

El montaje de la exposición **Alonso Cano:** espiritualidad y modernidad artística

Pedro Salmerón Escobar
Arquitecto



I. CLAVES DE LA EXPOSICIÓN

La exposición se prepara dentro de la conmemoración del IV Centenario del nacimiento de Alonso Cano (1601-2001) y pretende dar una visión completa y a la vez complementaria del artista.

En este artículo no vamos a entrar en el detalle del proyecto museológico, que queda resaltaado a través de las aportaciones que se han publicado con motivo de la exposición, sino exponer aquellas claves del proyecto que han inspirado el montaje. Este texto es de algún modo la historia de ese montaje contada desde varios puntos de vista, que van desde lo conceptual a lo constructivo, con suficientes detalles como para hacerse una idea completa de sus planteamientos y desarrollo.

La primera cuestión que debemos destacar es la de un proyecto museológico definido por el comisario de la exposición, Ignacio Henares Cuéllar, que no establecía un orden cronológico para la presentación sino una organización conceptual en relación con la temática y contenidos de la obra de Alonso Cano. Las secciones del proyecto museológico eran las siguientes:

- La reforma de la espiritualidad
- La pintura como elocuencia divina
- La oración interior
- La belleza espiritual
- El artista cortesano
- La expresión de la emoción religiosa

Pero esta división, relacionada fundamentalmente con la renovación que supuso su aportación respecto al concepto de espiritualidad y religiosidad, no podía presentarse como un simple encuadramiento de su obra. Es más, algunas de ellas podían estar en otras secciones según se acentuase su lectura hacia claves diferentes. El discurso expositivo no podía, por tanto, cerrar los ámbitos temáticos con esclusas, sino mostrar fluidez suficiente para que el visitante pudiese entender siempre la obra como la forma de discurrir de un artista que ha desvelado a los investigadores una preparación intelectual decisiva.

Para apoyar el discurso intelectual que soporta toda la obra se planteó desde el principio en el proyecto museológico una difícil cuestión para la museografía: se debían intercalar en el trascurso del recorrido unos espacios que el comisario tituló *gabinets de dibujo*, donde se expusiesen ejemplos relevantes de la producción de Alonso Cano en

lo que se refiere a dibujos, bocetos y proyectos de arquitectura.

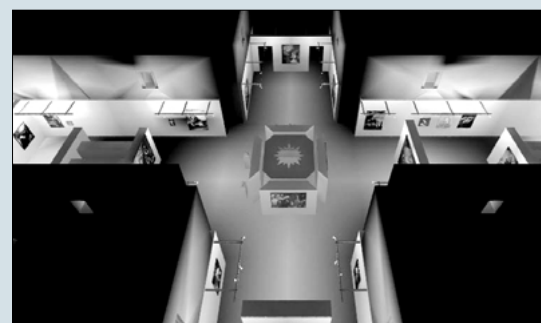
Esta cuestión era fundamental para una exposición que versaba de forma significativa sobre la obra pictórica de Alonso Cano. Se apoyaba de manera clara en la pintura tratando de presentar aquél aspecto que los especialistas han señalado como el más destacado en el quehacer polifacético del artista, cuya forma de pintar estaba fundada en una constante investigación sobre la forma, la figura y la composición de la escena.

Se habla en unos y otros estudios biográficos sobre Alonso Cano acerca de su preocupación por encontrar formas de expresión nuevas, que generalmente basaba en grabados e imágenes que coleccionaba pacientemente. Incluso en alguna ocasión se llega a ironizar sobre una especie de manía que le obligaba a buscar sin recato todo tipo de ilustraciones con orígenes y calidad desiguales. Pero su obra confirma en todo caso que esa búsqueda no fue inútil y que el sustrato que subyace en sus trabajos tuvo siempre un aliento renovador.

Es común asignar al boceto unas cualidades especiales a la hora de crear una obra en un soporte final que requiere un viaje relativamente largo y elaborado como la pintura o la escultura. Los bocetos previos de algunas obras importantes tienen un tamaño inesperado por lo pequeño, por la liviandad del soporte (a veces un trozo de papel o cartón) y el manejo de procedimientos inmediatos y muy flexibles a la mano como el carboncillo o el lápiz. La idea de una obra puede quedar felizmente condensada en un boceto y son muchos los artistas que le han sacado partido al dibujo previo y lo han convertido en una forma de elaboración indispensable.

El dibujo es, al mismo tiempo, una forma de experimentación ágil para la mano y la mente del artista. En el caso de Alonso Cano, los dibujos no son solamente un puente hacia la obra pictórica, sino un campo de análisis, de trabajo, ejecutados con materiales durables (en muchas ocasiones tinta parda y aguada!) y densamente elaborados, hasta el punto de hacer correcciones y recortes para reaprovechar o reconducir lo hecho con anterioridad.

Entendimos que la interposición de espacios con dibujos no podíamos plantearla como una excusa para aliviar el discurso expositivo, sino considerarla como una parte fundamental de aquél. Esos espacios no podían tomarse literalmente como lugar aislado del recorrido sino



formando parte de él, dejando fluir la exposición, ofreciendo un vínculo directo entre el resto de la obra y los dibujos.

Otra cuestión importante para el proyecto fue la idea de configurar un espacio que conectara con la biblioteca de Alonso Cano. A partir de su testamento² era posible dar una idea bastante aproximada de lo que fue la biblioteca del artista. En la definición de este aspecto, que luego ha resultado vital para la exposición, el Comisario aclaró que no se demandaba la recreación de una biblioteca de la época, sino que existía libertad para ofrecer claves sobre la importancia que la misma tuvo para el autor. El otro dilema se centraba en el emplazamiento, ya que resultaba complicado apostar por colocarla al principio (recurso fácil y poco dúctil para la visita) o final del recorrido. El cruce del Hospital Real nos permitía una opción alternativa: elegir el centro del mismo aceptando una fuerte carga simbólica, ya que se presentaba como principio rector en un artista que había escogido cuidadosamente sus libros, entre los que había de arte y arquitectura, matemáticas y geometría, emblemas, mitología, teología y religión y de literatura y filosofía. Este importante aspecto de la figura de Cano establece un paralelo con otros grandes artistas en cuya obra tuvo también un peso decisivo el conocimiento científico, literario y artístico de su época. Con la inclusión de la *biblioteca de Alonso Cano* se conseguía también una relación interesante con los dos espacios dedicados a los dibujos componiendo, finalmente, un acento especial del montaje.

Exposición Alonso Cano: Espiritualidad y modernidad artística

En cualquier caso, los dibujos y la biblioteca de Alonso Cano planteaban otra problemática desde el punto de vista de la ambientación, ya que las condiciones de conservación, seguridad y presentación obligaban al uso de vitrinas y a una disminución drástica de los niveles lumínicos. Cualquier cuestión de orden funcional, de presentación y de integración al conjunto de la exposición debía supeditarse a esta consideración previa determinante para cualquier desarrollo museográfico.

Otro aspecto de la idea de la exposición, que quedó aclarado prácticamente desde el inicio de los trabajos, fue la necesidad de configurar un espacio de la misma como *oratorio* en tanto que ámbito con un cierto grado de aislamiento, que pudiese recoger obras especialmente significativas relacionadas con puntos clave de la representación de la pasión de Jesucristo. Esto se trasladó al montaje instalando esas piezas en el extremo de la nave este.

Por otra parte, el programa de necesidades incluía una recepción y venta de entradas y preparación de dos espacios: un aula didáctica y una tienda. También debían quedar integrados, con la mayor relación posible, la cafetería y servicios higiénicos del Hospital Real.

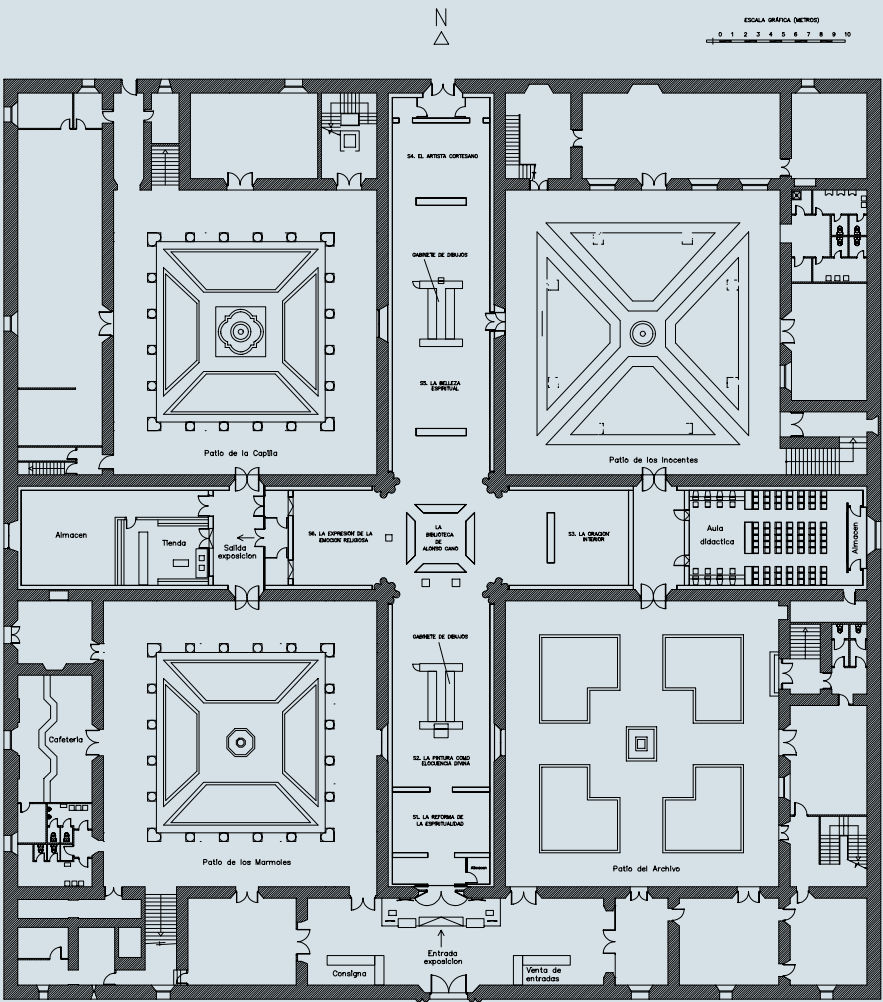
2. EL CRUCERO DEL HOSPITAL REAL COMO SALA DE EXPOSICIONES

Se trata, en nuestra opinión, del espacio de exposiciones más significativo de la ciudad, con la particularidad de una generosa vinculación con acontecimientos culturales por parte de la Universidad de Granada, que tiene instalados en el edificio los servicios más importantes de su gestión, con el rectorado a la cabeza. Un edificio histórico, que cumple funciones administrativas complejas y, al mismo tiempo, ofrece un ámbito de grandes dimensiones para exposiciones y otros montajes, constituye un buen ejemplo de versatilidad en el campo de la cultura y en el aprovechamiento de inmuebles con una carga simbólica importante.

El Hospital Real de Granada responde a la tipología del hospital cruciforme que se empieza a implantar en la Europa del s. XV y permanece durante varios siglos como modelo, siendo el más difundido el Hospital Mayor de Milán (1460-65) de Filarete. Las grandes dimensiones que se asocian a esta tipología llevan implícitas su configuración como Hospital del Estado³. El Hospital Real de Granada se funda a través de una carta de Privilegio de los Reyes Católicos, firmada el 15 de septiembre en 1504, en Medina del Campo. Las obras se inician en 1511.

El Hospital Real se encuadra estilísticamente en el gótico tardío que, según Concepción Félez, *aparece como estilo providencial* donde se insertan, sin grandes problemas, las tradiciones moriscas y las decoraciones de sabor italiano. Pero no se trata simplemente de una cuestión estilística: en el Hospital Real de Granada, con la cruz griega del crucero, generada por la inscripción de cuatro grandes patios en una planta de matriz cuadrada, se está aceptando con toda generosidad la revolución espacial que implicó el Renacimiento. La planta supone un esfuerzo conceptual suficientemente potente como para producir una importante generación de episodios que superan en interés cualquier otra discusión sobre las cualidades decorativas añadidas que, por

Planta de la exposición



SUPERFICIES ZONAS (m²)	
1. La reforma de la espiritualidad	57.67
2. La pintura como elocuencia divina	124.82
3. La oración interior	89.90
4. El artista cortesano	58.18
5. La belleza espiritual	124.62
6. La expresión de la emoción religiosa	132.78
Aula Didáctica	97.04
Tienda	37.44
Almacén	81.96
Pasillos de comunicación entre patios	61.63
Hall	162.04

otra parte, se introducen con la suficiente contención.

La idea de esta planta arranca con toda probabilidad del arquitecto Enrique Egas e indica una versatilidad importante a la hora de incorporar direcciones novedosas, aunque el vocabulario técnico-estilístico dependa de pautas firmemente asentadas en las manifestaciones artísticas que se producen para la corona en los inicios del s. XVI.

En la configuración del Hospital Real, tal como lo vemos en la actualidad, tiene una gran importancia la intervención de Diego de Siloé, a partir del incendio de 1549 que destruye en su mayor parte el maderamen del edificio. Las decisiones de este arquitecto depuran constructivamente el inmueble y añaden elementos de corte netamente renacentista, como la cúpula alta del crucero.

Otro aspecto crucial de la reparación de los daños provocados por el incendio son los trabajos en madera, que permiten abordar las cubiertas con excelentes armaduras de corte mudéjar y los alfarjes planos que cierran la planta baja con grandes vigas y zapatas labradas. Esta pervivencia de las tradiciones hispanomusulmanas, y, en particular, del noble arte de la carpintería de lo blanco, permite alcanzar un alto grado de eficacia para las propuestas de edificación, que transformaron Granada en una ciudad de perspectivas contrapuestas al legado medieval, constituyendo un raro y valioso ejemplo de renovación urbana, cuyo cierre quedó plasmado de forma espléndida en la Plataforma de Ambrosio de Vico en los inicios del s. XVII.

El crucero en la actualidad es un espacio formado por cuatro grandes brazos cerrados por los alfarjes de madera y con un centro protagonizado por una bóveda nervada de piedra calcarenita, que se forma a partir de cuatro grandes pilares situados en las esquinas. Cada uno de estos brazos tiene largos desiguales: norte 30,4 m, sur 23 m, este 29 m y oeste 29 m. El espacio central mide 8 x 8,4 m. La altura libre es de 7,5 m, y el ancho libre de las naves es de 8,40 m en las orientadas a norte y sur; y 8 m, en las de este y oeste. La superficie libre interior es de 980 m² y el volumen 7.350 m³.

Este espacio, de majestuosas proporciones, está iluminado por unas ventanas altas y tiene conexiones a los cuatro patios mediante sendas puertas. Las puertas enfrentadas que



comunican dos a dos los patios en dirección norte-sur funcionan como ejes fundamentales de comunicación en la disposición actual del edificio, cortando funcionalmente los brazos este y oeste del crucero, aunque no existen divisiones que materialicen esos pasos salvo que se usen ocasionalmente mamparas de tipo ligero. La disposición real final a efectos de la exposición es una cruz cuyos lados este y oeste tienen respectivamente 10, 2 m y 9,5 m y los lados norte y sur 30,4 m y 23 m. Los extremos de las naves este y oeste, que

quedan segregados del espacio principal, están libres y pueden incorporarse a usos complementarios de las exposiciones. El vestíbulo del inmueble se sitúa al sur y la entrada principal al recinto de exposición, también. Al norte se emplaza un acceso directo al exterior hacia la parte posterior del inmueble.

El espacio resultante tiene mucha fuerza y una dependencia significativa del centro, pese a la neutralidad que presentan las naves. Si tenemos presente la idea de crucero pa-

Exposición Alonso Cano: Espiritualidad y modernidad artística



ra situar un altar en el centro, comprenderemos mejor esta relación. La disposición en cruz del espacio es, sin embargo, problemática para una exposición cuyos recorridos quedan condicionados de manera importante.

A nivel de acabados, el recinto está pavimentado con una baldosa cerámica con problemas de conservación, que obligan a pintarla de color rojo. Los techos están dominados por la madera y la textura espectacular de las vigas, cuyas tonalidades oscuras finalmente se convierten en una ventaja para toda exposición. Su color y la ausencia total de brillos hacen inviable cualquier ensayo de reflexión de la luz, pero su valor como plano, que acepta una penumbra muy rica en matices, lo transforman en un cierre excelente del espacio. Las paredes están enfoscadas con un mortero de cierta textura acabado en pintura blanca, que presenta algunos problemas para la visualización de las piezas.

En principio, las instalaciones que condicionan el espacio son fundamentalmente dos. La de climatización, compuesta por fancoil situados en el perímetro de todo el crucero y alimentados por canalizaciones alojadas en canaletas de PVC que recorren a modo de zócalo la parte inferior de los paramentos. La instalación de iluminación, consistente en unas vigas en celosía suspendidas mediante cables tensados entre los paramentos de las

naves con unas lámparas Par 38 de 100 w incandescentes con reflector de vidrio prensado, que actúan como bañadores generales de los paramentos. No hay dispositivos para conseguir los niveles de humedad y de control asociado humedad-temperatura, que normalmente se exigen en exposiciones con préstamos delicados procedentes de museos, y muestras que tienen condiciones estrictas. El espacio cuenta con evidentes ventajas si se consigue un régimen determinado a nivel de clima, ya que sus muros de 1 metro de espesor, sus escasos huecos y su cierre con el alfarje de madera contribuyen de forma notable a conservar las condiciones de ambiente.

La sala, excluidas las zonas segregadas en los brazos este y oeste, tiene 675 m² de superficie y un volumen de 7.300 m³ ya que todo el crucero sigue conectado salvo los pasos de comunicación entre patios que se han aislado mediante un empanelado envolvente (con el techo a 3 m de altura). En una ciudad como Granada con una humedad relativa muy baja en épocas secas (35% aproximadamente) y unas temperaturas que en invierno bajan con frecuencia de cero grados, este espacio se convierte en un reto desde el punto de vista de la ambientación si se quieren conseguir los 19-21 °C de temperatura y un 50-60% de humedad relativa en condiciones constantes durante el periodo de exposición (en nuestro caso del 14 de diciembre al 19 de marzo).

3. EL PROYECTO MUSEOGRÁFICO

El proyecto museológico expresaba la necesidad de establecer unas secciones temáticas que centraban la idea de exposición sin exigir una compartimentación absoluta, cuestión importante, dadas las características de la sala, que debía permanecer con una lectura o percepción como espacio unitario. Las secciones debían orientarse en la sala en el orden que expresaba el proyecto museológico, adaptándolo a los problemas que presentan los recorridos en una disposición en forma de cruz.

Por otra parte, las secciones de dibujo se debían intercalar en el recorrido para no perder el doble papel del dibujo en el proceso creativo, como fin en sí mismo y, sobre todo, como instrumento de creación y comprobación del artista. Las demandas de luz, muy por debajo del resto de obras (máximo 50 lux), obligan en cualquier caso a un cierto aislamiento que favorece la impresión de intimidad, de sustrato de algo que le trasciende, la necesidad de abrigarlo de reflejos, de influencia de la luz de otros ámbitos.

La obligación de conservar los dibujos, en recintos especialmente protegidos como las vitrinas, se usaría como un recurso fundamental del montaje. Este juego que garantiza el aislamiento, manteniendo la continuidad de recorridos, se materializa a través de unas grandes vitrinas-pared en forma de "H", que abrigan las zonas de exposición de otros ámbitos más iluminados. Frente a las zonas vidriadas, no se expone ninguna pieza, para evitar la profusión de reflejos y la elevación de los niveles lumínicos. En comparación con las soluciones de vitrina-mueble con una escala menor, la vitrina-pared es parte de la configuración arquitectónica del recinto y admite piezas en las partes ciegas en contacto con otras secciones de la exposición. Al final, un elemento de mayor escala como el que hemos usado se ha vuelto bastante flexible a la hora de modular el espacio y de conseguir un objetivo del proyecto museológico, que era la configuración de recintos o *gabinets* que recordaran el acto intimista y recogido de la producción de estas piezas.

El material de las vitrinas-pared se distingue del resto de revestimientos de paramentos usando tableros revestidos de madera para evidenciar una pausa en la continuidad de la exposición, sin perder el hilo conductor de aquella.

Otro aspecto importante del proyecto museográfico es la preferencia por los recorridos laterales a lo largo de las naves del crucero. El ancho de 8 metros permite establecer con claridad dos opciones básicas, que abren recorridos a partir de un eje central, con divisiones intermedias rasgadas por el centro o dos laterales con aberturas en los extremos de las divisiones. Salvo en la zona de entrada, se opta por la segunda opción, de forma que la exposición puede verse alternativamente recorriendo el largo de las naves por las aberturas laterales que dejan las divisiones interiores. Se trata de un esquema usado con frecuencia en museos y salas de exposiciones. El visitante puede moverse con flexibilidad en las diferentes secciones y, al mismo tiempo, en situaciones en fondo de saco, como las que presenta el crucero del Hospital Real, salvar conflictos de itinerarios de ida o vuelta, aunque no se indique rígidamente un recorrido a seguir. La planta en "H" de las vitrinas de dibujos, colocada en el eje de la nave y con las dos cavidades enfrentadas a las paredes, se adapta a los recorridos establecidos y resguarda esta zona de la influencia de los ambientes inmediatos.

Como se indicaba en el comienzo del artículo, la biblioteca de Cano ocupó un lugar decisivo en el diseño del montaje. La idea de instalar un espacio que recordase la relación del artista con el conocimiento literario, artístico y científico de la época aparecía como una referencia muy sugerente, como alternativa a un tipo de exposiciones que enfrenta al espectador directamente con la producción del autor, sin otras claves que la propia obra. La condición de *genio universal* atribuida a Cano se sustenta no sólo en su trabajo como pintor, escultor y arquitecto, sino también por su relación con el pensamiento de la época y su deseo de trascender e investigar sobre aspectos cruciales como la espiritualidad y religiosidad de la sociedad en que vivía. Un personaje de fuertes rasgos como Alonso Cano, con una biografía teñida de aventuras, con enfrentamientos con la Iglesia, con unas relaciones difíciles con el cabildo de la catedral de Granada mientras producía parte de su mejor obra, relacionado con los artistas más grandes del momento, incluyendo al propio Velázquez, transcendido por la obra de ellos (Zurbarán, Velázquez, Caravaggio...), tenía una biblioteca que explica mejor que otras muchas cosas su persistente e innovadora inquietud.

Como ya se ha comentado, aceptamos la propuesta de incluir un espacio que recordase

esta fructífera relación y empleamos el centro del crucero bajo la bóveda nervada. Este papel del centro reforzando la importancia del conocimiento como inspirador de la obra podría haber sido peyorativo en otro autor; pero en Cano, cuya obra está teñida de acentos en la composición, en la escenografía, en la gestualidad de los personajes, contrastados con toda probabilidad en lecturas que abarcaban una gama amplia de temas.

La biblioteca de Alonso Cano⁴ en la exposición no recuerda a una biblioteca en sí misma, sino que conecta con el papel inspirador que desempeña en su obra. Tiene planta cuadrada, definida por cuatro vitrinas-pared de altura menor que el resto para visualizar mejor el centro del crucero. Se entra por los cuatro vértices que conectan con todas las secciones adyacentes y los pasos de entrada definen un chaflán que se opone a los pilares nervados del crucero, recordando de forma incipiente la relación del octógono con la solución de bóvedas presentes en la ciudad, especialmente las de época hispanomusulmana. Continuando con esta lectura, el recinto interior se cierra con un techo construido con un panel de madera de arce teñida de azul, con una abertura central que repite el marco arquitectónico de la vidriera del Espíritu Santo de la fachada de Cano para la catedral de Granada. Este recurso plantea al espectador referencias al contenedor, el Hospital Real, a toda la exposición y a los trabajos de Cano en la Catedral, pero también trabaja de forma autónoma creando ilusiones ópticas que representan el juego de la arquitectura y ese deseo de trascendencia del pensamiento del artista. Para evidenciar la vinculación de este espacio con la exposición, la cara exterior de las vitrinas-pared se usan para colgar obra o servir de fondo a piezas escultóricas.

En el proyecto museográfico se acotan varias cuestiones determinantes, que pasamos a describir a continuación, agrupadas en torno a la luz, la ambientación etc.

La luz

La obra pictórica de Alonso Cano, con acentos especiales en el uso del color y el claroscuro, la ambientación de las composiciones con fondos exquisitamente valorados y el cuidado puesto en la definición de la figura, exige una atención especial a la hora de iluminar.



La elección de una iluminación que se adaptara a cada obra estaba justificada por las cuestiones apuntadas anteriormente, por la presencia de formatos en tamaños muy diversos y por la necesidad de fijar en cada pieza una atención específica que las hiciera destacar tanto del contenedor (el crucero), como de las subdivisiones introducidas en el mismo.

Los paramentos de color claro y el suelo de madera de haya ayudarían a reflejar la luz para conseguir un ambiente exento de dramatismo, frente a la idea inicial de colocar un pavimento oscuro que hubiese establecido un paralelo excesivo con el techo de viguería de madera.

Pensamos que podría establecerse una conexión de interés entre el espacio y la obra expuesta si ésta se valoraba adecuadamente. Los recursos estilísticos, y sobre todo la manera de ver la luz de este gran artista del barroco, podía trascender al ambiente del crucero, añadiendo un factor de complejidad en un espacio concebido de forma tan rotunda.

Para iluminar las obras se han dispuesto unos brazos realizados en pletina de acero inoxidable formando un perfil en "T", que van atornillados a los paneles que recubren los paramentos y atirantados a los muros del edificio mediante un

Exposición Alonso Cano: Espiritualidad y modernidad artística



cable de acero trenzado para sostener el peso del sistema de iluminación, compuesto por rieles electrificados y proyectores de aluminio fundido. El sistema va colocado a 3,75 m de altura y una separación de 1,35 m respecto al panel donde va expuesta la obra, lo que ha permitido iluminar las piezas con eficacia, evitando reflejos, usando de 1 a 3 focos por cuadro, según los casos, y con unos niveles lumínicos próximos a los 150 lux o inferiores. Para los lienzos de mayor tamaño se han empleado bañadores equipados con lámparas halógenas QT12 de 100 w, sin lente, para conseguir un área importante de luz (aproximadamente 1,9 x 2,5 m) con iluminancia de 110 lux. Para los lienzos pequeños, lámparas halógenas QT12 de 35 w instaladas en proyectores equipados con óptica intensiva y lente, con unos niveles de 150 lux y del mismo tipo pero sin lente, para las esculturas. En el caso de las esculturas se han emplazado algunos focos a una altura mayor que la usada para los lienzos, con objeto de conseguir un ángulo de incidencia más favorable.

Las vitrinas se han montado con proyectores empotrados estándar de fundición equi-

pados con lámpara dicroica de 20 w y 12° de apertura, a distancias de 50-60 cm y reguladas con dimer para estabilizar los niveles lumínicos en 50 lux. Las vitrinas han dado un excelente rendimiento por la distancia relativamente grande (70 cm) desde el foco hasta el difusor de vidrio tratado al chorro de arena y desde este último a las piezas (90 cm). También ha influido el color terracota del estuco de acabado y la inclinación del soporte corregida in situ hasta eliminar los reflejos que producían los vidrios con los que venían montadas las obras⁵. Estas circunstancias favorables han permitido en algunos casos estabilizar los niveles de iluminación en menos de 50 lux (las vitrinas de dibujos están en 40 lux).

La organización del crucero

La exposición, planteada desde una posición intimista, casi minimalista, que intentaba valorar determinados aspectos de la producción de Alonso Cano, y la necesaria presencia de espacios casi autónomos para los dibujos y la biblioteca, hacía poco recomendable la consideración de un espacio único.

Por otra parte, la importante cantidad de piezas que componían la exposición, exigía el máximo desarrollo de paramentos. Pero no se trataba sólo de cuestiones funcionales directas, ya que el crucero diáfano hubiese implicado en cierto modo una exposición indiferenciada que apoyaría con dificultad la obra de Alonso Cano.

Una parte de las divisiones del espacio se forman con las vitrinas-pared de los dibujos y la biblioteca; aquellas se proyectan con una altura de 3,70-3,10 m y éstas, con 3,10 m. El resto de divisiones tiene un ancho de 0,40 m y 0,60 m y una altura de 4,10 m (4,00 m de altura del tablero y 0,10 m de rodapié).

Los paramentos del crucero se cubren con un tablero de 4,00 x 3,66 m que salva todos los conflictos con las instalaciones existentes, fancoil de aire acondicionado y canalizaciones, ya que se coloca a una distancia de 25-30 cm de las paredes del crucero. Se decide este forro para hacer homogéneo el fondo donde van a quedar expuestas la mayoría de las obras y para evitar interferencias al colgar las piezas: competencia visual, problemas de conservación, etc. También se usan para conseguir una textura más uniforme que el mortero de cemento que recubre las paredes y para introducir con libertad un color alternativo al blanco.

La altura de 4,10 m para la línea de cierre principal y las secuencias de 3,70 m y 3,10 m para las vitrinas-pared se contrastó con la escala del crucero empleando una representación virtual del espacio en 3D de la cual se acompañan algunas ilustraciones.

Las cualidades del crucero permanecen e incluso se revalorizan a través de las nuevas perspectivas provocadas por las divisiones introducidas. Desde la biblioteca, con la apertura del techo y las entradas en ángulo, se establece un diálogo con el crucero y la visión de la arquitectura del propio Alonso Cano y de la época que representa.

El material base elegido para el forro de las paredes y la ejecución de las divisiones, tablero DM de 19 mm de espesor y dimensiones 4,00 x 3,66 m, se encargó con anticipación ya que la longitud de 4,00 m no es estándar. Esta dimensión facilitaba de forma notable la construcción y el montaje al eliminar los empalmes horizontales. Las uniones verticales se previeron para ejecutar a tope con un tratamiento en superficie a base de una banda elástica microperforada que cubriese la junta.

La estructura de arriostramiento se proyectó también en tablero DM de 19 mm y se dispuso como un sistema de "costillas" transversales a los tableros de cierre, fuesen divisiones exentas o forro de paramentos (en este caso las costillas se atornillan a las paredes).

Los tableros se impriman por las dos caras para evitar alabeos y, una vez selladas las juntas, se da una mano de preparación y dos de acabado, utilizando pintura acrílica por la menor demanda de agua en la aplicación en relación con la pintura plástica. El comportamiento ha sido muy estable, transcurrido casi al completo el tiempo de exposición. Los escasos problemas de planeidad están presentes desde el montaje por haberse ceñido excesivamente en algunos puntos a la geometría de las paredes.

Las vitrinas-pared tienen un sistema de construcción diferente, con un armazón en madera de pino y tableros aglomerados de 19 mm revestidos en chapa de madera de haya y ensamblados por machihembrado, dejando aparentes las juntas. Las vitrinas con planta en forma de "H" tienen un pasillo interior al que se accede desde uno de los laterales para poder hacer cualquier comprobación, medida ambiental, recolocación de obra etc. sin necesidad de desmontar los vidrios. En la ejecución final de estas vitrinas, los paneles que permiten

el acceso desde el pasillo interior tienen un doble accionamiento, ya que pueden deslizarse o desmontarse totalmente. En el caso de las vitrinas de la biblioteca de Alonso Cano se accede a través del vidrio frontal, desmontable fácilmente mediante ventosas, ya que se ha dividido en varias partes y se deja suficiente carrera en la zona superior:

El pavimento de cerámica del crucero tiene deficiencias por desgaste del material que obligan a aplicar una pintura roja para mantenerlo en unas condiciones aceptables. En el proyecto se previó cubrirlo con un acabado más neutro, un color más claro que interviniese en la ambientación por reflexión de la luz y que, al mismo tiempo, permitiese pasar instalaciones bajo el mismo, especialmente a los módulos de las vitrinas-pared emplazados de forma exenta en las naves y en el centro del crucero. De esta forma las instalaciones de electricidad para iluminar las vitrinas y las de seguridad no interfieren con el espacio en ningún momento.

El suelo de proyecta con una tabla machihembrada de haya tratada en fábrica hasta su terminación en un barniz mate que no requiere ninguna tarea suplementaria de acabado. Se dispone como suelo flotante sobre un tablero DM de 19 mm de espesor que va clavado a un entramado formado por listones de 70x40 mm, formando una retícula de 600 x 500 mm, con un relleno de senos de poliestireno expandido (porexpan) de 40 mm de espesor. El entramado está simplemente apoyado en el suelo previa interposición de dos láminas de polietileno y un geotextil. El sistema de recubrimiento del suelo se corta antes de llegar a los muros del crucero para permitir un apoyo correcto de las "costillas" que reciben el forro de los paramentos, permitiendo al mismo tiempo libertad de movimientos del nuevo pavimento en sentido transversal.

Los tableros DM que se colocaron sobre el entramado dejaron una junta de 4-5 mm aproximadamente para evitar que se levantaran por dilatación. La tabla de haya de 815x97x14 mm se colocó al ancho para llegar al centro del crucero con la misma disposición desde las cuatro naves. En la zona central se colocó la tabla a 45° para reforzar su distinción respecto al resto.

Se dejaron juntas intermedias de espesor 15 mm en los largos mayores (norte y sur) y una junta continua independizando el centro del crucero para acomodar las dilataciones de la capa de acabado. Las distancias empleadas de 12 m entre juntas han sido



excesivas, a pesar de estar de acuerdo con las especificaciones del fabricante, y ha sido necesario en dos ocasiones retirar la pletina que actúa de cubrejuntas y volver a cortar los bordes de la junta ya que llegaron a cerrarse por completo.

El suelo elevado ha servido de manera eficaz para resolver los problemas que hemos descrito, y al mismo tiempo, se han podido atornillar a él (sin sobrepasar el espesor) los elementos de cierre exentos, evitando cualquier problema de desplazamiento.

Los espacios de apoyo de la exposición

La exposición se completa con el acondicionamiento del vestíbulo del Hospital Real como preparación de la entrada. Este espacio tiene excelentes proporciones y se mantuvieron todas sus características y mobiliario, añadiendo un frente con la identificación de la exposición, mostradores de atención al público y barrera de control delante de la entrada principal del crucero. En los dos laterales del vestíbulo se emplazaron dos mostradores procedentes de otras exposiciones para la consigna y la venta de entradas.

El programa de necesidades de la exposición incluía una tienda para la venta de catálogos, libros y objetos, un almacén para los embalajes de las obras y un aula didáctica para conferencias y asistencia educativa a grupos de escolares. Estos usos se emplazaron en el proyecto museográfico en los extremos de las salas este y oeste, al otro lado de los pasos que comunican los patios del Hospital Real, bien conectados, en cualquier caso, con la propia exposición y con las circulaciones más importantes del edificio, pero siempre fuera de la zona de exhibición de las obras.

El aula didáctica tiene acceso desde el hall del Hospital Real y dispone de una zona previa con 6 ordenadores para usar programas e in-



formación sobre la obra de Alonso Cano y la propia exposición y la pequeña sala de conferencias citada. Ambas zonas han sido usadas sobre todo por escolares y personas de la tercera edad con programas especialmente preparados para este fin. La asistencia ha estado a cargo de profesores y de los Gabinetes Pedagógicos de Bellas Artes de Granada.

La tienda se emplaza cerca del extremo de la sala oeste, bien conectada con la exposición, ya que se sitúa a la salida de la misma y con acceso y fachada a la conexión entre patios con más uso dentro del Hospital Real. El almacén se adosa a la tienda, sirviendo tanto a ésta como a las obras expuestas, si bien la mayoría de los embalajes han quedado custodiados en los almacenes de las empresas especializadas que se han encargado del transporte.

Todos estos espacios complementarios, salvo los pasillos de comunicación entre patios del Hospital Real, están integrados por la parte superior en el volumen general del crucero y, por tanto, con el mismo régimen de temperatura y humedad que la sala de exposición.

Las instalaciones

Dadas las fechas de la exposición y la climatología de Granada, con inviernos secos y fríos, era necesario prever una instalación que respondiese a los requerimientos de los museos y colecciones públicos y privados que cedían no sólo pintura sobre lienzo, tabla o escultura policromada, sino también dibujos, que por la

Exposición Alonso Cano: Espiritualidad y modernidad artística



En previsión de un exceso de humedad, que en la realidad no se ha producido, el proyecto dispuso 8 deshumidificadores con una capacidad de deshumidificación de 72 litros/día, que se han instalado pero no ha sido necesario poner en funcionamiento, dada la sequedad del ambiente durante estos meses de invierno.

El régimen de temperatura se alcanza mediante unos generadores de aire caliente: 8 unidades de potencia 7,5 Kwts y un caudal de 1.000 m³/h y 2 unidades de 3,5 Kwts y un caudal de 1.050 m³/h. Las rejillas de impulsión se emplazaron en la parte inferior del panel que reviste las paredes, con objeto de obtener el máximo rendimiento, facilitando un recorrido uniforme del aire caliente desde los estratos inferiores del ambiente hasta la parte superior. Las zonas donde se ubican las rejillas que emiten el aire caliente no tienen obra colocada para evitar problemas de conservación, aunque el aire sale a baja velocidad y se mezcla rápidamente con el ambiente.



Para obtener una aportación de aire sin descenso brusco de la temperatura interior, se proyectaron cuatro recuperadores entálpicos mediante los cuales se renueva el aire del crucero, transfiriéndole parte de la energía del aire que se expulsa con lo que se consigue un rendimiento mayor de la instalación y sobre todo se evitan discontinuidades bruscas de temperatura. Los recuperadores tienen un índice del 74% en cuanto a la eficacia de intercambio de temperatura (calor seco) y del 60% de eficacia en el intercambio de entalpía (calor húmedo). Cada recuperador trabaja con un caudal de aire de 1.000 m³/h y tiene un consumo de 460 w. Actúan aproximadamente durante el 70% del periodo de visita, fundamentalmente en las horas de mayor afluencia de público.



delicadeza del soporte hacen aún más exigentes las condiciones de ambiente.

El proyecto previó unas instalaciones que tuviesen suficiente versatilidad para adaptarse a los problemas concretos de montaje y a las demandas de esas fechas, ya que no era posible determinar si las condiciones de humedad iban a responder al patrón de sequedad ambiental habitual en la ciudad.

La humidificación se proyecta mediante 16 humidificadores con una capacidad de 45 litros/día, alimentados de forma continua por una canalización de agua, completados con 10 humidificadores de carga manual, que aportan unos 40 litros/día por unidad.

Uno de los aspectos más importantes de este tipo de exposiciones es conseguir unas características ambientales adecuadas a las piezas que se exponen. Muchas veces, las salas de los museos que reciben las exposiciones temporales tienen sistemas de control más completos que el resto de salas de la colección permanente, cuyas obras están ya adaptadas. Cuando una exposición temporal se instala en una sala como la del crucero del Hospital Real, perfecta en cuanto a condiciones generales —tamaño, accesibilidad, espacio, dotación de servicios etc.—, pero carente de instalaciones capaces de mantener un ambiente estable, de las características exigidas por los museos que prestan las

obras, debe producirse una readaptación que permita cumplir con esas condiciones.

Para la instalación de energía eléctrica se plantearon desde el proyecto demandas normales, teniendo en cuenta la envergadura del espacio y de la propia exposición, previendo, en cualquier caso, la mejora de las acometidas y la instalación de un grupo electrógeno que cubriese un posible fallo de suministro.

Las canalizaciones de las diversas instalaciones se localizan en bandejas, tras el panel que recubre los paramentos. No se deja aparente ningún sistema para evitar conflictos visuales y de conservación respecto a las piezas expuestas. Únicamente son visibles los humidificadores porque requieren una atención continua, tanto del mecanismo como de la alimentación de agua, en el caso de los modelos recargables.

4. EL MONTAJE

Los dos trabajos más importantes para el arranque del montaje fueron la colocación de las “costillas” en los paramentos para recibir el tablero de recubrimiento de las paredes y el tendido de rastreles destinado a recibir el pavimento flotante de madera.

A estos dos tajos se sumaron las instalaciones para que una, vez colocadas las canalizaciones, se procediese al forrado de paramentos con los tableros DM. La exposición debía quedar montada en 22 días por lo que fue necesario coordinar bien todos los oficios agrupados en 7 empresas diferentes: montaje general, mobiliario-carpintería, climatización, electricidad, iluminación, seguri-

dad y montaje de las obras de arte. En algunos momentos trabajaron 35-40 personas al mismo tiempo.

Una vez terminados estos trabajos se colocaron los tableros del pavimento, se forraron los paramentos, se colocaron las divisiones que hacían de límite del espacio de exposición y se formaron los pasos o “túneles” que independizaban climáticamente las conexiones entre patios del Hospital Real. A continuación se iniciaron los acabados: pinturas, pavimentos de madera y divisiones interiores y vitrinas-pared a medida que se terminaba el suelo de madera de haya, para evitar encuentros inapropiados.

La prueba de instalaciones de climatización indicó que la temperatura de 19-22° C se alcanzaría con facilidad. La humedad relativa que presentó dificultades para llegar al 55-60% a partir del 35% existente, debido al volumen del crucero (7.300 m³) y a la presencia de materiales como la madera del alfarje y los paramentos de fábrica, con un potencial de absorción de agua muy alto en el arranque.

Fue necesario complementar la instalación prevista de 16 humidificadores de alimentación continua con 10 humidificadores de recarga manual y una máquina industrial de limpieza de vapor de agua. El crucero se situó en el 55% de humedad relativa después de unas 30 horas de aportación ininterrumpida de agua con todos los equipos citados al máximo de su capacidad de funcionamiento.

Una vez alcanzadas las condiciones idóneas se regularon a una situación de régimen normal, obteniendo una respuesta sostenida al 55% de humedad relativa. La obra se empezó a colocar a partir de la situación de estabilidad y quedó presentada en unas 48 horas.



Las condiciones ambientales se han mantenido hasta la fecha en los niveles requeridos, como demuestran las lecturas de temperatura y humedad a partir de los termohigrógrafos colocados en todo el recinto de exposición. Los humidificadores se han colocado en la posición normal de servicio y la aportación de agua al ambiente ha sido necesaria durante todo el periodo transcurrido debido a la sequedad de este invierno. El caso de Granada en este aspecto es inverso al de otras ciudades emplazadas en zonas marítimas o fluviales, en las que el problema suele ser justamente el contrario.

Fotos: Pedro Salmerón y Lucía Salmerón

Notas

1. Véase del catálogo de la exposición *ALONSO CANO, dibujos* celebrada en el Museo del Prado del 2 de abril al 24 de junio de 2001. Edición del Museo del Prado, Madrid 2001. También pueden analizarse las particularidades de su obra en *Alonso Cano. Pintor, escultor y arquitecto* de HAROLD E. WETHEY, Alianza Editorial y en el Catálogo de esta exposición *Alonso Cano: espiritualidad y modernidad Artística*, Granada 2002.
2. En el Catálogo de la Exposición de Alonso Cano se encuentra la aportación de B. NAVARRETE PRIETO, M. J. LÓPEZ AZORÍN Y S. SALORT PONS *Hipótesis de reconstrucción de la biblioteca de Alonso*

Cano, en la que se hace una selección de los libros que poseía el artista a partir del inventario post mortem de 1678 del pintor valenciano Vicente Salvador Gómez que adquirió en 1673 los libros de arquitectura, moldes, estampas y dibujos que Cano dejó en la Cartuja de Portaceli de Valencia en 1644-45.

3. Véase para mayor detalle la excelente monografía *El Hospital Real de Granada. Los comienzos de la arquitectura pública* de CONCEPCIÓN FÉLEZ LUBELZA, Granada, 1979.

4. La selección de libros estuvo a cargo de Esther

Cruces, archivera, y Ángel Ocón, bibliotecario de la Universidad de Granada. Los ejemplares proceden en su totalidad de la magnífica biblioteca de la Universidad de Granada en el propio Hospital Real y son ediciones que por su fecha representan con fidelidad los libros que Alonso Cano pudo atesorar.

5. Este aspecto del montaje tiene una gran importancia, porque a la exposición de Alonso Cano llegaron casi todos los dibujos montados con marco y vidrio. Como no es posible manipular el montaje de origen, todo lo que llegó preparado con vidrio se ha presentado con un ángulo superior a los 30° previstos para llegar aproximadamente a 45°.

Exposición Alonso Cano: Espiritualidad y modernidad artística

SECCIONES DE LA EXPOSICIÓN Y RELACIÓN DE OBRAS EXPUESTAS

SECCIÓN 1. LA REFORMA DE LA ESPIRITUALIDAD

- 1.1. San Francisco de Borja
Museo de Bellas Artes, Sevilla
186 x 120 cm.
- 1.2. Aparición de Cristo Resucitado a Santa Teresa
Colección Forum Filatélico, Madrid
98 x 42 cm.
- 1.3. Aparición de Cristo Crucificado a Santa Teresa
Colección Forum Filatélico, Madrid
98 x 42 cm.
- 1.4. La predicación de San Vicente Ferrer
Fundación Santander Hispano Americano, Madrid
270 x 160 cm.
- 1.5. La muerte de San Juan de Dios
Colección particular, Granada
147 x 105 cm.
- 1.6. Aparición de la Virgen a San Bernardo
Museo del Prado, Madrid
267 x 138 cm.
- 1.7. Visión de San Benito
Museo del Prado, Madrid
166 x 123 cm.
- 1.8. Santa Teresa (escultura)
Iglesia del Buen Suceso, Sevilla
148,6 cm.

SECCIÓN 2. LA PINTURA COMO ELOCUCIÓN DIVINA

- 2.1. San Juan Evangelista en la isla de Patmos
Museo de Málaga, depósito del Museo del Prado
129 x 97 cm.
- 2.2. San Juanito con el Niño Jesús
Ermitage Museum, San Petersburgo
43 x 43 cm.
- 2.3. San Juan Evangelista
Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona
143 x 105 cm.
- 2.4. San Jerónimo
Museo de Bellas Artes, Granada
170 x 225 cm.
- 2.5. San Juan Evangelista
Museo de San Carlos, México
71 x 39 cm.
- 2.6. La Comunión de la Virgen
Museo de San Carlos, México
81 x 45,7 cm.
- 2.7. San Juan Evangelista en la isla de Patmos
Szépművészeti Múzeum, Budapest
218 x 153 cm.
- 2.8. San Juan Evangelista y su visión del cordero
Museo de John y Mable Ringling, Sarasota (Florida)
71 x 39 cm.
- 2.9. San Juan Evangelista y su visión de Dios
Museo de John y Mable Ringling, Sarasota (Florida)
71 x 39 cm.
- 2.10. San Juan Bautista (escultura)
Catedral de Granada
45 cm. aprox.
- 2.11. Santa Clara (Escultura)
Convento de San Antón (clausura), Granada
60 cm. aprox.

SECCIÓN 3. LA ORACIÓN INTERIOR

- 3.1. Cristo a la Columna
Colección particular. Valencia – Madrid
185 x 110,5 cm.
- 3.2. Cristo de la Clemencia.
Iglesia de Consagración del Sto. Cristo de San Ginés, Madrid
153 x 147 cm.
- 3.3. Crucificado.
Ermitage Museum, San Petersburgo.
240 x 160 cm.
- 3.4. Crucificado
Iglesia de Santa María Magdalena, Granada
185 x 122 cm.
- 3.5. Cristo sostenido por un Ángel
Museo del Prado, Madrid.
178 x 121 cm.
- 3.6. Cristo antes de la flagelación
Museo Nacional, Bucarest
150 x 107 cm.
- 3.7. Cristo Flagelado recoge las vestiduras
Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid
163 x 96 cm.
- 3.8. Ánimas del Purgatorio
Museo de Bellas Artes, Sevilla.
170 x 225 cm.

SECCIÓN 4. EL ARTISTA CORTESANO

- 4.1. Noli me tangere
Szépművészeti Múzeum, Budapest
141 x 100 cm.
- 4.2. Retrato de Don Luis Méndez de Haro
Musée des Beaux-Arts, Burdeos
115 x 85 cm.
- 4.3. Juno
Colección particular, Madrid
105 x 45 cm.
- 4.4. Rey Castellano Leonés
Museo del Prado, Madrid
165 x 125 cm.
- 4.5. Sancho I y Ramiro III
Museo del Prado, Madrid
165 x 227 cm.
- 4.6. Primera Labor de Adán y Eva
Pollok House, Glasgow
166 x 207cm.

SECCIÓN 5. LA BELLEZA ESPIRITUAL

- 5.1. Cristo y la Samaritana
Real Academia de San Fernando, Madrid
166 x 205 cm.
- 5.2. San Isidro y el milagro del pozo
Museo del Prado, Madrid
216 x 149 cm
- 5.3. Santa Inés
Colección particular "Odile"
114,5 x 93
- 5.4. Santa Catalina
Obra de Delacroix
Museo de Beziers

- 5.5. Virgen de Belén
Catedral, Sevilla
101 x 78 cm.

- 5.6. Virgen (Cabeza)
Szépművészeti Múzeum, Budapest
48,5 x 42,5 cm.

- 5.7. Virgen con el Niño sentada sobre nubes.
Palacio Arzobispal, Granada
170 x 110 cm.

- 5.8. Virgen con Niño dormido
Monasterio de El Escorial, El Escorial
91 x 81 cm.

- 5.9. Virgen con el Niño en un paisaje
Museo del Prado, Madrid
163 x 107 cm.

- 5.10. Inmaculada
Oratorio de la Sala Capitular, Catedral, Granada
211 x 130 cm.

- 5.11. Inmaculada.
Colección del Marqués de Cartagena, Granada
202 x 130 cm.

- 5.12. Inmaculada (Escultura)
Iglesia de Ntra. Sra. de las Nieves, La Campana (Sevilla)
58 cm.

SECCIÓN 6. LA EXPRESIÓN DE LA EMOCIÓN RELIGIOSA

- 6.1. Trinidad
Catedral, Granada
168 x 113 cm.
- 6.2. San Bernardino de Siena y San Juan Capistrano
Museo de Bellas Artes, Granada
70 x 94 cm.
- 6.3. Santa Clara y San Luis de Tolosa
Museo de Bellas Artes, Granada
70 x 94 cm.
- 6.4. Liberación de San Pedro
Museo del Prado
93 x 193
- 6.5. Anunciación
Sacristía Catedral de Granada
305 x 220 cm.
- 6.6. Educación de la Virgen
Fundación BSCH, Madrid
203 x 145 cm.
- 6.7. Sagrada Familia
Convento del Angel Custodio, Granada
246 x 201 cm.
- 6.8. Visitación de la Virgen
Museo de Goya, Castres
215 x 171 cm.
- 6.9. Desposorios de la Virgen
Museo de Goya, Castres
220 x 175 cm.
- 6.10. Anunciación
Museo de Goya, Castres
220 x 175 cm.
- 6.11. Ángel Custodio (Escultura de mármol)
Convento del Ángel Custodio, Granada
130 cm.

EXPOSICIÓN

ORGANIZACIÓN DE LA EXPOSICIÓN

Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía

INSTITUCIONES COLABORADORAS

Ayuntamiento de Granada
Diputación de Granada
Universidad de Granada
Caja General de Ahorros
Fundación Santander Central Hispano

COMISARIO DE LA EXPOSICIÓN

Ignacio Henares Cuéllar. Catedrático de la Universidad de Granada.

MONTAJE. PROYECTO MUSEOGRÁFICO

- Pedro Salmerón Escobar. Arquitecto
- María Cullell Muro. Arquitecta Técnica
- Diego Garzón Osuna. Arquitecto
- Pedro Martínez Serna. Estudiante de Arquitectura
- Fernando Matilla Galindo. Estudiante de Arquitectura
- Antonio Medina Romero. Ingeniero Industrial
- Ángela Salmerón Palomo. Ingeniera de Caminos Canales y Puertos
- Santiago Yuste Rodríguez de Dios. Estudiante de Arquitectura

MONTAJE. PRODUCCIÓN DEL MONTAJE

EMPRESAS PARTICIPANTES

Montaje
GARCÍA DE PAREDES AMORÓS S. L.
Carpintería
NIVEL ARTE S. A. L.
Iluminación
MAYBE ILUMINACIÓN S. L.
Electricidad
ALEJANDRO VÁZQUEZ
Climatización
I. T. CURIEL
Seguridad
TAURUS
Montaje de las piezas
OTTO PARDO

CONSERVACIÓN, RESTAURACIÓN, RECEPCIÓN DE LAS OBRAS, CONTROL CLIMÁTICO

- Ignacio Hermoso. Conservador
- Nieves Jiménez Díaz. Historiadora
- Enrique Martín. Conservador
- Francisco Oliver. Restaurador
- Inés A. Osuna Cerdá. Restauradora
- José María Rodríguez Acosta. Restaurador

BIBLIOTECA DE ALONSO CANO

- Ángel Ocón Pérez de Obanos. Bibliotecario de la Universidad de Granada. Hospital Real
- Esther Cruces Blanco. Archivera

DOCUMENTACIÓN EN FOTOGRAFÍA Y VÍDEO

- Lucía Salmerón Palomo. Técnica en audiovisuales y espectáculos.
- Sergio Masán. Técnico en vídeo

EDICIÓN EN 3D. PRODUCCIÓN VÍDEO VIRTUAL

- Pedro Martínez Serna. Estudiante de Arquitectura
- Fernando Matilla Galindo. Estudiante de Arquitectura
- Ángela Salmerón Palomo. Ingeniera de Caminos Canales y Puertos
- Santiago Yuste Rodríguez de Dios. Estudiante de Arquitectura

COORDINACIÓN

- Javier Hódar Gaudioso. Jefe de Servicio de Instituciones de la Delegación en Granada de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.
- Mercedes Mudarra Barrero. Jefe de Servicio de Museos de la Dirección General de Instituciones de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.
- José Luis Romero Torres. Historiador del Arte. Dirección General de Bienes Culturales de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.
- Carlos Sánchez de las Heras. Jefe de Servicio de Investigación y Difusión de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

PRODUCCIÓN GENERAL

EMPRESA PÚBLICA DE GESTIÓN DE PROGRAMAS CULTURALES

DIFUSIÓN

- Programas didácticos
Gabinetes Pedagógicos de Bellas Artes de Granada
- Catálogo
Julio Juste Ocaña. Diseñador

DIRECCIÓN

- María Cullell Muro. Arquitecta Técnica
- Antonio Medina Romero. Ingeniero Industrial
- Ángela Salmerón Palomo. Ingeniera de Caminos Canales y Puertos
- Pedro Salmerón Escobar. Arquitecto. Director del Proyecto.