orientación, comprensión y asimilación de contenidos y mensajes. Si encontráramos problemas de dicha clase, estaríamos en condiciones de resolverlos de forma inmediata, pero también pueden servir como base a un análisis de público posterior.

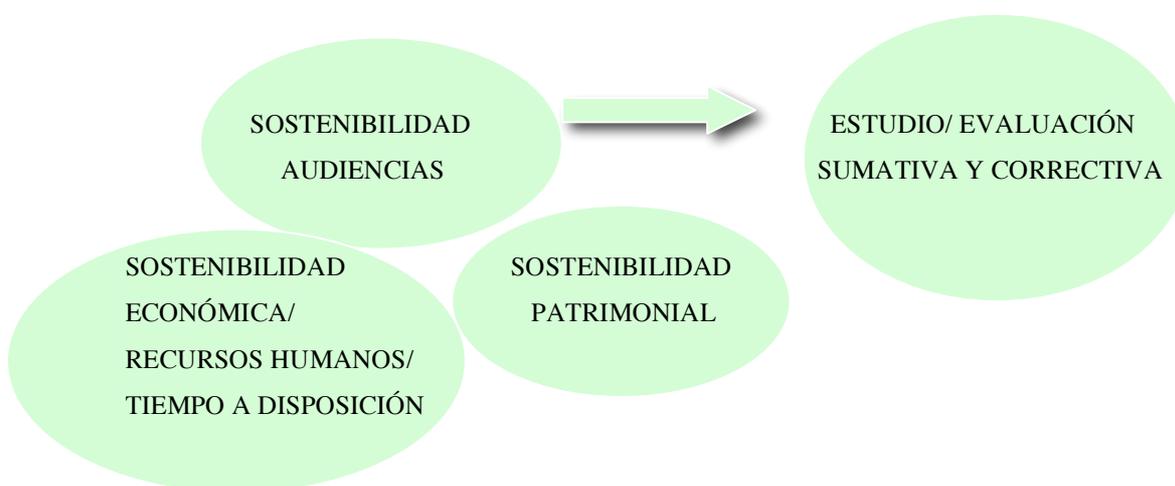
II.3.2. ¿Cómo se lleva a cabo?

Las técnicas de recogida de datos aplicadas a estos casos específicos deben ser seleccionadas fundamentalmente en función del tipo de información que queremos evaluar, aunque debemos tener en cuenta la sencillez, la obtención de la misma de manera práctica, el coste, y el empleo de tiempo y personal (Miles, 1993).

Siguiendo estas pautas, y considerando también que ninguna técnica o metodología es exclusiva para cada tipología de evaluación, hemos empezado nuestro trabajo elaborando un cuestionario que explicamos en el siguiente apartado.

III.3.3. Nuestro cuestionario

Para el estudio de público post-inauguración, igual que hicimos en el previo (cif), hemos elegido la tipología de cuestionario auto-administrativo, contemplando aspectos muy parecidos: cuestiones relativas a los recursos humanos, tiempo disponible, practicidad y sencillez del trabajo. Así, dicho cuestionario se ha diseñado y estructurado de una forma sencilla y comprensible, al mismo tiempo que está pensado para una rápida cumplimentación.



Hacemos hincapié en estas características ya que conocemos que el visitante, en general, no accede a una exposición para someterse a una encuesta pues suele suponerle una molestia. Por este hecho, debemos intentar que, sin perder de vista la función de la misma (recoger datos), no suponga un elemento que provoque incomodidad en el público y, con ella, la desmotivación.

Por otro lado, hemos pensado dejar los cuestionarios para que sean rellenados en el acceso a la Exposición en el Museo de Galera. De este modo, aunque se trate de cuestionarios auto-administrados, una persona podría encargarse de facilitarlos “seleccionando” al visitante y asegurándose de su correcta cumplimentación.

Una vez rellenados, los cuestionarios quedarían depositados en un “buzón” habilitado *ex professo* en una pequeña zona ubicada al final del recorrido. Este

espacio está pensado como una pequeña área de descanso, con el mobiliario adecuado para que al visitante le resulte cómodo acceder a los cuestionarios y cumplimentarlos, ya que les facilitaríamos lo necesario.

Parece demostrado, según diversos estudios, que proporcionar al visitante una zona de relax favorece su colaboración, al mismo tiempo que asegura en mayor grado la validez de los datos recogidos. Asimismo, está comprobado que cuanto más comfortable hagamos la visita más positiva será la impresión que se lleve de la misma.

Pasando ya a la descripción del cuestionario que hemos elaborado decir que, como en el caso de las encuestas previas, también lo hemos estructurado en bloques:

- 1.- *General*. Aquí formulamos preguntas muy genéricas acerca del conocimiento de la exposición y del tipo de visita realizada.
- 2.- *Sobre la Exposición*. “*MUERTE Y VIDA: Un recorrido hacia la eternidad*”. El presente bloque pretende evaluar temas más específicos sobre la temática, orientación, valoración de los recursos expositivos empleados, calidad de la información ofrecida, etc.
- 3.- *Sobre los servicios*. Queremos valorar cómo ha sido tratado el público por el personal que atiende la exposición.
- 4.- *Opinión personal*. Nos interesa conocer el grado de aprendizaje que la exposición ha ofrecido al visitante.
- 5.- *Espacio de expresión libre*. Al final del cuestionario hemos situado un espacio de escritura libre donde el visitante puede expresar sus sugerencias, opiniones y deseos sin restricciones.

6.- *Datos Personales*. Aquí hemos formulado algunas preguntas dirigidas a obtener un perfil socio-cultural y geográfico del público potencial: edad, estudios y lugar de residencia.

Con todo, pensamos que las preguntas de este modo formuladas, es decir “cerradas”, nos permitirán una cierta sencillez y manejabilidad de la información a la hora de analizar, codificar y estudiar los datos que podamos recoger.

III. ACTIVIDADES PARA EL PÚBLICO VISITANTE



Con la idea de hacer de nuestra exposición temporal un proyecto que no se limite solamente a la pura visita, hemos diseñado una serie de actividades para ofrecer a nuestro público potencial.

Las actividades en cuestión, tienen como objetivo difundir de forma más completa, agradable y directa la exposición que nos ocupa, y también permiten la inclusión de la misma en una oferta más amplia.

III.1. VISITAS GUIADAS

En primer lugar, ofrecemos un “paquete turístico” que incluya la posibilidad de realizar la visita guiada a la exposición y una visita al yacimiento arqueológico de Castellón Alto, además de una visita al Museo Arqueológico de Galera y a la necrópolis de Tútugi, los focos culturales más importantes del entorno que nos ocupa. El visitante podrá elegir si adquiere el paquete completo o sólo una parte de él.

Teniendo en cuenta que la exposición que proponemos versa sobre cómo el ser humano se ha preocupado desde siempre y en cualquier lugar del mundo por la muerte y la vida en el más allá, estas visitas guiadas intentarán acercar al visitante otros aspectos del tema, pero en esta ocasión utilizando los recursos patrimoniales que encierra el municipio. En efecto, los yacimientos arqueológicos de la zona permiten conocer el mundo funerario ibérico y de la cultura argárica y, por tanto, son un testimonio de primer orden para abordar aspectos que la exposición no trata por ceñirse ésta únicamente a los procesos de momificación. Al mismo tiempo, conseguimos contextualizar la problemática sin tener que emplear demasiados recursos.

En otro orden de cosas, estas actividades están pensadas para el público en general, los fines de semana (sábado y domingo) de forma regular y los días de fiesta que pudieran coincidir mientras la exposición temporal permanezca

vigente. Se establecerían dos sesiones diarias, una por la mañana a partir de las 11.00 horas y una por la tarde a partir de las 17.00 horas. La duración aproximada de la actividad la estimamos en 2 horas.

Del mismo modo, reservamos un día entre semana, los martes, para dedicarlo a las visitas escolares (colegios, institutos...) ya que éstos no suelen acudir durante los fines de semana. La edad mínima para realizar este tipo de actividad es de seis años, dada la dificultad que puede representar la visita de un yacimiento arqueológico. Los horarios de las visitas escolares se adecuarán al horario de las clases, es decir, por la mañana a partir de las 10.00 horas. La duración de la actividad completa sería aproximadamente de 2.30 h.

Para llevar a cabo las actividades descritas se contrataría personal cualificado, tanto para las visitas guiadas a la exposición temporal, ya fuera el público en general como el público escolar, como para las visitas al yacimiento de Castellón Alto, a la necrópolis de Tútugi y al Museo. El perfil del personal empleado se detalla en el apartado dedicado a los talleres infantiles (cif. *infra*).

III.2. TEATRO-TALLER

Al igual que las visitas guiadas que acabamos de describir, la actividad que ahora tratamos se basa principalmente en el desarrollo del mensaje expositivo. De hecho, queremos realizar un taller enfocado a la dramatización y al “Living History”.

El objetivo que nos planteamos con esta actividad es, principalmente, conseguir un acercamiento a la exposición en un ambiente educativo y comunicativo que resulte interesante y divertido para el público infantil. Pero además, el desarrollo de la creatividad y la imaginación de los niños, como su acercamiento y respeto a las culturas pasadas son algunos de los retos que nos proponemos con este taller.

Para la realización de este taller se van a seguir los pasos básicos para el diseño de este tipo de actividad:

- a) Prediseño: Ideas previas sobre la temática principal de la actividad, segmentación de público al que va dirigido y elección de equipo interdisciplinar para su realización.
- b) Selección de los contenidos y de la actividad a realizar.
- c) Producción de materiales y planificación de procesos básicos.
- d) Nivel de aplicación mediante la realización de un plan ejecutivo y la formación de los mediadores culturales, o actores.
- e) Elaboración del mensaje comunicativo.
- f) Desarrollo y elaboración del producto elaborado.
- g) Por último evaluación y valoración de la actividad en sus tres fases: formativa, sumativa y remedial.

III.2.1.- Prediseño: Ideas previas sobre la temática principal de la actividad, segmentación de público al que va dirigido y elección de equipo interdisciplinario para su realización.

Empezando por el principio de este proceso, queremos plantear nuestro taller extrapolando de nuestra exposición un área temática tan fascinante como la de Egipto, centrándonos en un episodio significativo del culto a los muertos: *el Juicio de Osiris*.

La segmentación de público potencial a la que está dirigido el taller es básicamente infantil y escolar de primaria, es decir, niños y niñas de edades comprendidas entre los 3 y los 11 años.

Los grupos a los que se ofrece esta actividad no superarán en número los 15 participantes a la vez. Así permitimos la participación activa de todos los niños que compongan el grupo.

Para su realización se contratarían mediadores/monitores culturales con habilidades en el ámbito del teatro y de la dramatización. Contaríamos con profesionales con un perfil cultural-profesional apto a este tipo de actividades: licenciados en Pedagogía, Historia, o Humanidades. Pensamos en personas que posean una cierta sensibilidad hacia el mundo del arte y tengan algo de conocimiento acerca de la pedagogía para tratar con niños.

III.2.2.- Selección de los contenidos y de la actividad a realizar y elaboración del mensaje comunicativo.

Nos ha parecido interesante realizar este taller centrándonos en el episodio del *Juicio de Osiris* por dos motivos fundamentales: el primero, porque es uno de los rituales funerarios mejor documentados que existen dentro del Mundo Antiguo, lo cual nos permite explicar las creencias y preocupaciones ideológicas que las personas mantenían hace miles de años. Por otro lado, el rito presenta aspectos en sí mismos muy teatrales dentro de una escenografía perfectamente diseñada que posibilita que los niños puedan interactuar directamente en la actividad.

Con todo, el desarrollo del taller se llevaría a cabo al aire libre, en una zona de patio anexa al Museo, pero se iniciaría en la sección de la Exposición dedicada a Egipto, con el fin de conseguir una ambientación y escenografía de fondo sugestiva para la realización de la actividad.

Para representar el episodio, hemos elegido algunos de los personajes principales que intervienen en él, aquellos que nos han parecido más relevantes desde el punto de vista del desarrollo del guión. Los personajes elegidos son los siguientes:

Egiptólogo: personaje que introduce al taller (monitor)

Difunto: (monitor y luego niño)

Osiris: Rey de los difuntos (monitor)

Anubis y Horus: supervisores del juicio y acompañan el difunto (monitores y niños)

Thot: toma nota de la pesada (monitor)

Jueces divinos: juzgan el difunto (niños)

Monstruo: (monitor y niño)

A continuación explicamos el desarrollo pormenorizado de la actividad y el guión:

Uno de los monitores (egiptólogo), ya disfrazado, recibe al grupo dándole la bienvenida y adelantando sumariamente el contenido de la actividad. Desde el principio se quiere facilitar la dinámica de pregunta-respuesta e intentar que todos los participantes se impliquen en la actividad, venciendo la vergüenza inicial.

Las preguntas iniciales (en el área de la exposición dedicada a Egipto) se formularán teniendo en cuenta la edad de los niños.

Una vez terminada la fase de presentación-acercamiento al grupo entramos en la fase central del taller.

Nuestra intención es adaptar el taller a la edad del público participante, es decir, para los niños desde los 3 hasta los 6 años pensamos realizar una dramatización semi-interactiva. A final de la dramatización, que tendrá una duración aproximada de 30-40 minutos, los niños podrán disfrazarse y maquillarse caracterizándose en alguno de los personajes que más les haya gustado e incluso llevarse a su casa los trajes de recuerdo.

Si los participantes tienen una edad incluida entre los 6 y los 12 años, pensamos ofrecer la misma dramatización, con una duración de 45 minutos aprox., para que los niños puedan después repetirla. Las dos modalidades estarán supervisadas en todos momentos por los mediadores culturales.

Hechas las presentaciones, el *egiptólogo* guía los niños al lugar donde se desarrolla el episodio, y durante la excursión se encuentra con la escena de una muerte (*difunto*). Los actores pasarán de ser estatuas a ir cobrando vida poco a poco, conforme el grupo va accediendo, y atendiendo a las órdenes de *Osiris* “maestro de ceremonias”. Es ahora cuando comienza la actuación.

El difunto tendido en su lecho de muerte y acompañado por *Anubis* y *Horus* va a ser juzgado. El *difunto*, entonces, proclama públicamente y en voz alta sus virtudes y buenas acciones (según un texto del *Libro de los Muertos*). A continuación, ante la presencia de *Osiris*, se pesa el corazón del difunto en una balanza y *Thot* toma nota de la pesada.

Según el resultado, favorable o desfavorable, el difunto vivirá en una especie de paraíso o de lo contrario será devorado por un *Monstruo* con cabeza de cocodrilo y cuerpo de carnívoro.

El veredicto del juicio lo darán *Osiris* y los *Jueces Divinos*. Termina la representación con el difunto que sale de la escena según el dictamen asignado. El egipólogo (monitor) despide el grupo agradeciéndoles la participación.

III.2.3.- Producción de materiales y planificación de procesos básicos.

Los materiales necesarios para la realización de este taller serán confeccionados por los mismos monitores, tratándose de vestimentas sencillas hechas de papel y un fondo de escenario para recrear la escena del *Juicio de Osiris*. La escenografía principal de la dramatización como, hemos mencionado, la dará el mismo montaje expositivo del área de Egipto.

III.2.4.- Evaluación y valoración de la actividad

Creemos necesario que uno de los requisitos de la actividad es la cumplimentación de una hoja de evaluación por parte del profesor que acompaña a los alumnos. Dicha hoja remitida a nuestro centro, nos permitirá ir mejorando y corrigiendo los errores a lo largo de los meses durante los cuales se desarrolla la actividad. El cuestionario que proponemos es:

1. ¿Cómo se adapta la actividad/es elegida/s a los planes de estudio del curso correspondiente?

Poco Bastante Mucho

2. ¿Qué nivel de aprendizaje han obtenido los alumnos gracias a la/s actividade/s?

Poco Bastante Mucho

3. ¿Qué grado de diversión han tenido los alumnos?

Poco Bastante Mucho

4. ¿Qué grado de motivación ha observado en los alumnos hacia la actividad?

Poco Bastante Mucho

5. ¿El tiempo aproximado de la visita le parece adecuado?

Poco Bastante Mucho

6. ¿Cree que sería adecuado ampliar las actividades?

¿Cuáles?

¿Por qué?.....

Sugerencias para mejorar nuestras actividades:

.....
.....
.....

Muchas gracias para su colaboración.

Instituto/Colegio de procedencia:.....

Datos del Profesor:.....

Numero de alumnos participantes en las actividades:.....

III.3. DIFUSIÓN DE LAS ACTIVIDADES

Para dar a conocer las actividades que conforman el programa diseñado para la exposición temporal, se contará con los siguientes recursos:

- Página web del Museo Arqueológico de Galera: en ella se incluirán todos los requisitos necesarios para la inscripción, así como una breve descripción de la actividad; algunas fotos de la exposición temporal y sobre todo del área donde se va a realizar dicha actividad con alguna imagen de la misma durante su desarrollo.
- Mailing de centros escolares: se hará un envío anunciando el contenido y la apertura del plazo de inscripción de este programa a todos los centros escolares de Granada y provincia, incluyendo zonas limítrofes de otras provincias como Almería, Jaén y Murcia.
- Prensa: envío de una nota de prensa a los principales medios locales para que se incluya esta actividad en la página cultural de cada uno.

III.4. MATERIALES Y RECURSOS HUMANOS NECESARIOS PARA LA REALIZACIÓN DE LAS ACTIVIDADES

III.4.1.- Materiales para el desarrollo de las actividades

Para la realización de 15 sesiones de los talleres escolares estimamos necesario este material:

- 10 tijeras
- 10 rotuladores de varios colores
- 5 cajas de lápices de colores
- 5 barras de pegamento
- 5 gomas de borrar

- 3 sacapuntas
- 15 rollos de papel pinocho de varios colores
- 100 cartulinas de varios colores
- Maquillaje: (3 lápices de cada color: negros, rojos, azules, dorado y plateado).
- Recortes de revistas y periódicos

III.4.2.- Recursos Humanos para el desarrollo de las actividades

Considerando que los monitores deberán realizar todas las actividades previstas para la exposición temporal, (el paquete entero de visitas y los talleres escolares) estimamos que sería necesario emplear un número de 5 monitores. El número total de las horas de trabajo a distribuir entre el personal rondaría las 110 horas. Así, los cálculos aproximados para la estimación de personal y horas de trabajo son:

Para el paquete de visitas:

Duración de la exposición: 3 meses (a 4 semana por mes de media) = 12 semanas.

1 semana = 4 horas de actividad

12 x 4 = 48 sesiones de 2 horas cada una = 86 horas de trabajo.

Para los talleres escolares:

Duración de la exposición: 3 meses (a 4 semana por mes de media) = 12 semanas.

1 semana= 2 horas de actividad

12 x 2= 24 sesiones de 2 horas cada una = 48 horas de trabajo.

Total horas de trabajo para todas las actividades: 134 horas, ajustable a 150 horas.

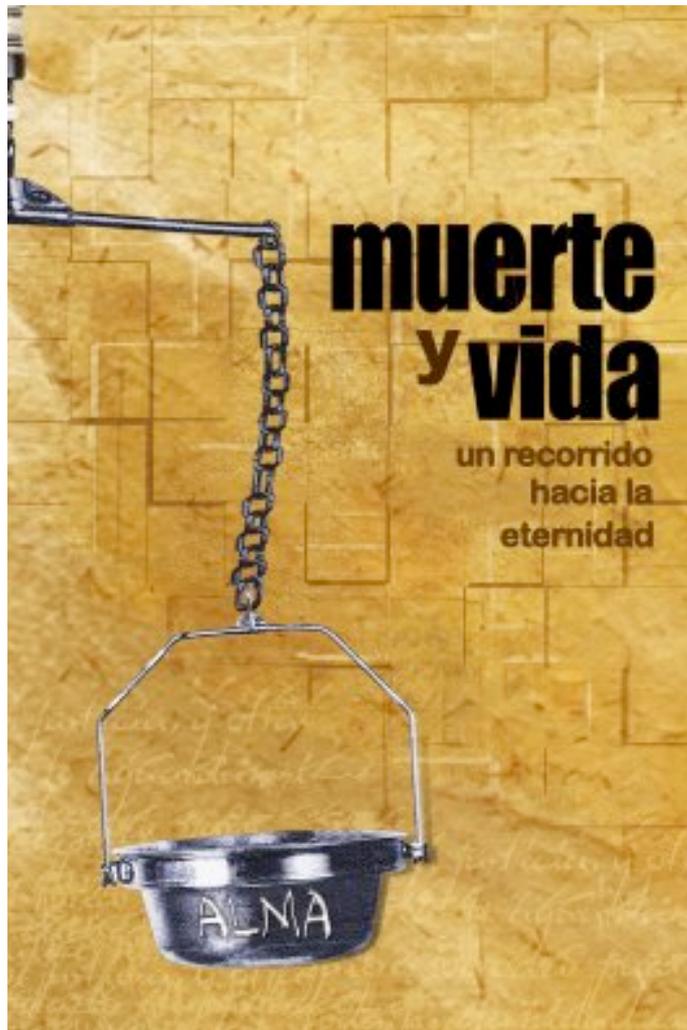
IV. DOSSIER DE PRENSA



Dossier de prensa:

MUERTE Y VIDA. UN RECORRIDO HACIA LA ETERNIDAD

Exposición temporal del 7 de julio de 2009 al 7 de enero de 2010.
Museo de Galera.



Galera (Granada)

A/A: Redacción

Fecha: 20/01/2008

Páginas: 1/1

Museo de Galera

José M. Guillén 958 739 276

CONVOCATORIA DE PRENSA

Día 5 de julio de 2009

El Museo de Galera presenta la primera exposición en su nueva sala de temporales

El Director General de Museos de la Junta de Andalucía, Pablo Suárez, el Delegado Provincial de Cultura, Pedro Benzal, el Alcalde de Galera, Manuel Serral, y la Directora del Museo de Galera, M. Oliva Ariza; presentarán el próximo martes 5 de julio a las 12,00 horas en el Museo de Galera la nueva sala de exposiciones temporales del Museo local.

La sala se estrenará con una vanguardista exposición temporal sobre momificación que permanecerá desde el 7 de julio hasta el 7 de enero del próximo año. La muestra pretende desmitificar la visión popular sobre las momias y sobre las culturas que las crearon.

Convocatoria:

Fecha: 5 de julio

Lugar: Museo de Galera (Granada)

Hora: 12,00 horas

Más información: www.altipla.com; museodegalera@yahoo.es

A/A: Redacción

Fecha: 29/01/2008

Páginas: 2/2

Museo de Galera

José M. Guillén 958 739 276

NOTA DE PRENSA

5 de julio de 2009

El Museo de Galera amplia sus instalaciones con 200 m de sala para muestras temporales.

- Se ha rehabilitado un edificio contiguo al Museo que servirá para dinamizar la programación cultural de Galera y de la comarca.
- Próxima inauguración (7-07-2009) de la primera exposición temporal titulada: Muerte y vida un recorrido hacia la eternidad, que versará sobre procesos de momificación.

Desde las primeras prácticas funerarias todas las sociedades humanas han realizado algún tipo de ritual funerario más o menos complejo. La conservación corporal tras la muerte, ya sea por causas artificiales intencionadas o naturales espontáneas, ha provocado entre los vivos una gran fascinación, al tiempo que despierta ciertos anhelos de perpetuidad.

La exposición pretende mostrar, cómo diversas culturas entendieron o propiciaron, a lo largo de la Historia, ese fenómeno de incorruptibilidad; a través de siete secciones que desde la mitología contemporánea sobre las prácticas de momificación, generada por el cine, la literatura, cómics, etc., nos muestra los diferentes procesos de momificación a través de un evocador recorrido, desde las archiconocidas momias del Antiguo Egipto, pasando por las menos populares

momias de la Cultura de Chinchorro (Chile), contemporáneas de las egipcias e incluso en algunos casos más antiguas. Igualmente podremos entender como la cultura Paracas (Perú) se valieron de las áridas condiciones medio-ambientales de su entorno para conservar a los difuntos. En el otro lado del mundo, los habitantes originarios de la isla de Tenerife, los guanches, practicaban un complejo proceso de momificación artificial que evolucionó en el tiempo, practicándose incluso después de la conquista hispana.

La momificación natural está igualmente ejemplificada con el Hombre de los Hielos, con varias momias objeto de devoción cristiana y con la presencia de la momia de época argárica hallada en el yacimiento de Castellón Alto en Galera. Todos ellos tienen en común que, a pesar de tratarse de hechos fortuitos y casuales, la cultura popular los ha ensalzado a la categoría de mitos y leyendas. Por último, también el s. XX está presente a través de personajes como Lenin, Walt Disney o Eva Perón, que quisieron preservar su cuerpo de la corrupción mortal, motivados por diversas aspiraciones: continuidad del símbolo político, esperanza en una nueva vida gracias a la ciencia e incluso gracias a una obsesión colectiva.

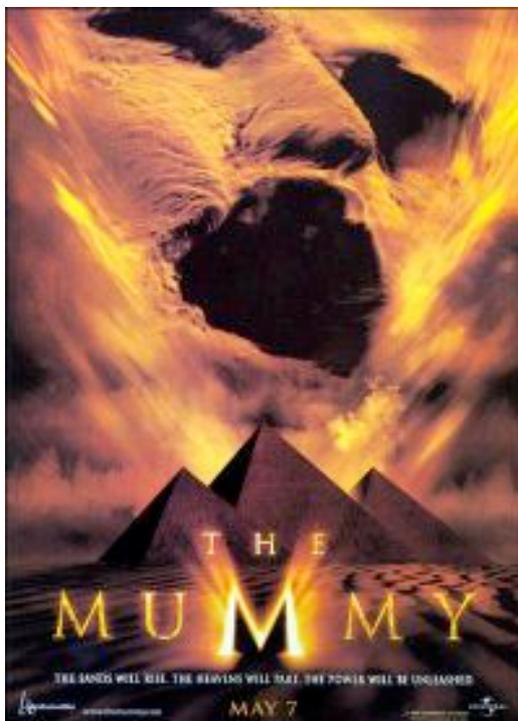
Galería de Imágenes



Reproducción del estado original de la momia de la sepultura 121 de Castellón Alto (Galera).



Sarcófago de Taremtchbastet



Afiche de la película The Mummy (1999)

Otras actividades:

Previa cita:

Teatro-Taller infantil: El juicio de Osiris.

Visitas guiadas a grupos organizados.

Visitas comentadas a la exposición: fines de semana y festivos a las 11,00 h. y a las 17,00h.

Publicaciones:

Con motivo de la exposición se editará un catálogo temático que ampliará todos estos contenidos.

Título: MUERTE y VIDA. Un recorrido hacia la eternidad. Catálogo de Exposición

Autores: VV.AA

Edita: Diputación Provincial de Granada

Año: 2009

Idiomas: español.

V.- ANEXOS



V.1.- POLÍPTICO

Del 7 de Julio de 2008 al 7 de enero de 2009

"Desde las primeras prácticas funerarias, todas las sociedades humanas han realizado algún tipo de ritual funerario, más o menos complejo. La conservación del cuerpo tras la muerte, ya sea por causas artificiales o naturales, ha provocado entre los vivos una gran fascinación, al tiempo que sugiere deseos de inmortalidad. Pretendemos mostrar cómo diversas culturas entendieron y propiciaron, a lo largo de la Historia, ese fenómeno de incorruptibilidad. Así, sociedades alejadas en el tiempo y en el espacio, con ideologías, religiones y costumbres dispares, mantuvieron



Horus,
Osiris,
Isis.

Momia de Lenin

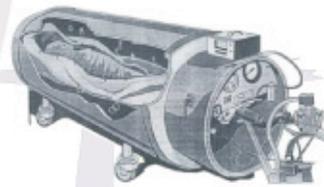


prácticas funerarias similares con una verdadera preocupación por conservar el cuerpo, diferenciándose únicamente en el método empleado.

La muestra consta de siete secciones que desde la mitología contemporánea sobre las prácticas de momificación, generada por el cine, la literatura, cómics, etc., nos muestra los diferentes procesos de momificación a través de un evocador recorrido, desde las conocidas momias del Antiguo Egipto, pasando por las menos populares momias de la Cultura de Chinchiro (Chile), contemporáneas de las egipcias e incluso en algunos casos más antiguas. Igualmente podremos entender cómo la cultura Paracas (Perú) se valió de las

Del 7 de Julio de 2008 al 7 de enero de 2009

áridas condiciones medio-ambientales de su entorno para conservar a los difuntos. En el otro lado del mundo, los habitantes originarios de la isla de Tenerife, los guanches, practicaban un complejo proceso de momificación artificial que evolucionó en el tiempo, practicándose incluso después de la conquista hispana.



Camara
de
criogenización

Del 7 de Julio de 2008 al 7 de enero de 2009

La momificación natural está igualmente ejemplificada con el Hombre de los Hielos, con varias momias objeto de devoción cristiana y con la presencia de la momia de época argárica hallada en el yacimiento de Castellón Alto en Galera. Todos ellos tienen en común que, a pesar de tratarse de hechos fortuitos y casuales, la cultura popular los ha ensalzado a la categoría de mitos y leyendas. Por último, también el s. XX está presente a través de personajes como Lenin, Walt Disney o Eva Perón, que quisieron preservar su cuerpo de la corrupción mortal, motivados por diversas aspiraciones: continuidad del símbolo político, esperanza en una nueva vida gracias a la ciencia e incluso gracias a una obsesión colectiva.

Con esta exposición hemos pretendido mostrar y dar a conocer los diferentes procesos de momificación contextualizados en el mundo ideológico y religioso que les dio origen; con independencia y respeto hacia todas las posturas confesionales, les invitamos a acercarse a un fenómeno que ha ejercido y ejerce una fuerte atracción sobre los mortales que nunca dejaremos de aspirar a la eternidad..."

RUTA POR EL PARQUE DE LAS CULTURAS

Visitas guiadas al Museo de Galera y a los yacimientos de Castellón Alto y Necrópolis de Tútugi.

¡Incluye entrada a la exposición!

Sábados y festivos a las 11,00 h. y a las 17,00 h.
Duración: 2 horas.

Precio del paquete 5 €
Gratuito para menores de 8 años

MUERTE Y VIDA

Un recorrido hacia la eternidad

Previa cita:

Teatro-Taller infantil: El juicio de Osiris.

Visitas guiadas a grupos organizados.

Museo de Galera.
C/ San Marcos, 9
18840 Galera (Granada)
958 739 276
www.altipla.com
museodegalera@yahoo.es

Horario: de martes a domingo
verano: 11,00-13,00; 17,00-21,00
invierno: 11,00-13,00; 17,00-19,00

Entradas: 2 €
Grupos de escolares: 1 €
Gratuita para menores de 8 años

MUERTE Y VIDA
Un recorrido hacia la eternidad

7 de Julio de 2008
al
7 de enero de 2009

MUSEO DE GALERA

V.2.- CARTA INVITACIÓN

Galera, 10 de julio de 2009

Estimado Sr./Sra.:

el motivo de esta carta es informarle e invitarles a visitar la exposición *Vida y Muerte. Un camino hacia la eternidad* que se plantea como evento cultural de primer nivel en la provincia de Granada entre julio de 2009 y enero de 2010. En este marco geográfico, pretendemos mostrar el mundo cultural e ideológico que contextualiza los *procesos de momificación*, es decir, desmitificar la visión popular contemporánea acerca de este fenómeno “de vida” tras la muerte. Todo ello estructurado a partir de los restos humanos momificados encontrados en el poblado argárico de Castellón Alto y que se exhiben en el Museo de Galera.

Esta carta constituye una **invitación** que podrá canjearse en la taquilla del Museo de Galera por el número de entradas que necesite.

La exposición *Vida y Muerte. Un camino hacia la eternidad* cuenta, por otro lado, con un calendario de actividades: taller infantil, visitas guiadas para grupos y un “paquete turístico” que incluye la posibilidad de realizar la visita guiada a la exposición y una visita al yacimiento arqueológico de Castellón Alto, además de una visita al Museo Arqueológico de Galera y a la necrópolis de Tútugi, los focos culturales más importantes del entorno que nos ocupa; pudiendo elegir si se adquiere el paquete completo o sólo una parte de él.

Esperamos que esta información sea de su interés, y le reiteramos la invitación a visitar esta interesante muestra.

Les saluda att.,

M. Oliva Ariza
Directora del Museo de Galera

Más información: 958 739 276

www.altipla.com

museodegalera@yahoo.es

V.3.- ENCUESTA DE EVALUACIÓN PREVIA

SOBRE EL MUSEO	SOBRE LA EXPOSICIÓN
¿Es la primera vez que visita usted el museo?	MUERTE Y VIDA: un recorrido hacia la eternidad
si <input type="checkbox"/> no <input type="checkbox"/>	¿Cómo valora Usted la temática de una exposición sobre momificación?
¿Cómo ha conocido la existencia de este museo?	<input type="checkbox"/> Sobresaliente <input type="checkbox"/> Aceptable
<input type="checkbox"/> Prensa <input type="checkbox"/> Recomendación personal	<input type="checkbox"/> Bien <input type="checkbox"/> Por mejorar
<input type="checkbox"/> Folleto/carteles <input type="checkbox"/> Otros: _____	¿Qué sabe Usted sobre ese tema?
<input type="checkbox"/> Internet _____	<input type="checkbox"/> Mucho <input type="checkbox"/> Casi nada
<input type="checkbox"/> Radio/tv _____	<input type="checkbox"/> Bastante
¿Cómo valora la temática del museo?	<input type="checkbox"/> Algo <input type="checkbox"/> Nada
<input type="checkbox"/> Sobresaliente <input type="checkbox"/> Aceptable	¿Qué le gustaría saber sobre ese tema?(Escriba libremente)
<input type="checkbox"/> Bien <input type="checkbox"/> Por mejorar	_____
¿Qué tipo de visita ha realizado o va a realizar?	_____
<input type="checkbox"/> Escolar <input type="checkbox"/> Individual	_____
<input type="checkbox"/> Organizada <input type="checkbox"/> Otra: _____	_____
<input type="checkbox"/> Familia/amigos _____	¿Qué precio pagaría por la entrada a este tipo de exposición? (euros)
¿Cual ha sido la motivación de su visita ?	<input type="checkbox"/> 0 <input type="checkbox"/> Entre 5 y 10 <input type="checkbox"/> Entre 10 y 20
<input type="checkbox"/> Interés por el museo <input type="checkbox"/> Curiosidad	¿Qué tipo de exposición le gustaría ver en este museo? (Escriba libremente)
<input type="checkbox"/> Interés por el pueblo <input type="checkbox"/> Casualidad	_____
¿Volvería otra vez a visitar al museo ?	_____
si <input type="checkbox"/> no <input type="checkbox"/>	_____

DATOS PERSONALES

Edad

- | | |
|--------------------------------------|--|
| <input type="checkbox"/> Menor de 18 | <input type="checkbox"/> De 45 a 54 |
| <input type="checkbox"/> De 19 a 35 | <input type="checkbox"/> De 55 a 64 |
| <input type="checkbox"/> De 36 a 44 | <input type="checkbox"/> Mayor o igual de 65 |

Nivel de estudios

- | | |
|-------------------------------------|-------------------------------------|
| <input type="checkbox"/> Primaria | <input type="checkbox"/> FP/Técnico |
| <input type="checkbox"/> Secundaria | <input type="checkbox"/> Superiores |

Lugar de residencia

- | | |
|-------------------------------------|--|
| <input type="checkbox"/> Extranjero | <input type="checkbox"/> Andalucía |
| <input type="checkbox"/> España | <input type="checkbox"/> Granada/Provincia |
| <input type="checkbox"/> Galera | |

Sugerencia, opiniones, deseos. Expréselos aquí:

Si desea recibir más información sobre próximos eventos culturales en este Museo, puede dejarnos su dirección de correo electrónico:

MUSEO DE GALERA



EL ORGANISMO QUE LO REALIZA:

Le agradecemos dedicar unos minutos para cumplimentar este cuestionario y depositarlo en el mostrador situado a la salida del museo. Así nos ayudará a ofrecerle un servicio mejor. Marque con una X. Algunas preguntas son "abiertas", conteste libremente.

MUCHAS GRACIAS POR SU COLABORACIÓN

Las informaciones recogidas en este cuestionario son absolutamente anónimas y confidenciales. Los datos se utilizarán únicamente para fines estadísticos y científicos.

V.4.- ENCUESTA DE EVALUACIÓN SUMATIVA Y CORRECTIVA

¿Qué tipo de visita ha realizado?

Escolar Individual
 Familia/amigos Organizada
 Otra _____

¿Cómo ha conocido la existencia de la exposición?

Recomendación personal Internet
 Prensa Radio/tv
 Folletos/carteles Otros _____

¿Recomendaría la visita a esta exposición?

Si No

¿Volvería a realizar la visita?

Si No

Valore ahora según las caritas:

<input type="checkbox"/> 	Muy bueno/Muy bien	<input type="checkbox"/> 	Bueno/Bien
<input type="checkbox"/> 	Regular	<input type="checkbox"/> 	Malo/Mal

SOBRE LA EXPOSICIÓN

MUERTE Y VIDA:
un recorrido hacia la eternidad

¿Qué le parece la temática de la exposición?

¿Ha podido orientarse con facilidad durante el recorrido?

¿Qué le ha parecido la información recibida en los paneles, folletos y audiovisuales?

¿Qué le han parecido las visitas ofrecidas para escolares?
(En el caso de escolares/familias)

¿Cual es su grado de satisfacción general?

SOBRE LOS SERVICIOS

¿La atención que le ha prestado el personal de la exposición cómo ha sido?



OPINIÓN PERSONAL

¿La exposición que ha visitado le ha ayudado a aprender algo sobre el tema que le hemos propuesto?

DATOS PERSONALES

EDAD

- | | |
|--------------------------------------|--|
| <input type="checkbox"/> Menor de 18 | <input type="checkbox"/> De 19 a 35 |
| <input type="checkbox"/> De 36 a 44 | <input type="checkbox"/> De 45 a 54 |
| <input type="checkbox"/> De 55 a 64 | <input type="checkbox"/> Mayor o igual de 64 |

ESTUDIOS

- | | |
|-------------------------------------|-------------------------------------|
| <input type="checkbox"/> Primaria | <input type="checkbox"/> Secundaria |
| <input type="checkbox"/> FP/Técnico | <input type="checkbox"/> Superiores |

LUGAR DE RESIDENCIA

- | | |
|-------------------------------------|--|
| <input type="checkbox"/> Extranjero | <input type="checkbox"/> Granada/Provincia |
| <input type="checkbox"/> España | <input type="checkbox"/> Galera |
| <input type="checkbox"/> Andalucía | |

SUGERENCIAS, OPINIONES, DESEOS. EXPRÉSLOS AQUÍ:

MUSEO DE GALERA



MUSEO DE GALERA

EL ORGANISMO QUE LO REALIZA:

Le agradecemos dedicar unos minutos para cumplimentar este cuestionario y depositarlo en el mostrador situado a la salida del museo. Así nos ayudará a ofrecerle un servicio mejor. Marque con una X. Algunas preguntas son "abiertas", conteste libremente.

MUCHAS GRACIAS POR SU COLABORACIÓN

Las informaciones recogidas en este cuestionario son absolutamente anónimas y confidenciales. Los datos se utilizarán únicamente para fines estadísticos y científicos.

V.5.- ESTUDIO DE PÚBLICO. PARQUE DE LAS CIENCIAS

V.5.1.- CONSIDERACIONES PREVIAS

Antes de introducirnos en el estudio de público propiamente dicho, es necesario recordar que en un principio nuestro proyecto de exposición temporal iba a realizarse en el Parque de las Ciencias (Granada). En este contexto, el Área de Difusión inició el trabajo preparando un estudio de público de carácter supra-provincial diseñado *ad hoc*, cuyos resultados explicamos a continuación.

Somos conscientes, por tanto, que en el marco de la exposición que ahora nos ocupa el trabajo que explicaremos en las páginas siguientes, no tiene cabida. Sin embargo, creemos pertinente incluirlo ya que se trata de un ejercicio concluido que ha requerido de un esfuerzo y dedicación, independientemente de que la exposición no vaya a llevarse a cabo en el Parque de las Ciencias.

El propósito del trabajo era adquirir un mayor conocimiento del público potencial, que nos permitiera elaborar un proyecto expositivo basado en las demandas reales de los futuros visitantes. En este sentido, y siguiendo a Michael Belcher, la información sobre el visitante individual es esencial, si pretendemos establecer con precisión el perfil del grupo mayoritario de visitantes, con el fin de retener su interés y apoyo.

V.5.2.- OBJETIVOS

La investigación sobre quiénes visitan un Museo o muestra se puede afrontar de varias formas, siendo la más común los sondeos en lugares públicos. A la hora de abordar el estudio de público en la calle, mediante encuestas, nuestros objetivos eran los siguientes:

1. Conocer el grado de popularidad del Parque entre la población de la ciudad donde se ubica, Granada, pero también en otras dos provincias andaluzas: Sevilla por ser la capital de la Comunidad Autónoma y Almería por ser una provincia cercana y con un fuerte crecimiento económico.
2. Conocer asimismo el porcentaje de público visitante en la muestra de población encuestada.
3. Definir, de forma somera, el perfil socio-cultural del encuestado evaluando los datos obtenidos según sexo, edad y nivel de estudios.
4. Detectar la demanda del público para evaluar los puntos débiles y fuertes de nuestra oferta.
5. Realizar una estimación del precio dispuesto a pagar por la entrada a una exposición temporal de estas características. Este objetivo estaría inmerso en el debate actual existente en nuestra Comunidad Autónoma sobre el posible cobro de la entrada a los museos gestionados por la misma.
6. Recoger el mayor número posible de direcciones de correo electrónico de aquellas personas interesadas en recibir información sobre las exposiciones temporales del Parque, como medio de difusión gratuita y, por tanto, una estrategia de marketing para nosotros.

V.5.3.- PERFIL DE LOS ENCUESTADOS

En cuanto al perfil de los encuestados, hemos podido realizar un mayor número de encuestas en Almería y Sevilla, ya que son los lugares donde residimos y porque el público granadino estaba más estudiado en encuestas realizadas por el propio Parque de las Ciencias. Aunque la muestra poblacional ha sido en gran medida aleatoria, hemos descartado el público escolar por ser el que acude con más frecuencia a este tipo de museos en visitas regladas con su

centro de estudios. Nosotros hemos querido encuestar en primer lugar a un público potencial joven y adulto.

a) Residentes en **Granada**: 65 personas, de las cuales: 35 son mujeres y 30 hombres

Edad	Hombres	Mujeres
20-40 años	24	28
40-60 años	6	2
+ de 60 años	2	2

Nivel de estudios	Hombres	Mujeres
Primarios	4	4
Secundarios	10	2
Superiores	16	30

b) Residentes en **Almería**: 125 personas, de las cuales: 65 son mujeres y 60 hombres

Edad	Hombres	Mujeres
20-40 años	32	26
40-60 años	22	30
+ de 60 años	6	8

Nivel de estudios	Hombres	Mujeres
Primarios	8	10
Secundarios	8	12
Superiores	44	42

c) Residentes en **Sevilla**: 110 personas, de las cuales: 55 son mujeres y 55 hombres

Edad	Hombres	Mujeres
20-40 años	30	20
40-60 años	21	31
+ de 60 años	5	3

Nivel de estudios	Hombres	Mujeres
Primarios	8	5
Secundarios	6	11
Superiores	40	40

TOTAL: 300 PERSONAS

V.5.4.- CUESTIONARIO

¿Conoce el Parque de las Ciencias de Granada?

Si	<input type="checkbox"/>	No	<input type="checkbox"/>
----	--------------------------	----	--------------------------

¿Ha visitado el Parque de las Ciencias de Granada?

Si	<input type="checkbox"/>	No	<input type="checkbox"/>
----	--------------------------	----	--------------------------

¿Qué exposición le gustaría ver en este Museo?

--

¿Qué fue lo que más le gustó de la última exposición/ museo que visitó?

--

¿Visitaría una exposición sobre momias/momificación?

Si	<input type="checkbox"/>	No	<input type="checkbox"/>
----	--------------------------	----	--------------------------

¿Qué precio máximo pagaría por la entrada a este tipo de exposición?				
0€		Entre 1 y 4 €		<i>Entre 5 y 10 €</i>
+ 10 €		No saben / No contestan		

Datos Personales

Edad			
De 20 a 40		De 40 a 60	<i>Mayor o igual de 60</i>

Sexo			
M		F	

Nivel de Estudios			
Primaria		Secundaria	
FP/Técnico		Superiores	

Lugar de Residencia				
Extranjero		España		<i>Andalucía</i>
Granada/Provincia		Galera		

Como podemos observar en el cuestionario anterior, hemos formulado en primer lugar las preguntas acerca del Museo y de la Exposición para pasar a continuación a preguntar los datos personales. Esta disposición no es aleatoria, sino que obedece a un intento de entablar una mínima relación entre encuestador y encuestado, antes de abordar cuestiones personales

Todas las contestaciones se han ordenado atendiendo a sexo, edad y nivel de estudios para así poder acercarnos más al perfil socio-cultural del público.

Pregunta 1. ¿Conoce el Parque de las Ciencias de Granada?

Pretendemos relacionar esta pregunta con el perfil de la persona que encuestada y saber también qué porcentaje de difusión entre la población tiene el Museo.

Respuesta negativa. Almería. Hombres.			
ESTUDIOS	20-40 años	40-60 años	+ de 60 años
Primarios	4	2	0
Secundarios	2	2	0
Superiores	4	4	4

Respuesta negativa. Almería. Mujeres			
ESTUDIOS	20-40 años	40-60 años	+ de 60 años
Primarios	0	2	0
Secundarios	2	4	0
Superiores	8	4	0

Respuesta negativa. Granada. Hombres			
ESTUDIOS	20-40 años	40-60 años	+ de 60 años
Primarios	6	3	0
Secundarios	3	2	0
Superiores	2	2	2

Respuesta negativa. Granada. Mujeres			
ESTUDIOS	20-40 años	40-60 años	+ de 60 años
Primarios	4	5	7
Secundarios	2	4	5
Superiores	0	1	3

Respuesta negativa. Sevilla. Hombres			
ESTUDIOS	20-40 años	40-60 años	+ de 60 años
Primarios	3	4	5
Secundarios	2	3	3

Superiores	0	3	3
------------	---	---	---

Respuesta negativa. Sevilla. Mujeres			
ESTUDIOS	20-40 años	40-60 años	+ de 60 años
Primarios	2	4	5
Secundarios	1	3	5
Superiores	0	0	3

Pregunta 1. ¿Ha visitado el Parque de las Ciencias de Granada?

Nos interesa determinar qué tipo de perfil del público ha visitado este Museo y diferenciar al público que simplemente sabe de su existencia de aquel que además lo ha visitado.

Respuesta negativa. Almería. Hombres			
ESTUDIOS	20-40 años	40-60 años	+ de 60 años
Primarios	4	2	0
Secundarios	4	2	0
Superiores	8	6	4

Respuesta negativa. Almería. Mujeres			
ESTUDIOS	20-40 años	40-60 años	+ de 60 años
Primarios	0	2	4
Secundarios	2	6	0
Superiores	8	8	0

Respuesta negativa. Granada. Hombres			
ESTUDIOS	20-40 años	40-60 años	+ de 60 años
Primarios	2	2	0
Secundarios	2	2	0
Superiores	4	0	0

Respuesta negativa. Granada. Mujeres			
ESTUDIOS	20-40 años	40-60 años	+ de 60 años
Primarios	0	0	0
Secundarios	2	0	0
Superiores	1	0	0

Respuesta negativa. Sevilla. Hombres			
ESTUDIOS	20-40 años	40-60 años	+ de 60 años
Primarios	2	3	1
Secundarios	3	5	1
Superiores	3	4	3

Respuesta negativa. Sevilla. Mujeres			
ESTUDIOS	20-40 años	40-60 años	+ de 60 años
Primarios	5	5	3
Secundarios	4	4	0
Superiores	3	5	0

Respuesta afirmativa. Almería. Hombres			
ESTUDIOS	20-40 años	40-60 años	+ de 60 años
Primarios	2	0	0
Secundarios	0	2	0
Superiores	16	8	2

Respuesta afirmativa. Almería. Mujeres			
ESTUDIOS	20-40 años	40-60 años	+ de 60 años
Primarios	2	0	2
Secundarios	0	4	0
Superiores	14	12	0

Respuesta afirmativa. Granada. Hombres			
ESTUDIOS	20-40 años	40-60 años	+ de 60 años

Primarios	0	0	0
Secundarios	6	0	0
Superiores	12	0	0

Respuesta afirmativa. Granada. Mujeres			
ESTUDIOS	20-40 años	40-60 años	+ de 60 años
Primarios	6	0	2
Secundarios	2	0	0
Superiores	16	0	0

Respuesta afirmativa. Sevilla. Hombres			
ESTUDIOS	20-40 años	40-60 años	+ de 60 años
Primarios	3	2	2
Secundarios	4	5	0
Superiores	5	6	3

Respuesta afirmativa. Sevilla. Mujeres			
ESTUDIOS	20-40 años	40-60 años	+ de 60 años
Primarios	2	3	0
Secundarios	4	2	1
Superiores	6	7	1

Pregunta 3. ¿Qué exposición le gustaría ver en este Museo?

Esta es una de las preguntas abiertas del cuestionario. Como nota significativa, indicar un 41% de personas respondieron como tema preferente el de “momias/ Egipto” sin habérselo mencionado.

Pregunta 4. ¿Qué fue lo que más le gustó de la última exposición/ museo que visitó?

Debemos señalar que esta pregunta no ha resultado eficaz en la práctica, en el sentido de que las personas encuestadas o bien no recordaban ningún evento expositivo significativo o bien contestaban de manera aleatoria, o al menos esa ha sido nuestra impresión.

Además, otro aspecto negativo de esta pregunta ha sido que el volumen y la heterogeneidad de la información recogida que no resulta tratable estadísticamente. Por tanto, la información recogida no ha resultado relevante para los objetivos de nuestro estudio.

Pregunta 5. ¿Visitaría una exposición sobre momias/momificación?

Se trata de una pregunta directa para conocer la predisposición e intencionalidad que la sociedad dedicaría a un proyecto como el que nosotros hemos propuesto.

Respuesta afirmativa. Almería. Hombres			
ESTUDIOS	20-40 años	40-60 años	+ de 60 años
Primarios	4	0	0
Secundarios	2	4	0
Superiores	24	14	2

Respuesta afirmativa. Almería. Mujeres			
ESTUDIOS	20-40 años	40-60 años	+ de 60 años
Primarios	2	2	6
Secundarios	0	10	0
Superiores	20	16	0

Respuesta afirmativa. Granada. Hombres			
ESTUDIOS	20-40 años	40-60 años	+ de 60 años
Primarios	0	0	0
Secundarios	8	0	0
Superiores	12	0	0

Respuesta afirmativa. Granada. Mujeres			
ESTUDIOS	20-40 años	40-60 años	+ de 60 años
Primarios	4	2	2
Secundarios	4	0	0
Superiores	18	0	0

Respuesta afirmativa. Sevilla. Hombres			
ESTUDIOS	20-40 años	40-60 años	+ de 60 años
Primarios	8	5	3
Secundarios	13	3	2
Superiores	25	7	2

Respuesta afirmativa. Sevilla. Mujeres			
ESTUDIOS	20-40 años	40-60 años	+ de 60 años
Primarios	10	2	2
Secundarios	5	0	0
Superiores	3	1	2

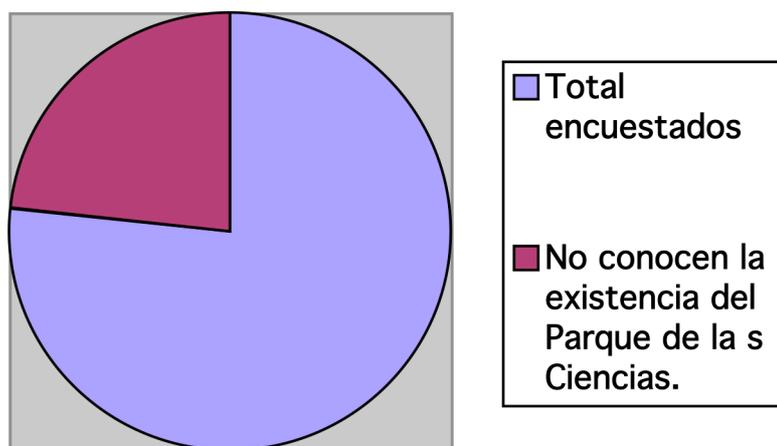
Pregunta 6. ¿Qué precio estaría dispuesto a pagar para la entrada a una exposición sobre este tema?

Pregunta abierta pero de contestación rápida y sencilla que se inscribe dentro de un amplio debate institucional sobre la gratuidad o no de la Cultura, circunscrito en nuestro caso a Andalucía.

No pagarían	90
Pagarían entre 1 - 4 €	45
Pagarían entre 5 -10 €	33
Pagarían + de 10 €	17
No saben / No contestan	115

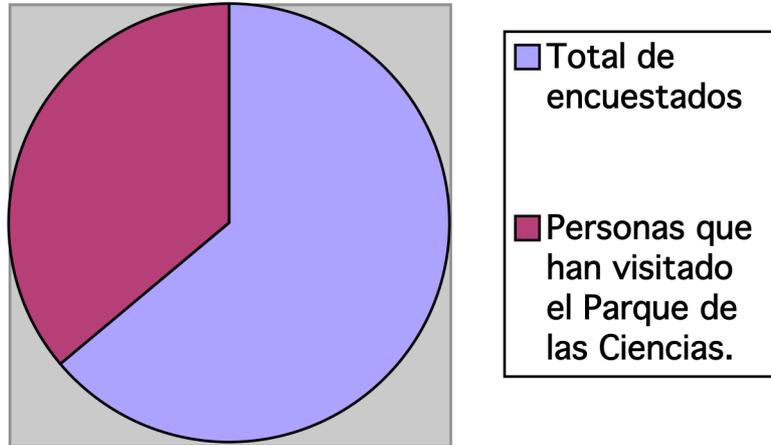
En términos globales, los resultados que arrojan las encuestas realizadas a las 300 personas consultadas son¹⁵:

Primera pregunta: Sobre un total de 300 personas encuestadas en las tres provincias, 92 personas no conocen la existencia del Parque de las Ciencias.

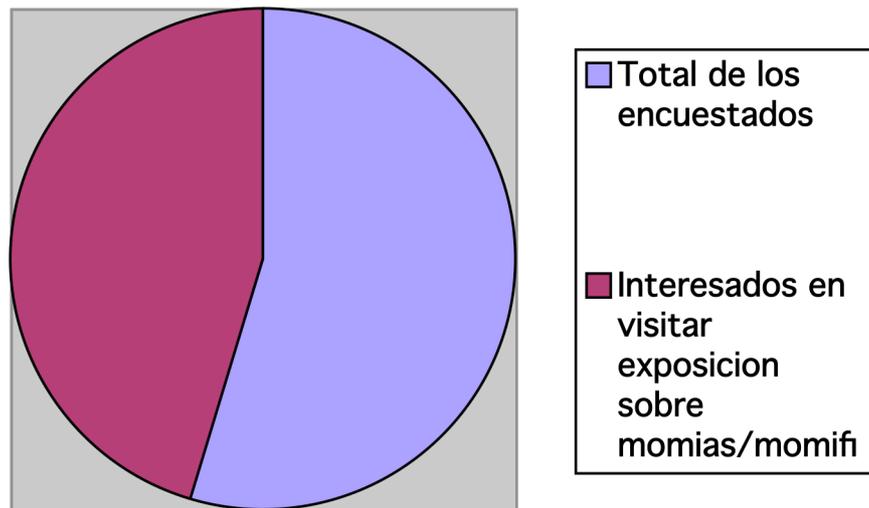


¹⁵ No contemplamos los resultados de las preguntas 3 y 4 ya que, como hemos explicado, no son evaluables.

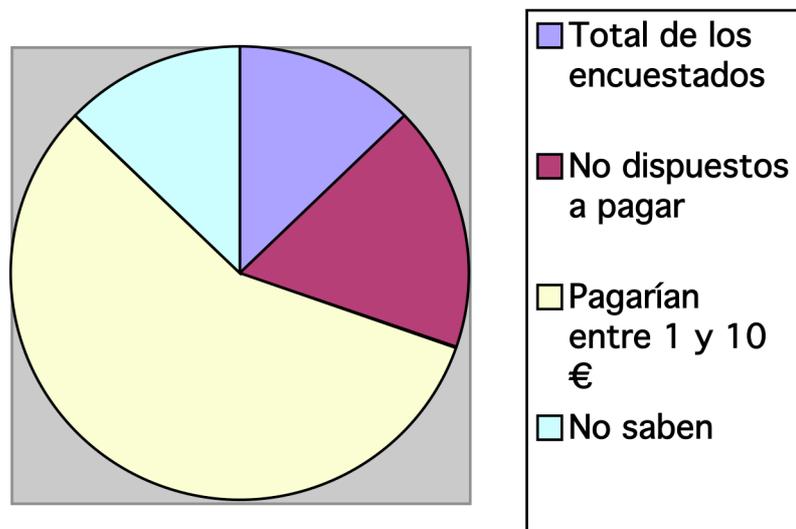
Segunda pregunta: 170 personas de un total de 300 han visitado el Parque de las Ciencias.



Pregunta 5: Señalar que 249 personas sobre 300 han declarado que estarían interesadas en visitar una exposición sobre momias o momificación.



Pregunta 6: De las 300 encuestadas 90 no estarían dispuestas a pagar entrada para visitar la exposición y 95 pagarían un precio incluido entre 1 y 10€. Las restantes 115 personas contestan que no saben. Por tanto, teniendo en cuenta las personas que han contestado a la pregunta, concluimos que tan sólo una mitad de ellas estaría dispuesta a pagar para visitar una exposición con esta temática.



El resultado de nuestro estudio revela que tanto el *público visitante real* del Parque de las Ciencias como *nuestro público potencial* para la exposición evidencia las siguientes características:

- Un perfil de visitante hombre/mujer de edad comprendida entre los 20 y los 60 años, con estudios mínimos de Secundaria o de ciclo Superior.
- El perfil del *no Público* se caracteriza por ser una persona hombre/mujer mayor de 60 años y con estudios inferiores a Secundarios.

Los estudios revelan la necesidad de una estrategia de sostenimiento y ampliación del número de visitantes, tanto para el público real como para el potencial, sobre todo mirando al rango de público que más lo necesita, como

antes hemos evidenciado. Para dicho sector será necesario elaborar un plan de marketing específico para esta exposición temporal.

VI.- BIBLIOGRAFÍA



ALONSO, L. y GARCÍA, I. (1999): *Diseño de exposiciones. Concepto, instalación y montaje*. Madrid.

ASENSIO, M. y POL, E. (2002): *nuevos escenario en educación. Aprendizaje informal sobre el patrimonio, los museos y la ciudad*. Buenos Aires.

ASENSIO, M. y POL, E. (2005): *Evaluación de exposiciones I*. Madrid

ASENSIO, M., “Estudios de público y Evaluación de exposiciones como metodología de la planificación museológica: el caso del Museo Marítim de Barcelona”, *Revista de la Asociación Profesional de Museólogos e España (APME)* 5: 73-104.

GARRÉ, F. y SANGUINETTI M^a.R. (2001): *Estudio de público: herramienta fundamental para el desarrollo de un proyecto de marketing de museos*. Ed. Seminario virtual de información para archivos, bibliotecas y museos. Lima.

HOOPER-GREENHILL, E. (1998), *Los museos y sus visitantes*. Gijón.

KOTLER, P. (1995), *Dirección de mercadotecnia. Análisis, planificación, implementación y control*. Pentice Hall.

KOTLER, N. y KOTLER, P. (2001) *Estrategias y marketing de museos*. Barcelona.

LORD, B. y LORD, G. D. (1998): *Manual de gestión de museos*. Barcelona.

MOORE, K. (1998): *La gestión del Museo*. Gijón.

PÉREZ, E. (2000): *Estudio de visitantes en museo: metodología y aplicaciones*. Gijón.

PIGGRÒS, E. (2005): *Los museos para el público, un público para los museos*. Girona.

RAMOS, M. (2007): *El turismo cultural, los museos y su planificación*. Gijón.

RICO, J.C. (2002): *¿Por qué no vienen a los museos?*. Madrid.

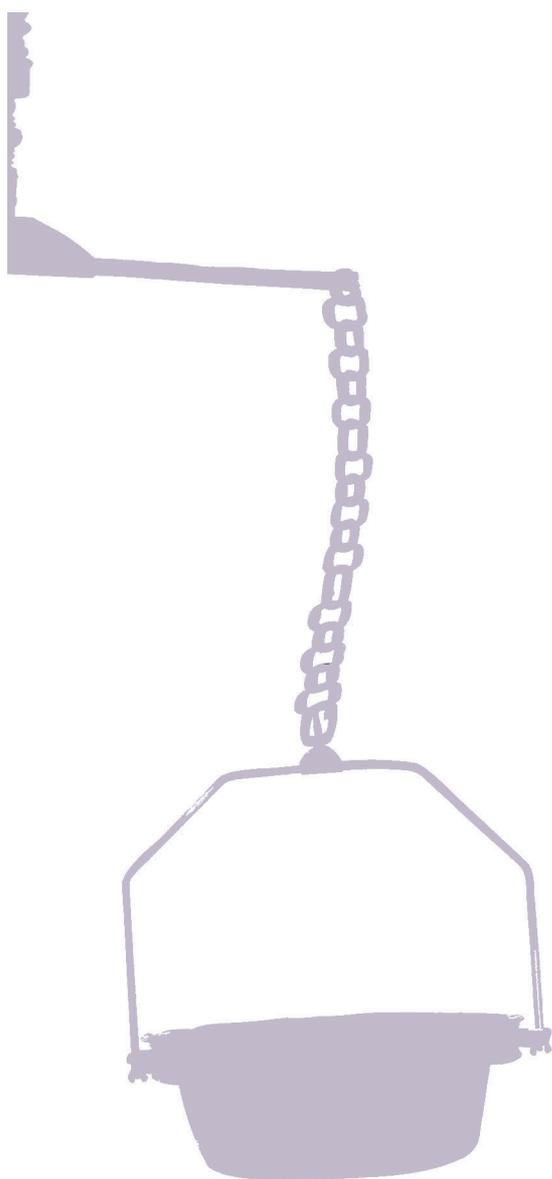
RICO, J.C. (2005): *La exposición comercial. Tiendas y escaparatismo, stands y ferias, grandes almacenes y superficies*. Gijón.

SOCIO, P. DE y PIVA, V. (2005): *Il Museo come scuola. Didattica e patrimonio culturale*. Roma.

VALDÉS, M^a. C. (1999): *La difusión cultural en el museo: servicios destinados al gran público*. Gijón.

VVAA. (2006): *Exposiciones temporales. Organización, gestión, coordinación*. Madrid.

VVAA (2007): *Museo de Galera. Guía oficial*. Granada.



BLOQUE E. CATÁLOGO

La importancia del catálogo en una exposición temporal es máxima. Éste va a perdurar una vez la exposición desaparezca y será lo único que quede de ella. Por tanto el catálogo se perfila como la perennidad frente a lo efímero del montaje expositivo.

Siguiendo esta premisa, hemos querido dejar constancia de la importancia de esta publicación. Es por ello que le hemos dedicado un bloque para él solo.

El catálogo está a caballo entre difusión y diseño. Los primeros dictan el contenido y las secciones, haciendo del mismo un apéndice del planteamiento general de la exposición. Diseño se encarga de darle forma, de revestirlo de la imagen de la exposición y presentarlo vistosamente para que el lector pueda disfrutar con su lectura y ver cómodamente las imágenes.

Visto esto hemos decidido que aparezca este bloque justamente detrás de difusión y diseño. El lector una vez haya tenido conocimiento de las intenciones de la exposición y su plasmación física pueda tener una comprensión y valoración global del catálogo en su contexto. Como se ha dicho antes como el apéndice de lo que queda.

La estructura del bloque consta de dos partes una dedicada al contenido realizado por el departamento de difusión y otra dedicada al diseño que es el departamento homónimo el que se ha encargado de su concreción.

Esperamos que estas aclaraciones sirvan al lector para valorar la importancia que se le ha conferido a este bloque.

I. CONTENIDO

- **Presentación del Diputado del Área de Cultura de la Diputación Provincial de Granada *D. Julio Miguel Bernardo Castillo***
- **Presentación del Imo. Alcalde del Galera *D. Manuel Serral Rodríguez***
- **Presentación de la Directora del Museo de Galera *Dña. M^a Oliva Rodríguez-Ariza***
- **Prólogo del Comisario de la Exposición *D. Daniel Expósito Sánchez***
- **ARTÍCULOS TEMÁTICOS:**
 - *El impacto del culto a la muerte en la sociedad contemporánea.*
Autor por confirmar
 - *Procesos de Momificación.*
Silvia Jiménez Brobeil.
 - *Los procesos de momificación en Egipto.*
Autor por confirmar
 - *Las momias más antiguas del mundo.*
Bernardo Arriaza
 - *Un ejemplo de momificación natural espontánea: La “Momia” de Galera.*
José Manuel Guillén Ruiz y Fernando Molina González
 - *Las momias guanches.*
Mercedes del Arco Aguilar
 - *La momificación en el desierto de Paracas.*
Florencia del Castillo
- **Catálogo de piezas**
- **Bibliografía**
- **Agradecimientos**
- **Créditos de las imágenes**

II. DISEÑO

El diseño del catálogo corresponde a una estructura muy simple que pretende ser lo más elegante posible.

La parte de los artículos invitados se estructurará en base a una única columna de texto sin ningún complemento en las páginas para no distraer al lector al igual que pasará con el propio catálogo de piezas, que se compondrá de la imágenes y un bloque de columnas de texto debajo de la misma.



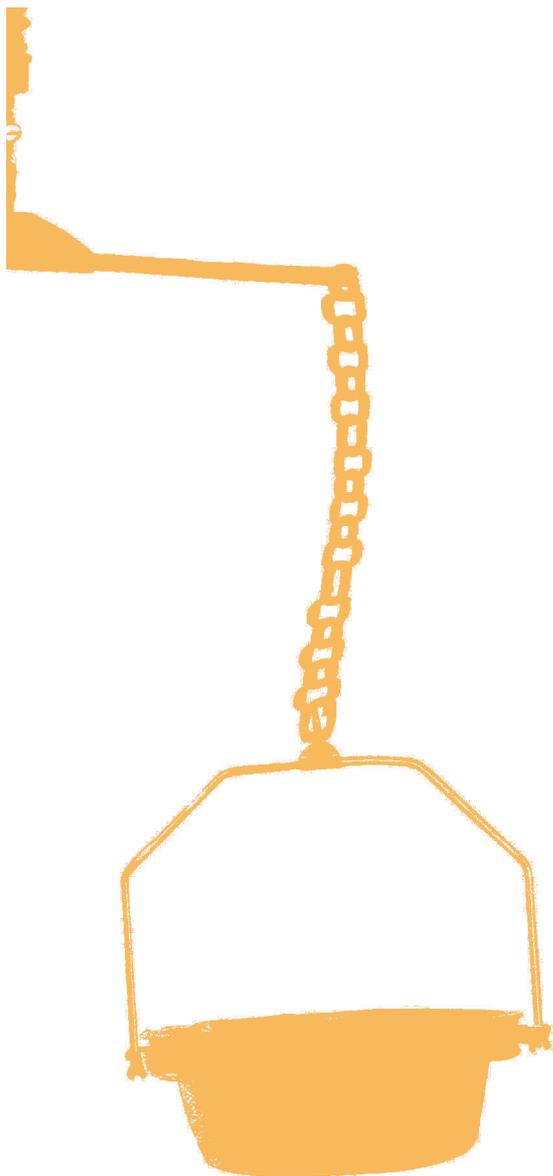
Cin hendit in ullammod
do do ercidunt loborem
zrilla ndreros etueraes-
trud eugue core dolor si.

Dit utat. Atum nulpu-
tpat.

Susciliquat, con volen-
dre feugiamconum dui-
si bla feu faccum iuscil
iustism olorting eraessit
adip esse magniam venis
aut dolore feugue dio do-
lor sim dipsum eu feum
dolore con vel ullaore te
molore veriusc ipsustio
elis ea faccumy nonse-

quipis niamconsequi bla
at autat. Ut utpat.

Pis nim zrrilismodit do-
lor si te modipsumsan ec-
tet nullam, quat wisi erci
elit vullandion heniam
nullan henis nim veliquat
alis nismolobore conse
min hent nullaortin verilit
adiam, sed dolorer sit alis
amcon veliquat praes-
sit lum ex er in venis et,
quatueril doloreet praesto
odio conullutem ad mag-
nis augero duismol or-
peros augue faciduisi.



BLOQUE F. FINANCIACIÓN

Una de las tareas más complejas a las que debe enfrentarse un proyecto es a la preparación y elaboración de un plan de Financiación, ya que exige de una manera clara y precisa intentar plasmar en la realidad aquello que tan sólo está en nuestras mentes.

Con este punto de partida, el objetivo ha sido formular unas estimaciones creíbles y comprensibles que reflejen y que van a determinar en gran medida la viabilidad o no del proyecto.

El trabajo ha consistido por un lado en la captación de fuentes de financiación y por el otro en elaborar un presupuesto estimativo del coste final de la exposición.

Al identificar las posibles fuentes de financiación, nos hemos encontrado con la dificultad del emplazamiento de la exposición, si bien a priori parecía un punto negativo por su lejanía con grandes núcleos urbanos, lo hemos solventado

enfocando nuestro proyecto no como un mero entretenimiento, si no como una posibilidad de desarrollo y dinamización del territorio.

La elaboración del presupuesto estimativo ha representado todo un reto, ya que planteamos desde un principio que supusiera una posibilidad de empleo para las empresas de la comarca. Si bien este hecho era necesario, así mismo complicaba en exceso la tarea de presupuestar, ya que para implicar socialmente debíamos diseñar nosotros mismos cada elemento expositivo para así lograr su posterior elaboración por personas de la comarca.

Por tanto hemos especificado cada elemento y cada material, hubiera sido más fácil sin duda, encargarle la producción a una gran empresa de una gran ciudad. Pero proponemos otra forma de hacer las cosas, más cercana, más útil y hacer una exposición si cabe “más social”.

I. PROGRAMAS FINANCIEROS

El programa financiero de la exposición temporal va a girar en torno a dos ejes:

- a) Estrategias de financiación a través de los fondos NERA.
- b) Patrocinio a través de Cajas de ahorros, Instituciones, empresas..etc.

Los fondos **NERA** (Nueva Estrategia Rural para Andalucía) provienen del programa FEADER por mediación del método LEADER, todas estas cuestiones paso a aclararlas a continuación.

Dentro del marco de la Unión Europea se han establecido unas políticas territoriales para el desarrollo rural, plasmadas en el reglamento FEADER (Fondo Europeo Agrícola de desarrollo Rural) del que hay que diferenciar FEDER (Fondo Europeo de Desarrollo Rural). Entre los objetivos de FEADER, a grandes rasgos, se encuentran:

- Reducir las disparidades en el nivel de desarrollo de las distintas regiones.
- Reducir el retraso de las regiones menos favorecidas (ejemplo zonas rurales).
- Apoyar el desarrollo económico sostenible e integrado.

El reglamento FEADER contempla tres ejes de acción, el que a nosotros nos interesa es el llamado eje 3 que se titula: "Calidad de vida en las zonas rurales y diversificación de la economía rural" dentro de él los puntos:

- Diversificación de la economía rural ⇒ Fomento de actividades turísticas.
- Conservación y mejora del patrimonio rural.

El programa FEADER se desarrolla principalmente a través del método LEADER, en él su componente esencial es el grupo de acción social, que en Andalucía se denomina: **Grupo de Desarrollo Local**. Estos grupos son los gestores de los programas de desarrollo rural, que están cofinanciados por fondos europeos, ministeriales y autonómicos. Así desempeñan funciones públicas, son los encargados de conceder subvenciones a terceros (más de 357 mill. de euros nutren los actuales programas de desarrollo rural).

En Galera encontramos el Grupo de Desarrollo Rural del Altiplano de Granada, con el objetivo de diversificar la economía rural, este grupo ejerce de mediador e impulsa las propuestas que surjan para dinamizar el territorio.

Entre los municipios de la comarca Galera posee junto a Orce un importante legado Histórico que en los últimos tiempos está sirviendo de acicate para el crecimiento económico, ya que la economía del municipio se basa principalmente en la construcción y especialmente en la rehabilitación de las casas cueva. Este hecho unido a una mayor demanda de estas casas, reflejan el creciente interés por el turismo de interior que está sufriendo el municipio. Por tanto se vislumbra que en el futuro este sector y no otro, será el motor de la economía en la zona.

Cabe recordar que Galera es una pequeña población de unos 1500 habitantes, alejada de grandes núcleos urbanos, con una población cada vez más envejecida, es por ello que se convierte en una firme candidata de recibir las ayudas europeas.

Para recibir las ayudas, el proyecto que presentemos al G.D.R. debe cumplir unos requisitos mínimos:

- Que cumplan algunas de las siguientes características de innovación, piloto o transferibilidad.
- No haber iniciado la inversión antes de recibir la ayuda.
- Ser viables técnica, económicamente y financieramente.
- Generar o mantener empleo.

Estas ayudas serán del 50% en proyectos productivos y de hasta el 100% en proyectos no productivos, la cuantía máxima por proyecto será de 250.000€. Para asistencias técnicas, estudios, inventarios y actividades de promoción se límite será de 100.000€.

I.1.- ESTRATEGIAS DE FINANCIACIÓN

1ª Estrategia. Inscribir nuestro proyecto de exposición temporal dentro del Plan Estratégico del grupo de desarrollo local del Altiplano de Granada, que tiene como ámbito de actuación las comarcas de Baza-Huércar.

Entre las metas del grupo el que más se ajustaría a nuestras necesidades sería: *Impulsar y fomentar todo tipo de iniciativas de promoción económica, actividades empresariales, y estudios de investigación que redunden positivamente en el desarrollo.*

El grupo de desarrollo rural del altiplano ha elaborado un programa estratégico (objetivos/ líneas estratégicas/actuaciones) 2007-2013, donde nuestra exposición podría integrarse dentro de los siguientes puntos:

- Reforzar la identidad comarcal e impulsar la cultura, el ocio y el deporte; con el inventario, conservación, rehabilitación, potenciación del patrimonio cultural/material/inmaterial... Para que sirva como activo de un desarrollo rural basado en la riqueza y calidad patrimonial distintiva e identitaria de éste.”

La exposición posibilitará la potenciación de este patrimonio, ya que para muchos *La momia de Galera* es tan sólo un dato dentro del municipio y con la exposición se convertiría en un reclamo, en un nexo vertebrador del discurso. Proponemos durante la exposición un acercamiento y mejor conocimiento de la riqueza patrimonial de la comarca, pero a su vez una mejor comprensión de los modos de vida tanto históricos como contemporáneos que puede ofrecer el Altiplano.

Otra línea estratégica que se desgaja del anterior objetivo es el “impulso de la cultura con la mejora de equipamiento y actividad cultural del altiplano”, dentro de esta cuestión la exposición convertirá al museo y a la sala de exposiciones temporales en un punto de referencia de la vida cultural de Galera y la comarca. Ya que esta nueva sala dotaría al municipio de un espacio de intermediación cultural y de promoción tanto del territorio como de las inquietudes artísticas que se generen.

- Dentro del objetivo de “Consolidar e incrementar coordinadamente el desarrollo turístico en el Altiplano como estrategia de diversificación económica”, la exposición temporal se prefigura como un nuevo elemento turístico en la zona, ya que se trataría de la creación de un producto novedoso en la comarca que vendría a sumarse a los ya existentes. Logrando el consiguiente impulso como destino turístico del altiplano.
- Así mismo con el objetivo de “Conservar y potenciar la vertebración y dinamización social del Altiplano, aprovechar el capital social del territorio fomentando la participación de la sociedad en todos los ámbitos de desarrollo”. La exposición generaría una oportunidad para que la población se implique en el proyecto, apostando por personas autóctonas para que realicen las labores de puesta en valor, promoción, mantenimiento de la misma, etc... Como en la producción y montaje de la exposición (carpinteros, pintores, albañiles, imprenta,...etc)

Este hecho generaría posibilidades de empleo en la comarca, si bien la exposición es temporal, las instalaciones son permanentes lo que supondría un vivero de nuevos proyectos y de oportunidades.

Por ello la exposición serviría como excusa para aprovechar, formar y atraer capital humano al lugar. Se entroncaría con el objetivo de mejora de las infraestructuras sociales ya que la nueva sala de exposición temporal supondrá el crecimiento de los equipamientos actuales, dotando a Galera de un nuevo espacio que sirva de vínculo de comunicación entre sociedad/cultura/territorio.

Éstos son los objetivos más directos que nuestro proyecto ayudaría a conseguir, no obstante existen otros objetivos que podemos llamar indirectos o colaterales que también los podemos incluir dentro del marco de acción de la exposición como:

- Conocer y mejorar el espacio y los recursos turísticos (mejora de la señalización turística, recuperación, restauración activa del patrimonio a través de su puesta en valor)
- Mejorar las infraestructuras turísticas básicas y complementarias.
- Impulsar la oferta turística y cultural de la zona apostando por un producto de calidad (pack cultural: museo, exposición, yacimientos, casas cueva, cordero segureño) ofreciendo así un elemento distintivo al turismo rural tradicional.

Todos éstos factores, objetivos confluyen en el desarrollo económico, cultural y social de la zona.

2º Estrategia. Inscribir nuestra exposición en el proyecto de cooperación llamado “Parque Cultural”, que parte de concebir el patrimonio del territorio como un “Todo” pretendiendo su puesta en valor a través de la conjunción de múltiples componentes (arte, historia, gastronomía, naturaleza...) para hacer del mismo un elemento de desarrollo convirtiéndolo en un novedoso producto de turismo cultural.

I.2. PATROCINIO

El Ayuntamiento de Galera se presenta como nuestro máximo patrocinador, contamos con él para que nos ceda el edificio donde se haya la sala de exposiciones, publicidad gratuita en su página web. Cabe recordar que el

Ayuntamiento es el mayor beneficiario de que la exposición se realice, ya que Galera se convertiría en foco de todas las miradas, con gran proyección autonómica e incluso nacional, esto se reflejaría en mayor visitas y pernотaciones, favoreciendo por tanto la economía del municipio.

El Museo de Galera nos cedería la nueva sala de exposiciones, el personal de mantenimiento, de seguridad, publicidad en su página web, así como un pequeño espacio en la tienda del museo para colocar artículos de regalo (camisetas, bolígrafos, puntos de lectura...etc), como recuerdo de la exposición.

Diputación de Granada, siguiendo la línea de promoción de los municipios y su fuerte labor editorial contaríamos con su patrocinio para elaborar los catálogos de la exposición.

Universidad de Granada, contaríamos con su apoyo científico así como con el de otras universidades españolas como la de Córdoba o incluso contaríamos con el apoyo científico de profesionales en la Universidad de Chile o Argentina. Si bien la universidad de Granada por su cercanía con Galera nos facilitaría la búsqueda de los monitores, a través del servicio de orientación laboral que tiene la universidad.

Empresa Hostelera, contamos con la colaboración de una reconocida empresa del municipio que nos patrocinaría el catering inaugural, así como cualquier acto o evento que surja.

Por último hemos de mencionar otra posible fuente financiación como es Caja Rural de Granada, esta caja está fuertemente implantada en la comarca y es la más afín a colaborar con nosotros, entre otros motivos porque supondría una importante campaña promocional y mejoraría la imagen ya creada en Galera.

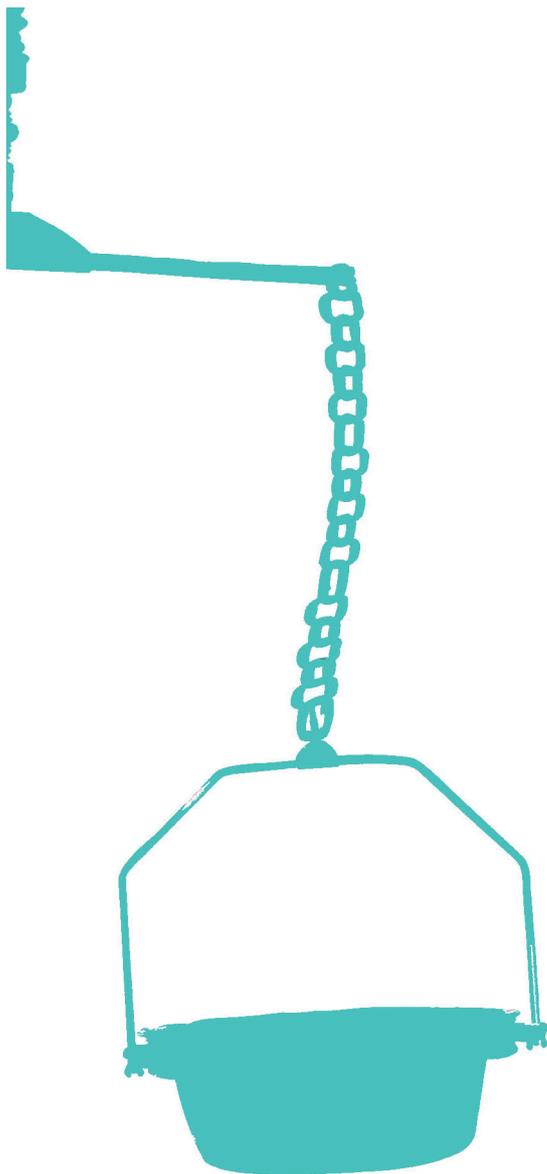
II. PRESUPUESTOS

PRESUPUESTO DE DISEÑO, MONTAJE Y PRODUCCIÓN				
	Coste	Uds./p.v.p.	€/m2	Total
Transporte y seguro	27530,24€			
Alquiler, transporte, seguro	18000 €			
Réplica momia	700 €			
Correos	1009,85 €			
Control climático (alquiler)	3324,00 €			
Extintores		5/60.18€		300,90 €
D.M.			45,89 €	18814,49 €
Pint ignifuga			21,98 €	13266,02 €
Moqueta			20,39 €	4506,19 €
Vitrinas	2512,72 €			
Vinilo+PVC			46,13 €	342,24 €
Vinilo brillo			24,78 €	743,40 €
Vinilo cristal			60,17 €	180,51 €
Retroiluminados				
D.V.D. (alquiler)	100 €			
Proyectores (alquiler)	2000 €			
Pantallas plasma(alq)	1000 €			
Producción audiovisual	2250 €			
Iluminación	1950,30 €			
Lonas serigrafiadas	180 €			
Mueble de luz	300 €			
Varios	500 €			
SUB-TOTALES	61.357,11 €			38.153,75 €
PRESUPUESTO TOTAL	110.785,11 €			

PRESUPUESTO DE MARKETING Y DIFUSIÓN		
PRODUCTO	Uds/p.vp.	TOTAL
Displays	3/266 €	800,00 €
Torretas	3/516 €	1.550,00 €
Carteles	1000 uds.	425,52 €
Trípticos	6000/0.30 €	1.800,00 €
Radio		2.500,00 €
WEB		600,00 €
Catering	80/6 €	480,00 € (patrocinado)
Catálogo	200/20 €	4.000 € (Diputación de Granada)
Talleres		100,00 €
Monitores	5/500 €	2.500,00 €
Artículos de Regalo		1.00,00 €
PRESUPUESTO TOTAL		11.275,53 €

III. ASPECTOS TÉCNICOS

- Todos los trabajos de montaje y desmontaje de la exposición correrían a nuestro cargo con el fin de abaratar lo costes y hacerla más viable.
- Todos los precios/m2 incluyen mano de obra (realizados con el programa de edificación PRESTO).
- La estimación financiera de las vitrinas y retroiluminados se basa en una suma de materiales por metro cuadrado y mano de obra. Ejemplo:
 - Vitrinas: DM + vidrio de seguridad stadip +absorb +iluminación.
 - Retroiluminados: metacrilato + lona microcalada + iluminación.
- El personal que realiza los talleres pedagógicos serían recién licenciados, de la comarca preferiblemente, estableciendo un sueldo mínimo de 500€ al finalizar la actividad.
- Los equipos audiovisuales (proyectors de D.V.D., videoproyectores...) se encontrarían en régimen de alquiler, ya que tratándose de una exposición temporal, no es necesaria su compra.
- Los equipos de control climático, se encuentran en régimen de alquiler, a través de la empresa SENSONET.
- Las obra provenientes de La Fundación Clos (Barcelona), poseen su propia entidad en el presupuesto, ya que al tratarse de una fundación privada, hemos tenido que tramitar el alquiler de las mismas, seguro, transporte y correo directamente con la fundación. Ascendiendo todos estos gastos a 18.000€.
- La réplica de la momia de Chinchorro, ha sido necesaria su elaboración y compra, ya que era del todo imposible su préstamo. Al término de la exposición esta réplica podría quedarse en el museo de Galera y servir como otro ejemplo de momificación (talleres pedagógicos).



BLOQUE G.- ANEXOS

I.- GESTIÓN Y SOLICITUD DE PRÉSTAMO DE LAS PIEZAS

A/A. Dña. Rubí Sanz
Directora Museo Arqueológico Nacional

Córdoba, 28 de Enero de 2008

Me dirijo a usted como Coordinadora de Documentación y Difusión de la Exposición temporal *Muerte y Vida: Un recorrido hacia la eternidad*.

Se trata de una exposición que un grupo de alumnos del Máster de Museología de la Universidad de Granada estamos llevando a cabo en el contexto de un ejercicio.

La exposición trata sobre los procesos de momificación en diversas culturas y momentos históricos, donde la cultura Egipcia mantiene un lugar destacado. En este sentido, pretendemos ilustrar a través de los cuerpos momificados las técnicas de momificación empleadas desde la Antigüedad (Cultura de Chinchorro y Egipto) hasta la actualidad, pasando por diferentes ámbitos geográficos y diversas cronologías y atendiendo al contexto cultural donde se insertan.

Con todo, queremos solicitarle el préstamo del Vaso Canopo de Mnevis (Churriana, Málaga) y de alguno de los sarcófagos que tienen



Ana M^a Márquez Alcántara
Coordinadora de Documentación y Difusión

A/A. D. Rafael González Antón
Director Museo Arqueológico de Tenerife

Córdoba, 22 de Enero de 2008

Me dirijo a usted como Coordinadora de Documentación y Difusión de la Exposición temporal *Muerte y Vida: Un recorrido hacia la eternidad*.

Se trata de una exposición que un grupo de alumnos del Máster de Museología de la Universidad de Granada estamos llevando a cabo en el contexto de un ejercicio. La exposición trata sobre los procesos de momificación en diversas culturas y momentos históricos, donde la cultura Guanche mantiene un lugar destacado. En este sentido, pretendemos ilustrar a través de los cuerpos momificados las técnicas de momificación empleadas desde la Antigüedad (Cultura de Chinchorro y Egipto) hasta la actualidad, pasando por diferentes ámbitos geográficos y diversas cronologías y atendiendo al contexto cultural donde se insertan.

Con todo, queremos solicitarle el préstamo de algún cuerpo momificado y/o parte del mismo que muestre los aspectos más relevantes del proceso de momificación que practicaba el pueblo Guanche.



Ana Mª Márquez Alcántara
Coordinadora de Documentación y Difusión

SOLICITUD DE PRESTAMO

Institución: MUSEO ARQUEOLÓGICO MUNICIPAL DE GALERA
Dirección (Calle, Plaza): C/ SAN MARCOS N°: 9
Código Postal: 18840 Municipio: GALERA
Provincia: GRANADA
Teléfono: 958739276 Fax:

Responsable de la Solicitud: JOSE MANUEL GUILLÉN RUIZ
DNI: Cargo en la Institución: CONSERVADOR

EXPONE:

El Museo de Galera va a llevar a cabo una exposición temporal titulada "Muerte y vida: un recorrido hacia la eternidad" cuyo objetivo es mostrar el mundo cultural e ideológico que contextualiza los procesos de momificación, desmitificando la visión popular contemporánea acerca de este fenómeno *de vida* tras la muerte. En esta exposición se van a mostrar piezas procedentes del Museo de América de Madrid, Museo Arqueológico Nacional, Fundación Clos de Barcelona, entre otras. Una de las entidades colaboradoras en dicha exposición es la Diputación de Granada.

SOLICITA:

Requerimos para la exposición temporal "Muerte y vida: un recorrido hacia la eternidad", que tendrá lugar desde el 7 de Julio de 2009 hasta el 7 de Enero de 2010:
- Momia guanche (replica).

En GALERA (GRANADA), a 5 de ENERO de 2009

Fdo.: JOSE MANUEL GUILLÉN RUIZ

SR. DIRECTOR DEL MUSEO DE LA NATURALEZA Y EL HOMBRE DE STA. CRUZ DE TENERIFE



MINISTERIO
DE CULTURA

DIRECCIÓN GENERAL DE
BELLAS ARTES Y BIENES
CULTURALES

SUBDIRECCIÓN GENERAL DE MUSEOS ESTATALES
Plaza del Rey, 1. 28004 MADRID
Tels.: 91 701 70 26 y 91 701 70 29
Fax: 91 7017384

Expediente núm.: 35621

**SOLICITUD DE PRÉSTAMO DE BIENES DE TITULARIDAD ESTATAL
PARA EXPOSICIÓN TEMPORAL**

I. DATOS DEL ORGANIZADOR

Nombre: <u>JOSE MANUEL GUILLÉN RUIZ</u>	
D.N.I. o Pasaporte: _____	
En representación de: <u>M^a OLIVA RODRÍGUEZ-ARIZA</u>	
D.N.I. o Pasaporte: _____	Nacionalidad: <u>ESPAÑOLA</u>
Domicilio: <u>C/SAN MARCOS</u>	Nº: <u>9</u>
Localidad: <u>GALERA (GRANADA)</u>	Código Postal: <u>18840</u>
País: <u>ESPAÑA</u>	
Teléfono: <u>958739276</u>	Fax: _____
Correo electrónico: _____	

II. DATOS DE LA EXPOSICIÓN

Denominación: <u>MUERTE Y VIDA: UN RECORRIDO HACIA LA ETERNIDAD</u>	
Sede (país, ciudad, calle y nº)	
<u>MUSEO ARQUEOLÓGICO MUNICIPAL DE GALERA</u>	Fecha de inauguración y clausura:
<u>ESPAÑA GRANADA GALERA</u>	<u>07/JULIO/2009</u>
<u>C/ SAN MARCOS, 9</u>	<u>07/ENERO/2010</u>
<u>C.P. 18840</u>	
_____	_____
_____	_____
_____	_____
Comisario/a: <u>DANIEL EXPÓSITO SÁNCHEZ</u>	

El organizador declara conocer y acepta las condiciones de préstamo establecidas en el Anexo II de este documento y SOLICITA, por el presente escrito, el préstamo temporal para exposición de los bienes de titularidad estatal que se detallan en el Anexo I.

En GALERA (GRANADA), a 5 de ENERO de 2009
EL ORGANIZADOR

Fdo.: JOSE MANUEL GUILLÉN RUIZ



Expediente núm.: 35621

Nº DE HOJA / 1

ANEXO I

A. LUGAR Y FECHA DE RECOGIDA DE LOS BIENES: MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL
02/JULIO/2009

B. LUGAR Y FECHA DE DEVOLUCIÓN DE LOS BIENES: MUSEO DE GALERA
12/ENERO/2010

C. RELACIÓN DE BIENES DE TITULARIDAD ESTATAL QUE SE SOLICITAN EN PRÉSTAMO
PARA EXPOSICIÓN TEMPORAL

Nº DE INVENTARIO: 15159

OBJETO: SARCÓFAGO

TÍTULO: SARCÓFAGO DE TAREMETCHENBASCHET

AUTOR:

DATACIÓN: ÉPOCA SAITA (664-525 a.C)

MEDIDAS: ALTURA: 1,90 m.; ANCHURA: 0,60 m.

VALOR A EFECTOS DE SEGURO:

Nº DE INVENTARIO:

OBJETO:

TÍTULO:

AUTOR:

DATACIÓN:

MEDIDAS:

VALOR A EFECTOS DE SEGURO:

Nº DE INVENTARIO:

OBJETO:

TÍTULO:

AUTOR:

DATACIÓN:

MEDIDAS:

VALOR A EFECTOS DE SEGURO:



MINISTERIO
DE CULTURA

DIRECCIÓN GENERAL DE
BELLAS ARTES Y BIENES
CULTURALES

SUBDIRECCIÓN GENERAL DE MUSEOS ESTATALES
Plaza del Rey, 1. 28004 MADRID
Tels.: 91 701 70 26 y 91 701 70 29
Fax: 91 7017384

Expediente núm.: 15318

SOLICITUD DE PRÉSTAMO DE BIENES DE TITULARIDAD ESTATAL PARA EXPOSICIÓN TEMPORAL

I. DATOS DEL ORGANIZADOR

Nombre: <u>JOSE MANUEL GUILLÉN RUIZ</u>	
D.N.I. o Pasaporte: _____	
En representación de: <u>M^a OLIVA RODRÍGUEZ-ARIZA</u>	
D.N.I. o Pasaporte: _____	Nacionalidad: <u>ESPAÑOLA</u>
Domicilio: <u>C/ SAN MARCOS</u>	Nº: <u>9</u>
Localidad: <u>GALERA (GRANADA)</u>	Código Postal: <u>18840</u>
País: <u>ESPAÑA</u>	
Teléfono: <u>958739276</u>	Fax: _____
Correo electrónico: _____	

II. DATOS DE LA EXPOSICIÓN

Denominación: <u>MUERTE Y VIDA: UN RECORRIDO HACIA LA ETERNIDAD</u>	
Sede (país, ciudad, calle y nº)	
<u>MUSEO ARQUEOLÓGICO MUNICIPAL DE GALERA</u>	Fecha de inauguración y clausura:
<u>ESPAÑA, GRANADA, GALERA</u>	<u>07 / JULIO / 2009</u>
<u>C/ SAN MARCOS, 9 C.P. 18840</u>	<u>07 / ENERO / 2010</u>
_____	_____
_____	_____
_____	_____
Comisario/a: <u>DANIEL EXPÓSITO SANCHEZ</u>	

El organizador declara conocer y acepta las condiciones de préstamo establecidas en el Anexo II de este documento y SOLICITA, por el presente escrito, el préstamo temporal para exposición de los bienes de titularidad estatal que se detallan en el Anexo I.

En GALERA (GRANADA) a 3 de ENERO de 2009
EL ORGANIZADOR

Fdo.: JOSE MANUEL GUILLÉN RUIZ



Expediente núm.: 15318

Nº DE HOJA / 1

ANEXO I

A. LUGAR Y FECHA DE RECOGIDA DE LOS BIENES: MUSEO DE AMÉRICA (MADRID).....
02/ JULIO/ 2009.....

B. LUGAR Y FECHA DE DEVOLUCIÓN DE LOS BIENES: MUSEO DE GALERA (GRANADA)...
12/ ENERO/ 2010.....

C. RELACIÓN DE BIENES DE TITULARIDAD ESTATAL QUE SE SOLICITAN EN PRÉSTAMO
PARA EXPOSICIÓN TEMPORAL

Nº DE INVENTARIO: 70311
OBJETO: FARDO FUNERARIO
TÍTULO: FARDO FUNERARIO DE PARACAS
AUTOR:
DATACIÓN: 300-200 a.C.
MEDIDAS: ALTURA:1,50m; ANCHURA: 1,50- 2,00m
VALOR A EFECTOS DE SEGURO:

Nº DE INVENTARIO:
OBJETO:
TÍTULO:
AUTOR:
DATACIÓN:
MEDIDAS:
VALOR A EFECTOS DE SEGURO:

Nº DE INVENTARIO:
OBJETO:
TÍTULO:
AUTOR:
DATACIÓN:
MEDIDAS:
VALOR A EFECTOS DE SEGURO:

II. NORMAS DE REPRODUCCIÓN DE LAS IMÁGENES DEL MUSEO DE AMÉRICA



DIRECCIÓN GENERAL
DE BELLAS ARTES
Y BIENES CULTURALES

MUSEO DE  AMÉRICA

José Manuel Guillén Ruiz
Museo de Galera
c/ San Marcos, 9
Galera (Granada)
Madrid, 12 de febrero de 2008

Habiendo recibido su solicitud de cesión de imágenes de cara a la realización de un proyecto del master de museología adjuntamos vía correo electrónico los siguientes archivos fotográficos referentes a las piezas de nuestros Fondos Museográficos: **14508, 14659 y 70311**

Respecto a **autorización** de reproducción de nuestros fondos, el Museo de América en Madrid se basa en las siguientes normas:

- 1- Esta autorización es exclusiva para los fines señalados en la solicitud. Cualquier nuevo uso de las imágenes requerirá autorización expresa.
- 2- En las reproducciones deberá figurar su pertenencia al Museo de América en Madrid.

Estamos a su disposición para cualquier consulta que quiera realizar.

Reciba un cordial saludo.

Consuelo Astorga Sardina
Administradora



EQUIPO DE TRABAJO

Tutor

Jose Manuel Guillén Ruiz
Francisco M. González de la Oliva

Comisario

Daniel Expósito Sánchez

Coordinadora de Documentación y Difusión

Ana María Márquez Alcántara

Coordinador de Diseño y Financiación

Antonio García Baeza

Área de Documentación

María José Barquier Pérez
Julia Rabadán Guillén

Área de Difusión

Tania Fábrega García
Alessia Mitoli

Área de Diseño

Manuel Aguayo Marmolejo
Ramón García Aguilera
Manuel Francisco López-Gay Salmerón
María Elena Ordóñez Ramos

Área de Financiación

Elena María Álvarez Rivera



www.pearsoned.com.au