LA EXPOSICIÓN TEMPORAL: "MAGNA HISPALENSIS" CATEDRAL DE SEVILLA 1992

Isabel LUQUE

ATRIO 7 (1995). Págs. 113-126

Constituye un evento fundamental en la historia museográfica de la Catedral, ya que es el puente hacia nuevos criterios expositivos. De ahí el interés por analizarla con cierta perspectiva temporal, lo que nos permite enlazar el impacto que causó en su momento con la política que actualmente se está desarrollando en la Catedral Hispalense a nivel cultural.

Se trata de una exposición temporal, que podemos enmarcar dentro de una serie de muestras que reflejan una nueva visión de las catedrales españolas. Estas carecen de sentido hoy día en su dimensión más ortodoxa, son símbolos culturales que atraen a todo tipo de público, museos que aúnan arte y tradición viva[1].

Muestra de ello es que ya se han organizado grandes exposiciones utilizando como reclamo dichos monumentos. Es el caso del montaje en torno al escultor andaluz Pedro de Mena, en la Catedral de Málaga, 1989; el que se realizó sobre las catedrales renacentistas en la de Jaén, 1993; la serie sobre **Las Edades del Hombre,** en diferentes catedrales castellanas, 1988-1994, etc.

Así mismo no podemos olvidar que las exposiciones temporales constituyen un fenómeno propio de nuestro tiempo, destinadas a atraer al turismo de masas, su objetivo es vender un producto cultural. Por una parte se les adjudica un presupuesto desproporcionado en relación al destinado a las colecciones permanentes, perjudica notoriamente la conservación de las piezas, expuestas a cambios ambientales, accidentes, etc., y son la respuesta muchas veces a una política cultural altisonante. Sin embargo no dejan de ser una forma de conectar con el gran público, de hacer visitables instituciones con una imagen tan caduca como la de los museos, a los que la temporalidad de estos eventos puede llegar a dar gran dinamismo.

Por tanto ante la posibilidad de explotar las ventajas que una exposición temporal ofrecía en un marco cultural como era el de EXPO 92, se decidió a iniciativa del Arzobispo, D. Carlos Amigo Vallejo, convertir la Catedral en pabellón de una muestra sobre la Iglesia de Sevilla[2].

I Descripción

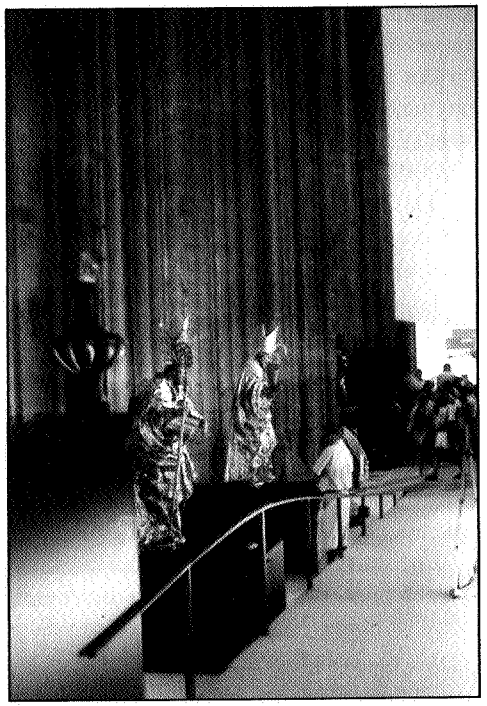
En este apartado no se tratarán los objetos expuestos o su relación argumental, temas detallados expresamente en el catálogo de la Exposición. Remitiéndonos a cuestiones puramente expositivas.

El discurso del montaje fue moldeándose poco a poco por una comisión diocesana interdisciplinar, creada cinco años antes de la exposición para fijar contenidos y objetivos. No hubo un proyecto concreto, éste fue elaborándose en sucesivas reuniones.

"La idea de la Exposición consiste en dar a conocer uno de los más monumentales edificios de la Cristiandad y al mismo tiempo, apreciar parte del rico patrimonio artístico y cultural de la Iglesia de Sevilla". (Falcón, T.: 1992).

A todo ello se le pretendió dar un hilo argumental, siguiendo fielmente la cronología, se optó por proponer una serie de objetos artísticos y documentales, testimonios de la andadura eclesiástica en la historia sevillana, con incidencia en el período del Descubrimiento y Evangelización. Esta es la base sobre la que se elaboró la práctica museográfica, que se estructuró en las siguientes secciones:

I Mi voz es su lengua (los orígenes del



Cristianismo)
II Entre la gente del libro (la dominación islámica)
III El que más teme a Dios (la Reconquista)
IV Entre el claustro y el compás (el esplendor de las órdenes religiosas)
V Doctrina Cristiana (la Iglesia evangeliza)
VI Carrera de Indias, camino de Dios (la evangelización de América)
VII Hércules cristiano (la Iglesia y el Humanismo)
VIII La Iglesia en el siglo de las Luces
XI Reliquias de cuentas y armonías (la Iglesia, la economía y la cultura)
X La Iglesia de Sevilla en el siglo XX

Una vez decidido el ideario expositivo, el gran problema fue **la ubicación,** ya que era difícil compaginar visitas y culto. Entre las propuestas presentadas se pensó acotar para la exposición una zona de la Catedral, que interfiriese lo menos posible en el culto. La primera idea fue utilizar el espacio existente en el Trascoro y las dos naves del Evangelio, hasta el crucero. La segunda propuesta fue acortar una serie de espacios en la cabecera, incluyendo la Capilla Real, el teórico transepto, la Sala de Ornamentos, la Sala Capitular, la Capilla del Mariscal y la Sacristía Mayor. La tercera alternativa era utilizar dos de los tramos del Trascoro, lo más inmediato a la fachada de Poniente, y la nave del Evangelio próxima al frente Norte, incluyendo la Giralda.

El inconveniente radicaba en que al dividir el espacio para dos usos, exposición y culto, habría interferencias, sobre todo acústicas por esta razón la cuarta posibilidad consistía en ubicar la exposición en el Patio de los Naranjos, cubriéndose en casi toda su extensión con una estructura efímera, sin embargo esto plantea diversos problemas económicos, técnicos y de seguridad.

Finalmente se optó por dedicar toda la Catedral a pabellón de la Iglesia de Sevilla, quedando reducidos los espacios de culto a la Capilla Real y a la Capilla de la Virgen de la Antigua. El resto de los actos litúrgicos se celebraron en la parroquia del Sagrario.

La inauguración se celebró el cinco de mayo de 1992 (el horario fue: 9,30 h-21,00 h de lunes a domingo), con posterioridad a la de la Exposición Universal, debido a que no se pudo empezar a acondicionar el edificio hasta que finalizaron los desfiles procesionales de Semana Santa, que tienen paso obligado por la Catedral. La muestra quedó abierta hasta el treinta de octubre del mismo año.

Otro de los problemas planteados fue **el**

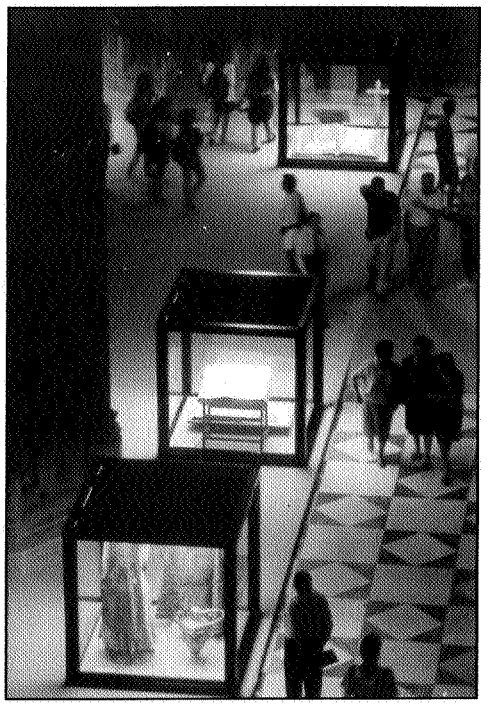
recorrido, de difícil elección en un espacio tan sobrecogedor como la Catedral de Sevilla. Se pretendía orientar al público siguiendo un sentido cronológico-lineal mediante los módulos del montaje y la guía gratuita que se entregaba en la entrada, sin la cual la sucesión de los valiosos objetos expuestos carecía de argumento.

El acceso a la muestra se estableció por el Patio de los Naranjos, a través de la puerta inmediata a la Giralda, ya que se preveían las colas y era la entrada menos castigada por el sol, lo que a su vez permitió formar un entoldado para proteger al público en las horas más calurosas (recuérdese que la época en que fue visitable la exposición, coincidió con altas temperaturas en Sevilla).

Dentro del Patio de los Naranjos se situó la parte comercial y recreativa: cafeterías, stands en los que se vendían souvenirs, catálogos, posters, etc. Esta es una sección importante que debe integrarse en el entorno, sin desvirtuar el espacio en cuestión, al contrario de lo que sucedió en el caso que estudiamos, afeando el Patio notablemente.

En su nave oriental, llamada Nave del Lagarto, se establece el primer punto de conexión con la exposición. Un control de seguridad sigue inmediatamente a la Puerta del Lagarto y en la mencionada Nave se organiza el guardarropa y la venta de catálogos, junto con una introducción al origen edilicio del edificio, con paneles, planos actuales y antiguos, hallazgos arqueológicos e instrumentos constructivos de la época, para amenizar las largas esperas. No faltan la Taquilla, donde se entregaba la guía y el control de entrada.

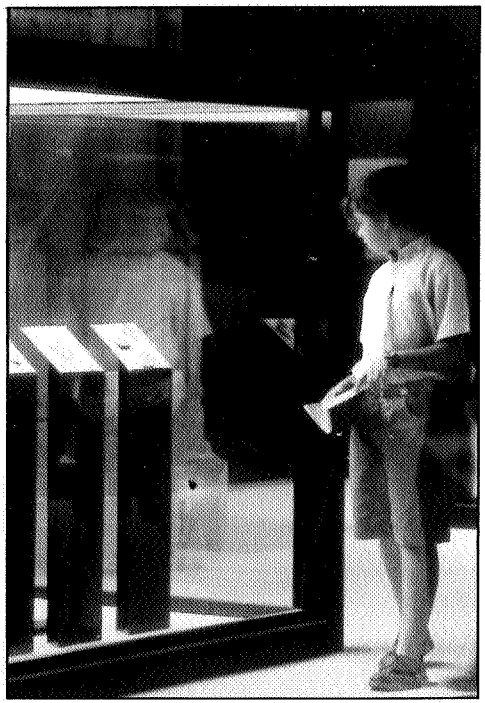
Una vez dentro de la Catedral se podía escoger entre el acceso a la Giralda o el primer capítulo de la muestra. El recorrido como ya se ha dicho era guiado por el montaje y el



folleto.

Desde el primer espacio de recepción el montaje obligaba a pasar al público por una rampa desde la que se contemplaba la Capilla Real (Fig. 1), destinada exclusivamente al culto. A continuación se accede al segundo capítulo, en el que las piezas se sitúan sólo en el pasillo artificial que conduce al ala renacentista, quedando el conjunto un tanto desconectado entre sí y del resto de los capítulos.

El sector renacentista (capítulos II y III) será detenidamente comentado más adelante, por ello obviamos aquí su descripción. Al salir de dicha zona se pasa a los capítulos IV, V y VI; hasta este punto la mayor parte de los visitantes seguía el recorrido, sin embargo a la salida de la Sacristía Mayor, el montaje invitaba a volver a las amplias naves de la



Catedral, lanzando al espectador hacia un espacio que desorientaba y sobre todo impresionaba, aquí la noción de orden lineal se perdía, aunque existía un criterio expositivo había que descubrirlo, ya que era el inicio de los bloques temáticos.

Por una parte se observaba una amplia perspectiva de escultura religiosa sobre modernos pedestales, por otra vitrinas especialmente diseñadas para exponer documentación y paralelamente una zona dedicada a exposición de lienzos, paneles alternativos que van acotando y dividiendo el espacio de las naves. Nada se repetía más allá de cuatro tipos expositivos. Un diseño espacioso, a veces reiterativo, que permitía una holgada contemplación de las obras.

A continuación se permitía el acceso al Altar Mayor y al Coro, habitualmente inaccesibles y mal iluminados, desde ambos lados de la Catedral, un gran acierto de la exposición, así como la rampa (Fig. 2) situada frente al Altar Mayor, que conectaba los brazos del crucero (por una parte el monumento funerario a Cristóbal Colón, y por otra el Altar de plata o Trono de octavas), creando nuevas perspectivas y rompiendo la monotonía lineal (Fig. 3).

En el centro arquitectónico catedralicio se exponían las dos custodias de Juan de Arfe y la maqueta que materializaba el proyecto de la mayor. Se trata de crear un punto de orientación y a la vez de ruptura.

A los pies del edificio se situaron a un lado dos pasos procesionales y a otro la reproducción del Giraldillo, apoyada sobre los armarios neoclásicos de la Sacristía Mayor, donde antes se situaba el Tesoro. En esta sector había un audiovisual sobre el papel actual de la Iglesia sevillana, que correspondía al capítulo X. Si bien la idea era buena, resultaba pobre con respecto al resto del montaje. Originalmente se propuso la proyección de videos sobre la Iglesia del Siglo XX en cada capítulo, contrastando el futuro con el presente (un ejemplo de la utilización de medios audiovisuales en exposiciones catedralicias los tenemos en **Las Edades del Hombre. Contrapunto.** Catedral de Salamanca, 1993-94).

En los siguientes capítulos, VII, VIII y IX, hay una mayor variedad expositiva, tanto en piezas como en expositores, evitándose el cansancio de los últimos tramos y dominando siempre una claridad espacial que permitía al espectador recrearse en la arquitectura y en las obras.

En líneas generales al visitante se le da opción a seguir o no el recorrido a partir del

tercer capítulo (en los tres primeros el itinerario es lineal), permitiéndole una mayor posibilidad.

El folleto o guía, incluía un plano coloreado y dos tipos de numeración, una correspondía a las distintas partes de la Catedral (números árabes) y la otra a los capítulos del catálogo (números romanos), ayudando así a situar al espectador en todo momento dentro del recinto catedralicio, aunque a veces también podía inducir a confusión. El texto es denso y no posee apoyo fotográfico, pero sin él no se entiende el argumento de la muestra y la claridad de redacción permite mantener el interés de un público con cierto nivel cultural. El único fallo es su aparatoso tamaño (plegado en cuatro hojas de 32 x 16 cm.).

El montaje es en su mayoría uniforme (Plano nº 1), aunque en algunas salas (Sala de los Ornamentos y Sacristía de los Cálices por ejemplo) se nota improvisado, ya que estas habitaciones fueron incluidas en la exposición en el último momento, por lo que se citan en la guía pero sus piezas no están incluidas en el catálogo. También hay que exceptuar las variaciones en el diseño de las vitrinas en la Sacristía Mayor (Plano nº 2).

Los expositores más repetidos eran de tres tipos fundamentalmente:

La vitrina cúbica o tipo A (Fig. 4), de aristas metálicas y caras transparentes, excepto la base. Contenía orfebrería, tejidos cerámica, y en general objetos de pequeño tamaño.

La vitrina Triangular o tipo B, expositor prismático con sección triangular de cristal sobre una base opaca. Destinada a contener documentación gráfica y literaria. Los documentos se situaron recostados y abiertos, apoyados sobre pequeñas bases de metacrilato o sobre el fondo, separados unos 5 mm.

La vitrina rectangular (Fig. 5) o tipo C, expositor prismático de sección rectangular, de cristal, asociado a un paramento, panel o parte de un pedestal, que le sirve como soporte. Es una urna de cristal iluminada desde su exterior. Se proyectó para pequeñas esculturas y orfebrería.

Es difícil exponer sin ser repetitivo una seriación de objetos artísticos y documentales, sobre todo en un programa lineal y hasta cierto punto clásico. Sin embargo en este caso se ha llegado a un grado intermedio, ya que el diseño se adecua al marco, permitiendo ante todo el disfrute estético de la Catedral en sí y la riqueza que contiene, sin llegar al cansancio visual.

En cuanto a **la iluminación,** se contaba con la ambiental del edificio, que mejoró

sensiblemente para la exposición y la creada específicamente para los expositores. Así, a pequeña distancia del enfoque, se realizó desde los pilares góticos con proyectos y lámparas halógenas; a larga distancia se utilizaron lámparas PAR-150 de haz intensivo. En el caso de las vitrinas de tipo A y B se emplearon fluorescentes de la gama Super 80.

La iluminación puntual desde el exterior de los expositores, producía muchas veces reflejos y contrastes, mientras que la de la arquitectura fue muy cuidada.

La Humedad Relativa y la Temperatura fueron vigiladas a lo largo de la muestra, permaneciendo aproximadamente constantes, debido a las condiciones del propio edificio (con una Temperatura alrededor de 26,5/ 27,5 ° C y una Humedad Relativa de 55/ 56,5%, de la gran ventaja en este sentido fue que la mayoría de las piezas pertenecían a la Catedral, por lo que no hubo una variación ambiental que las perjudicara. En las vitrinas de tipo B se colocó un equipo de humectación, oculto en su base, con registro periódico.

La señalización era variada. Existían paneles informativos con el título o contenido de cada capítulo, situados a la entrada de cada uno, de diseño alargado y estrecho, que se auto-sustentaban, en el tono azul de la mayor parte de los expositores o rojo como reclamo. Otros eran de metacrilato para no desvirtuar el entorno, aunque al ser transparentes no son muy visibles y aún permanecen en la Catedral. Este material también se utilizó para sustentar notas informativas. Sin olvidar aquellos paneles indicativos de vías de evacuación de emergencia y situación de servicios.

La seguridad se controlaba mediante un sistema de alarmas (contra incendios, impactos, separación de cuadros...) y vigilancia personalizada y profesional.

La información de los objetos expuestos se reducía a las cartelas, en las que en general se podía leer signatura, cronología, título, autor de la obra y procedencia. Se trata de una exposición de carácter eminentemente estético, donde el enfoque educativo e informativo queda relegado al folleto, visitas guiadas y al catálogo.

La ambientación musical consistía en dos cassets de noventa minutos cada uno de música variada (New Adge, Canto Gregoriano...), principalmente no sacra, paradójicamente contribuía al clímax religioso y cultural creado.

La selección de las obras expuestas tuvo como principal objetivo dar a conocer el valioso patrimonio catedralicio, así de estas, el 80% pertenecían a la Catedral y dependencias anexas, para lo cual hubo una labor de previa restauración.

Respecto al **público,** su participación fue constante e incluso masiva, a pesar de la controversia suscitada sobre el hecho de pagar la entrada (1.000 pts. en general, excepto a los residentes en la ciudad de Sevilla, que se les cobró 100 pts.) a un edificio religioso, convertido en pabellón de una Exposición Universal. Se ha calculado que la afluencia fue superior a 1.070.000 visitantes. Predomina el público de la C.E.E. y el nacional, aunque también tuvo gran acogida entre el local. El femenino sobre el masculino y por edad de 13 a 25 y de 25 a 65 años[3].

Tras un comentario general sobre la muestra hemos seleccionado las salas del cuadrante renacentista para realizar un estudio museográfico más detallado, ya que por una parte resultaría excesivamente largo el análisis de toda la Exposición y por otra, al ser las salas destinadas a museo tradicionalmente,

creemos interesante su descripción, con vistas a una posible comparación con la situación anterior de la colección estable.

II COMENTARIO MUSEOGRÁFICO: SALAS RENACENTISTAS

En esta sección seguiremos el recorrido analizando todos aquellos aspectos particulares del montaje de dichas habitaciones (Plano nº 3). El primer bloque formado por la Contaduría, el Cabildo, el Antecabildo, la planta baja de la Sala de Trazas y el Patio del Mariscal, se situaba entre el capítulo II y III. Exceptuando la primera sala y una breve muestra expositiva en la planta baja de la Sala de Trazas, en el resto de las habitaciones, el único objeto a contemplar era la arquitectura. Los espacios se vaciaron de las instalaciones de la colección estable y se convirtieron en objetos museables por sí mismos.

Volviendo al itinerario, la primera estancia visitable era la Contaduría Baja, a la que se accedía desde la Capilla del Mariscal. En el umbral, una señalización indicaba su contenido: "Tesoro". Era un tema desconectado del resto del montaje y de la línea argumental. Se mostraban objetos de orfebrería de la colección permanente, al igual que las vitrinas y sistema expositivo (antiguas cartelas decorativas, cuyas fechas y autores han sido borrados en ocasiones por el tiempo. La iluminación parte del interior de los expositores y es directa).

La novedad radicaba en una gran mesa central, en la que se exhibían las maquetas policromadas de Sevilla y su Catedral extraídas del Retablo Mayor, junto con dibujos explicativos. Los focos que las iluminaban partían de la propia mesa, superponiéndose a las tallas, mediante un antiestético pero económico sistema.

Seguidamente se pasaba al Cabildo o el Antecabildo, éste se iluminaba con luz natural procedente del patio del Mariscal, desde el que se podía contemplar una pequeña muestra de orfebrería situada en la planta baja de la Sala de Trazas. En este patio hay un estrecho pasillo o alcaracera que da acceso a la Sacristía Mayor, es decir al Capítulo III. El impacto que provocaba la primera visión de la Sacristía desde el citado pasillo es casi escenográfica.

Nuevamente se observa cómo se ha pretendido vaciar el espacio de contenido para dar lugar preeminente a la arquitectura. La combinación de bañadores de pared sobre las trompas de la cúpula y la luz natural tamizada producía un efecto de uniforme iluminación. La belleza de la sala se superponía a la exposición.

Esta se articulaba en torno a cuatro vitrinas, situadas en los extremos de los brazos laterales, donde estaban antes los armarios que servían para alojar el tesoro. Dichos expositores (Tipo X), de color rojo frente al azulado del resto del montaje, poseen también un diseño diferente ya que no se crearon ex profeso para la exposición. Adoptan una forma troncopiramidal sobre paramento prismático (Fig. 6). La iluminación era interior (lámparas incandescentes), partiendo de la zona superior, sin embargo los reflejos que producían impedían una adecuada contemplación de los documentos que contenían.

Flanqueados por las vitrinas se sitúan sendos cuadros de Murillo sobre caballetes a la altura del público, pero separados de éste por cordones. En cada expositor se coloca uno de los focos que ilumina los lienzos de forma directa e inadecuada, al no poseer la

distancia necesaria para una iluminación uniforme y sin reflejos.

Rompiendo la simetría de la sala había una vitrina (tipo A), que servía a su vez para conducir al público hacia el siguiente capítulo. La disposición de los objetos en su interior es eminentemente decorativa.

Otro estrecho pasillo, opuesto a la alcaracera (en ambos se formaban colas de espera), daba acceso al patio de Oleos, en el que se podía contemplar un expositor (tipo Y, variante del tipo C ya descrito) situado en el centro, bajo el tragaluz del patio, que contenía las llaves de la ciudad y las "Tablas Alfonsíes", relicario de orfebrería (Fig. 7). Y un lienzo, también de Murillo, acordonado y protegido por un cristal. Mientras la vitrina y los elementos que la ocupan realzan el espacio, el cuadro, de grandes proporciones en relación al espacio en el que se exponía, carecía de perspectiva y existían problemas de iluminación idénticos a los anteriores casos explicados. La salida del patio se realizaba por el mismo pasillo de entrada (Fig. 8).

El sistema de carteles empleado en esta zona, consiste en un soporte vertical y exento, a modo de atril, en el que se puede leer con comodidad los datos de la obra.

De la Sacristía se pasa al siguiente capítulo a través de una pequeña capilla flanqueada por dos grandes armarios que se siguen utilizando para guardar el vestuario litúrgico, donde se coloca la última vitrina de esta zona, aunque pasa un poco desapercibida ante la curiosidad que provoca la inminencia de la nueva sección.

Otro de los espacios improvisados y por tanto desvinculados del hilo argumental del montaje lo constituye la Sacristía de los Cálices. A ella se tenía acceso desde las naves laterales o el Capítulo IV y más directamente desde la capilla de Los Dolores. Una vez en el umbral destacaba la perspectiva presidida desde el arcosolio del altar por un lienzo de Goya (Santas Justa y Rufina), encargado originalmente para ese sitio en concreto y marginado desde 1816 a uno de los laterales hasta el momento. Dicha obra dominaba la sala, tanto por su situación privilegiada como por su cuidada iluminación en detrimento de las demás pinturas.

El resto de los lienzos se distribuyen en los laterales, sin un criterio unitario. Poseen cartelas asequibles al público, aunque a veces equivocadas. Es inevitable que se produzcan reflejos en las pinturas, debido a la imposibilidad de situar los focos en un ángulo adecuado. La arquitectura en cambio, recupera valores perdidos al iluminarse la bóveda (se utilizó luz artificial y luz natural tamizada).

Los paramentos de la Sacristía siguen tapizados de obras, se respeta el mobiliario e incluso las vitrinas situadas en la entrada. En contrapartida se ha realizado una selección de lienzos para conseguir mayor claridad expositiva y con la nueva situación de la pintura de Goya se recupera y realza un criterio que debió presidir en su día la Sacristía, al igual que se integra la arquitectura en el conjunto expositivo.

Conclusiones

En definitiva podemos decir, ya con cierta perspectiva histórica, que la Exposición sirvió para revalorizar parte de un patrimonio mal conocido y para abrir nuevas posibilidades a un museo como la Catedral de Sevilla.

En contrapartida, como en toda muestra, el público llega rara veces a participar del sentido último que le atribuyen sus organiza-

dores, sin embargo toda interpretación es válida, así como su mero disfrute sensual, en cualquier caso es una forma de participación, más o menos pasiva.[4]

Desde la "Magna Hispalensis", las salas antes calificadas como museo han conocido sucesivos montajes provisionales en espera de una reorganización teórica y práctica, ya que desde entonces la Catedral ha venido funcionando como museo integral, sin menoscabo de su función cultural.

Esto se puede hacer extensivo al resto de las Catedrales, en su mayoría monumentos histórico-artísticos, que contienen un gran tesoro cultural e histórico casi desconocido y que pueden ser perfectamente gestionados en su conjunto como museos, sin descontextualizar las piezas expuestas en su interior, pero con los servicios propios de una institución de este calibre, siempre supeditados al uso litúrgico para el que fueron creados.

No por ello, se pretende descalificar los actuales museos o tesoros, ya que muchos de ellos son en sí museos del "museo", sino integrarlos dentro de la dinámica expositiva, actualizando los medios y la gestión.

Bibliografía

– Belcher Michael. **Diseño y organización de exposiciones temporales. Su función en los museos.** Ed. TREA 1994.

– **Conferencia Episcopal Española.** Acuerdos Iglesia-Estado y Gobiernos Autonómicos sobre Patrimonio Histórico-Artístico 1993. Boletín nº 14, 1987.

– **Exposiciones Temporales.** Museum. Vol. XXXVIII, Num. 4, 1986.

– **Magna Hispalensis. El Universo de una Iglesia.** Comisaría de la Ciudad de Sevilla para 1992.

– Montaner, J.M. **Nuevos espacios. Espacios para el arte y la cultura.** Ej. Gustavo Gili, 1990.

– MORALES, A.J.: La Sacristía mayor de La Catedral de Sevilla. ARTE HISPALENSE, 36, Sevilla, 1984.

– Pevsner, N. **Historia de las tipologías arquitectónicas.** Estudios sobre Arte, Arquitectura y Diseño. 1980.

– V.V.A.A. **La Catedral de Sevilla,** Ediciones Guadalquivir, S.L. Sevilla 1991.

ÍNDICE FOTOGRÁFICO

Fig. 1 "Magna Hispalensis". Rampa de acceso al Capítulo II, desde la que se podía contemplar la Capilla Real.

Fig. 2 "Magna Hispalensis". Vista lateral. Vitrinas tipo A, B y C.

Fig. 3 "Magna Hispalensis". Altar de Plata.

Fig. 4 "Magna Hispalensis". Vitrina tipo A.

Fig. 5 "Magna Hispalensis". Vitrina tipo C.

Fig. 6 "Magna Hispalensis". Vitrina tipo X.

Fig. 7 "Magna Hispalensis". Casa de Cuentas. Tablas Alfonsíes. Vitrina tipo Y.

Fig. 8 "Magna Hispalensis". Casa de Cuentas. San Fernando de Murillo.

Las fotografías (fig. 1-7) pertenecen al archivo de D. Alfonso Jiménez Martín.

ÍNDICE DE PLANOS

Plano nº 1 Ala Gótica. Proyecto para el montaje de la "Magna Hispalensis". Fue modificado en la práctica.

Plano nº 2. Ala Renacentista. Proyecto

para el montaje de la "Magna Hispalensis". Fue modificado en la práctica.

Plano nº 3. Ala Renacentista. Planta del cuadrante renacentista. Montaje final de la "Magna Hispalensis" en este sector.

Los planos han sido realizados por D. Alfonso Jiménez, D. Francisco Pinto y D. Pedro Rodríguez.

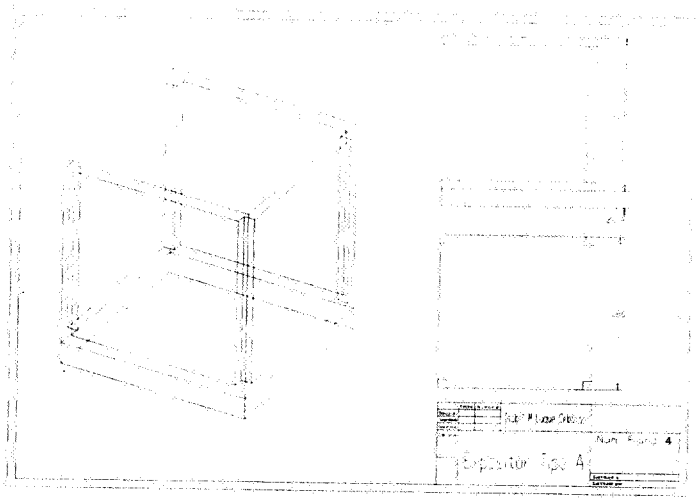
NOTAS

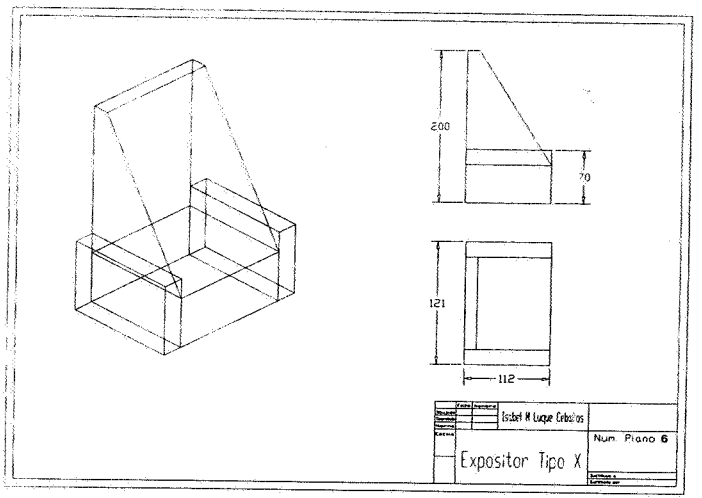
(1) Por ejemplo, en el Acuerdo Iglesia-Estado y Gobiernos Autonómicos sobre Patrimonio Histórico-Artístico, dentro del apartado de la Comunidad Autónoma Andaluza, se propone: "la realización de exposiciones que permitan difundir el rico Patrimonio de la Iglesia Católica e informar cuantas propuestas se realicen al efecto". (B.O.J.A. 6-V-1986, p. 1412.

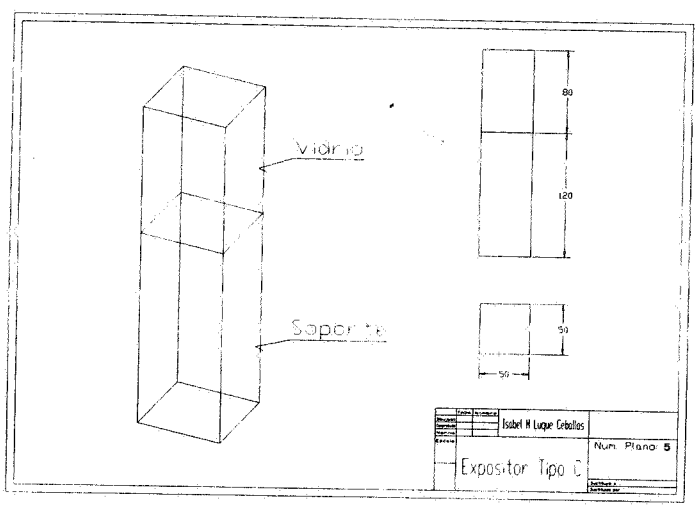
(2) Para ello se contó con un presupuesto de 50 millones de Ptas., según declaraciones de D. José Mª Cabeza, arquitecto técnico de la Catedral de Sevilla (Aula Hernán Ruiz, Catedral de Sevilla 26-II-1994).

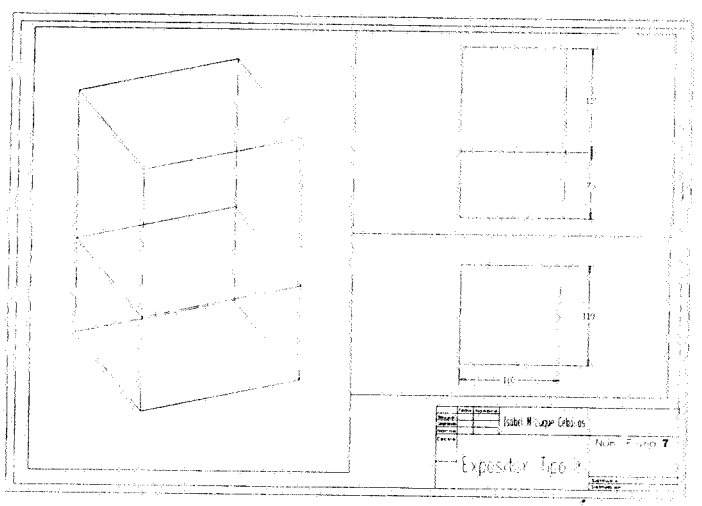
(3) Datos facilitados por Dña. Margarita López, encargada de las actividades culturales de la Catedral de Sevilla.

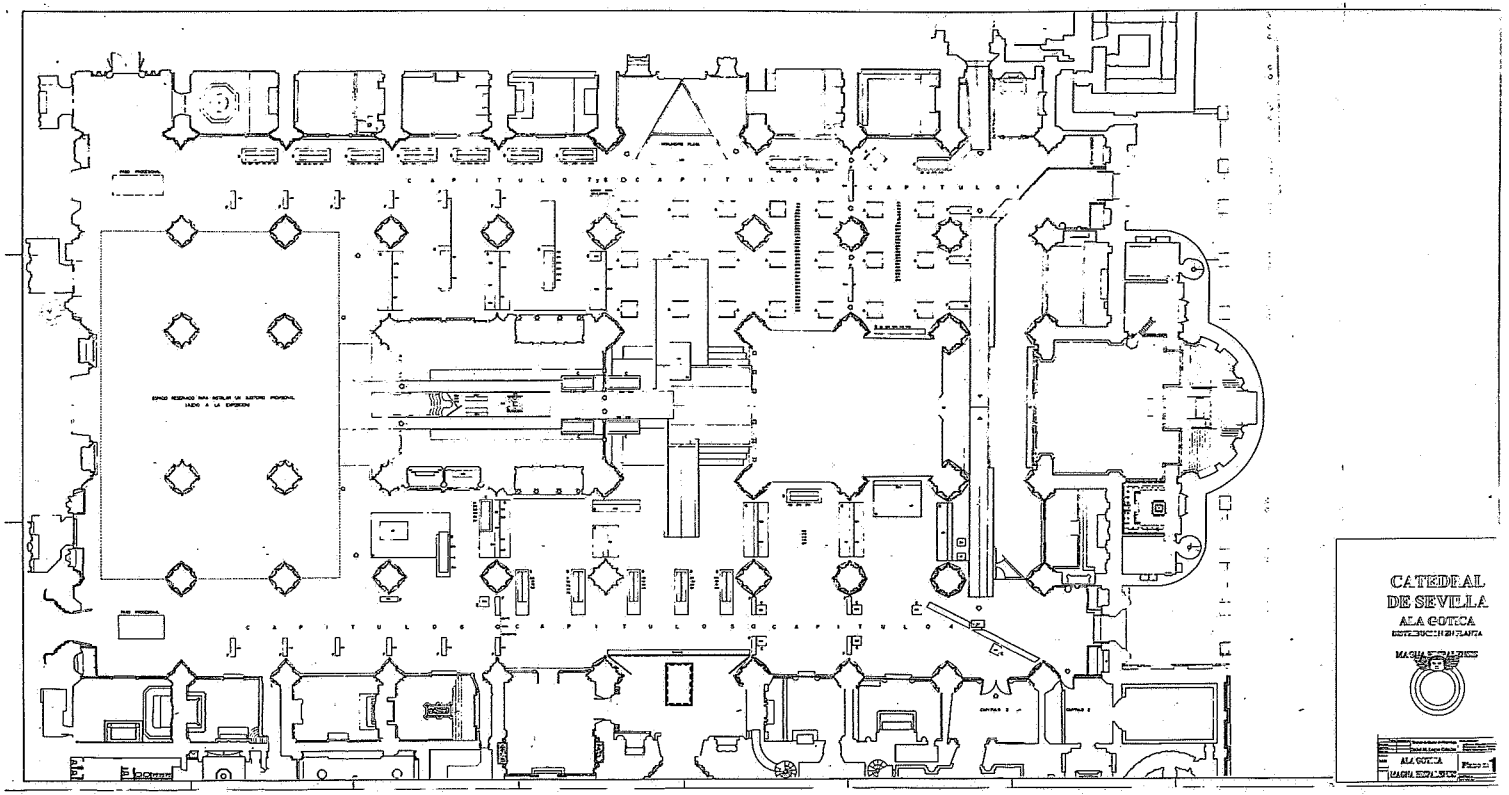
(4) "Que el público entienda una exposición y que la goce es el principal objetivo..." Macua, J. I. **La Exposición en el Museo.** Curso de especialización museológica. U.N.E.D. Mérida.

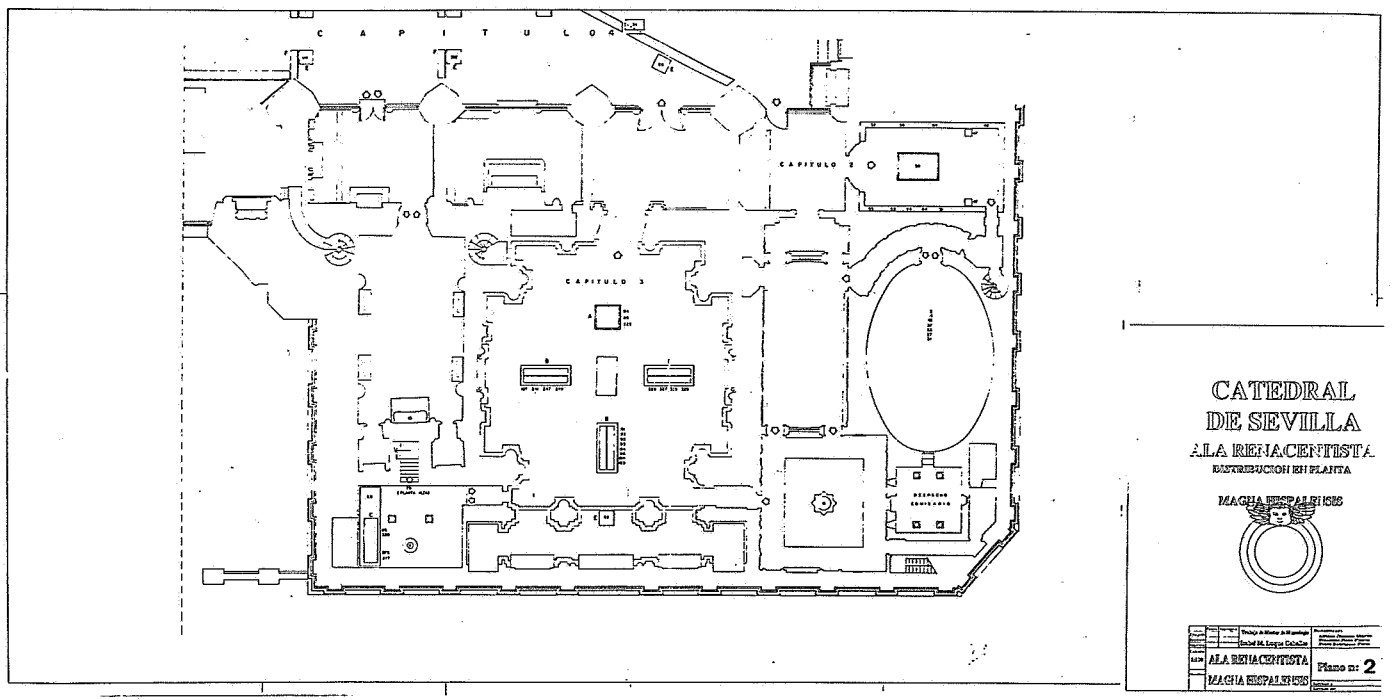

Isabel M Luque Ceballos
Num. Plano 4
Expositor Tipo A

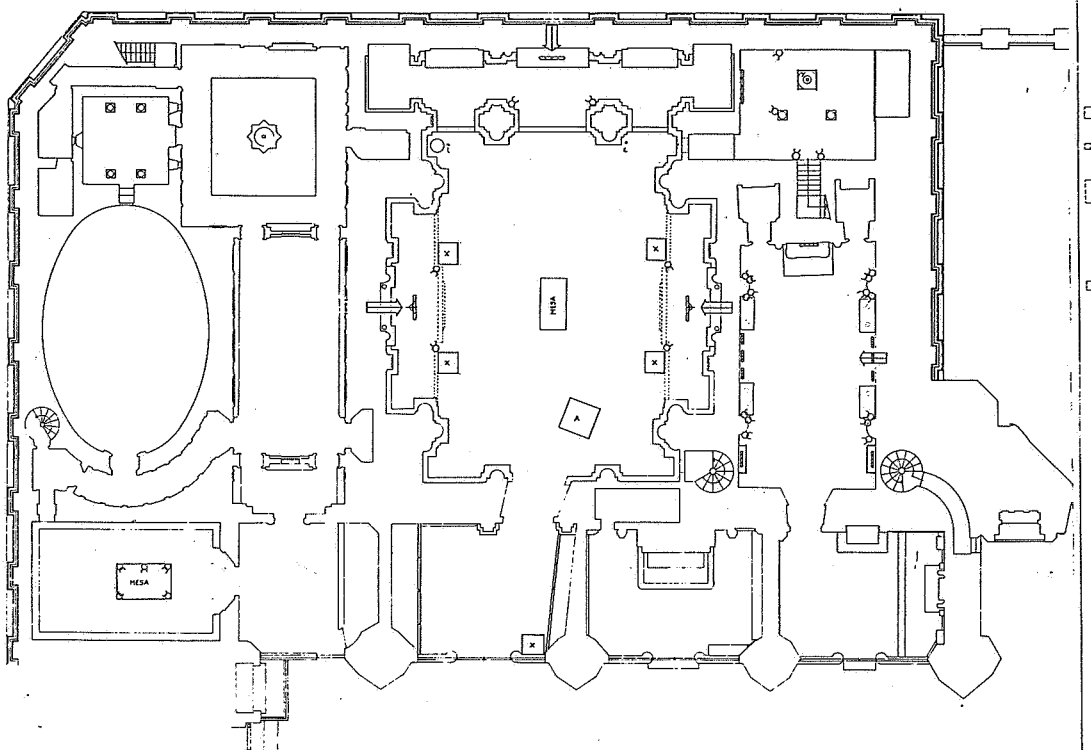

200
70
121
112
Isabel M Luque Ceballos
Num. Plano 6
Expositor Tipo X


Vidrio
Soporte
80
120
50
50
Isabel M Luque Ceballos
Num. Plano 5
Expositor Tipo C


Isabel M Luque Ceballos
Num. Plano 7


CATEDRAL
DE SEVILLA
ALA GOTICA


C A P I T U L O S
CAPITULO 2
CAPITULO 3
CATEDRAL
DE SEVILLA
ALA RENACENTISTA
DISTRIBUCION EN PLANTA
MAGNA HISPALENSIS
ALA RENACENTISTA
MAGNA HISPALENSIS
Plano nº: 2



Armario

Cuadro

Vitrina tipo A (180*180*200)

Vitrina tipo X (121*112*200)

Vitrina tipo H (110*110*180)

Entrada de luz natural

Proyector para lampara halogena PAR-150

CATEDRAL DE SEVILLA

ALA RENACENTISTA

MAGNA HISPALENSIS

Trabajo de Master de Museología

Isabel Mª Luque Cobello

ALA RENACENTISTA

MAGNA HISPALENSIS

Plano nº: 3