



Javier Feduchi
en los inicios de la exposición moderna (1960-1992)



**Universidad
de Navarra**

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Navarra

**Programa de Doctorado en Historia y Análisis Crítico de la
Arquitectura Española del Siglo XX**

**JAVIER FEDUCHI EN LOS INICIOS DE LA
EXPOSICIÓN MODERNA (1960-1992)**

Beatriz de la Puerta Gancedo

Directores:

D. Mariano González Presencio
D. Miguel Lasso de la Vega Zamora

Tesis Doctoral
Pamplona, 2022

*A mi padre,
Antonio de la Puerta*

AGRADECIMIENTOS

Mi más profundo agradecimiento a mis directores Miguel Lasso de la Vega Zamora y Mariano González Presencio, por la confianza depositada en mí, su paciencia, su total disponibilidad y su ayuda incondicional.

Al equipo del Servicio Histórico del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid por darme a conocer la existencia de este legado y la inestimable ayuda prestada a lo largo de estos años.

A la familia de Javier Feduchi, sobre todo a su hermano Ignacio y a su hijo Pedro por su disponibilidad y por la ayuda prestada para conocer mejor su trayectoria y personalidad.

A los amigos de Javier Feduchi, en especial a Carlos Baztán y Javier Aguilera Rojas.

Al programa de “Doctorado en Historia y Análisis Crítico de la Arquitectura Española del siglo XX” de la Escuela Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra.

Gracias a las personas e instituciones que me han ayudado en el proceso de documentación, sobre todo al equipo del Servicio Histórico del Colegio de Arquitectos de Madrid y en especial a su director Alberto Sanz. Al personal de los archivos, bibliotecas y otros centros como: el Archivo General de la Administración, el Ministerio de Cultura, la Gerencia de Infraestructuras y Equipamiento de Cultura. La Sociedad Estatal de Participaciones Industriales (SEPI) y el Archivo General de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID). Además de a todos los directores de museos y otros profesionales - Ana Esteban Maluenda, Daniel de Linos, Mariano Bayón, Javier Vellés y Joan Alemany, entre otros- que me han facilitado diferentes informaciones.

Al equipo de la Biblioteca Central de la Universidad de Navarra, gracias por la ayuda prestada todos estos años.

A María del Mar por su ayuda y amistad.

A mi familia. A mi madre Beatriz por estar ahí siempre. A mi hermana Marian y a mi sobrina Constanza.

A Dani, por creer en mí. Por su continuo apoyo, sus consejos, ánimos y ayuda en esta tesis.

Y a mis amigas.

Eternamente agradecida.
Beatriz.

JAVIER FEDUCHI EN LOS INICIOS DE LA EXPOSICIÓN MODERNA

Resumen

Esta investigación establece un discurso en torno a la obra expositiva de Javier Feduchi. Estas tipologías fueron una parte extremadamente importante en su trayectoria profesional. A lo largo de estas páginas se analizan e interpretan las exposiciones presentadas como lugar de encuentro entre la historia, el arte y la sociedad. Estos proyectos cobraron especial relevancia cuando al perfeccionarse y adquirir una mayor definición espacial fueron reconocidos dentro de una disciplina incipiente. Además, con la llegada de los primeros fundamentos museísticos y la aplicación de las nuevas tecnologías dieron lugar a renovados espacios de representación.

En España los primeros conceptos sobre museología aparecieron durante la década de los sesenta desarrollándose en paralelo a la evolución del propio arquitecto. Es por ello que del periodo comprendido entre 1953 y 2005 resulten más de un centenar de espacios efímeros realizados para la industria y el gobierno español. La mayoría de estos montajes expositivos se confirmaron como la base conceptual de la arquitectura desarrollada por Javier Feduchi, cuya reflexión y experimentación le sirvieron de laboratorio y aprendizaje. Esto daría lugar a una posterior evolución de su arquitectura, en su sentido más amplio, abrigada por las teorías museológicas más contemporáneas.

De esta intención surgen los objetivos principales de esta tesis: en primer lugar establecer un discurso sobre los trabajos más representativos de la trayectoria del arquitecto. Y en segundo lugar identificar los conceptos que Javier Feduchi experimentó en sus exposiciones conformando una metodología propia e innovadora que dotaba de significado a los espacios creados demostrando su valor, en muchos casos reconocido en su vigencia permanente.

Palabras clave

Arquitectura, exposiciones, arte, contemporáneo, modernidad, Javier Feduchi, diseño.

JAVIER FEDUCHI AT THE BEGINNING OF THE MODERN EXHIBITION

Abstract

This research establishes a discourse around Javier Feduchi's exhibition work. These typologies were an extremely important part of his professional career. Throughout these pages, the exhibitions presented are analysed and interpreted as a meeting place between history, art and society. These projects took on special relevance when they got more perfection and acquired greater spatial definition and were recognised as part of an incipient discipline. Moreover, with the arrival of the first museum foundations and the application of new technologies, they gave rise to renewed spaces of representation.

In Spain, the first concepts of museology appeared in the 1960s and developed in parallel to the evolution of Javier Feduchi. This is why the period between 1953 and 2005 resulted in more than a hundred ephemeral spaces created for industry and the Spanish government. The majority of these exhibition installations were confirmed as the conceptual basis of the architecture developed by the architect, whose reflection and experimentation served him as a laboratory and apprenticeship. This would give rise to a later evolution of his architecture, in its broadest sense, sheltered by the most contemporary museological theories.

The main objectives of this thesis arise from this intention: firstly, to establish a discourse on the most representative works of the architect's career. And secondly, to identify the concepts that Javier Feduchi experimented with in his exhibitions, creating his own innovative methodology that gave meaning to the spaces he created, demonstrating their value, in many cases recognised in their permanent validity.

Key words

Architecture, exhibitions, art, contemporary, modernity, Javier Feduchi, design.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

- I. Javier Feduchi. Una aproximación biográfica
- II. Motivación
- III. Antecedentes. El estado de la cuestión
- IV. Objetivos
- V. Metodología
- VI. Fuentes
- VII. Estructura y contenido del documento

1. PREÁMBULO

- 1.1. Las exposiciones en Europa: el telón de fondo para la arquitectura de la modernidad. 37
- 1.1.1. Las exposiciones de la modernidad en Europa 38
- 1.1.2. Nuevas perspectivas en América 47

2. JAVIER FEDUCHI Y LA IMPORTANCIA DEL DISEÑO INDUSTRIAL

- 2.1. Las primeras manifestaciones del diseño industrial en España: los inicios con ROLACO-MAC 51
- 2.2. SEDI. La Sociedad de Estudios de Diseño Industrial. 58
- 2.3. Los primeros pabellones comerciales: la configuración de un lenguaje común 63

3. JAVIER FEDUCHI. SUS PRIMEROS TRABAJOS EXPOSITIVOS

- 3.1. Tradición y vanguardia en las exposiciones del Centro de Exposición e Información de la Construcción (EXCO) 73
- 3.2. Javier Feduchi. Sus primeros trabajos expositivos 84
- 3.2.1. La domesticidad y el diseño. La exposición “Los ambientes del hogar y el equipo doméstico” 84
- 3.2.2. La exposición “El peregrino en el Camino de Santiago”. 92
- 3.2.3 La esquematización museográfica en la exposición sobre “Arte Sacro” 102
- 3.2.4. La exposición sobre Antonio Gaudí: un análisis (de la arquitectura) desde la práctica (expositiva) 111
- 3.2.5. La exposición “Arquitectura Actual de América” 121
- 3.2.6. La exposición sobre AZCA. Síntesis de una museografía contemporánea a las puertas de la Posmodernidad 126

3.3. La museografía adaptada al edificio para la exposición del Escorial	134
3.4. Una museografía abstracta en la exposición “Santiago en el arte español.	147

4. LAS EXPOSICIONES DE LA INDUSTRIA

4.1. La arquitectura modular como solución de stands y pabellones	157
4.2. Nuevos recursos en las exposiciones de la industria	165
4. 2. 1. El pabellón del Ministerio de la Vivienda en la FICOP/67	165
4. 2. 2. El stand de RTVE en SONIMAG-6.	176
4. 2. 3. La exposición del XXX aniversario del INI	186
4. 2. 4. Últimas aportaciones a las exposiciones industrializadas	192

5. LOS OCHENTA. INTERNACIONALIDAD Y CONCEPTUALIZACIÓN ESCENOGRÁFICA

5. 1. Exposiciones para la revalorización del patrimonio histórico	202
5.1.1. Exposición “La Habana Vieja. Mapas y planos en los archivos de España”.	202
5.2. Las exposiciones para el CEHOPU	213
5.2.1. La exposición “La ciudad hispanoamericana. El Sueño de un Orden”.	216
5.3. Escenografía y exposición: un nuevo horizonte en la exposición “Carlos III, Alcalde de Madrid (1788-1988)”	227

6. DEL PROYECTO EXPOSITIVO AL PROYECTO MUSEOGRÁFICO

6.1. El Plan Director del Museo de Cádiz (1980-1990)	251
6.1.1. Contextualización	254
6.1.2. El principio del comienzo: el Plan Director	258
6.1.3. Fase I. El plan museográfico de los programas 2 y 8	262
6.1.4. Fase II. La consecución del plan museográfico (1986-1989)	276
6.1.5. Fase II. El diseño del equipamiento expositivo.	290
6.2 El Museo de Bellas Artes de Sevilla (1987-1997)	299
6.2.1. Una aproximación a su historia	302
6.2.2. La museografía del Museo de Bellas Artes de Sevilla: simbiosis entre tradición y modernidad	305
6.3. Aproximaciones al Museo de Alcoy (1983-1987)	314
6.3.1. El plan museográfico para Museo Arqueológico de Alcoy (1983-1987).	316
6.3.2. Fase 1ª del Plan Director del Museo de Alcoy (1983-1986)	317
6.3.3. Fase 2ª y 3ª del Plan Director del Museo de Alcoy (1986-1987)	319

7. EL PABELLÓN DE LOS DESCUBRIMIENTOS	
7.1. Iniciativa. Contextualización de la Expo '92	328
7.2. La arquitectura modular del Pabellón de los Descubrimientos	330
7.3. El imaginario visual en la museografía sobre los descubrimientos	340
7.4. Epílogo	343
8. CONCLUSIONES	
8.1. Conclusiones	349
ESQUEMA CRONOLÓGICO	
ANEXOS	
ANEXO 1. CV de Javier Feduchi Benlliure (1929-2005)	361
ANEXO 2. Índice de imágenes	366
ANEXO 3. Bibliografía	378



INTRODUCCIÓN

I. JAVIER FEDUCHI BENLLIURE: Una aproximación biográfica

II. MOTIVACIÓN

III. ANTECEDENTES: El estado de la cuestión

IV. OBJETIVOS

V. METODOLOGÍA

VI. FUENTES

VII. ESTRUCTURA Y CONTENIDO DEL DOCUMENTO

INTRODUCCIÓN

Definir de una forma poliédrica el por qué de esta investigación se presenta como una tarea compleja pues implica presentar múltiples variables que han formado parte de la decisión y que transitan entre un interés personal, la transcendencia de una tipología arquitectónica de carácter efímero y la importancia de un arquitecto.

En primer lugar la primera de las intenciones radica en la importancia de la trayectoria de Javier Feduchi y en una profusa producción de proyectos expositivos dentro de una época de invención de la propia disciplina. Solamente esto puede despertar el interés para su investigación desde el punto de vista de la historia del arte y del diseño, que sería el objetivo inicial.

A esto se une el perfil de arquitecto y diseñador industrial en un momento tan concreto de las vanguardias arquitectónicas, así como el contexto histórico y político del caso particular de España. Esta realidad dio como resultado una serie de proyectos expositivos de gran riqueza con nuevos lenguajes derivados del diálogo entre la arquitectura, el diseño, la industria y la cultura, y que se toman como base de esta investigación.

Las buenas prácticas aplicadas por Javier Feduchi provocaron que sus montajes se unieran a determinados conceptos arquitectónicos. De tal modo que, el arquitecto se introdujo en un contexto nuevo con una clara intención de acabar con un tiempo anterior y abrir un nuevo camino hacia la conversión de estos espacios de representación hacia un lugar de encuentro entre el arte y la sociedad, confirmando el objetivo final de crear una experiencia estética en el marco arquitectónico.

A medida que se ha avanzado en esta investigación se ha descubierto un personaje de talla especial tanto en lo técnico, lo intelectual y lo humano. Las conversaciones con colaboradores, familiares y amigos hablan de un profesional incansable y profundamente optimista, características que se reflejan en su desarrollo profesional, especialmente dentro de la arquitectura efímera a la que se rindió con gran entusiasmo y durante toda su trayectoria.

Ejemplo de esta actitud es la fotografía elegida para la portada de esta tesis. Una imagen del propio arquitecto durante el montaje de la exposición *Santiago en el arte español* [JFB/F0254-259] organizada en el interior de la Iglesia de Santo Domingo de Bonaval de Santiago de Compostela. En ella se representa una imagen del arquitecto sonriente que demuestra el disfrute y cercanía con su trabajo junto a una de las piezas que iba a ser expuesta en la exhibición.

La foto que acompaña a este apartado, de la que trasciende su alegría y

vitalidad, son las mismas cualidades a las que hace alusión su amigo y compañero Carlos Baztán en su necrológica, publicada por *El País* pocos días después de su fallecimiento, de la que se hace referencia a continuación:

Hay gente, muy poca gente, cuya sola presencia nos ilumina la vida. Que posee el don de hacerte la tarea, día a día, más fácil y más agradable. Que es capaz de hacer su trabajo (y parte del tuyo) de la forma más eficaz y, de paso, contagiarte con su vitalidad, su sabiduría, su ingenio y su humor [...]'

Tras este primer acercamiento sobre la intención de esta investigación, da comienzo esta tesis titulada *Javier Feduchi en los inicios de la exposición moderna*.

I. JAVIER FEDUCHI BENLLIURE: UNA APROXIMACIÓN BIOGRÁFICA

Los trabajos realizados por Javier Feduchi (Madrid, 1929-ibid. 2005) que se enmarcan al comienzo de su trayectoria establecieron las bases que confirmarían su perfil de arquitecto pionero en la introducción de la modernidad a través de las exposiciones, el diseño industrial y el diseño de interiores. Estos comienzos próximos a los años del aperturismo y del Plan de Estabilización formaron parte de un ambiente de transición determinado por una gran intensidad en el entorno social, político y cultural, a la vez que se tornaban como oportunidades para la creación de un entorno profesional más evolucionado.

Javier Feduchi nació en Madrid el 1 de febrero de 1929 en el seno de una familia dedicada a la arquitectura y el arte. Hijo de Luis Martínez Feduchi (1901-1975) y Matilde Benlliure Vidal (1907-1982), fue el primero de ocho hermanos -Javier, Coti, Luis, Belén, Ignacio, José, Luz y Elena-. Su padre también arquitecto y pionero en el diseño industrial español, pasó a formar parte de la historia de la arquitectura española tras realizar junto a Vicente Eced el Edificio Capitol, entre 1931 y 1933. Por otro lado, su madre, también perteneciente a una saga de artistas, era hija del pintor Blas Benlliure Gil y sobrina del conocido escultor Mariano Benlliure.

Influenciado por este ambiente familiar y la pasión por la arquitectura y el diseño, vocación heredada de su padre, se matricula en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de su ciudad natal². Estos años de formación se desarrollaron entre trabajos, colaboraciones y viajes hasta que se gradúa en 1959 y, tras realizar los estudios de posgrado, obtiene el doctorado en 1965; una competencia que le convertiría en el responsable de la cátedra de la asignatura experimental "Dibujo técnico e iniciación al diseño", que impartió en la misma Escuela entre 1966 y 1969³.

Tal y como se ha avanzado al principio de este capítulo, los años sesenta llegaron de la mano de una apertura cultural sobre la que se fundaron

1 Así define el arquitecto Carlos Baztán la personalidad de Javier Feduchi y su compromiso con la profesión en el artículo como homenaje dedicado en *El País*, el 29 de octubre de 2005.

2 Trabajó en colaboración junto a su padre en proyectos como el Hotel Castellana Hilton o la Casa Salgado. Además, realizó contribuciones en la redacción y publicación de obras como: M. FEDUCHI, Luis, *Interiores*, Afrodísio Aguado, Madrid, 1951. En M. FEDUCHI, Luis, *Interiores de hoy*, Afrodísio Aguado, Madrid, 1955 y FEDUCHI, Luis, *Historia del Mueble*, Editorial Abantos, Madrid, 1966.

3 crf. Curriculum vitae de Javier Feduchi Benlliure. En: legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/D079.

nuevos códigos artísticos y arquitectónicos basados en postulados provenientes de Europa y América. Esta estética de aires renovados fue rápidamente practicada por el mismo Javier Feduchi y sus coetáneos, muchos de ellos compañeros de la reconocida como *CX Promoción*, entre los que se encontraban: Fernando Higuera, Miguel de Oriol e Ibarra, Francisco de Inza o Luis Peña Ganchegui, entre otros.

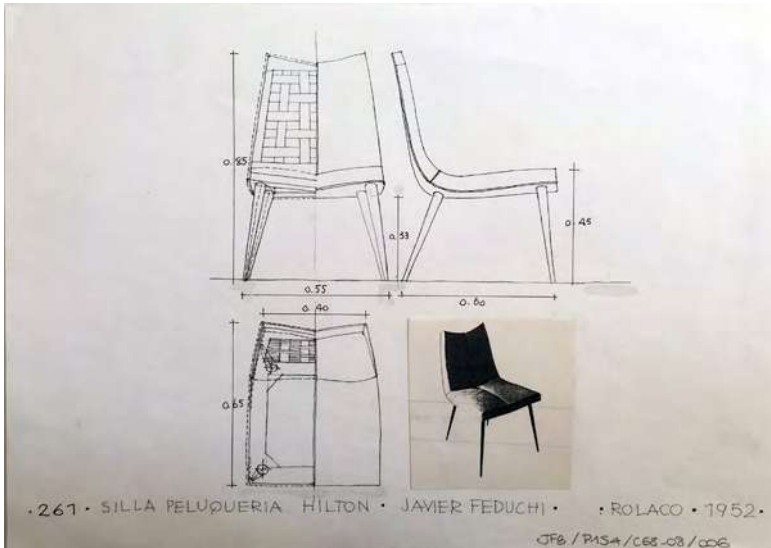
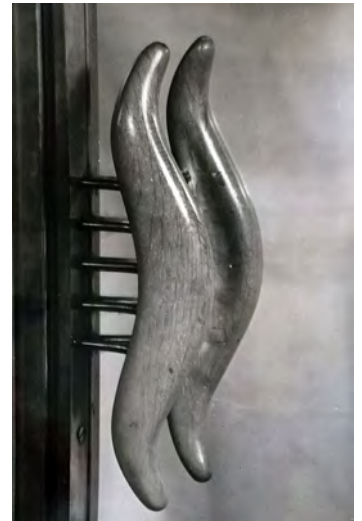


Fig. 1. Javier Feduchi. Silla Peluquería del Hotel Castellana Hilton, 1952

Aún a día de hoy esta generación de arquitectos es considerada como la responsable del acercamiento de los ideales modernos ya que, tras finalizar su etapa formativa, se posicionaron en favor de la creación de un lenguaje propio, lejos de los postulados academicistas impartidos por la Escuela, en pro de los planteamientos internacionales más organicistas y versátiles, previamente transmitidos por Frank Lloyd Wright y Ludwig Mies van der Rohe⁴.

Dentro de este contexto modernizador se sucedieron los primeros trabajos realizados por Javier Feduchi durante su periodo estudiantil. Estos inicios reflejaban las aspiraciones modernas traídas del estudio de esta disciplina emergente. Una faceta que le sirvió para materializar su fascinación por la sencillez de la arquitectura, así como el encuentro entre la tradición y la modernidad; siguiendo postulados sostenidos por personalidades destacadas en esta especialidad, tales como el danés Arne Jacobsen y el finlandés Tapio Wirkkala.

Más adelante en 1953, esta especialización lo llevó a convertirse en el director creativo de la firma ROLACO y a formar parte del grupo "Forma. Estética Industrial", fundado junto a Jesús Bosch y Ramiro Tapia. Esta asociación obtuvo un reconocimiento en 1955 tras ganar el primer



Figs. 2 y 3. Mobiliario y tiradores de puertas para el Hotel Castellana Hilton, 1953

⁴ cfr. URRUTIA, Ángel, *Arquitectura española siglo XX*, Cátedra, Madrid, 1997, p. 504.

premio del I Concurso de Diseño Industrial⁵.

Más adelante, este vínculo creado con el diseño industrial le llevó, en 1957 el conocimiento y especialización le llevaron a establecer otras colaboraciones puntuales con agrupaciones como la “Sociedad de Estudios de Diseño Industrial (SEDI)”: una entidad dirigida por Carlos de Miguel, Javier Carvajal y su padre, Luis Martínez Feduchi, desde donde se asentaron los principios de esta disciplina en España a través de las relaciones profesionales con marcas tan significativas como Casa y Jardín, Loewe, Biosca y Bidasoa⁶.

En 1965 Javier Feduchi fue nombrado Director Artístico de la firma Darro (Muebles y Decoración), cargo que desempeñó hasta 1970 y en 1977 fundó la extensión B.D. Madrid –asociada con B.D. Barcelona, creada en 1972-. Esta marca desarrollada en colaboración con su hermana Belén, José Antonio Corrales, Elías Torres, Rafael Moneo y Elías Querejeta, estaba dedicada a la producción, venta de mobiliario y objetos de diseño. Además de convertirse en un espacio de referencia cultural, a través de la organización y celebración de exposiciones monográficas; algunas con carácter histórico artístico y otras relacionadas con los avances producidos en materia de interiorismo⁷.

*[...] Desde entonces, quienes han compartido con él la gestión han disfrutado de su agudo y penetrante talento, de sus profundos y variados conocimientos de su insaciable curiosidad, de su sentido del humor, de su contagioso entusiasmo, de su delicada sensibilidad, de su generosidad sin límites y de su total disponibilidad. [...] No es fácil decir lo que ha sido BD Madrid en todos estos años. Tal vez radica ahí su más intenso atractivo. Ha sido una tienda de muebles y objetos de diseño, ha sido una sala de exposiciones y un museo etnográfico de lo moderno [...]*⁸

5 Más información en: “Diseño industrial [concurso]”, *Revista Nacional de Arquitectura*, nº. 173, 1956, pp. 1-20.

6 Extraído de: RAMÍREZ DE LUCAS, Juan, “El diseño español en las exposiciones internacionales”, *El Diseño Industrial en España*, Catálogo de exposición, 14 mayo-31 agosto de 1998, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, p. 90.

7 Su tienda, ubicada en la calle madrileña Villanueva, 5 se convirtió en un espacio de exposiciones en el que se presentaron trabajos de artistas como: Scarpa, Wright, Mackintosh, Starck, Mariscal, Zanuso, Mendini, Pérez Villalta, Maurer, Gehry, Siza, Morrison o Fornasetti, entre otros. En: “B. D. Cumple 20 años de diseño en Madrid”, *El País*, 27-03-1998.

8 cfr. SAN VICENTE, Jesús, Curriculum desarrollado y entrevista a Javier Feduchi Benlliure, BD Madrid, diciembre 2005. En: legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/ D079/C41-07.

9 Dentro del grupo de colaboradores se encontraba, además de Javier Feduchi, Antonio Fernández Alba, Jesús Bosch, Luis González Robles, Curro Inza, Javier Carvajal, Rafael Moneo y José Luis Sánchez. En: RODRÍGUEZ DÍAZ, Lola, “Arquitectura, EXCO y Carlos de Miguel”, *Las revistas de arquitectura (1900-1975): crónicas, manifiestos y propaganda*, UNAV, Pamplona, 2004, p. 758.

Dentro de esta etapa inicial se establece un primer contacto con la arquitectura de stands y pabellones. El primero de ellos el “Pabellón de Huelva” realizado para la I Feria Internacional del Campo de 1953 se estableció como el arranque de un historial de trabajos expositivos, seguido por los espacios de exposición comercial diseñados para ROLACO y SEDI, presentados en las ferias más importantes del país a partir de 1955.

Este proceso de aprendizaje en la creación de espacios expositivos se confirmó a lo largo de la década de los sesenta cuando Javier Feduchi comenzó a diseñar y coordinar los montajes expositivos para el Centro de exposición permanente e información de la construcción (EXCO)⁹. Este centro de carácter técnico, dirigido por Mariano Serrano Mendicutte, se creó con el objetivo principal de probar y certificar nuevos materiales. Sin embargo no tardaría en convertirse en un espacio de referencia ya que, al ser designado Carlos de Miguel como responsable de la organización de exposiciones temporales, EXCO se convirtió en un lugar en el que confluyeron las vanguardias arquitectónicas europeas interpretadas en estas actividades de carácter cultural.

Coincidiendo en el tiempo con estas exposiciones, el arquitecto realizó otros trabajos de diferente índole entre los que destacan: la realización del “Museo de Arquitectura del Escorial” (1963), la “Sala de Joyas del Palacio de Oriente” (1965-1966). El anteproyecto del “Pabellón de Ferias y Congresos” para la Feria de Muestras de Asturias, en colaboración con Antonio Fernández Alba y Carlos de Miguel, y el “Pabellón para el Ministerio de la Vivienda”, en la Feria Internacional de Obras Públicas (FICOP) celebrada en Madrid en 1967.

Su labor creativa fue demostrando como Javier Feduchi iba especializándose en esta *praxis*, lo que le llevó en 1965 a la creación, junto a Daniel de Linos, de la sociedad “Feria Expotecnia” desde donde comenzó a realizar proyectos integrales de exposición denominados “llave en mano”.

La evolución personal en el montaje de sus primeras arquitecturas de exposición se desarrolló al mismo tiempo que una de sus facetas más reconocidas y divulgadas de su trayectoria a nivel nacional: la arquitectura de grandes almacenes. El año 1967 es el punto de inicio de esta nueva especialidad comenzando por unos trabajos de interiorismo y rehabilitación para Galerías Preciados, en el edificio de la Plaza de Callao; obra original de Antonio Perpiñá y Luis Iglesias. Este trabajo le otorgó una continuidad hacia otros nuevos de carácter similar como la ejecución del centro comercial Galerías, en la calle Arapiles, de Madrid –en colaboración con Jesús Bosch-, a la vez que llevaba a cabo las obras del Centro Comercial Botas, en Gijón.

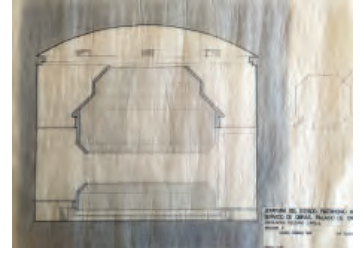


Fig. 5. Proyecto Relicario-Capilla en el Palacio de Oriente. Febrero de 1966.



Fig. 6. Proyecto para Pabellón de la Feria de Muestras de Asturias, 1967.

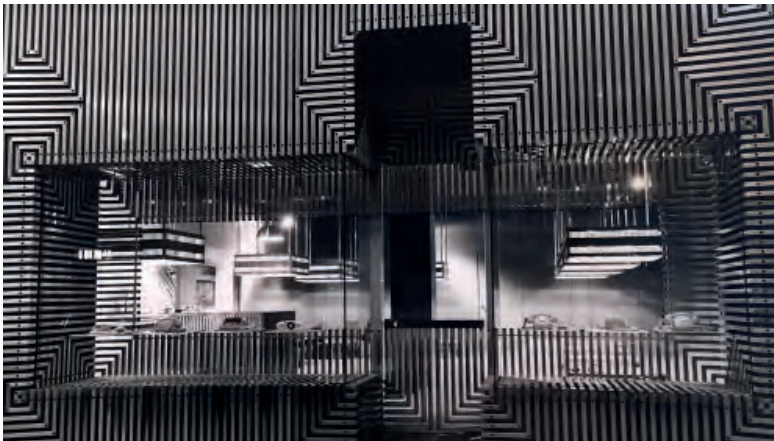


Fig. 4. Escaparate-tienda Standard Eléctrica. Bilbao, 1968.

La conceptualización de espacios comerciales avanzó hasta bien entrada la década de los setenta dejando ejemplos como las tiendas-exposición de la compañía Standard Eléctrica-ITT en Bilbao, León, Sevilla y Valencia, entre 1967 y 1968. Y en las de Madrid en 1969 y Barcelona en 1970. Esta etapa se completó con los trabajos realizados para la Tienda-Exposición de Durán en 1971, mientras continuaba con la creación de centros



Figs. 7. Dibujo de fachada de Galerías Preciados. Centro comercial Botas.



Fig. 8. Interior centro comercial Botas.

para Galerías Preciados por todo el país entre los que se encuentran: Zaragoza (1969-1971), Madrid (1971-1973), Córdoba (1971-1973), Las Palmas de Gran Canaria (1973), Palma de Mallorca (1973-1974), Oviedo (1974-1975), Granada (1974-1975), Alicante (1975-1976) y Vitoria (1975-1976).

En lo referente a su implantación estos edificios se convirtieron en una sucesión de amplios espacios análogos, divididos en múltiples secciones. A lo largo de estas superficies se advertía una estrategia de diseño al servicio de la sociedad, enfocada en los escaparates –como lugar de exhibición–, la iluminación –a partir de una libre disposición de puntos de luz– y las circulaciones; que al unirse con los modelos flexibles –basados en geometrías precisas que se aplicaban también en mobiliario y soportes– dieron lugar a una reinterpretación coherente en relación con las nuevas necesidades del mercado¹⁰.

A estos trabajos se sumaron otros relacionados con la arquitectura asistencial y hospitalaria que el arquitecto comenzó a desarrollar en 1969 con el “Anteproyecto del complejo hospitalario de Irún”. Este encargo se convirtió en el primero de una larga lista de rehabilitaciones dando lugar a la aplicación de los primeros planes director en hospitales; una estrategia traída de Inglaterra que se organizaba en torno a un “documento abierto” –modificable según necesidades– que contenía un programa arquitectónico en base a un planteamiento sanitario propio.

El desarrollo de estos planes hospitalarios se prolongó en el tiempo hasta la creación de la entidad “Estudios Técnicos de Planificación Hospitalaria (E.T.P.H)”, en 1970. Desde esta sociedad se crearon proyectos como el Hospital General de Ciudad Real (1972), los Centros Psiquiátricos de Cuenca y Guadalajara (1975-1980), el Hospital Traumatológico y de Rehabilitación para ASEPEYO, en Coslada (1976-1982). Además del Hospital Central de la Cruz Roja de Madrid (1981) y el proyecto de reforma del antiguo hospital de “La Alcaidesa” para centro de salud, en San Lorenzo de El Escorial (1997-2001).

Una vez más una nueva especialización se abría paso en su trayectoria. Esta etapa se convirtió en parte fundamental al ser trasladada a los planes directores para museos; basado en la intención de aplicar un método organizativo que resolvía las posibles problemáticas venideras ocasionadas por el constante crecimiento exponencial de estas instituciones. En el contexto inmediatamente posterior el arquitecto llevó a cabo el Plan del Museo de Cádiz (1980-1990) y el proyecto del Museo del Pueblo Español en el Centro Cultural Reina Sofía, junto a Javier Vellés (1982). Dos ejemplos que sirvieron de modelo para los proyectos de restauración y rehabilitación posteriores de los Museos de Alcoy (1983-1990) y Sevilla (1985-1993).

¹⁰ Con respecto al mobiliario: los tradicionales percheros, estantes y expositores fueron realizados, en su mayoría con planchas de contrachapado con patas y perfiles metálicos, algunos de ellos con puertas y ruedas para su fácil desplazamiento. Espacio de venta dúctil, ajustable a las necesidades expositivas y a la afluencia de público. En: RODRÍGUEZ-VIGIL REGUERA, José M^º, *LIÑO 20. Revista Anual de Historia del Arte*, 2014, p. 118.

El desarrollo de esta tipología se alargó hasta bien entrada la nueva década. Durante estos años Javier Feduchi continuó dando respuesta a los nuevos interrogantes planteados sobre los museos. De entre los ejemplos realizados destacan: el Parque Minero de Río Tinto en Huelva (1990), el estudio director para el Museo de la Casa de la Moneda de Segovia (1990) o la realización del Pabellón de los Descubrimientos para la Expo '92. Este conjunto de trabajos ilustraron en detalle esta práctica arquitectónica basada, previamente, en una propuesta teórica funcional de la que subyacían soluciones hacia una mejor integración de los nuevos usos.



Fig. 11. Propuesta para el Museo del Pueblo Español, 1981.

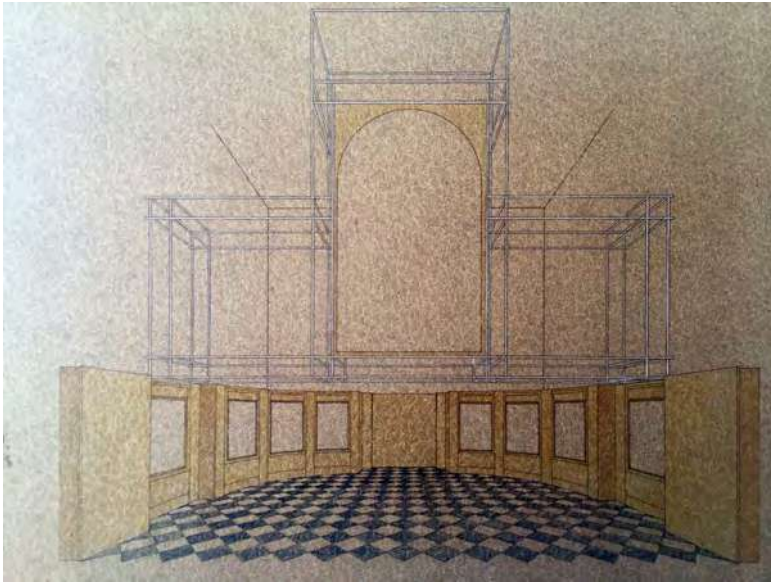


Fig. 9. Dibujo para el Museo de Cádiz, 1980

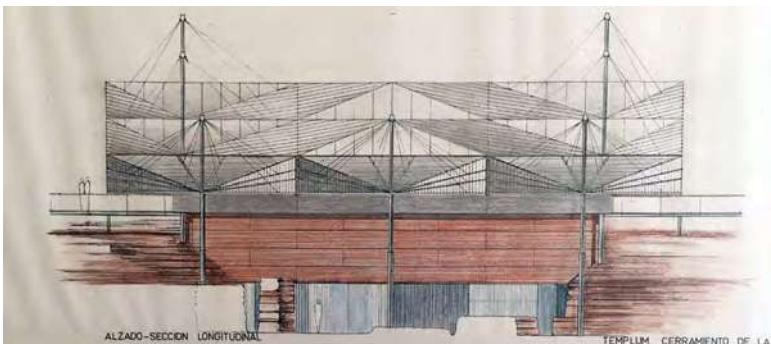


Fig. 10. Boceto Alzado-Sección longitudinal de proyecto de la "Cueva Pintada". Gáldar (Gran Canaria), 1991

Dentro de la misma línea y enmarcados en el mismo periodo subyacen otros proyectos de exposición. La década de los ochenta estuvo prota-

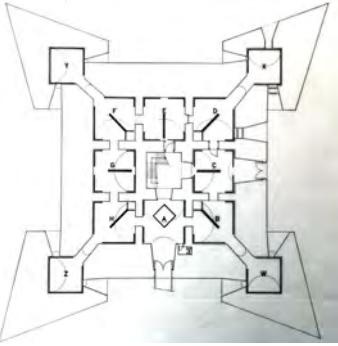


Fig. 12. Planta de la *Exposición La Habana Vieja*. 1984



Fig. 13. *Exposición La ciudad hispanoamericana*. 1989

gonizada por encargos relacionados con exposiciones temporales como la dedicada en forma de homenaje al arquitecto Manuel María Smith Ibarra (1879-1956), celebrada en el Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid en febrero de 1981 y la exposición conmemorativa sobre Carlos III, alcalde de Madrid (1988-1989).

A continuación se sucedieron otros ejemplos de carácter internacional como: la exposición sobre La Habana Vieja organizada en la capital cubana en 1984, La ciudad hispanoamericana, encargo realizado por el Centro de Estudios Históricos (CEHOPU) en marzo de 1989 y la muestra titulada El San Juan Español: 1519-1898. Mapas y Planos en los Archivos de España celebrada en Puerto Rico a lo largo de 1989.

La importancia de estos proyectos residió en la dimensión global que adquirieron influyendo decisivamente en las claves interpretativas de sus exposiciones más vanguardistas. En esta etapa de madurez la obra de Javier Feduchi se abre hacia nuevas direcciones construyendo realidades desde su alcance más documental; con la intención de llegar a la perfección desde una mejora de las instalaciones así como desde una adecuada adaptación de los ambientes construidos.

A mediados de la década de los ochenta su producción queda concentrada en los trabajos realizados para el Ministerio de Cultura. Dentro de este marco temporal Javier Feduchi llevó a cabo obras tan relevantes como la remodelación de los Cines Doré y la Filmoteca (1983-1989), la rehabilitación de la Basílica de San Francisco el Grande (1985-1996) -en colaboración con sus hermanos Luz e Ignacio-. Y la restauración de la fachada a la Gran Vía madrileña del Oratorio de Caballero de Gracia (1989-1993).

Durante la década de los noventa se sucedieron proyectos como el Parque Tecnológico de la Cueva Pintada en Gáldar (Gran Canaria, 1994-2000), la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Castilla La Mancha, en Cuenca y su aula polivalente (1993-1997), concluyendo con el proyecto de restauración del Palacio de los Condes de Teba en Madrid (1997).

Por último de su continuo interés hacia el diseño industrial llegó su última aportación en la organización de la exposición "Ciclo Socios Fundadores de BD", en abril de 2003. Esta muestra -la tercera de un ciclo que había sido precedido por ejemplos como los realizados por Elías Torres y José Antonio Corrales- estuvo dedicada a su dilatada y extensa trayectoria. Esta muestra fue interpretada como un ejemplo expositivo ubicado dentro del programa conmemorativo sobre el 25 aniversario de la fundación de esta sociedad¹¹.

Javier Feduchi nunca puso un punto y final a su carrera. Su incansable actitud y predisposición al trabajo, unido a su interés por ir más allá en el diseño, el arte y la arquitectura hicieron de él un profesional infatigable hasta el final

11 Otra de las exposiciones que formó parte de este ciclo fue celebrada en diciembre de 2003 bajo el título "Studi per Ciclo Socios Fundadores", dedicada a las personalidades Cristian Cirici, Pep Bonet y Mireia Riera.

de su vida.

Todo un ejemplo de perseverancia y profesionalidad que falleció en Madrid el 25 de octubre de 2005.

II. MOTIVACIÓN

Javier Feduchi ocupa un lugar fundamental en la historia de la museografía española. Sus aportaciones formales y funcionales le colocan en una posición notable en el panorama expositivo de la segunda mitad del siglo XX. Actualmente son escasas las perspectivas contemporáneas sobre el lenguaje, principios y soluciones aplicadas en sus montajes; una información que sólo es conocida por un grupo reducido de expertos. Es por ello que el propósito de esta tesis es el de recuperar su figura y presentar de una manera sistemática sus proyectos relativos a las arquitecturas de exposición; para que se pueda conformar un relato que ponga en valor y facilite un conocimiento sobre sus trabajos y una posterior difusión.

La arquitectura efímera de las exposiciones de la modernidad española han pasado desapercibidas ante el interés producido por las grandes obras y nombres pertenecientes a este periodo. Por este motivo la figura de Javier Feduchi y sus montajes expositivos reclaman una atención hacia estas arquitecturas “menores” que acabaron por convertirse en laboratorios experimentales y finalmente en parte del proceso constructivo sobre en el que posteriormente se enmarcaron los museos.

La recuperación y estudio de su legado –conservado en el Servicio Histórico del Colegio de Arquitectos de Madrid (COAM)- se establece como el punto de partida y base de esta investigación. Tras una primera revisión el perfil de Javier Feduchi se convirtió en objeto de estudio. El interés hacia su persona y trayectoria se ampliaba a medida que se manejaba este fondo documental estableciendo un guión por estas tipologías, descubriéndose como una suerte de espacios que formaron parte de la historia cultural de España.

Poner en valor e interpretar esta parte de su trayectoria es tratar la evolución de una disciplina emergente en España con importante valor dentro de la historia de las exposiciones nacionales.

III. ANTECEDENTES. EL ESTADO DE LA CUESTIÓN

Tal y como se ha avanzado en el apartado anterior queda por comprender el lugar que ocupa Javier Feduchi (1929-2005) en el contexto de la arquitectura contemporánea. En esta parte se ha tratado de establecer un discurso que revise su trayectoria a través de los ensayos y artículos sobre sus trabajos. Como resultado de este primer análisis emergen cierta cantidad de textos que sirven para introducirse en alguno de los



Figs. 14-15. Imágenes de Javier Feduchi y otros socios en la exposición bd Madrid de 2002



Figs. 16-17. Ejemplos de invitaciones para las exposiciones de bd

aspectos más significativos de su carrera pero que, a su vez, son insuficientes para obtener una imagen global de su producción.

Ocurre que a lo largo de su trayectoria se produce un desarrollo bastante grande en lo que concierne a las exposiciones. Desde la disciplina del diseño industrial Javier Feduchi resignifica el concepto, funcionalidad y estética del mobiliario. Esta especialidad le llevó hasta la creación de sus primeras arquitecturas efímeras de exposición; tipologías que se consolidan en el tiempo hasta crear museografías aún ahora vigentes en algunos de los museos más importantes del país.

Partiendo de lo general a lo particular es interesante traer a colación como primer documento significativo sobre arquitecto y su obra los artículos “Pesquisas, recuerdos y una entrevista” y “Feduchi. Dos biografías y un currículum”. Dos ejemplos incluidos dentro del catálogo de la exposición Feduchi. Tres generaciones en arquitectura y diseño, que presentan la obra completa de esta familia de arquitectos conformada por Luis Martínez Feduchi (1901-1975), Javier Feduchi (1929-2005) y Pedro Feduchi (1959). Las palabras escritas por su autora, Selina Blasco, ponen en contexto la importancia e influencia de estos profesionales en el ámbito del diseño, a la vez que dedica un extenso ensayo sobre la obra completa de cada uno.

En él se sitúa la obra de Javier Feduchi en continuidad con la de su padre presentando al lector la personalidad del arquitecto al que define como: *“un diseñador precoz. Antes de terminar los estudios de arquitectura ya había trabajado en multitud de proyectos de diseño, con su padre, con compañeros de estudio, o con ambos. Dibujaba muebles e interiores (algunos publicados en los libros Interiores e Interiores de Hoy), diseñaba muebles (sobre todo para ROLACO, firma en la que, a pesar de su juventud, trabaja como director artístico) y, a la vez, montajes expositivos en pabellones y tiendas”*¹².

Una publicación similar a la anterior, que trata de generar marcos de aproximación a su personalidad y trayectoria, es la realizada por la sociedad BD Madrid –empresa de la que fue fundador-, publicada en diciembre de 2005. En ella un texto introductorio de contextualización seguido de un desarrollo en detalle de su currículum se presentan, junto a una selección de fotografías, como el preámbulo de la entrevista realizada por Jesús San Vicente en 1994¹³.

A esta primera aproximación general le siguen otros artículos con un carácter más personal firmados por el mismo Javier Feduchi. Esta sucesión de ejemplos se presentan como una suerte de testimonios técnicos sobre sus proyectos. Comenzando por el texto dedicado a la “Exposición H-55”, recogido en el número 167 de la *Revista Nacional de Arquitectura (RNA)*. A modo de crónica el arquitecto analiza la realidad y la importancia de esta muestra celebrada en Helsingborg -Suecia- dedicada a la arquitectura, la decoración y el dibujo,¹⁴.

14 Más información en: BOSCH, Jesús y FEDUCHI BENLLIURE, Javier, “Exposición H55”, *Revista Nacional de Arquitectura (RNA)*, n.º 167, 1955, p. 27.

12 cfr BLASCO, Selina, “Pesquisas, recuerdos y una entrevista”, *Tres generaciones en arquitectura y diseño*, Catálogo de exposición, 2009, p. 21.

13 Extraído de: SAN VICENTE, Jesús, “Entrevista. Javier Feduchi”, *Experimenta. Número monográfico Diseño del mueble en España: 1902-1998*, n. 20, 1994. En: legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/D079/C41-07.

De su pronta predilección hacia el diseño industrial deviene el texto “Modulación de Muebles de Oficina” en el número 43 de la revista *Arquitectura*. En este ensayo que escribe junto a Jesús Bosch se pone de manifiesto la importancia de una buena coordinación modular en el mobiliario mostrando en detalle el desarrollo de estos esquemas flexibles de infinitas posibilidades.

Dos números después en la misma revista se publicó el artículo “Suncursal Comercial”. En él se lleva a cabo un análisis completo del primer espacio comercial diseñado por él mismo, de nuevo en colaboración con Jesús Bosch, para Galerías Preciados. Y “Exposición plan de ordenación urbana de Madrid” recogido entre las páginas 31 y 34 del número 47, con fecha de noviembre de 1962.

Esta profundización progresiva en la figura de Javier Feduchi se amplía cuando Carlos de Miguel siendo director de la revista *Arquitectura* es designado responsable de las exposiciones de EXCO. En este momento se produce una vinculación entre esta publicación y las actividades desarrolladas en el centro. De tal manera que, a modo de difusión se sucedieron numerosos artículos que son, a día de hoy, el testimonio y evidencia de su existencia.

De una manera cronológica se presentan los artículos dedicados a la exposición sobre los “Ambientes de la Casa”¹⁵, “El Peregrino en el Camino de Santiago”, la “Exposición Gaudí” y el texto sobre la muestra AZCA; un artículo escrito por María Prieto Moreno en 2006. Titulado “La ciudad ampliada: la Audio-visualización de AZCA, como mediación de sus contenidos” desarrolla en detalle el contenido y objetivo de la exhibición, así como la evolución de los modos de exponer y el carácter de la misma al aplicarse las nuevas tecnologías¹⁶.

Estas primeras reseñas firmadas por el mismo Javier Feduchi fueron determinantes para establecer las primeras impresiones y el porqué de las soluciones adoptadas en estos espacios. Estas reflexiones se verían completadas con los artículos dedicados a proyectos más extensos, como el dedicado al “Museo de Arquitectura del Escorial”¹⁷, la muestra sobre “Santiago en el Arte Español”¹⁸, el proyecto de Pabellón de la Feria de Muestras de Gijón¹⁹ y el del Ministerio de la Vivienda para la FICOP²⁰.

La experiencia y perfeccionamiento en el contexto de las prácticas expositivas le llevaron hasta los planes directores de los museos de Cádiz, Bellas Artes de Sevilla y Alcoy. De entre las publicaciones sobre esta nueva etapa es interesante destacar la dedicada al Museo Provincial de la capital gaditana recogida en el número 254 de la revista *Arquitectura*. El texto fue escrito por el arquitecto en colaboración con Antón Capitel el cual, como director de la revista junto a Javier Frechilla y Gabriel Ruíz Cabrero -*Revista Arquitectura*. Etapa 1981-1986-. En esta ocasión am-

15 Más información en: SERRANO MENDICUTE, Mariano, “Exposición Equipo Doméstico”, *Arquitectura*, n.º 21, 1960, pp. 5-22.

16 Más información en: PRIETO, María, “La ciudad ampliada: la Audio-visualización de AZCA como mediación de sus contenidos”, *Libro de Actas del V Congreso Internacional de la Arquitectura Moderna Española*, ETSAN, 16-17 de marzo de 2006, pp. 3-24.

17 En: “Museo de la Arquitectura del Escorial”, *Arquitectura*, n.º 56, 1963, pp. 31-41.

18 En: FEDUCHI, Javier, “Santiago en el Arte Español”, *Arquitectura*, n.º 80, 1965, p. 53.

19 En: “Feria de Muestras de Asturias, Gijón”, *Arquitectura*, n.º 100, 1967, pp. 1-6.

20 En: FEDUCHI, Javier, “Pabellón del Ministerio de la Vivienda en la FICOP 67, Feria del Campo, Madrid”, *Arquitectura*, n.º 103, p. 10-14.

bos le dedican un amplio y completo apartado compartiendo espacio con ejemplos internacionales como el Museo de Stuttgart de James Stirling.

A continuación este relato se convertiría en el preámbulo del siguiente titulado “Museo de Cádiz”. Un artículo firmado por Javier Feduchi en 1990 y que formó parte del número dedicado a “Nuestros museos” de la *Revista AV Monografías*. Esta misma publicación se haría eco, en su número especial 34-35 de 1992, del Pabellón de los Descubrimientos de la Expo ‘92 dedicándole el texto “La esfera cautiva. El pabellón de los Descubrimientos”, escrito por los dos responsables del proyecto: Javier Feduchi y Alfredo Lozano Castro²¹.

En esta línea se enmarca también uno de sus últimos artículos “Museo. Arquitectura y proyecto museológico”. En este ejemplo el arquitecto comparte un texto crítico de valor donde expone las premisas de su arquitectura museística y su relación con la realidad contemporánea; haciendo alusión a los postulados que le habían llevado a conformar sus proyectos museísticos²².

Para finalizar, de entre los textos más actuales dedicados a la obra de Javier Feduchi es interesante señalar el artículo “Unpublished drawings by Javier Feduchi for SEDI” escrito por Xabier Goñi Castañón e Inmaculada Jiménez Caballero para la *Revista EGA: revista de expresión gráfica arquitectónica*, en 2019²³.

En línea con el interés hacia su proyección con respecto al diseño industrial hay que citar los apartados dedicados al arquitecto en importantes monografías sobre esta disciplina entre los que se encuentran el libro sobre *Diseño Industrial* en España, publicado por Cátedra en 2010 ²⁴.

Esta referencia queda ampliada en el tomo dedicado a la Arquitectura Española del Siglo XX, en el que se vuelve a hacer mención a la importancia de su influencia en esta especialidad.; una reseña que se encuentra en el capítulo VII titulado “Desarrollo de la Arquitectura Moderna: el desarrollo del interiorismo”²⁵.

IV. OBJETIVOS

Los objetivos principales de esta tesis son:

- En primer lugar mitigar el desconocimiento sobre la figura de Javier Feduchi como arquitecto especialista en exposiciones. Esta investigación nace de la intención de construir un cuerpo de conocimiento sobre el proceso creativo de las exposiciones. Se realiza entonces un estudio y análisis de las obras más relevantes del arquitecto contextualizadas en su panorama arquitectónico, para poder entender las motivaciones que le llevan a crear estos espacios tan personales y especiales.

21 Más en: FEDUCHI, Javier, “La esfera cautiva. El pabellón de los Descubrimientos”, *AV Monografías*, n.º 34-35, 1992, pp. 48-53.

22 Más en: FEDUCHI, Javier, “Museo. Arquitectura y proyecto museológico”, *Museo. Revista de la Asociación Profesional de Museólogos de España*, n.º. 5, 2000, pp. 57-60.

23 Más información en: GOÑI CASTAÑÓN, Francisco Xabier y JIMÉNEZ CABALLERO, Inmaculada, “Unpublished drawings by Javier Feduchi for SEDI”, *EGA: revista de expresión gráfica arquitectónica*, vol. 24, n.º. 36, 2019, pp. 152-161.

24 AA. VV., *Diseño Industrial en España*, Cátedra, Madrid, 2010, pp. 135-183.

25 URRUTIA, Ángel, *Arquitectura española. Siglo XX*, Cátedra, Madrid, 2003.

Para un mejor conocimiento de los proyectos, éstos irán acompañados de las fichas técnicas de cada uno.

- Un segundo objetivo será el de establecer una revisión de sus arquitecturas efímeras en correspondencia con el contexto expositivo nacional e internacional.

- Se propone dejar constancia de la existencia de estos proyectos, ya que la mayor parte de los aquí tratados han desaparecido.

- Demostrar la relación existente entre el diseño interior y la arquitectura de las exposiciones.

- Y por último realizar un análisis de la evolución producida entre los primeros proyectos enmarcados en realidades asépticas que se confirman como trabajos más sencillos hasta la complejidad en la creación de un Plan Director museístico completo.

V. METODOLOGÍA

El punto III “Antecedentes. El estado de la cuestión” establece como el punto de partida en lo que se refiere a la contextualización de Javier Feduchi en la realidad de la arquitectura contemporánea española. El acceso y análisis de la bibliografía dedicada a su producción es lo que ha permitido una exhaustiva y completa revisión historiográfica.

Paralelamente se realizó un trabajo de ordenación y clasificación de las exposiciones realizadas por Javier Feduchi entre 1960 y 1992. A partir de una primera clasificación emergen cuatro puntos principales que definen la metodología de esta tesis: selección temática del material, clasificación cronológica de los proyectos seleccionados, la estructuración del relato y el desarrollo y análisis de los trabajos.

En lo que respecta a la selección del material éste se centra en aquellos proyectos que sobresalen por su interés expositivo, presentándose como relevantes en la medida que ilustran una evolución en la conceptualización del espacio, empleo de materiales, búsqueda de valores funcionales y depuración formal.

A continuación el desarrollo del relato se conforma en base a un criterio cronológico. Estas obras ayudan a una mejor comprensión y ordenación de la trayectoria ante el amplio número de ejemplos descubiertos y allana el camino para las reflexiones y nociones principales.

Como punto final se considera abordar toda la producción tratada desde una descripción y exposición analítica de los conceptos y argumentos aplicados por el arquitecto. Es interesante comprobar como Javier Feduchi necesita de la práctica para desarrollar una teoría; tomando la propia experiencia como base para conformar las ideas fundamentales presen-

tadas. Su procedimiento deriva de un estudio y una práctica continua de las infinitas aplicaciones de “prueba-error”.

VI. FUENTES

Las fuentes utilizadas en esta investigación han sido:

- **Las obras de Javier Feduchi:** en especial aquellas que constituyen el objeto de estudio. Como reflejo de la naturaleza efímera de los trabajos aquí analizados no ha sido posible realizar un estudio actual de los mismos. Es por ello que este proceso de investigación in situ se ha limitado a aquellos ejemplos aún existentes como los Museos de Cádiz, Sevilla y Alcoy.

- **Fuentes documentales:** el legado de Javier Feduchi conservado en el Servicio Histórico del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM). Este inventario estaba conformado por planos y dibujos originales, proyectos completos, memorias, correspondencia, fotografías y otros documentos. Documentación que se ha complementado con visitas a archivos como: Archivo General de la Administración (AGA), Archivo del Ministerio de Cultura y Deporte, Gerencia de Infraestructuras y Equipamientos. Centro de Documentación, Registro y Archivo de la Sociedad Estatal de Participaciones industriales (SEPI), Archivo de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID) y Archivo de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.

- **Publicaciones:** relativas a los catálogos oficiales de las exposiciones realizadas por el arquitecto, artículos sobre el arquitecto y su obra. De esta recopilación de documentos destacan las recogidas en la revistas publicaciones de la época, coetáneas al arquitecto como: Revista Nacional de Arquitectura, Revista Arquitectura, Nueva Forma, Hogar y Arquitectura, A&V Monografías de Arquitectura y Vivienda. A ello se suman apartados en libros sobre historia de la arquitectura y otras publicaciones contemporáneas, como Arquitectura Viva y El Croquis.

Además de aquellos profesionales que han tenido relación con la publicación de libros relacionados con la historia de la museología y museografía. Es el grupo formado por autores como María Bolaños, Antonio José Galisteo Espartero, Francisca Hernández Hernández, María Luisa Bellido Gant. Jesús Pedro Lorente, George-Henri Rivière, Aurora León o Juan Carlos Rico Nieto, entre otros que, como especialistas, han analizado en profundidad y monográficamente la evolución y desarrollo de esta disciplina desde diferentes perspectivas. Esta serie de textos esenciales que conforman una historiografía fundamental para su estudio, la cual ha sido desglosada en la bibliografía general organizada por niveles y anexada al final de la tesis.

- **Otras aportaciones:** han sido clave las entrevistas con aquellas personas que tuvieron una relación personal y/o profesional con el arquitecto. Los testimonios aportados por su hermano Ignacio Feduchi, su hijo Pedro Feduchi, sus amigos Carlos Baztán, Javier Aguilera Rojas o Gabriel de Linos han ayudado a constatar la información proporcionada por otras fuentes y han jugado un papel esencial a la hora de redactar su trayectoria personal y artística.

VII. ESTRUCTURA Y CONTENIDO DEL DOCUMENTO

La presente investigación se estructura en ocho bloques. Estos ocho apartados se conforman a partir de diferentes capítulos que, a su vez, forman un esquema que se divide en tres niveles de análisis.

En primer lugar se ha establecido un apartado de introducción bajo el título de “Preámbulo” que profundiza en una contextualización en torno a la realidad de las exposiciones desarrolladas entre 1940 y 1960. A continuación da comienzo el capítulo dos “Javier Feduchi y la importancia del diseño industrial” que enmarca la figura del arquitecto a mediados de la década de los cincuenta en correspondencia con sus inicios; un arranque que introduce al lector en la realidad del diseño industrial español, así como las relaciones profesionales mantenidas con firmas como ROLACO y SEDI.

El apartado número tres “Javier Feduchi y los inicios de la exposición moderna” está dedicado a los primeros proyectos de exposición realizados por el arquitecto para EXCO. Este marco temporal abarca desde 1960 a 1970 y en él se exponen las nociones generales aplicadas a las exposiciones que serán la base de algunos de los preceptos manifestados en los capítulos posteriores -3.2 y 3.3-; dedicados a las museografías de las exposiciones realizadas en el Escorial y en la Iglesia de Santo Domingo de Bonaval.

El capítulo número cuatro “La aplicación de soluciones modulares en stands y pabellones” anticipa una evolución en lo que se refiere a la creación de los espacios, dando paso al análisis de una nueva categoría arquitectónica: los pabellones y stands. Partiendo de un conocimiento relativo sobre la arquitectura modular se profundiza en el modo en el que estas soluciones son aplicadas en exposiciones y realidades temporales.

Tras realizar un análisis sobre la evolución y perfeccionamiento de las técnicas empleadas en contextos industriales da inicio el capítulo cinco “Los ochenta: internacionalidad y conceptualista escenográfica”. En correspondencia con este título se establece la revisión de los ejemplos realizados entre 1980 y 1992, con un carácter más escenográfico e internacional. Para finalizar con el capítulo seis “Del proyecto expositivo al proyecto museográfico” dedicado a los Planes Directores realizados

para museos. Cierra esta investigación, a modo de epílogo, el apartado dedicado Pabellón de los Descubrimientos, realizado para la Expo de Sevilla 92.

Por último el capítulo ocho contiene las conclusiones de esta investigación.

A modo de anexo se adjunta al documento una línea del tiempo que ordena los proyectos tratados en esta tesis, a lo que se suma el apartado de la bibliografía organizada por las tipologías según el siguiente esquema: bibliografía sobre Javier Feduchi, bibliografía sobre exposiciones, pabellones, stands, museos y museología. Además de un índice de imágenes con el lugar donde se conservan, para facilitar su localización posterior.

DEFINICIONES (en orden alfabético)

- **Arquitectura** (equivalente ing. *architecture*, fr. *architecture*): la arquitectura engloba conceptos de ciencia, técnica y arte. A lo largo de los años han sido muchos los eruditos, estudiosos y profesionales -Vitubio, Palladio, Ledoux, Ruskin, Gropius, Van der Rohe, Le Corbusier o Wright, entre otros- que han querido establecer una definición para el término arquitectura. Sin embargo, al pertenecer a diferentes épocas y estar influenciados por diferentes corrientes surgen diversas posturas a la hora de matizar esta descripción. Lo que si queda claro de los diferentes conceptos es que: *la arquitectura es la proyección, diseño y construcción de espacios habitables por el ser humano.*

- **Arquitectura museal** (equivalente ing. *museal*, fr. *muséal*): este término guarda similitudes con el concepto museografía y se define como el arte de concebir, adecuar o construir un espacio destinado a abrigar las funciones específicas de un museo, en particular las de exposición, conservación preventiva y activa, estudio, gestión y recepción. A su vez, esto enmarca la reflexión acerca de sus fundamentos y desafíos. Paralelamente el adjetivo museal sirve para calificar todo lo relacionado con el mundo del museo a fin de distinguirlo de otros dominios.

- **Diseño interior** (equivalente ing. *interior design*, fr. *design d'intérieur*): actividad en la que convergen arquitectura, diseño y decoración para crear y estructurar espacios funcionales o entornos. Esta disciplina mejora los interiores constructivos conjugando aspectos técnicos y creativos.

- **Escenografía** (equivalente ing. *scenography*, fr. *scénographie*): arte de proyectar o realizar decoraciones escénicas, así como reproducir ambientes. Tras revisar diferentes definiciones y alegaciones por parte de diferentes expertos en la materia la reflexión que mejor se adapta a la intención de esta tesis es la que aparece en el diccionario italiano contemporáneo Devoto-Oli que afirma que: *la escenografía es el arte y técnica de crear, por medio de soluciones pictóricas, arquitectónicas y prospectivas la realidad ambiental ilusoria para una puesta en escena*²⁶.

Por ello es interesante traer a colación la afirmación que hace Pellettieri Osvaldo en su libro *El teatro y sus claves: estudios sobre teatro argentino e iberoamericano*, quien aporta a su definición que: *el espacio escénico y la escenografía constituyen esencialmente las coordenadas espacio-temporales del espectáculo [...] El espacio y la escenografía crean un ámbito en perpetua metamorfosis [...] se trata de crear un espacio y una escenografía que -de manera dinámica- vayan proponiendo diferentes coordenadas espacio temporales*²⁷.

- **Expografía**: grupo de técnicas vinculadas con las exposiciones, ya sea que se sitúen en un museo o en un espacio no museal

26 cfr. DEVOTO Giacomo, OLI Giancarlo, *Nuovo Devoto-Oli. Il vocabolario dell'italiano contemporaneo 2020*, Le monnier, Milán, 2020.

27 Citado por: NAVARRETE CARMONA, Inma en: *Simbiosis. Arquitectura y danza. El espacio escénico*, p. 52. En red: https://oa.upm.es/54533/7/TFG_Navarrete_Carmona_Inma_2de2.pdf

- **Exposición** (del latín *expositio*. Equivalente ing. *exhibiton*, fr. antiguo *expositio*, fr. actual *exposition*): el término “exposición” significa el resultado de la acción de exponer como el conjunto de lo expuesto y el lugar donde se expone. Es por ello que la exposición es un acto de presentación al público de ciertas cosas, los objetos expuestos y el lugar donde se lleva a cabo esta presentación. Es por ello que este término es entendido como: 1) continente o como lugar donde se expone algo, 2) como una de las funciones principales del museo y 3) el conjunto de cosas expuestas que comprende tanto la *musealia* como sus reproducciones o sustitutivos; por lo que guarda relación con un proceso de comunicación que lleva consigo un discurso plástico o didáctico. Un concepto diferente a cuando se plantea a modo de escaparate que se califica desde un enfoque pasivo y que su objetivo es buscar un mejor modo de expresión⁴¹³.

En referencia a esto es interesante traer a colación la diferencia que G. Ellis Burcaw hace entre exposición (*exhibit*) y exhibición (*display*): *Una exposición es una exhibición más interpretación; o, una exhibición es mostrar (showing), una exposición es (de) mostrar y relatar (telling). Por tanto una exposición es algo más que una muestra, es un medio de comunicación, es un lugar donde se configuran diversos discursos, relacionando el visitante con lo expuesto. La exposición se puede parecer a una novela o incluso a una película por la coherencia de su discurso y por el guión estructurado*⁴¹⁴.

- **Pabellón** (del fr. *paveillon* y del latín *papilium*. Equivalente ing. *pavilion*. fr. actual *pavillon*): originariamente este término se vincula con el concepto de tienda de campaña, entendida como una cubierta que guarece de la intemperie. A su vez “pabellón” se identifica con la edificación aislada y ligera, creada sobre un espacio abierto con una función secundaria. Pero en este caso es mejor centrarse en el término de pabellón expositivo que se define como: una sala especial o interior de materiales ligeros destinado a convertirse en espacios comerciales o a acoger exposiciones.

- **Museo** (del griego *mouseion*. Equivalente ing. *museum*, fr. *musée*): la Constitución de 1946 del ICOM (Consejo Internacional de Museos) recoge en su Artículo II, Sección 2, una definición de la palabra Museo. Dentro de este concepto se incluye: *todas las colecciones abiertas al público, de carácter artístico, técnico, científico, histórico, arqueológico; incluyendo jardines zoológicos y botánicos. Excluyendo bibliotecas, excepto aquellas que posean un espacio de exhibición.*

Con el paso del tiempo a este concepto se le han ido añadiendo nuevas propiedades hasta que en 1951 Museo pasa a considerarse *cualquier establecimiento permanente, administrado en el interés general para propósitos de preservación, estudio, mejorando por diversos medios y, en particular de exhibición al público para su deleite e instrucción de grupos de objetos y especímenes de valor cultural: colecciones artísticas, históricas, científicas y tecnológicas, jardines botánicos, zoológicos y acuarios. Bibliotecas y archivos públicos.*

28 Definición extraída del libro *Conceptos claves de la museología*. Bajo la dirección de André Desvallées y François Mairesse, Armand Colin, 2010, p. 36-39

29 Afirmación incluida en: AA. VV., *Las exposiciones: tipos y diseños*. Colección Aula Mentor, Serie Emprendedores, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid, 2017, p. 2.

Tras esto, el texto hace alusión a que *cualquier institución que mantenga exhibiciones permanentes deben ser consideradas museos.*

Sin embargo en noviembre de 1961 el ICOM comienza a configurar en su Artículo 3 el concepto de Museo que servirá como base del utilizado actualmente. A partir de este momento su definición se relaciona con *una institución sin ánimo de lucro permanente, al servicio de la sociedad y su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y exhibe, con propósitos de estudio, educación y deleite, evidencia material del hombre y su ambiente.*

A continuación el Artículo 4 hace alusión a las instituciones que cumplen esta descripción y que son: Institutos de conservación y galerías de exhibición pertenecientes a bibliotecas y archivos. Monumentos y sitios naturales arqueológicos y etnográficos, monumentos históricos y sitios de la naturaleza para su adquisición, conservación y actividades de comunicación. Instituciones que exhibían especímenes vivos tales como jardines botánicos, zoológicos, acuarios, viveros, reservas naturales, centros científicos y planetarios.

A este amplio concepto se añaden, en 1989 durante la 16ª *Asamblea General* y en la 18ª Asamblea General de Noruega de 1995, las organizaciones de museos internacionales, nacionales, regionales y locales; ministerios, departamentos o agencias públicas responsables de los museos de la siguiente definición: instituciones sin ánimo de lucro u organizaciones dedicadas a la investigación, formación, educación, documentación, además de cualquier actividad relativa a los museos y la museología. Además de cualquier institución que el Consejo Ejecutivo, previo dictamen del Comité Consultivo, considere que reúnen algunas o todas las características de un museo o que apoyen su actividad y la de los trabajadores a partir de la investigación, la formación y la educación.

En 2001, tras la 20ª Asamblea General de Barcelona, el concepto Museo quedó definido como: *una institución sin ánimo de lucro, permanente, al servicio de la sociedad y su desarrollo, abierta al público que adquiere, conserva, investiga, comunica y exhibe, para propósitos de estudio, educación y deleite, evidencia material del pueblo y su ambiente.* A ésta se le añaden los centros culturales y otras entidades que facilitan la preservación y administración de los recursos del patrimonio tangible e intangible -patrimonio vivo y actividad creativa digital-.

En definitiva, tras la 22ª Asamblea General de Viena, celebrada en 2007, el Artículo 3 de la Constitución del ICOM recogía su definición, que a día de hoy se encuentra vigente, como: *una institución permanente, sin ánimo de lucro, al servicio de la sociedad y su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y exhibe el patrimonio tangible e intangible de la humanidad y su ambiente; con propósitos de educación, estudio*

y deleite.

- **Museología** (equivalente ing. *museology*, *museum studies*, fr. *muséologie*): la primera definición sobre el término Museología aparece en el *Dictionnaire Encyclopédique de muséologie* escrito y publicado por André Desvallées y François Mairesse, el cual es identificado como: un término creado para indicar la profesión y las cuestiones relativas a departamentos de instituciones culturales que desarrollan actividades museológicas. De esta enciclopedia surgió la idea de entender y transmitir la museología como una “ciencia social” ya que esta disciplina tendrá como objeto de estudio la relación establecida entre el ser humano y los bienes culturales en un entorno museístico; intención que se verá potenciada con la llegada de la Nueva Museología a mediados de los años setenta. Por último, la museología se establecerá como el común denominador de la investigación, teorización y práctica del ser humano con la realidad, por medio de la apropiación, conservación y difusión de los bienes artísticos y patrimoniales, dentro de un entorno museal.

Es por ello que de aquí surge la definición actual de museología: esta disciplina es reconocida por el ICOM como una “ciencia aplicada”, como la “ciencia de los museos, la cual tiene como objetivo planificar y ejecutar adecuadamente el trabajo técnico y científico que se realiza dentro de los museos. Con respecto a esto es interesante traer a colación la definición realizada por George Henri Riviere en 1981 el cual, como primer director del ICOM, planteó la museología como: *la ciencia del museo que estudia la historia y su función en la sociedad, las formas específicas de investigación y conservación física, de presentación, animación y difusión, organización y funcionamiento; de arquitectura nueva o musealizada, los sitios recibidos o elegidos, la tipología, la deontología.*

A partir de los años sesenta la museología comenzó a ser considerada un campo científico y entre 1980 y 1990 el ICOM presenta a esta disciplina como una *especialidad independiente, cuyo objeto de estudio es la actitud específica del hombre frente a la realidad de expresión de sistemas mnemónicos que se han concretizado bajo diferentes formas museales a lo largo de la historia. La museología es una ciencia social surgida de disciplinas científicas documentales y contribuye a la comprensión del hombre en la sociedad.*

A estas definiciones le sigue la traída a partir de la aparición de la Nueva Museología (*New Museology*), la cual aparecida a finales de los años ochenta se presentó como un discurso crítico en relación al rol social y político adquirido por el museo.

Sin embargo, surgió una nueva acepción que guarda relación con la definición de Bernard Deloche, el cual establece un nuevo enfoque de su definición. Para éste *la museología guarda relación con la filosofía de lo museal investida de dos tareas: (1) sirve de metateoría a la ciencia documental intuitiva*

concreta. Y (2) es también una ética reguladora de toda institución encargada de administrar la función documental intuitiva concreta⁴¹⁵.

- **Museografía** (del latín *museographia*. Equivalente ing. *museography*, *museum practice*, fr. *muséographie*): es el conjunto de técnicas relacionadas con la museología. Es la técnica que expresa los conocimientos museológicos del museo. Trata especialmente sobre la arquitectura y ordenamiento de las instalaciones científicas del museo.

De este primer acercamiento se extrae que el término *museografía* es considerado la figura práctica o la aplicación de la museología. Es el conjunto de técnicas desarrolladas para llevar a cabo las funciones museales y particularmente las que conciernen al acondicionamiento del museo, la conservación, la restauración, la seguridad y la exposición.

De tal manera que el concepto “programa museográfico” engloba la definición de los contenidos de la exposición y sus imperativos, así como el conjunto de vínculos funcionales existentes entre los espacios de exposición y los restantes espacios del museo. Un uso que hace que se entienda que la museografía no sólo define el aspecto visible de las exhibiciones⁴¹⁶.

- **Stand** (Del ing. *stand*. Equivalente fr. *stand*): este claro ejemplo de arquitectura efímera puede definirse como un espacio temporal de exhibición enmarcado en una feria o sitio con fines comerciales. Realizados, al igual que el pabellón, a partir de materiales ligeros en estas construcciones se emplea también la prefabricación y, a partir de sus sistemas constructivos sencillos, son de fácil montaje y desmontaje.

30 Definiciones extraídas del libro *Conceptos claves de la museología*. Op. Cit., pp. 57-58.

31 *Conceptos claves de la museología*, Op. Cit., p. 56.

1. PREÁMBULO

1.1. Las exposiciones. El telón de fondo para la arquitectura de la modernidad

1.1.1. Las exposiciones de la modernidad en Europa

1.1.2. Nuevas perspectivas en América

1. PREÁMBULO

1.1. Las exposiciones en Europa. El telón de fondo para la arquitectura de la modernidad

A modo de contextualización da comienzo este epígrafe sobre la realidad de las exposiciones a mediados del siglo XX. Este análisis reflexivo que pone en relieve los aspectos importantes de estas tipologías coincide en el tiempo con los inicios de Javier Feduchi y su primera toma de contacto con la disciplina expositiva cuando, en 1953, le encargan el diseño del Pabellón de Huelva, para la I Feria Internacional del Campo. Esta mirada retrospectiva nos conduce a un momento en el que se confirma su intensa relación con el diseño industrial, a través del proyecto de diseño de mobiliario que realizó junto a su padre, Luis Martínez-Feduchi, para el hotel Castellana Hilton.

Si atendemos a su naturaleza, las exposiciones se entienden como espacios creados a partir de la arquitectura; definición que trae aparejado el concepto “diseño” sobre todo cuando los conceptos museografía y expografía se confirman como definitorios de la disciplina. Es por ello que detrás de estas herramientas que guardan relación con la museología, se encuentra una práctica relacionada con el arte y las técnicas de exposición vinculada a la creación de una experiencia expositiva o museística³².

En las exposiciones se aúnan muchos aspectos, entre ellos conceptos, espacios y materiales. Esta cualidad favorece a que a través de ellas se puedan investigar nuevos lenguajes que la arquitectura permanente no concede. Los proyectos expositivos se transforman constantemente como resultado del proceso experimental que se lleva a cabo durante su creación. En el artículo “Las exposiciones de la vanguardia europea de principios del siglo XX como patrimonio cultural, artístico e histórico de una época” se afirma que *las propuestas más creativas e influyentes de la arquitectura moderna fueron construidas en el contexto de las exposiciones temporales*, tal y como puede apreciarse en las obras que formaron parte de las Exposiciones Universales³³.

A continuación se aborda un estudio aproximado sobre la realidad de las exposiciones a partir de la década de los cincuenta, momento en el que el arquitecto comenzó a desarrollar su trayectoria, encontrándose un contexto muy favorable y productivo en este campo; teniendo presente que las exposiciones, ahora transformadas en actividades sociales, podían contribuir en la definición de los principios de la arquitectura de la época³⁴.

Las exposiciones se interpretaron como una serie de experiencias fenomenológicas y vivenciales que han constituido la base metodológica y experimental de toda la arquitectura expositiva del siglo XX y XXF³⁵.

32 Más información en: DESVALLÉES, André y MAIRESSE, François (Edits), *Key concept of Museology*, Armand Colin, 2010, p. 52.

33 cfr. LIZONDO SEVILLA, Laura, SALVADOR LUJÁN, Nuria, MARCENAC, Valeria e BOSCH REIG, Ignacio, “Las exposiciones de la vanguardia europea de principios del siglo XX como patrimonio cultural, artístico e histórico de una época”, *Arche*, Publicación del Instituto Universitario de restauración del Patrimonio de la UPV, nº. 6-7, 2011-2012, p. 237.

34 *En la primera mitad del siglo XX artistas y arquitectos hicieron de las exposiciones su medio de comunicación al mundo, transformándolo, expandiendo sus límites de experimentación y demostrando que la historia su desarrollo y evolución es inseparable de la historia contemporánea.* En: LIZONDO SEVILLA, Laura, *¿Arquitectura o exposición? Fundamentos de la Arquitectura de Mies Van Der Rohe*, Tesis Doctoral, Universitat Politècnica de Valencia, 2012, p. 69.

35 Extraído de: LIZONDO SEVILLA, Laura, SALVADOR LUJÁN, Nuria, MARCENAC, Valeria e BOSCH REIG, Ignacio, *Op. Cit.*, p. 238.



Fig. 18. Frederick Kiessler. *International Exhibition of New Theater Technique*, Viena 1924



Fig. 19. Frederick Kiessler. *Art of This Century*. Nueva York, 1942

1.1.1. Las exposiciones de la modernidad en Europa

Lo que en Europa empezó a mediados de los años veinte como la transformación de las exposiciones a medio de comunicación a través de los trabajos realizados por Frederick Kiessler, El Lissitzky, Moholy-Nagy, Herbert Bayer o Giuseppe Terragni, entre otros dio lugar a un salto cualitativo en sus formas, entendiéndolas como una propaganda que renovarían los cimientos de la vida moderna. Estos profesionales encontraron en el diseño expositivo una importante fuente de inspiración que ocupó gran parte de sus trabajos. Ejemplo de ello son los que dieron lugar a nuevos métodos de exhibición a partir de arquitecturas modulares flexibles, de fácil montaje y desmontaje, añadiéndole más adelante la propiedad de ser transportables. A la vez que avanzaban en las técnicas de iluminación y elementos gráficos.

Prueba de que las exposiciones jugaron un papel importante en la construcción de la arquitectura moderna fue la muestra organizada por el MoMA en 1932 bajo el título *Modern Architecture: International Exhibition*, que difundió lo que posteriormente se designó como “estilo internacional”. Así como la exhibición que años más tarde diseñaron los Smithson junto a los artistas Nigel Henderson y Eduardo Pozzi, *Parallel of Life and Art*, con la que se presentaron los rasgos del movimiento brutalista.

[...] *Las exposiciones servían de lugares de incubación para formas arquitectónicas nuevas* [...] ³⁶

Sin embargo, aunque la disciplina museográfica sufrió su gran cambio a finales de la década de los sesenta, previamente comenzó a perfilarse, a mediados de siglo, un profesional enfocado al diseño y conceptualización de estas tipologías. Por ello a modo de precedente es interesante traer a colación a personalidades como Ludwig Mies van der Rohe y Lily Reich, que fueron precursores en este ámbito.

En torno a finales de los años veinte estos dos profesionales se manifestaron como pioneros en la creación de arquitecturas de exposición allanando un camino hasta la fecha desconocido y fundamentando lo que, a futuro, serían algunos de los principios planteados para un correcto funcionamiento de las exposiciones ³⁷.

En líneas generales, su museografía quedó determinada por la creación de espacios diáfanos, absolutamente flexibles y neutros ya que, al no poder intervenir en el contenido, centraban su propuesta en plantear multitud de soluciones en cuanto al posicionamiento de la obra de arte, enmarcada dentro de un espacio equilibrado y aséptico ³⁸.

Otro de los precedentes a tener en cuenta, dentro del marco europeo

36 Afirmación de Beatriz Colomina en su artículo “Los medios de comunicación como arquitectura moderna”, citado por: VÉLEZ SANTAMARÍA, “Parallel of life and art: la imagen de la primera arquitectura moderna”, *Revista Colombiana de Pensamiento histórico e Historia del Arte*, Ed. 10, 2019, p. 43

37 Hasta llegar a la Neue Nationalgalerie de Berlín (1968), en el periodo comprendido entre 1926 y 1937, Mies van der Rohe construyó más de ochenta espacios expositivos. Así que, además de los pabellones como el de la Exposición Internacional de Barcelona, de 1929 o el realizado en Bruselas en 1934, llevó a cabo la creación del *Café Samt und Seide* (Berlín, 1927) y la *Glasraum*, dentro de la *Die Wohnung* (Stuttgart, 1927) y la *Mode der dame* (Berlín, 1927). Además, fue el responsable del diseño de algunos de los stands, para firmas como *Villeroy & Boch*, presentados en las ediciones de 1935 a 1938 de la feria de Leipzig. En: LIZONDO SEVILLA, Laura, “El valor de las exposiciones: el legado menos conocido de Mies van der Rohe para la Exposición Internacional de Barcelona”, *Cuad. Art. Gr.*, 43, 2012, p. 116.

38 Véase en: ROS CAMPOS, Andrés, “Carlo Scarpa: arquitectura, abstracción y museografía”, *VLC arquitectura*, 6, n.º. 2. 2019, p. 148-149.

es Franco Albini (1905-1977) arquitecto, interiorista y diseñador industrial³⁹. Este profesional, reconocido como uno de los maestros de la arquitectura italiana del siglo XX llegó, a través del diseño interior, a crear espacios de exposición, en los que introdujo estructuras industrializadas y objetos de artesanía que otorgaban al conjunto un carácter de modernidad⁴⁰.

Discípulo del racionalismo, sus proyectos se materializaban como espacios donde el vacío, la luz, los materiales y los objetos formaban parte de un todo; una atmósfera en la que el público se sentía estimulado. De sus ejemplos emergía un racionalismo artístico capaz de: *crear un ambiente -habitación, ciudad, casa o distrito- que sea un mundo en sí mismo que traslade al hombre, que suscite con la arquitectura un momento lírico como si entrase en un cuadro o una poesía*⁴¹

Hacia 1952 una jovencísima y recién licenciada Franca Helg (1920-1989) entró a formar parte de su estudio y juntos comenzaron a desarrollar proyectos de museos, exposiciones y stands comerciales. Entre sus trabajos destacan la Nueva Pinacoteca del Castillo Sforzesco, el Museo Cívico de Padua, el proyecto de la Estación de Molino Dorino del Metro de Milán, con el que ganaron el premio *Compasso d'oro* junto al diseñador holandés Bob Noorda. Y el diseño interior para las tiendas Olivetti en París, convirtiendo el espacio en una sala de exposiciones.

Este conglomerado de trabajos se confirmaron como el principio de esa importancia adquirida por el interiorismo expositivo dentro de este contexto de modernidad⁴².

Más adelante el ambiente italiano se presentó muy favorable en lo que respecta al contexto museístico y expositivo. En correspondencia con el movimiento racionalista italiano surgió el grupo *Studio BBPR* que destacó en el ámbito de la restauración de edificios y en el diseño de exposiciones. De entre sus trabajos se distinguen la tienda-exposición para Olivetti de la Quinta Avenida de Nueva York realizada en 1954 y el Pabellón "Laberinto infantil" para la X Trienal de Milán.

Dentro de la misma red de especialistas se encuentra el también arquitecto Ignazio Gardella (1905-1999) el cual, entre 1951 y 1953, realizó en Milán el Pabellón de Arte Contemporáneo (PAC), destruido por un atentado en 1993 y posteriormente reconstruido, por su autor y reinaugurado en 1996.

Al finalizar la Segunda Guerra Mundial surgió la necesidad de reorganizar las colecciones museísticas, así como el planeamiento de realizar una práctica expositiva depurada⁴³. Dentro de este contexto tiene un papel relevante Carlo Scarpa (1906-1978). Éste junto a los anteriormente citados llevaron a cabo una importante contribución en los inicios de la



Fig. 20. Franco Albini y Franca Helg. Tienda Olivetti (París)

39 La importancia adquirida por Franco Albini en el ámbito de la arquitectura interior le llevó, junto a Ignazio Gardella, a impartir, a partir de 1949, la asignatura "Architettura degli interni, arredamento e decorazioni", en el Instituto Universitario de Arquitectura de Venecia.

40 Véase el dossier *Opere principali di architettura di Franco Albini*, publicado y con libre acceso en la página de la Fondazione Franco Albini. En: <http://www.fondazionefrancoalbinini.com/wp-content/uploads/2020/03/REGESTO-ARCHITETTURA.pdf>

41 Más información en: *Il design e gli interni di Franco Albini*. A cura di Giampiero Bosini e Federico Bucci, Electa, Milán, 2009, p. 124.

42 Véase en: MITRANI, Alex, *El diseño de galerías y museos de arte contemporáneo en España en los años cincuenta y sesenta: un espacio nuevo para el arte nuevo*, FHD (Fundación Historia del Diseño), 2016. En: https://diposit.eina.cat/bitstream/handle/20.500.12082/645/mitrani_fhd2016.pdf?sequence=1&isAllowed=y

43 Véase en: ROS CAMPOS, A., "Carlo Scarpa: arquitectura... VLC Op. Cit. p. 151



Fig. 21. Carlo Scarpa. Tienda Olivetti (Venecia)



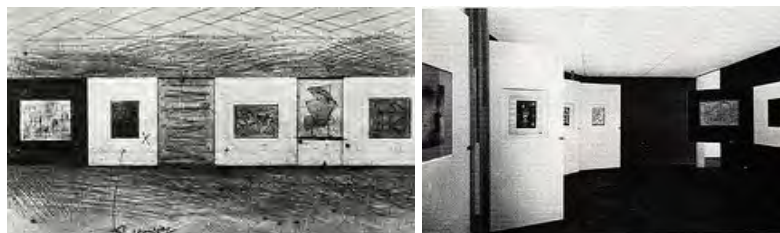
Fig. 22. Studio BBPR. Tienda Olivetti (Nueva York)

exposición moderna.

Inaugurando los postulados de la nueva teoría museográfica, la Nueva Museología –a la que se hará mención en apartados sucesivos–, Carlo Scarpa apostó por el empleo de mecanismos heredados del Neoplasticismo: [...] *En sus proyectos prevalece lo abstracto frente a lo figurativo, lo geométrico frente a lo orgánico y o intelectual frente a lo inmediato*⁴⁴ Esta intersección entre el arte y el diseño dio lugar a una serie de estrategias expositivas que lo convirtieron en una pieza elemental dentro de la historia de la museografía⁴⁵.

De entre sus proyectos se distinguen obras como: la intervención museográfica de la Galería de la Academia de Venecia y las exposiciones sobre Paul Klee, en 1948, y Piet Mondrian –ésta última organizada en la Galería Nacional de Arte Moderno de Roma en 1956–, para la que llegó a crear, con intención escenográfica, un conjunto arquitectónico de efectos neoplasticistas.

Su técnica fue perfeccionándose para revelarse en trabajos más complejos como el Museo Cánova en Treviso (1955-1957) y el Pabellón de Venezuela, para la Bienal de Venecia de 1956. Trabajos a los que le siguieron el Museo Castelvechchio de Verona (1956-1964), las tiendas escaparate para Olivetti (1957-1958) y Gabina (1961-1963). Además de la exposición sobre Frank Lloyd Wright en la XII Trienal de Milán. Este conjunto de obras que formaron parte de su periodo de madurez fueron ejemplo de unos preceptos que conformaron la base de una doctrina museística propia.



Figs. 22-23. Carlo Scarpa. Proyectos para exposiciones sobre Mondrian y Klee

Sus exposiciones fueron el resultado de una transferencia de ideas y conceptos estéticos basados en encontrar el equilibrio entre la forma y la función, la conservación, la sencillez y el detalle.

Todo ello se complementaba con un riguroso estudio de los recorridos, un impecable tratamiento de la iluminación natural y una meticulosa atención de las piezas a exponer, para las que creaba un espacio propio.

Finalmente, de sus superficies emergía una renovación de los materiales, en búsqueda de nuevas cualidades unas regeneradas realidades que

44 cfr. ROS CAMPOS, A., *Op. Cit.* p. 153

45 Información detallada sobre las exposiciones de Carlo Scarpa en: LADOGANA, Rita, "Carlo Scarpa. Dalle magistrali progettazioni museali ai raffinati allestimenti espositivi del contemporaneo. LOCVS AMCENVS, n.º. 12, 2013-2014, p. 232.

acogían a la obra de arte, como eje de las exposiciones, en sintonía con el ambiente circundante⁴⁶.



Fig. 24. Carlo Scarpa. Museo Castelvecchio, Verona

Por estas circunstancias el contexto italiano se convirtió en el foco de atención por parte de los arquitectos españoles. La conexión establecida entre el diseño arquitectónico y el diseño industrial se produjo también en profesionales como Rafael de la Hoz (1924-2000) quien realizó, en la ciudad de Córdoba, el diseño interior de las tiendas *Vogue* (1951), y *Domus* (1955).

Esta etapa coincidió con la creación, junto a los artistas Antonio Povedano y Carlos Pascual de Lara, de la exposición sobre arte de vanguardia titulada *Exposición de arte contemporáneo* en 1953, en el Círculo de la Amistad de la misma ciudad.

Juntos realizaron un montaje que se reconoció como el lugar en el que se mostró la modernidad artística de Córdoba. Con un carácter renovador y rupturista sus creadores diseñaron un espacio neutro, con suelos y techos pintados de negro. Sobre las paredes se instalaron planchas onduladas de uralita sobre las que se colocaron las obras. Todo el conjunto fue completado por una iluminación a partir de focos cónicos de hojalata con unas luminarias soportadas por una red de cables que pendían del techo⁴⁷.

A favor de esa intención de que la arquitectura se convirtiera en marco y motor de la renovación artística por medio de las exposiciones surge la figura de José Luis Fernández del Amo (1914-1995) con una trayectoria

46 Ver en: MARCIANO, Ada Francesca, *Carlo Scarpa*, Gustavo Gilli, Barcelona, 1985, p. 11.

47 cfr. *60 años de arte contemporáneo en Córdoba (1953-2013)*, Diputación Provincial de Córdoba, Córdoba, 2013, p. 15



Fig. 25. J.L. Fernández del Amo. Sala Negra.



Fig. 26. Rafael de la Hoz. Exposición Arte Contemporáneo Córdoba, 1953.



Fig. 27. José Luis Fernández del Amo. Museo Nacional de Arte Contemporáneo, 1952.

A pesar de que el museo quedó instalado en uno de los cuatro grandes patios de la Biblioteca Nacional es interesante hacer alusión a que paralelamente se creó un espacio de vanguardia, en correspondencia con el museo, denominado “La Sala Negra”; un espacio que fue promovido por la familia Huarte y ubicado en un local del Paseo Recoletos⁴⁸. En lo que

48 . Más información en: POZO, José Manuel (ed), *Los brillantes 50. 35 proyectos*, T6 ediciones, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Navarra, 2004, p.145

se refiere al montaje del patio suroeste de la Biblioteca éste se planteó a modo de retícula modular uniforme que sujetaba una sucesión de paneles y soportes que creaban distintos ámbitos a lo largo del recorrido; pudiéndose adaptar a futuro, de manera individual, a las necesidades de la obra a exponer.

*Fernández del Amo creó un ámbito en el que introdujo la modernidad desde lo imprescindible, desde el tratamiento directo y sencillo de la construcción. Hizo del defecto una virtud y logró potenciar las cualidades del espacio a partir de mínimos elementos y la estricta economía. A través de la esencialidad que defiende el arte abstracto logró un espacio moderno, en el que la cuidada iluminación cenital, la ligereza y la movilidad de los paneles expositivos, conseguían las óptimas condiciones para apreciar el arte del momento en un ambiente propio de la época*⁴⁹

Esta relevante transcendencia producida en la museología moderna y contemporánea española se mostró a través de otro ejemplo. La exposición *Exposición Internacional de Arte Abstracto* (1953), celebrada como colofón al Congreso de Arte Abstracto de Santander. Un espacio de modernidad demostrado a través del empleo de expositores de madera autportantes a modo de biombo⁵⁰.

Mientras en la escena madrileña se organizaron otras exposiciones sobre arquitectura que subrayaban la importancia de esta disciplina en otros países. Bajo el título *Arquitectura alemana*⁵¹ celebrada en 1956 y *Exposición de arquitectura finlandesa*⁵² de 1960; se dio a conocer las cuidadas construcciones heredadas de la Bauhaus, así como la incipiente generación de arquitectos que venían a relevar a los grandes maestros.

Sin embargo, contemporáneamente se sucedían acontecimientos que ponían en valor el trabajo de los arquitectos españoles en las ferias de alcance internacional. Y es que, serán los apellidos Vázquez Molezún, Corrales, Carvajal, García de Paredes, Labra o de la Sota, los que resuenen más allá de los confines españoles, marcando los principios de la arquitectura moderna española a través de sus pabellones.

El testigo de haber convertido a las exposiciones en el motor de la modernidad fue recogido por el ambiente catalán, En este contexto donde el diseño industrial estaba muy presente, las exhibiciones se convirtieron en el motor de la modernidad. A partir de la década de los cincuenta su concepto evolucionó hasta confirmarse como herramienta para crear una nueva imagen para las galerías.

La década de los cincuenta supuso el inicio de uno de los periodos más relevantes del arte catalán del siglo XX. En este momento se producía la creación de grupos como *Dau al Set*, *Club Cobalto 49* y más adelante el *Grup Gallot*. A lo que se sumó la importancia adquirida por otros artistas como Antoni Clavé, Antoni Tàpies o Joan Brossa; haciendo que sus

49 cfr. GARCÍA-ASENJO LLANA, David, Fernández del Amo. *Compromiso social desde el Arte Contemporáneo*, I Congreso Pioneros de la Arquitectura Moderna Española: vigencia de su pensamiento y obra, 2014, p. 334.

50 Véase en: MITRANI, Alex, *El diseño de galerías y museos de arte contemporáneo en España en los años cincuenta y sesenta: un espacio nuevo para un arte nuevo*, I Simposio de la FHD: Modernos a pesar de todo. Historia del diseño en España: teorías, métodos y retos, Barcelona, 2015, p. 4. En: https://diposit.eina.cat/bitstream/handle/20.500.12082/645/mitrani_fhd2016.pdf?sequence=1&isAllowed=y

51 Más información en: MÄCKLER, Hermann, "Exposición de arquitectura alemana en Madrid", *Revista Nacional de Arquitectura (RNA)*, nº. 172, Madrid, 1965, pp. 51-54.

52 Información detallada de la exposición en: D'ORS, Víctor, "Exposición de arquitectura finlandesa", *Arquitectura*, nº. 14, Madrid, 1960, pp. 21-25.

aportaciones el entorno catalán no pasara desapercibido.

Todas estas personalidades del mundo del arte fueron en parte los responsables de esa efervescencia cultural que pronto se dejó ver en las galerías de la ciudad, provocando a su vez una nueva forma de entender y conceptualizar estos espacios y sus exposiciones.

Dentro de este marco es interesante hacer mención a las Galerías Layetanas y sus Salones de Octubre (1948-1957). Este punto de encuentro de arquitectos y diseñadores fueron identificados como espacios de modernidad. En 1953 se celebró la *I Exposición de Arquitectura* del Grupo R diseñada y coordinada por Joaquín Gili y Manuel Valls. La instalación ocultó el espacio original y se pintaron las paredes y el techo de negro. Sobre las superficies se organizaron las obras de cada arquitecto diferenciados entre sí por tonos de color e iluminados con luz puntual⁵³.

Después se organizaron otras muestras como la de 1953 la titulada *Industria y Arquitectura. Segunda exposición del Grupo R*, esta vez planteada por Oriol Bohigas, Guillermo Giráldez, y Josep María Martorell. Bajo un enfoque más industrial, los responsables de la muestra plantearon unos de soportes metálicos y unas zonas de exhibición individual con iluminación puntual. Un año después se celebró su tercera edición que estuvo a cargo de Josep María Sostres, Francesc Bassó, y Manuel Ribas Piera. Este grupo de profesionales realizó una instalación sobria, equilibrada y casi geométrica a partir de un sistema metálico coloreado en diferentes gamas de azules⁵⁴.

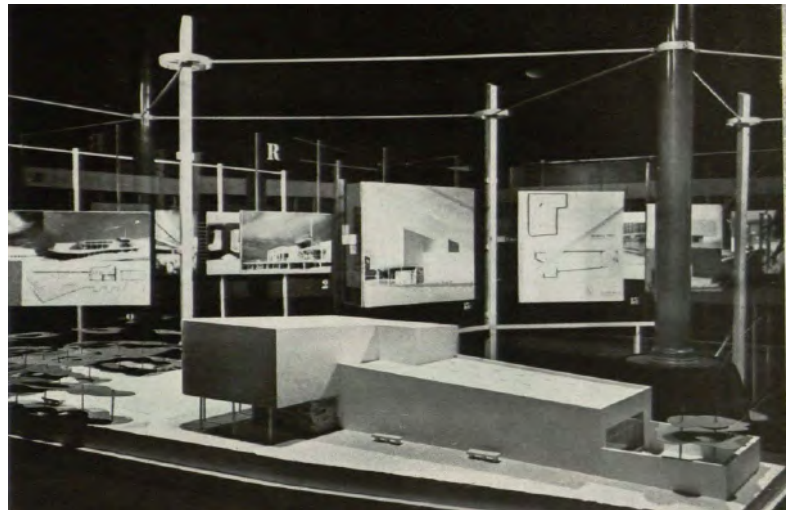


Fig. 28. I Exposición del Grupo R, 1953.

53 Más información en: Exposición de Arquitectura. Grupo R", *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 142, 1953, p. 39.

54 cfr. "Concurso entre estudiantes de arquitectura [Colegio mayor en una nueva ciudad universitaria. Recinto para elefantes en un parque zoológico. III Exposición del Grupo R], *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 166, 1955, p. 42.

*La arquitectura no puede, como quizá ocurra con otras manifestaciones artísticas vivir a espaldas a la sociedad de su tiempo. El arquitecto precisa de la colaboración constante de muchos dentro de un intrincado montaje industrial*⁵⁵.

La última de las exposiciones del Grupo R se celebró en julio de 1958 bajo el título *Exposición del Grupo R. Economía y Urbanismo*. Esta muestra estuvo organizada y diseñada por Oriol Bohigas Guardiola, Juan Sardá, Juan José Perulles Bassas, Ramón Trías, Fabián Estapé, José Luis Sureda y Vicente Martorell. En este ejemplo se ponía en valor el trabajo de una selección de arquitectos modernos españoles distaba estéticamente de sus predecesoras ya que, para ésta se apostó por un montaje más sólido y constructivo a partir de tabiques de obra.

Al igual que sucedía en Madrid, este foco catalán se vio ampliado por el interés manifestado por las ferias de muestras; donde estos arquitectos catalanes manifestaron su interés al ver en ellas una oportunidad de poder mostrar sus preceptos arquitectónicos al tratarlas como el laboratorio de la futura arquitectura moderna⁵⁴.

Hasta su disolución como grupo en 1961, los integrantes del Grupo R supieron crear una trama de exposiciones que repercutió eficazmente en el ambiente arquitectónico y que acabaría configurando lo que hoy reconocemos como estilo moderno.

Con respecto a otros contextos geográficos en Europa, reconocido como uno de los más importantes laboratorios expográficos del siglo XX llegó tras la creación de la *Documenta Kassel*. Esta organización fundada en 1955 por Arnold Bode -a su vez fundador de la "Sociedad de Arte Occidental del Siglo XX"- recuperó a través de las exposiciones el arte que durante la Segunda Guerra Mundial se había tachado de degenerado, convirtiéndose en una representación de los principales movimientos artísticos de la primera mitad del siglo XX.

Otra de las personalidades importantes de esta época es el suizo Harald Szeemann. Considerado un "hacedor de exposiciones", pasó a convertirse en el precedente en la consolidación de la figura de un comisario -o *curator*- independiente. Dejando atrás las prácticas expositivas utilizadas hasta entonces, Harald Szeemann visitó y se relacionó con artistas buscando actitudes que deberían mostrarse en las exposiciones. Este cambio de percepción del espacio expositivo se hizo evidente dentro de las salas del Kunsthalle de Berna, sobre todo a partir de 1961, momento en el que fue designado director; en su interior artistas como Mario Merz, Walter de Maria, Lawrence Weiner, Richard Serra o Michael Heizer fueron libres para actuar dentro de esta galería y presentar al público sus obras tal y como habían sido concebidas en su mente.

A principios de la década de los sesenta fue elegido como director artís-

55 cfr. "Industria y arquitectura". Segunda exposición G. R", *Arquitectura*, nº. 154, 1954, p. 28.

56 Argumento tratado en profundidad en: GARNICA, Julio, "1955-1960. Las ferias internacionales de muestras de Barcelona: laboratorio de arquitectura", *Las exposiciones de arquitectura y la arquitectura de las exposiciones*, Actas Preliminares, Escuela Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra, 2014, p. 310.



Fig. 29. Haus-Rucker-Co. *Oase No. 7*, Documenta Kassel, 1972.

tico de la *Documenta 5*. Una dirección que se caracterizó por plantear una exhibición en la que se entremezclaron espacios dedicados a la pintura y escultura con otros protagonizados por *performances* y *happenings*, dando paso a las tendencias que dominarían las siguientes décadas del panorama artístico.

Para Harald Szeeman la exposición era una dimensión en la que obra y espacio eran *una misma cosa y si la obra cambia de espacio se transforma también su sentido original*⁵⁷.

Esta *feria de la modernidad*—término utilizado por Francisco Calvo Serraller⁵⁸— tuvo un carácter experimental lo que significó una transformación en el modo de entender y conceptualizar el espacio hasta convertirse en el elemento expositivo primordial. *Documenta Kassel* fue un marco de confluencia de diferentes registros y correspondencias, pasando a la historia como un foro de arte contemporáneo en el que se desarrollaron conceptos de exposición innovadores y normativos.

A estas alturas resulta imposible no manifestar un interés por otros sectores geográficos europeos que se convirtieron en países de referencia. Este es el caso de los Países Nórdicos donde el diseño y la arquitectura se volvieron claves, sobre todo, en el marco finés; un interés que se había confirmado, previamente, tras la relevancia adquirida por Alvar Aalto, el cual había sucumbido a las cualidades de las arquitecturas efímeras siendo aún estudiante. Un propósito que quedaría demostrado en su proyecto fin de carrera, basado en la creación de un Pabellón para la Feria de Muestras de Helsinki, en 1921.

Además de su participación y creación de algunos de los pabellones presentes en las ediciones de 1921, 1922 y 1934, de la citada Feria de Muestras de Helsinki, su experiencia, en el ámbito de lo efímero, se confirmó a raíz de otras aportaciones que creó junto a su mujer y también arquitecta, Aino Aalto, como fueron: los pabellones del país finés para las Exposiciones Universales de París y Nueva York celebradas en 1937 y 1939, respectivamente. Además de la realización del pabellón para la Fundación Artek, en la feria de Hedemora de 1946 y el Pabellón de la Bienal de Venecia entre 1955 y 1956⁵⁹.

Pronto, el alcance de estas evidencias se vería intensificado por el también finés Reima Pietilä y el noruego Sverre Fehn, encargados de realizar los pabellones de Finlandia y Noruega, respectivamente, para la Exposición Universal e Internacional de Bruselas de 1958. Un espacio que compartirían con el premiado pabellón español de los Hexágonos de Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún.

57 Cita extraída del texto: MUÑOZ, Miguel Ángel, "Harald Szeemann: Mirar el arte en los museos duele", *Revista Casa del tiempo*, n.º.38-39, Méjico, 2010-2011, p. 48.

58 Ver en: CALVO SERRALLER, Francisco, "La Documenta Kassel", *Arquitectura*, n. 204, 1977, p. 60.

59 GARCÍA-ESCUADERO, Daniel, *Espacio y recorrido en Alvar Aalto*, Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Cataluña, 2012, p. 101.

1.1.2. Nuevas perspectivas en América

Desde su inauguración en 1929 el MoMA se convirtió en un espacio de referencia para el arte y las exposiciones. Proveniente de los valores de la vanguardia, las exhibiciones temporales organizadas en su interior confirmaron su realidad como laboratorio de experimentación para el diseño y el contexto expositivo dando lugar a una historiografía que confirmaría su importancia y evolución.

Este museo fue fundado y dirigido por Alfred H. Barr Jr, denominado por Manuel Fontán del Junco como *el hombre que inventó un museo al arte moderno*⁶⁰, convirtiéndose durante estos años en el responsable de sus exposiciones y dando lugar a esa evolución de los montajes a través de un continuo análisis del espacio y experimentación de las técnicas expositivas.

Es interesante hacer alusión a como Alfred H. Barr se interesó por entender la exposición como un lugar en el que se interpretaba un argumento sobre la historia del arte, a la vez que se contaba desde un enfoque visual. En base a esta idea el fundador y primer director del MoMA en la muestra titulada *Cubismo y arte abstracto* de 1936 presentó un diagrama a través del cual establecía una genealogía del arte moderno desde 1890 a 1935. Un hilo conductor basado en su visión como *curator* y como artista. Así pues, una escenografía materializaba el diagrama, traído de la imaginación del autor y dotaba de estructura narrativa al conjunto de las piezas expuestas⁶¹.

La creación del MoMA y su interpretación renovadora del arte moderno en sus exposiciones dio lugar a la implantación de lo que hoy conocemos como el cubo blanco. Alfred H. Barr influenciado por las nuevas técnicas museográficas que había conocido tras su paso por Europa, transformó la arquitectura doméstica desde donde se enseñaba el arte moderno en un espacio neutro, autónomo, objetivo y de formalismo artístico, que se abría ante el espectador como un lugar en el que se materializaba una experiencia estética.

A partir de este momento la implantación del cubo blanco fue gradual ya que estuvo relacionado con la funcionalidad de las galerías comerciales, las cuales habían comenzado a realizar sus exposiciones entre paredes blancas, suelos grises y luz artificial cenital⁶².

Fue así como la revelación de esta nueva forma de exponer el arte moderno estableció un antes y un después en las exposiciones y museos. A finales de los años sesenta comenzaba a tener relevancia la experiencia del visitante y las relaciones con el contexto social y la estética. importante haciendo de este cubo blanco el recurso con el que avanzar en las siguientes realidades expositivas.

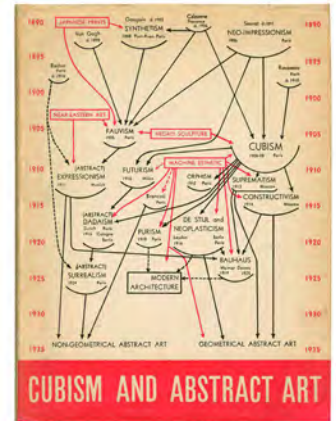


Fig. 30. Alfred. H. Barr. Diagrama para la exposición *Cubismo y arte abstracto*, 1936

60 Afirmación extraída de la conferencia impartida por FONTÁN DEL JUNCO, Manuel, *Alfred H. Barr: el hombre que le inventó un museo al arte moderno*, en la Fundación March, octubre, 2019. En red: <https://www.march.es/es/madrid/conferencia/alfred-h-barr-hombre-que-invento-museo-al-arte-moderno>

61 Véase en: BALTAR, Ernesto, "La historia visual del arte y el "curator" como artista", *Revista de Occidente*, nº. 467, 2020, p. 115.

62 cfr. FERNÁNDEZ LÓPEZ, Olga, "El fin del cubo blanco. Releyendo a Brian O'Doherty", *Papeles de Cultura Contemporánea*, nº. 15, Universidad de Granada, 2012, p 70.

Tal y como relata Olga Fernández López en su artículo “El fin del cubo blanco. Releyendo a Brian O’Doherty” -citado previamente en este texto- la conceptualización de este nuevo espacio de exhibición dio lugar a una visión modernista de la exposición. Prueba de ello es cuando en 1965 la *Dwan Gallery* de Nueva York lleva a cabo una muestra sobre William Anastasi (1933); en ella, el artista, convirtió el muro de la sala en un *ready-made* (paredes que se convierten en pinturas y pinturas que se convierten en paredes) con el objeto de transformar la galería en un objeto artístico listo para ser intervenido. Lo que viene siendo y bien define la autora del artículo como *un cubo blanco*⁶³.

La llegada del Arte Conceptual amplió las posibilidades de transformación de los museos y espacios expositivos. Las obras realizadas por artistas como Marcel Duchamp, Daniel Buren, Sol LeWitt, Joseph Kosuth o Joseph Beuys transformaron los espacios; tal y como afirma el propio Daniel Buren, convirtiendo la propia exposición en una obra de arte, cargada de significados y cualidades⁶⁴.

Artistas y *curators* trabajaron juntos para cambiar el paradigma de las exposiciones. Junto a ellos personalidades como Walter Hopps o Robert Storr, responsables de esta transformación, realizaron muestras que proponían explorar los caminos impredecibles del arte, uniendo pensamiento y formalización. Estas nuevas vías de discusión, conocimiento y exhibición hicieron de la exposición un lugar en el que confluían diferentes significados de la obra de arte.

63 cfr. FERNÁNDEZ LÓPEZ, Olga, “El fin del cubo blanco...”, *Op. Cit.*, p. 74.

64 Citado por GARCÍA, Isabel Mª, “La museografía creativa”, p.92. En: https://www.researchgate.net/publication/274093246_Museografia_creativa

2. JAVIER FEDUCHI Y LA IMPORTANCIA DEL DISEÑO INDUSTRIAL

2.1. Las primeras manifestaciones del diseño industrial en España: los inicios con ROLACO-MAC

2.2. SEDI. Sociedad de estudios de diseño industrial

2.3. Los primeros pabellones comerciales. La configuración de un lenguaje común

2. JAVIER FEDUCHI Y LA IMPORTANCIA DEL DISEÑO INDUSTRIAL

2.1. Las primeras manifestaciones del diseño industrial en España: los inicios con ROLACO-MAC

Del temprano interés hacia el diseño industrial manifestado por Javier Feduchi surgieron una suerte de relaciones con firmas de muebles y sociedades relacionadas con la disciplina, dando lugar a unos trabajos que formarían parte de los cimientos de su carácter. Esta idea se convierte en la base sobre la que se desarrolla este capítulo que hace referencia a los inicios del arquitecto relativos a los años entre 1953 y 1957, un periodo que se corresponde con sus años de formación.

En la primera parte de esta investigación dedicada a la biografía del arquitecto se ha señalado que existió un marcado interés por el diseño. Todas las propuestas y proyectos realizados dentro de esta etapa sirvieron para poner en práctica un modo de expresión de la arquitectura a partir de interiorismos para espacios comerciales, hoteles; así como diseños de stands y los primeros recintos expositivos.

Es por ello que no se puede valorar su recorrido sin antes analizar su faceta como diseñador y su estrecha relación con ROLACO. Este estado previo al expositivo arrancó en 1953 cuando fue designado Director artístico de la firma sustituyendo a su padre en el cargo.

Las propuestas relativas a estos inicios estuvieron enfocadas desde el producto para el que los profesionales creaban un ambiente principalmente doméstico, influenciado por las vanguardias arquitectónicas centroeuropeas y americanas.

Con la llegada del siglo XX se fija un punto de continuidad entre los arquitectos y el mobiliario. Esta relación comenzada a finales del siglo anterior dio lugar a una modificación en el concepto, llegando a convertir al mueble y otros enseres domésticos en un elemento diferenciador de modernidad.

Pero el verdadero cambio surge cuando los profesionales de la arquitectura, queriendo equipar ellos mismos sus espacios con un diseño interior acorde a su tiempo, establecen una relación con las empresas de mobiliario. A partir de este momento la voluntad innovadora surgida de esta colaboración, que dio lugar a nuevos modelos renovados que marcaron la historia del diseño y la arquitectura⁶⁵.

El mueble moderno llegó a España a través de firmas europeas que durante los años treinta exportaron sus productos⁶⁶. Estos modelos transmitieron unos conceptos estéticos implantados por personalidades como

65 Véase en: VILLANUEVA FERNÁNDEZ, María, GARCÍA-DIEGO VILLARIAS, Héctor, "Tecnología posible. el mobiliario como vehículo de modernización de la arquitectura de los años 30", *Rita*, 12, 2019, pp. 90-91.

66 La casa Hermann Heydt, Materiales Modernos de Construcción llevó a cabo la importación de estos muebles tras llegar a un acuerdo comercial con la empresa Thonet, en 1930. En: FEDUCHI CANOSA, Pedro, "La introducción de las sillas cantilever en España: una aproximación", *Res Mobilis. Revista internacional de investigación en mobiliario y objeto decorativos*, vol. 10, n. 3, p. 282.



Fig. 31. Luis Gutierrez Soto. Interior Bar Chicote.

Alvar Aalto, Marcel Breuer, Walter Gropius o Le Corbusier, entre otros; ejemplos que, además de ser conocidos de primera mano por los profesionales españoles⁶⁷, se hicieron presentes entre las páginas de las revistas especializadas de la época, dando lugar a una aproximación a la sociedad.

Es en este contexto cuando se esbozan los comienzos de la firma ROLACO, fundada por Romeo Landini y Eduardo Solís en 1930, que junto a *Thonet y S. Santamaría y Cía* - dos ejemplos muy vinculados a la trayectoria de Luis Martínez Feduchi⁶⁸ - y más adelante junto a MIDVA, abreviatura de *Muebles y Decoración para la Vivienda Actual*, creada en 1933, abrieron el camino a la fabricación y comercialización del mueble moderno en España.

Pero la creación de estas empresas se gestó contemporáneamente a la aparición del GATCPAC (1930-1936) - Grupo de Arquitectos y Técnicos Españoles para la solución de los Problemas de la Arquitectura Contemporánea- liderado por Josep Lluís Sert (1902-1983) y Fernando García Mercadal (1896-1985). Esta agrupación se convirtió en la abanderada del movimiento moderno en España no sólo aplicado a la arquitectura y el urbanismo, sino también al mobiliario.

ROLACO comenzó su andadura creativa realizando series de mobiliario con un carácter muy artesanal a demanda ya que: *los muebles se producían en tirada cuando se tenía un encargo de la mano de un diseñador, sin tener un catálogo más o menos estable*⁶⁹

Según un documento conservado en el legado de Javier Feduchi [JFB/D139/C69-07/001 al 005], los comienzos de ROLACO se desarrollaron bajo la dirección artística del diseñador alemán Otto Winkler. Esta primera etapa entre 1931 y 1933 estuvo influenciada por los preceptos modernos europeos. Mientras paralelamente José María Fernández de Castro y Eduardo Saw Loring se especializaron en la importación y venta de estos modelos en serie realizados a partir de tubos de acero. Y más adelante a fabricarlos, sobre todo a partir de 1931 cuando firmaron un contrato con Mies van der Rohe y adquirieron los derechos para replicar los modelos creados por el arquitecto alemán.

Las relaciones entre ambas sociedades se hicieron cada vez más sólidas -la oficina y la exposición de la empresa MAC (Muebles de Acero Curvado) compartía espacio con ROLACO- hasta que en 1932 se fusionaron, convirtiéndose en ROLACO-MAC S.A.

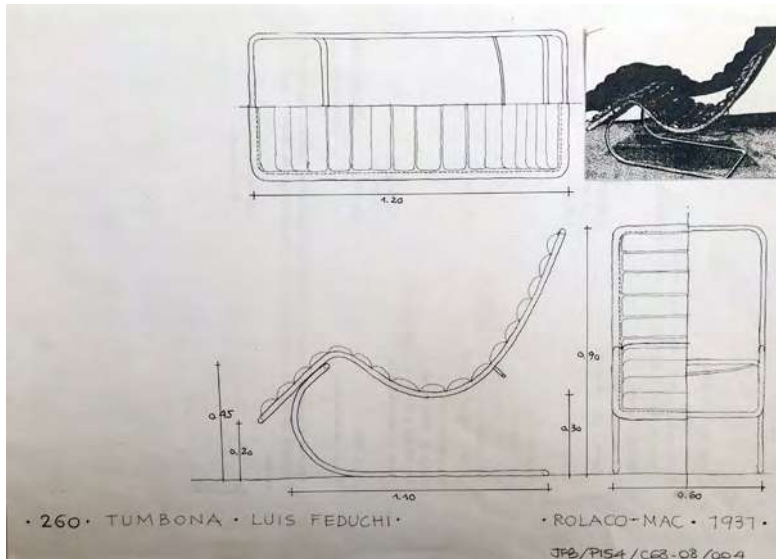
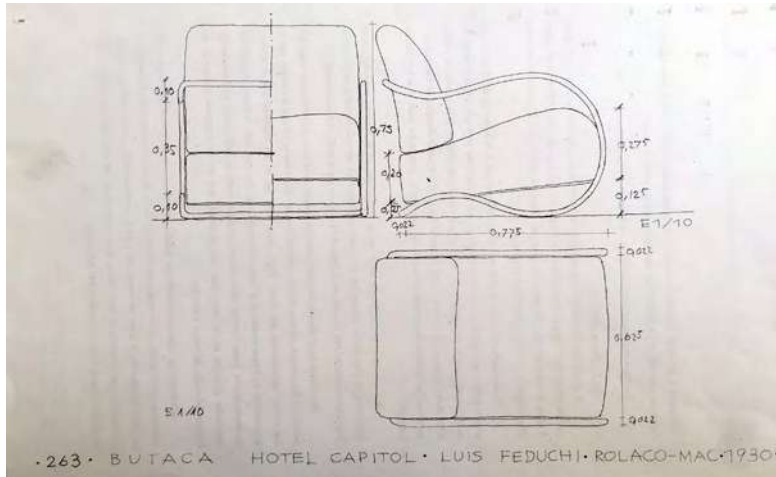
Durante estos primeros años un grupo de arquitectos racionalistas comenzaron a diseñar para la empresa. Entre ellos un jovencísimo Luis Gutiérrez Soto realizó el interiorismo del Club de Campo, así como el diseño y la producción de sillas y butacas para el Bar Chicote y el Bar Acuarium. Luis Blanco Soler desarrolló el proyecto de mobiliario para

67 *Arquitectos de distintas partes de España, a través del GATCPAC consiguieron piezas de Thonet como, por ejemplo, la silla MR10 de Mies van der Rohe, o la Wassily de Marcel Breuer, utilizadas por José Manuel Aizpurúa y Joaquín Labayen para equipar el Real Club Náutico de San Sebastián y su estudio.* En: VILLANUEVA-FERNÁNDEZ, María, GARCÍA-DIEGO VILLARIAS, Héctor, "Tecnología posible... *Op. Cit.*, 2019, p. 91.

68 *En 1936 Santamaría y Feduchi crearon la "Sociedad Santamaría y Feduchi de Muebles y Decoración".* En: MUÑOZ-FERNÁNDEZ, Francisco Javier, "Muebles y decorados de cine: Luis M. Feduchi, Luis Santamaría y su contribución a la película *El Bailarín y el trabajador*", *Res Mobilis. Revista internacional de investigación en mobiliario y objeto decorativos*, vol. 10, nº. 3, 2021, p. 362.

69 Información extraída de la entrevista a Javier Feduchi, dentro del artículo "Diseño del mueble en España (1902-1998)", *Experimenta. Revista para la cultura del diseño: innovación, comunicación y tecnología*, nº. X, Madrid, 1998, pp. 56-60.

la agencia de viajes Carco en el edificio Madrid-París y el diseño del interiorismo, firmado por Luis Martínez Feduchi y Vicente Eced, para el edificio Carrión-Capitol. Un conjunto de obras a las que se sumaron otras similares realizadas por personalidades como Rafael Bergamín, Fernando García Mercadal, Carlos Arniches y Martín Domínguez, entre otros⁷⁰.



Figs. 32-33. Luis Feduchi (ROLACO-MAC). Tumbona y Butaca

De esta primera etapa resultó una colección de muebles con características sencillas y elegantes, basadas en sistemas modulares de formas cúbicas y líneas rectas. Estos prototipos, destacables por su carácter transportable y ligero, surgieron de modelos tubulares aplicados hasta la fecha a mobiliario de fábricas y hospitales; unas piezas que convivieron

70 Extraído del documento "Historia de Rolaco", en legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/D139/C69-07/002.



Fig. 34. Proyecto Primera clase RENFE

Fig. 35. Proyecto ELYCAS

en el tiempo con otras más tradicionales⁷¹.

El contexto del diseño industrial se transformaba para hacer de la disciplina un recurso más industrial y estandarizado, en consonancia con los preceptos racionalistas introducidos por el citado GATCPAC. A partir de este momento, las firmas de diseño apostarían por la sistematización de sus creaciones, la prefabricación de sus componentes y el uso de nuevos materiales; sin dejar atrás a la arquitectura popular.

Sin embargo estos preceptos no estuvieron exentos de cambios y es que hay que tener presente que en 1935 los integrantes de este movimiento se van a declarar en contra del mueble de tubo de acero ya que *representa un "funcionalismo rígido", dando a los interiores un aspecto "frío y poco humano"*⁷².

Esta influencia de lo popular produjo una evolución desde el racionalismo ortodoxo representado por estos muebles de acero hacia un mobiliario basado en elementos tradicionales. Ahora las casas que estéticamente materializaban los códigos del Movimiento Moderno, así como otros ejemplos -véase algunos de Sert y Torres Clavé que habían desarrollado elementos prefabricados y desmontables- seguían métodos clásicos de construcción y se amueblaban con elementos de carácter sencillo.

En 1933 Otto Winkler abandonó su cargo como Director artístico de ROLACO para abrir una tienda de mobiliario frente al Hotel Palace. Es por ello que se eligió a Jorge León de Davidoff para sustituirle; un cambio que dio lugar a una nueva etapa de la empresa, sobre todo cuando designó como su asesor a Luis M. Feduchi.

Bajo esta nueva dirección se retomó el diseño y producción de piezas más tradicionales de donde surgió una primera colección titulada: "Serie de Muebles de Madera Moderna". Este cambio de estrategia cedía el diseño y fabricación de muebles de tubo a una nueva sociedad creada en 1936 por el mismo Luis M. Feduchi y Luis Santamaría - de S. Santamaría y Cía-, bajo el nombre de "Santamaría y Feduchi".

Durante esta segunda etapa ROLACO amplió su capital y permitió la entrada y participación en la empresa a algunos ingenieros del Instituto Católico de Artes e Industrias (ICAI), entre los que se encontraban: José y Javier Elizalde, Antero Murillo y José M^a Alcalde. Esta colaboración trajo consigo un cambio en la dirección artística y en la gerencia, designando para estos puestos a Goicoechea y Ramón Notario, respectivamente⁷³. A lo que le siguió la construcción de la nueva fábrica y las oficinas, ubicadas en la calle Doctor Castelo, en Madrid.

Sin embargo con el comienzo de la guerra civil se produjo un cierre temporal ya que, tras ser incautada por el Ministerio de la Guerra, su fábrica fue utilizada para elaboración de espoletas y se decomisaron los muebles

71 Más información en: MUÑOZ, Francisco Javier, "Lámparas, sillas y letras. La imagen publicitaria de la Nueva Arquitectura en España", *DC Papers. Revista de crítica i teoria de l'arquitectura*, nº. 13, 2005, p. 205.

72 cfr. ESTEVE CAMBRA, Ramón, "El mobiliario y la industria en los inicios de la arquitectura moderna en España", *I Congreso Pioneros de la Arquitectura Moderna Española: vigencia de su pensamiento y obra*, 2014, p. 266

73 "Durante este año se continúa con la línea de muebles de tubo curvado, pero la nueva dirección artística no está muy de acuerdo con ello, por lo que produce un cambio en la exposición". En: JIMÉNEZ DE LA NAVA, María, *ROLACO. Estudio histórico de una marca*, TFG, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2017, p. 16.

para el amueblamiento de oficinas y despachos.

Después de la guerra Rolaco reinició la producción de su fábrica y su actividad, administrativa y comercial, manteniendo el mismo organigrama previo al conflicto. Mientras la tienda-exposición de la Avenida Conde de Peñalver fue trasladada, en 1940, a la calle de Serrano. Tras estos cambios, la firma volvió al mercado y retomó la línea más tradicional “Serie Madera Moderna”, dejando de lado los muebles de acero curvado.

Hacia 1944, se produjeron nuevos cambios que llevaron a Luis Martínez Feduchi al frente de la empresa. Este periodo que se corresponde con la etapa de consagración de la firma estuvo protagonizado por unas directrices que apostaban por un retorno a la tradición. A partir de este momento el interés se centró en el uso de la madera con un claro interés de dotar a los muebles de una imagen de resistencia y solidez. Esta idea pretérita quedaba latente en sus dos volúmenes titulados *La casa por dentro*, que él mismo escribió y publicó entre 1940 y 1948.

Esta apuesta personal basada en la renovación del mobiliario a través de unos modelos más artesanos le sirvió para obtener un premio en la “I Exposición Nacional de Artes Decorativas”⁷⁴. Mientras la empresa se consolidó como un lugar de producción y venta de aparatos electrodomésticos, dejando a un lado los modelos de tubo, que solamente se producían para escuelas y sanitarios.

Entre 1947 y 1953 Rolaco desarrolló una serie de trabajos relacionados con el mobiliario industrial de carácter comercial que le proporcionó una inesperada promoción nacional. En estos seis años de actividad la firma desarrolló proyectos para empresas nacionales como Renfe para los que realiza “Prototipos de los departamentos de 1ª clase”⁷⁵, Iberia, Astilleros de Cádiz, Paradores y Hoteles. Además de las series de mobiliario junto a su hijo Javier, para el hotel Castellana Hilton⁷⁶.

Más adelante se produjo una nueva transformación desde la estructura interna de la compañía. En 1953 se llevó a cabo la desvinculación con la casa Elycas -de Elizalde y Castro-. Esta división de las partes dio lugar a que Elycas se dedicara sólo a la fabricación y venta de productos industriales, mientras que Rolaco se confirmaba como una empresa destinada exclusivamente al diseño del mueble.

En este momento de cambio se produjo un relevo en la gestión y se designó a Javier Feduchi como Director artístico. Éste se hizo cargo de la gestión de la marca, sustituyendo a su padre, manteniéndose en el cargo hasta su cierre en 1966.

Estos cambios se produjeron al mismo tiempo que se promovió la formalización de la disciplina del diseño industrial nacional en relación a



Fig. 36 Folleto ROLACO sobre la Silla Parábola, 1953

Fig. 37. Exposición tienda ROLACO, 1959

74 cfr. VILLANUEVA FERNÁNDEZ, María y GARCÍA-DIEGO VILLARIAS, Héctor, “Una Aventura empresarial en un proyecto integral: mobiliario del edificio Capitol, Luis Martínez Feduchi”, *Res Mobilis*. Oviedo University Press, vo. 6, p. 103.

75 La primera Exposición Nacional de Artes Decorativas e Industriales se celebró en el Palacio de Exposiciones del Retiro, en junio de 1947. Una exhibición que se dividió en tres secciones: Arte del Hogar, Artes del Libro y Arte Sacro. En: “La Exposición Nacional de Artes Decorativas”, *Revista Nacional de Educación*, n. 72, Madrid, 1947, p. 82. También se hace alusión a este premio en el documento conservado en el legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/F0401.

76 Extraído del legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/P154, JFB/F0416 y JFB/F0449.

lo que se proponía en el Congreso Nacional de Estética Industrial de París⁷⁷. De ahora en adelante la disciplina remitió hacia nuevas formas de expresión y dio lugar a nuevos productos, más modernizados. Esta evolución ocurrida en el contexto español se vio intensificada por la labor de difusión de las ferias de muestras.

Javier Feduchi en su cargo como director de la marca desarrolló la silla *Parábola* y junto a su padre realizó el diseño interior y de mobiliario del hotel Castellana Hilton de Madrid. Para este proyecto se inspiró en el modelo americano, haciendo referencia al origen del cliente. Esta aportación reformuló la estética de sus creaciones.

Para este hotel -hoy Intercontinental- padre e hijo crearon un proyecto completo. El plan partía de diseñar el interiorismo de las *suites* y los espacios comunes; lugares que se completaron con mesas de riñón, butacas club, muebles-expositor, tapicerías y tiradores para puertas. Todo un conjunto de piezas funcionales, pensadas para fabricarse en serie y resolver los posibles problemas de espacio.

Más adelante y bajo su dirección se retomó la producción de la pieza que inicialmente había posicionado a la firma en el contexto del diseño de interiores. Javier Feduchi recuperó el mueble de acero curvado que ROLACO había realizado en los años treinta y, a modo de propaganda, mandó fabricar una pequeña cantidad de unidades para ser comercializadas entre sus clientes más especiales. Esta estrategia se añadió al inicio de las colaboraciones con marcas extranjeras como la firma italiana *Tecno* -fundada en 1953, por los hermanos Osvaldo y Fulgencio Borsani-, para la fabricación de algunos de sus modelos.

A lo largo de los últimos años de esta década el arquitecto se hizo responsable del diseño de diferentes proyectos de mobiliario. Algunos de estos ejemplos que hacían alarde de un carácter renovador, a través de la interpretación de postulados europeos, fueron expuestos en un nuevo espacio comercial, ubicado en la calle Serrano, realizado por el mismo Javier Feduchi y Jesús Bosch⁷⁸.

77 "El Diseño Industrial", *Revista Nacional de Arquitectura*, nº. 160, 1955, p. 1.

78 Este periodo coincidió también con el traslado de la oficina, que hasta la fecha se encontraba en la calle Doctor Castelo, a la calle Núñez de Balboa y la fábrica, que se trasladó a una parcela en Fuencarral. En: JIMÉNEZ DE LA NAVA, María, *ROLACO. Estudio histórico de una marca*, Trabajo Fin de Grado, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2017, p. 22.

79 cfr. BOSCH, Jesús, FEDUCHI, Javier, "Exposición de muebles", *Arquitectura*, nº. 2, 1959, p.40.

80 Véase en: FEDUCHI, Pedro, "Hans J. Wegner y el impacto del diseño danés. Autoría y copia en España a mediados del siglo XX", *Hans Wegner: 18 sillas, un frutero y un mueble bar*. Colección Primitivo González, Valladolid, 2015, pp. 13-18.

[...] *Las paredes están pintadas de blanco, con lo que destaca la forma y la policromía de los muebles. Acertada medida, tan entrañable y tradicional para nosotros españoles*⁷⁹

En la década de los sesenta, ROLACO dejó atrás el carácter artesanal que, hasta la fecha había caracterizado a sus productos, para desarrollar nuevos modelos inspirados en ejemplos nórdicos firmados por: Olof Pira, Folke Ohlsson, Entwurf Kertin-Homqvist y Ole Wansher, para dotar de modernidad a estos ejemplos españoles, transmitidos a través de su serie VR -Vivienda ROLACO-⁸⁰.

[...] *piezas estas últimas de geometría rotunda cercana a los daneses que tanto admiraba. Trabaja con su padre pero con matices; los dos habían empezado a dibujar muebles*

porque dominaban las técnicas de representación, pero a él le incomodaba la “frialdad” que Luis M. Feduchi veía en los muebles escandinavos, sino que, por el contrario, se sentía cómodo en su contención formal, una contención que contribuye a exhibir lo que más le gusta: la perfección tectónica y de su construcción⁸¹.



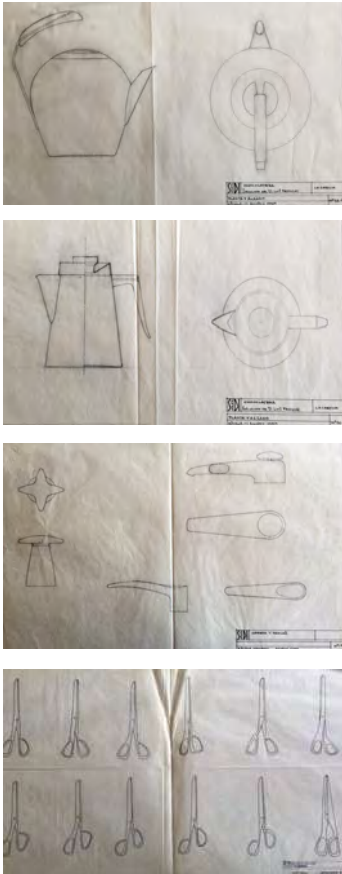
Figs. 38-39. Muebles Serie VR. 1955

Inmersos en esta espiral modernizadora e internacional se produjeron unas dificultades económicas que dejó a la empresa sin activos. Debido a esta situación la marca volvió a estar dirigida por Elizalde y Castro, todavía propietarios de la firma Elycas.

A partir de este momento, desde Rolaco se llevaron a cabo trabajos de amueblamiento para espacios de formación y, más tarde, en 1965 tras sufrir una nueva y última crisis -que acabó provocando una recesión- la empresa se declaró en suspensión de pagos, desembocando en el cierre definitivo en 1966.

81 cfr. BLASCO, Selina, Feduchi. *Tres generaciones en arquitectura y diseño*. Catálogo de exposición, Madrid, 2009, pp. 21-22. En: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/28212/1/TRES%20GENERACIONES%20FEDUCHI%20MODIFICADO.pdf>

2.2. SEDI. La Sociedad de Estudios de Diseño Industrial.



Figs. 40-43. Bocetos SEDI

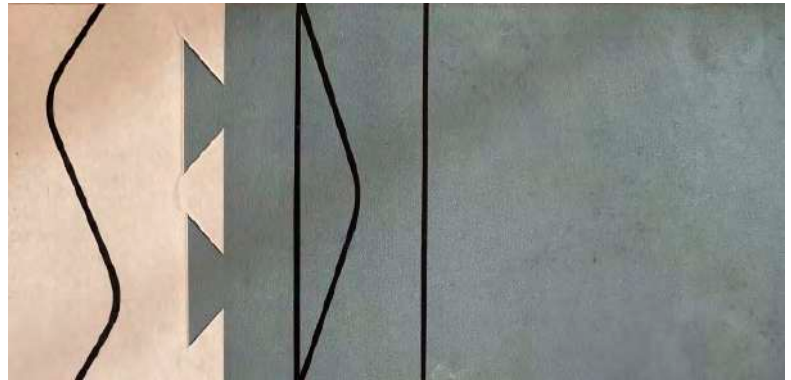


Fig. 44. Anagrama de la SEDI. Diseño de Javier Feduchi

Una de las iniciativas más relevantes originadas en torno a la disciplina del diseño fue la creación en Madrid de la Sociedad de Estudios de Diseño Industrial (SEDI), en diciembre de 1957. Según los diarios escritos por Carlos de Miguel durante la existencia de esta institución, ésta se gestó como análoga del IDIB (Instituto de Diseño Industrial de Barcelona)⁸². Esta agrupación fue impulsada por Javier Carvajal y financiada por Francisco Muñoz-Cabrero; iniciativa a la que acabaron sumándose el mismo Carlos de Miguel, Luis Martínez Feduchi y el ingeniero Aurelio Biosca⁸³.

A pesar de que el diseño industrial se abría camino a través de las firmas de mobiliario, esta Sociedad y sus integrantes quisieron instaurar un *corpus* teórico que sustentara los principios formales que estaban aplicando. Fue así como este inquieto grupo de profesionales visualizó y materializó las primeras dotes creativas en *pro* de esta disciplina que, hasta la fecha, había sido poco reconocida en el país.

En España, como dice más arriba, no se ha emprendido una labor seria y decidida en este aspecto del diseño industrial. En la medida de nuestras fuerzas y posibilidades nos ponemos a disposición de aquellos organismos y empresas interesados en este vital asunto para nuestra economía, al objeto de aunando voluntades y esfuerzos, conseguir unos resultados prácticos y eficaces⁸⁴.

Esta agrupación definida por el propio Carlos de Miguel como: *una hiperboloide en la que confluyen diferentes profesionales, sobre todo entre industriales y artistas.*

Este espacio se creó con el objetivo de instruir a profesionales de otras disciplinas en el diseño, como herramienta indispensable para su protección y desarrollo. Pronto SEDI se perfiló como un centro especialista en diseño industrial y en su sede -un semisótano ubicado en el número 65 de

82 El IDIB estaba formado por un grupo de profesionales entre los que se encontraban: Antoni Moragas, Alexandre Cirió, Manel Capdevila, Oriol Bohigas y Ramón Marinel-lo. En: ESPELT ESTOPA, Guim y BALCELLS ALEGRE, María, ADI/FAD, 1960-1971. Una Asociación "hiperactiva" a pesar del franquismo", *Simposio de la FHD, Diseño y franquismo*, febrero de 2018, p. 3.

83 Según el "Cuaderno nº. 1" de los *Diarios de la SEDI*, escritos por Carlos de Miguel mientras se encontraba al frente de esta Sociedad, completaban este equipo el grupo de ingenieros industriales formado por: Ramón Escudero, José Gancedo, Fernando Álvarez, Francisco Muñoz y Fernando Alonso Martínez. En: COAM, Colección Carlos de Miguel (sin catalogar). Donación de Mariano Bayón, caja 3.

84 cfr. "El diseño industrial", *Revista Nacional de Arquitectura*, año. XV, nº. 160, 1955, p. 1.

la calle Bretón de los Herreros, de Madrid, que había sido propiedad del artista Amadeo Gabino y Ramón Vázquez Molezún-, los “Desánimorresistentes” asentaron algunos de los precedentes formales en la materia⁸⁵.



Fig. 45. Fotografía simbólica y representativa de la SEDI

Lo que en primer lugar se había planteado como dos líneas de actuación, una primera, desde una perspectiva teórica; a través de la elaboración y publicación de documentos, unidos a la creación y desarrollo de foros de debate, se quedó sólo en una segunda, enfocada en el mercado a través del diseño y la producción de líneas de mobiliario, además de otros objetos cotidianos.

Los arduos comienzos de este centro se caracterizaron por desarrollar unos primeros trabajos centrados en la creación, desde su perspectiva más creativa y artística, de objetos cotidianos como: vajillas, cristalerías, lámparas, convoyes de aceiteras y vinagreras, ceniceros, y cajas de cerillas para propaganda. Paralelamente a esto, llevaron a cabo el diseño y proyección de pequeños electrodomésticos –máquinas de coser ALFA, según diseño de Margarita Cavestany- y de envases para diferentes marcas como: los bidones de aceite UCA, diseño de nuevas botellas para Terry, Byass y Domecq, además de diseñar los nuevos envases para la nueva línea de pintalabios de Quimiflor.

Su proyección avanzó hacia la creación de modelos para objetos religiosos como Cálices y Custodias, proyecto del arquitecto Carlos Picardo y que, posteriormente serían diseñados por Javier Carvajal, para, final-

85 Según Carlos de Miguel, los difíciles comienzos de la SEDI lo llevaron a compararse con los personajes de Charlot y Vittorio de Sica, así como a definirse como “Desánimorresistentes”: *A mi hay dos personajes del cine que aparte de otros valores me entusiasman por sus caracteres humanos. Me refiero a Charlot y a Vittorio de Sica en el caralimero de los Pan, amor y... Así como parece ser que al ponerme una mucha penicilina hay el peligro de convertirse en un penicilino resistente estos dos personajes son de “Desánimorresistentes”. A Charlotte le pasan las mayores catástrofes y él las sobrelleva con un gracioso movimiento de elevación de hombros y sin dar mayor importancia a la calamidad sigue con iguales ánimos, a enfrentarme a calmar calamidades futuras. Lo mismo el personaje italiano. Sus fracasos amorosos son de campeonato. Sin embargo, en cuanto aparece una nueva mujer con que ánimo y entusiasmo se dispone a su conquista. En esta SEDI hace falta también ser un “Desánimorresistente” y al ejemplo de Charlot y de Sica, enfrentarse a las nuevas pegas que surgen con ánimo alegre y renovadas ilusiones. Que esta es la gran enseñanza de estas películas. En: Cuaderno nº. 1 de los Diarios de la SEDI. En: COAM, Archivo Carlos de Miguel, donación de Mariano Bayón, 3/5.*

mente, ser ofrecidos y vendidos a empresas como “Talleres de Arte”.

Toda esta producción fue realizada a partir de los bocetos y estudios de arquitectos, diseñadores, artistas, artesanos y grafistas —entre los que se encontraban José Luis Sánchez y José M^a Labra— con un objetivo común: el de reflexionar sobre programas novedosos para crear un paradigma de vanguardia, libre de cánones, vinculado al diseño como insignia y a la producción de objetos en serie, siguiendo procesos industriales.

[...] Paralelamente a este esfuerzo renovador de la arquitectura, surgieron las palabras llenas de esperanzas y promesas del Diseño Industrial, cargado entonces de la generosa y progresiva voluntad de llevar a todos los hogares los ecos de una renovación de formas coherentes con el Movimiento Moderno, a través de la producción industrial, para acercar a todos los niveles de la sociedad media emergente la belleza de los objetos de uso diario, hasta entonces reservada a los niveles económicos más altos; eran palabras que resonaban en nosotros⁸⁶.

Entre finales de 1957 y principios de 1958, el equipo formado por Jesús Bosch y Javier Feduchi colaboraron puntualmente con la SEDI, realizando los bocetos de objetos domésticos, como flexos y lámparas. Además Javier Feduchi, diseñó el anagrama de la Institución y, en equipo, junto al ya citado, Jesús Bosch, proyectó el pabellón de Diseño Industrial, de la Feria de Bilbao.

Quedó Javier Feduchi de hacer un modelo de flexo, que todavía no ha traído. Javier es una de las personas que mejor pinta pero esto es precisamente su dificultad. Porque como vale y es activo y tiene sentido de la responsabilidad pues ocurre que le llueven los trabajos, para él más serios y más interesantes que estos de SEDI. Y a nosotros nos tiene totalmente abandonados. Lo mismo que va dicho de Javier Feduchi vale para Jesús Bosch. Nos mandó como un mecano una lámpara. Pero la tiene que montar y hasta ahora...⁸⁷



Fig. 46. Artículo del periódico *Pueblo*, con fecha de 4 de octubre de 1957.

86 cfr. CARVAJAL FERRER, Javier, “En los comienzos del diseño industrial en España”, *El Diseño Industrial en España*, Catálogo de Exposición, 14 mayo-31 agosto de 1998, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, p. 81

87 Extraído del Cuaderno n.º. 1 de los *Diarios de la SEDI*. En: COAM, Archivo Carlos de Miguel, donación de Mariano Bayón, 3/5.

Sin embargo, no fue hasta bien entrado el año 1958 cuando la SEDI comenzó a ver los primeros resultados de su trabajo. A partir de esta fecha cuando se produjo una apertura hacia nuevas posibilidades que se enmarcaban en el diseño de nuevos modelos para diferentes marcas como *Meneses*, *Cartuja* y *Biosca*, así como el establecimiento de contratos de asesoría con marcas como *Loewe*. A todo ello se sumó el diseño de escaparates y el de espacios comerciales para *Darro* y para el Ministerio de Fomento, en las ferias de muestras; siendo, a partir de este momento, cuando comenzaron una colaboración con algunas marcas para el diseño de sus piezas, de las cajas, folletos, papelería, mambretes y envoltorios.

Este progreso se confirmó como el resultado de una clara intención por convertir, a este centro, en un modelo de vanguardia, tal y como lo define José María Cruz Novillo, artista referente, que formó parte de este centro.

*Tras pasar el umbral del SEDI fue como entrar en la modernidad, significó el descubrimiento de un foco de energía dentro de un ambiente miserable y triste [...] era un lugar lleno de cultura y energía*⁸⁸.

Llegados a este punto, se reconoce que los méritos de esta Sociedad guardaron relación con su particular contexto histórico, ya que se trataba de una realidad madurada en la España del desarrollismo, protagonizado por los progresos producidos en materia industrial. Dentro de este ambiente, se reconocía su reinterpretación a través de los procesos mecanizados, siendo éstos el motivo y la causa en la cohesión producida entre lo artesanal y la producción en serie.



Figs. 47-48. SEDI. Lámparas y exhibición en tienda

La SEDI se convirtió en un lugar de referencia y encuentro para profesionales del arte, la arquitectura, el diseño y el grafismo. Este centro mixto se confirmó como un espacio de confluencia cultural donde coin-

⁸⁸ cfr. CRUZ NOVILLO, José María, CRUZ NOVILLO, José María, "La SEDI, un paradigma de modernidad" *El Diseño Industrial en España*, catálogo de exposición, Museo Nacional Centro de arte Reina Sofía, Madrid, 1998, pp. 94-95.

cidieron personalidades de la cultura como: José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún⁸⁹, Francisco de Inza, Luis Corbella, Joaquín Vaqueiro Turcios y Antonio Carrillo. Los artistas José María de Labra, José Luis Sánchez, Francisco Farreras, Luis Feito y Rafael Canogar. Además de los diseñadores y grafistas Tomás Díaz Magro, y José María Cruz Novillo entre otros.

El método de creación partía de un boceto creado por parte de los profesionales, elegidos en base a su especialidad y, a continuación, el diseño pasaba a la elaboración del modelo o prueba en escayola; que, una vez era presentado a la empresa y aceptado, se realizaba en el material elegido, por los talleres colaboradores.

Durante este procedimiento se manifestaban las premisas que participaban de la búsqueda constante de formas, planteando el uso de nuevos materiales, una mayor experimentación y unas mejoras en los métodos de producción industrial, proponiendo un principio básico: la creación de tiradas limitadas de un producto entre lo actual (del diseño) y lo tradicional (lo artesanal), catalogado con el sello propio de la SEDI.

A mediados de 1958 la SEDI cogió un ritmo notable en su producción y fueron muchos los trabajos realizados –grifos, ensaladeras, cubiertos de plástico, bandejas de poliéster, interruptores, diseño de papelería y juegos para *Loewe*– además de una mayor proyección entre las firmas, al ampliar los contratos de colaboración y crear otros nuevos –*Cartuja, Meneses, Ceplástica, Metalartes, Siberex*; llegando a plantearse, en junio de 1959, una ampliación y la contratación de un agente comercial.

Por otro lado, los nombres de los integrantes de la SEDI comenzaron a ser frecuentes en ferias internacionales, como en la exposición de Helsinki. Así como la coordinación de espacios comerciales como el stand de la exposición de *Darro* y en el stand de “Fomento de Diseño Industrial, en Bilbao⁹⁰.

No es de extrañar que se estableciera una relación entre la SEDI y la firma ROLACO, ya que dos de los directores creativos de la firma, Luis Martínez Feduchi y Javier Feduchi, habían formado parte del centro; el primero, de una manera muy activa, llegando a ser nombrado presidente y, el segundo, de manera puntual. De tal modo que se conformaron dos entidades entre las que se estableció un trasvase de conocimientos que se materializó en series de mobiliario que manifestaban sendos intereses: reminiscencias italianas y de los países nórdicos a la hora de buscar un estilo propio, además de mantener los precedentes racionalistas y los métodos de la Bauhaus⁹¹.

Esta integración, cada vez más necesaria, vino a demostrar la transformación de los valores estéticos convertidos en parte del diseño. De esta

89 José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún visitaron el centro a principios de 1958 como clientes, cuando llevaron a cabo el Pabellón de España de Bruselas ya que, la SEDI, fue la encargada de realizar el proyecto de diseño y producción de la vajilla, la cristalería y la cubertería del restaurante del pabellón. Un proyecto que no llegó a realizarse. Según las notas de los *Diarios de la SEDI*. En: COAM, Archivo Carlos de Miguel (sin catalogar), donación de Mariano Bayón, caja 3. .

90 Un proyecto de Javier Carvajal, realizado por Francisco Muñoz y Carlos de Miguel. Según los datos aportados por el mismo Carlos de Miguel en el Cuaderno nº. 3 de los *Diarios de la SEDI*. En: COAM, Archivo Carlos de Miguel, donación de Mariano Bayón, 3/5.

91 En: CRUZ NOVILLO, José María, “La SEDI, un paradigma...”, *Op.Cit.*, p. 95.

manera las colaboraciones con las marcas convirtieron a la SEDI y a sus colaboradores en un ejemplo de los principios anteriormente expuestos; que, aún quedando la mayoría en meros prototipos, los que llegaron a realizarse fueron presentados, con éxito, en exhibiciones temporales y publicaciones de la época.

SEDI estuvo en el origen de todo este movimiento, supuso un paradigma de la modernidad que compartíamos quizás de manera no consensuada, pero con conciencia de época y de implicación en el mundo de la cultura, buscando un estilo, un sello de innovación al trabajo que queríamos ofrecer a la gente con esa calidad tan específica que llamamos diseño⁹².

A principios de los sesenta comenzó a hacerse presente un desinterés por parte de las empresas hacia la SEDI. Por este motivo el centro cerraba sus puertas a pesar de los esfuerzos por organizar actividades y exposiciones, que pusieran de manifiesto el buen hacer de sus integrantes. Esto provocó que poco a poco desapareciera el germen de lo que vino a convertirse en una de las primeras manifestaciones españolas del diseño industrial.

Mientras, en Barcelona sucedía todo lo contrario. El contexto catalán se tornaba preparado para convertirse en centro neurálgico del diseño, donde no tardó en consagrarse la Agrupación de Diseño Industrial (ADI) integrada en la entidad de Fomento de las Artes Decorativas (FAD). De esta unión surgió lo que hoy conocemos como ADI-FAD⁹³, entendido como sucesor del Instituto de Diseño Industrial de Barcelona (IDIB).

De tal modo que esta asociación se marcó el objetivo de difundir y promover el diseño industrial, entendido como: *una herramienta de progreso social que configura una cultura material contemporánea...*⁹⁴.

Así pues ADI-FAD o Asociación de Diseño Industrial promovió y desarrolló la estrategia de internacionalización del diseño español⁹⁵.

[...] la institución fue la puerta utilizada por los profesionales para subvertir el franquismo, introduciendo una nueva forma de entender y crear los bienes de consumo y generando valor cultural asociado a ellos⁹⁶.

2.3. Los primeros pabellones comerciales. La configuración de un lenguaje común

A modo de resumen los inicios de la trayectoria de Javier Feduchi se caracterizó por compaginar sus estudios en la Escuela Politécnica de Madrid con trabajos relacionados con el diseño industrial y el interiorismo; además de haber estado al frente de ROLACO durante más de diez años.

Estos primeros trabajos tienen un precedente que guardan relación con los pabellones de exposición. Su primer encargo el Pabellón de Huelva,

92 cfr. *Ibidem*

93 Muchos fueron los personajes célebres dentro del ámbito del diseño industrial que formaron parte de este organismo: Antoni de Moragas, presidente, Alexandre Cirià, vicepresidente, Pau Mongió, secretario, Juli Schmid, vicesecretario, Ermengol Passola, tesorero, André Ricard, vicetesorero y Oriol Bohigas, Ramón Marinello y Albert Bastardas, como vocales. En: CIRICI, Alexandre, "Cataluña en la historia del Diseño Industrial", *El diseño en España. Antecedentes históricos...* Op. Cit., pp. 157-158.

94 Extraído del Catálogo de la exposición *Pre-mis Delta: 50 anys amb el disseny, 1960-2010*, Generalitat de Catalunya, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Barcelona, 2010, p. 10.

95 Más información en: AA. VV., *El diseño industrial en España*, Cátedra, Madrid, 2010, p. 164.

96 cfr. ESPELT ESTOPÁ, Guim y BALCELLS ALEGRE, M^a José, "ADI/FAD, 1960-1971. Una asociación "hiperactiva" a pesar del Franquismo, *II Simposio de la FHD, Diseño y Franquismo*, 2018, p. 19.



Fig. 49. Javier Feduchi y José Luis Sánchez. Pabellón de Huelva, 1953



Fig. 50. Espacio Elycas. Feria de Muestras Barcelona, 1955

para la Feria Internacional del Campo de 1953, fue planteado como un contenedor expositivo “mudo” que enmarcaba en la entrada una pieza artística realizada por el escultor José Luis Sánchez.

Dentro de estos trabajos preliminares se encuentra el espacio diseñado para Elycas para presentar sus productos en la XXIII edición de la Feria de muestras de Barcelona en 1955.

A partir de estos primeros ejemplos se sucedieron otros proyectos similares más depurados, que no dejaban de ser espacios creados para la comercialización de un producto, inscrito en una arquitectura efímera con una impronta de modernidad.

Fue así como estos proyectos de exhibición con carácter comercial fueron utilizados por las firmas de mobiliario y las agrupaciones de profesionales para presentar sus creaciones y manifestar los preceptos del diseño moderno.

No obstante la dimensión de este propósito por establecer un itinerario de propaganda -comenzada a partir de su consagración dentro de ROLACO- se vio ampliada tras formalizar una intención por mejorar las formas empleadas hasta la fecha. Estas cualidades perfeccionadas dieron una inmediata solución a los posibles condicionantes asociados a esta tipología, que el arquitecto resolvió a través de modelos fácilmente transferibles, flexibles y aplicables a cualquier programa o escenario.

En lo que respecta a sus primeros trabajos relacionados con los pabellones y stands de exposición es necesario hacer alusión a que dentro de su evolución emergen dos ejemplos, muy similares, que confirmaron esa evolución en su conceptualización.

Llegados a este punto es interesante comentar que, en el ejercicio de estos primeros pabellones de exposición se produce una convergencia entre Javier Feduchi, la SEDI y ROLACO.

El primero de sus trabajos en los que se manifestaron estas intenciones fue en el pabellón para ROLACO, ELYCAS y TUFLEX, presentado en la I Exposición Nacional Siderometalúrgica de Madrid de 1957. Un proyecto que sirvió de modelo para un segundo ejemplo posterior: un stand de representación de la SEDI para la VIII Feria de Muestras de Bilbao, celebrada durante el mes de agosto de ese mismo año.

Estos dos proyectos confirmaron un salto cualitativo del proyecto. Estos dos pabellones adquirieron una mayor relevancia y más peso arquitectónico, en relación con los ejemplos anteriores. Estas soluciones arquitectónicas completas representan espacios repletos de vanguardia e influencias modernas. En su interior, continente y contenido se integran y

relacionan en una imagen común de modernidad y diseño.

El pabellón para ROLACO, ELYCAS y TUFLEX de la Feria Siderometalúrgica estaba firmado por Luis Martínez Feduchi, Jesús Bosch y el propio Javier Feduchi. En esta ocasión los arquitectos plantearon un pabellón de una sola planta, a partir de una estructura geométrica de sencillas líneas rectas, modestas dimensiones y equilibrado en sus proporciones.



Fig. 52. Interior pabellón Rolaco-Elycas-Tuflex, 1957



Fig. 51. Pabellón Rolaco-Elycas-Tuflex. Feria Siderometalúrgica de Madrid, 1957

El esquema básico consistió en construir un sencillo esqueleto rectangular de acero sobre un podio. Este modelo que funcionaba como un volumen arquitectónico compacto, se basaba en una composición reticular modulada, reduciendo el número de soportes al mínimo. La fachada combinaba superficies de vidrio y perfiles metálicos con paneles de ladrillo.

Mientras el interior se presentaba como una superficie diáfana en la que se presentaron las posibilidades de una arquitectura versátil. En el espacio de exposición confluían conceptos relativos a la flexibilidad de usos, la interrelación de funciones y el fomento del intercambio interdisciplinar. Todo ello quedó materializado en un abanico de posibilidades para las necesidades comerciales de las diferentes marcas simultáneamente.

Esta declaración de intenciones aplicada a los pabellones constituía un claro esquema tipificado basado en la claridad y sencillez estructural; capaz de transmitir una cualidad de ligereza y transitoriedad. Unos conceptos que quedaban secundados por el rigor y la objetividad técnica de la modernidad.

Pronto el desarrollo de estos proyectos adquirirían relevancia al convertirse en escaparates de la modernidad. Estas construcciones se movían en una línea muy fina entre la voluntad de mejorar el espacio de exhibición y la intención por expresar un significado arquitectónico a través del edificio.

[...] *En España se acostumbran a hacer unas exposiciones con unas presentaciones poco recomendables. Este pabellón que aquí se publica de la última exposición Siderometalúrgica celebrada en Madrid, debía de ser ejemplo para nuestra concurrencia en certámenes nacionales y extranjeros*⁹⁷.

Lo que al comienzo de esta investigación parecía que había sido una relación estrecha y con numerosas colaboraciones se ha constatado -recogido en la página 57- a través de los "Diarios de la SEDI", escritos por Carlos de Miguel y conservados en el Archivo Histórico del COAM, que la relación entre Javier Feduchi y la Sociedad de Estudios de Diseño Industrial había sido puntual.



Figs. 53-54. Javier Feduhi y Jesús Bosch, Pabellón de Diseño Industrial.

Pero una de las colaboraciones entre ambos fue la realización del Pabellón de Diseño Industrial para la Feria de muestras de Bilbao. A pesar de existir numerosas semejanzas y correspondencias entre los pabellones, es importante traer a colación algunas de sus diferencias. En primer lugar, este segundo ejemplo no contaba con un basamento y, en cuanto a la envoltura externa -unitaria en sus cuatro frentes-, contaba con aberturas en la cubierta a modo de patios y lucernarios.

⁹⁷ cfr. MARTÍNEZ FEDUCHI, Luis, BOSCH, Jesús y FEDUCHI, Javier, "Pabellón de exposiciones", *Revista Nacional de Arquitectura*, nº. 185, 1957, p. 32.

Según la documentación consultada esta intervención recogía un mayor grado de libertad proyectual en sus formas, traídas de las bases compositivas aplicadas en el trabajo anterior. En lo que se refiere a su conceptualización el arquitecto formuló un modelo *de condición modular y desmontable, a partir de una estructura metálica de barras que forman un módulo cuadrado en planta de 1,5 m de lado y que se repite hasta completar una superficie de 25,5 x 6 m, con una altura de entre 3 y 4 metros*⁹⁸.



Fig. 57. Interior pabellón Diseño industrial

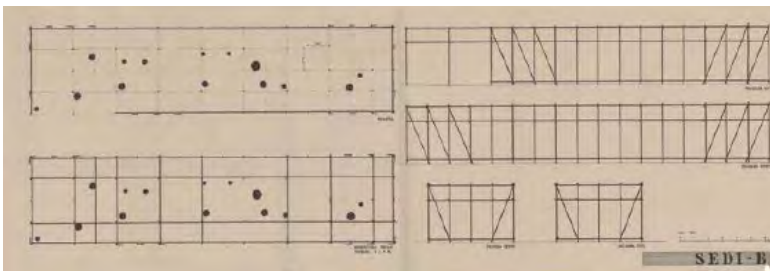
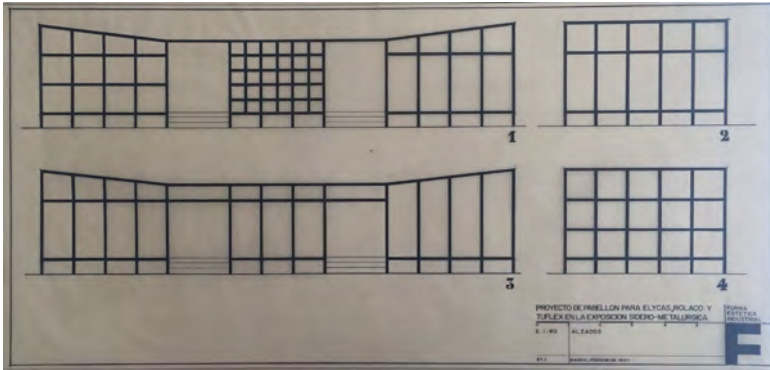


Fig. 55-56. Plano Rolaco-Elycas-Tuflex y plano Pabellón Diseño Industrial

En este segundo pabellón se refuerza la idea de temporalidad. Constructivamente la estructura está realizada mediante elementos desmontables y transportables, utilizando para ello sistemas de andamiaje propios. En este proyecto no hay concesiones a lo tradicional, ni a lo permanente. La construcción es modular, ligera, desmontable, propiedades traídas de la modernidad correspondiente a la arquitectura efímera.

Estas características alejan a este proyecto del Pabellón de Rolaco-Elycas-Tuflex. En el ejemplo realizado para la Feria siderometalúrgica de Madrid se aprecian elementos constructivos de arquitectura tradicional y menos efímera, como son los muros de ladrillo y el zócalo de obra.

A través de estos dos ejercicios se manifiesta una compenetración formal donde los recursos empleados, relativos a los principios técnicos, constructivos y formales, permitieron un perfeccionamiento de un prototipo que, en este segundo trabajo, se confirmó como un ejemplo con resonan-

98 GOÑI CASTAÑÓN, Fco. Xabier y JIMÉNEZ CABALLERO, Inmaculada, "Dibujos inéditos de Javier Feduchi para SEDI, Expresión gráfica arquitectónica (EGA), vol. 24, nº. 36, 2019, p. 155.

cias que participó de su propia evolución con un claro trasfondo teórico.

Este breve pero intenso periodo de tiempo que conformó los primeros años de la trayectoria de Javier Feduchi vendría a influir de manera profunda en el modo en el que, el arquitecto, entendía la arquitectura y sus formas de expresión. Una vez analizados sus primeros trabajos se distingue que, desde sus inicios, se sintió fuertemente atraído por la arquitectura efímera de pabellones y stands; un conocimiento que no tardaría en trasladar a los espacios destinados a exposiciones que acabarían acogiendo narrativas culturales.

Sus diseños de vanguardia –contando aquellos que no pasarían del papel- se convirtieron en nuevas interpretaciones sobre la arquitectura de la modernidad, a partir de modelos que se estaban realizando en Europa. De esta manera creó modelos propios a los que les añadió una estética personal y, posteriormente, unas mejoradas soluciones arquitectónicas.

3. JAVIER FEDUCHI Y LOS INICIOS DE LA EXPOSICIÓN MODERNA

3.1. Tradición y vanguardia en las exposiciones del Centro de Exposición e Información de la Construcción (EXCO)

3.2. Javier Feduchi. Sus primeros trabajos expositivos

3.3. La museografía adaptada al edificio para la exposición del Escorial

3.4. Una museografía abstracta en “Santiago en el arte español”

3. JAVIER FEDUCHI Y LOS INICIOS DE LA EXPOSICIÓN MODERNA

3.1. Tradición y vanguardia en las exposiciones del Centro de exposición e información permanente de la construcción (EXCO)

Las primeras reseñas sobre los trabajos expositivos de Javier Feduchi se publicaron en la *Revista Arquitectura*. A la divulgación puntual de algunos de sus proyectos más tempranos le siguieron publicaciones periódicas sobre las actividades expositivas del Centro de Exposición e Información Permanente de la Construcción también conocido como EXCO. Estos montajes en su mayoría firmados por el arquitecto se hicieron un hueco entre sus páginas, siendo hoy parte del testimonio de su existencia.

Además de servir como evidencia de las actividades realizadas, esta sucesión de artículos revelan la importancia y la evolución de EXCO; un espacio creado en 1932 por los arquitectos Mariano García Morales y José M^a García Muguruza.

Este centro surgió de la idea de fundar un foro de encuentro para profesionales de la arquitectura y la construcción, tomando como referencia el *Building Centre* de Londres⁹⁹. Este espacio que en su origen se denominó “Centro Experimental de Arquitectura (CEA)” se creó con el objetivo de fomentar y divulgar los procedimientos innovadores desarrollados en materia de construcción¹⁰⁰.

Conscientes de que la buena arquitectura se alimentaba de unas buenas prácticas en esta industria, este lugar no tardó en convertirse en un sitio de referencia. De hecho, muchas de las revistas de la época como *AC. Arquitectura Contemporánea* u *Hormigón y Acero*¹⁰¹, ésta última a cargo del Instituto Técnico de Construcción y Edificación, se hicieron eco de la evolución y perfeccionamiento en materia de edificación.

Sin embargo, tras sus primeros pasos llegarían las primeras dificultades provocadas por la guerra civil y la crisis posterior, causando un alto en su trayectoria. Finalmente en 1943 el CEA retomó su actividad regulado por la Dirección General de Arquitectura. De entre sus objetivos estaban continuar con sus actividades de investigación, divulgación y control en materia de construcción, dentro de un laboratorio cedido en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid¹⁰².

En 1959 se le atribuyó nombre con el que lo reconocemos actualmente, Centro de Exposición e Información Permanente de la Construcción (EXCO), cuando quedó vinculado al Ministerio de la Vivienda que dependía, a su vez, de la Dirección General de Economía y Técnica de la Construcción; un organismo que acabaría por extinguirse. Finalmente EXCO se transformó en una entidad estatal autónoma –o de grupo B-

99 El *Building Centre* de Londres se fundó en 1931 con el objetivo de promover la innovación en la arquitectura y la construcción. Este centro fue creado como una oficina de productos y materiales de construcción asociado a la *Architectural Association*. En: <https://www.buildingcentre.co.uk/about/our-history>

100 El Centro Experimental de Arquitectura (CEA) tenía como primer objetivo la “investigación científica y experimental de todos los materiales y sistemas o procedimientos constructivos y de su empleo o utilización adecuados para lograr la óptima edificación”. En: AZPILICUETA ASTARLOA, Enrique, *La construcción de la arquitectura de posguerra en España (1939-1962)*, Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, Madrid, 2004, p. 158-159.

101 Véase en: SAMBRICIO, Carlos, “La ingeniería en las revistas españolas de arquitectura (1920-1936)”, *Informes de la Construcción*, vol. 69, abril-junio 2008, p. 43.

102 cfr. AZPILICUETA ASTARLOA, E., *La construcción de la arquitectura ... Op. Cit.*, Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, Madrid, 2004, p. 160.

tras aprobar su correspondiente reglamento, por Orden Ministerial del 15 de junio de 1962¹⁰³.

Para que el centro pudiera cumplir su objetivo se creó una red nacional de laboratorios –en Santa Cruz de Tenerife, Barcelona, Burgos y Pamplona– que dependían del ya citado laboratorio central de Madrid.

Esta labor de investigación se complementaba con una de difusión. Por un lado a través de la elaboración y publicación de las “Hojas informativas técnicas (HIT)”, que favorecían al trasvase de información con otros organismos similares en España y el extranjero; lo que acabó otorgándole un carácter internacional¹⁰⁴. Y por otro con el “Registro oficial de materiales” que eran presentados en su espacio de exposición permanente¹⁰⁵

La actividad divulgativa del centro se vio ampliada por la convocatoria de concursos, conferencias y exposiciones con carácter temporal. A medida que se iban concretando estas actividades EXCO adquiría un mayor carácter de propaganda en lo referente al contexto de la arquitectura, el diseño y las artes.

103 “ORDEN del 15 de junio de 1962 por la que se aprueba el Reglamento de la Exposición Permanente e Información de la Construcción (EXCO)”. En: <https://www.boe.es/boe/dias/1962/08/14/pdfs/A11480-11484.pdf>

104 EXCO fue admitido, en 1961 en la *Unión Internacional de Centres de Batiment* (U.I.C.B.), y en el *Consel Internacional du Batiment*. Además de convertirse en miembro asociado de la agrupación internacional de laboratorios de ensayos e investigación: *Reunion internationale des laboratoires d'essais et de recherches sur les materiaux et les constructions* (rilem). Y aportó sus valiosos fondos de conocimientos a *Eurogypsum*, una asociación europea de fabricantes transformados del yeso. En: *EXCO: Exposición permanente e información de la construcción*, Ministerio de la vivienda, Madrid, 1971.

105 En esta zona se presentaban los productos de las 85 industrias, relacionadas con la actividad de la construcción, además de contar con una sala de demostraciones, para que las empresas pudieran realizar pruebas de sus productos, con la finalidad de que pudieran asistir alumnos de las escuelas técnicas e interesados de diferentes oficios. Véase en: SERRANO MENDICUTE, Mariano, “Exposición Permanente e Información de la Construcción”, *Arquitectura*, nº. 26, Madrid, 1961, p. 33-34.

106 Mariano Serrano Mendicute fue arquitecto y político español. Diputado miembro del Congreso de los Diputados de España por Madrid, en el periodo de 1936 a 1939. Posteriormente fue designado Secretario General del Consejo Superior del Colegio de Arquitectos y director de la *Revista Nacional de Arquitectura* (RNA), entre los años 1956 y 1958. En 1960, fue nombrado director del Centro de Exposición Permanente de la Construcción EXCO, desde donde desarrolló una importante labor divulgadora.

107 FULLAONDO, Juan Daniel, “La fenomenología de Carlos de Miguel”, *Nueva Forma*, nº: 95, Madrid, 1973, p. 54.

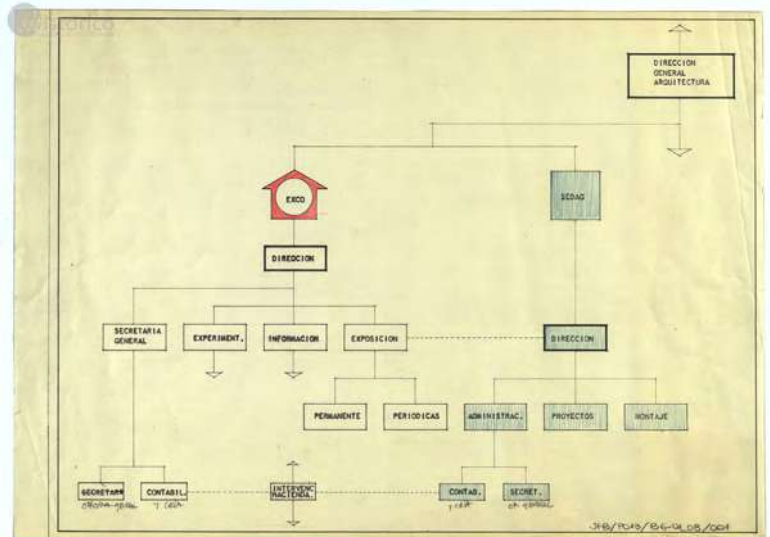
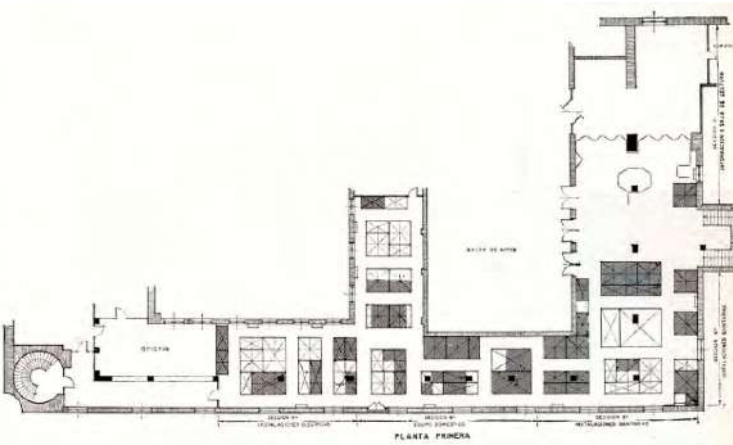
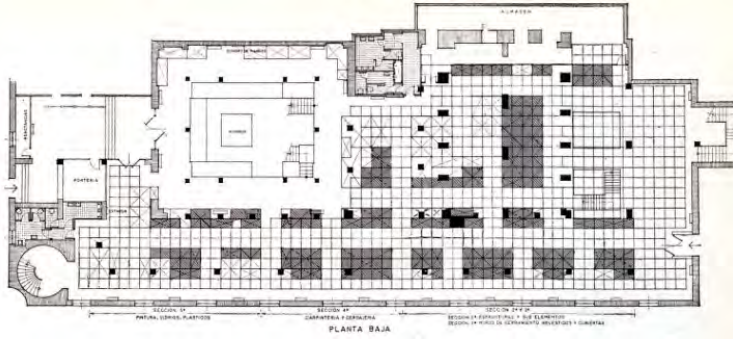


Fig. 58. Organigrama EXCO, 1960

3.1.1. Las exposiciones de EXCO (1960-1971). Contexto

Las exposiciones temporales de EXCO fueron organizadas y coordinadas desde un departamento especializado creado y dirigido por Mariano Serrano Mendicute¹⁰⁶ y Carlos de Miguel, como jefe de exposiciones; quien reconoció este espacio como *un local estupendo, aislado de los demás, independiente, desde el cual se promovían y montaban exposiciones*¹⁰⁷

Este espacio cultural que fue ubicado en unos locales de Nuevos Ministerios, junto a la plaza de San Juan de la Cruz en Madrid, se inauguró el 17 de enero de 1960. En sus salas se acogieron unas actividades que comenzaron como un reto para finalmente convertirse en testigos de las exposiciones de la modernidad.



Figs. 59-60. Distribución plantas baja y primera del centro EXCO

EXCO y sus exposiciones se unían a la labor de divulgación de la arquitectura moderna española, una tarea que había sido comenzada por la Dirección General de Arquitectura a través del *Boletín Nacional* y otras publicaciones como las revistas *Arquitectura* y *Gran Madrid*¹⁰⁸.

En la misma línea se enmarcaban las *Sesiones Críticas de Arquitectura (SCA)*¹⁰⁹, celebradas entre 1950 y 1959; a las que le siguieron la celebración de los *Pequeños Congresos (PPCC)*¹¹⁰. Estos foros pasaron a la historia como reuniones de gran relevancia que dejaron unas conclusiones para la posteridad, de las que se hicieron eco los citados boletines.

El carácter de modernidad que iba intrínseco a la realidad de EXCO hizo que sus salas se convirtieran en espacios abiertos a la creatividad en las

108 Carlos de Miguel dirigió en el periodo de 1948 a 1973 la *Revista Nacional de Arquitectura* y su continuación *Arquitectura*, el *Boletín Nacional de la Dirección General de Arquitectura* desde 1946 a 1957 y *Gran Madrid* desde 1948 a 1956. Para más información: ASENJO, Felipe, *La nueva arquitectura. La contribución de las publicaciones periódicas de la Dirección General de Arquitectura (1948-1958)*, Tesis Doctoral, Universidad de Alcalá, 2015, p. 5.

109 Las *Sesiones Críticas de Arquitectura (SCA)* fueron unas reuniones ideadas y coordinadas por los arquitectos Fernando Chueca, Miguel Fisac, Luis Moya y el propio Carlos de Miguel. La primera fue celebrada en octubre de 1950, en una sala cedida por el Banco Urquijo, sobre el edificio de la ONU en Nueva York. En el mes de septiembre de 1951, esta intención quedó consolidada, dentro del ámbito madrileño con la visita de Alvar Aalto, como ejemplo del Movimiento Moderno, provocando que, a partir de ese momento, estas sesiones se celebraran, en su mayoría, en Madrid y, de forma puntual, en ciudades como Granada, Tenerife, Bilbao, Barcelona, Sevilla o Valencia. Posteriormente. Las conclusiones vertidas eran publicadas periódicamente en la *Revista Arquitectura*. Más información en: ESTEBAN MALUENDA, Ana M^a, *La modernidad importada. Madrid 1949-1968: Cauces de difusión de la arquitectura extranjera*, Tesis Doctoral, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, vol. 1, Madrid, 2007, p. 172.

110 Agrupación fundada junto a Oriol Bohigas en las que se llevaban a cabo reuniones, entre arquitectos madrileños y catalanes, en diferentes ciudades de España, para debatir sobre los problemas de la *Arquitectura Moderna*. Más información en: CORREIA, Nuno, "Los Pequeños Congresos, 1959-1968. Tras los pasos del Team X", *Destino Barcelona 1911-1991*, Fundación Arquia, 2018, p. 207.



Figs. 61-62. Exposición Madrid, Capital de España, 1962

que importantes arquitectos, nacionales e internacionales, se dieron cita para llevar a cabo sus montajes expositivos.

El historial de su actividad expositiva dio comienzo con *Los Ambientes del Hogar y Equipo Doméstico* en mayo de 1960. Esta primera muestra, a la que se dedica un apartado a continuación, fue diseñada y coordinada por Javier Feduchi y, por su carácter, se inscribió dentro de la disciplina del diseño industrial; una especialidad con la que, tanto el arquitecto como Carlos de Miguel, se sentían muy familiarizados. Esta actuación reconfirmó el propósito por divulgar las bondades de esta disciplina a través del propio conocimiento en la materia: Javier Feduchi como Director Artístico de ROLACO y Carlos del Miguel como fundador, representante e integrante de la Sociedad de Estudios de Diseño Industrial (SEDI), junto a Luis Martínez Feduchi y Javier Carvajal.

Esta exposición abordaba el presente del diseño industrial con el fin de transmitir sus contenidos estéticos más actuales. De tal modo que se mostraba, por primera vez y al gran público, un conjunto de trabajos que sirvieron de hilo conductor para recorrer un capítulo esencial sobre los inicios y el desarrollo del diseño industrial en España.

A finales de este mismo año se celebró con carácter de divulgación la exhibición *Operación Escuela*, con un montaje diseñado y realizado por el arquitecto Mariano García Benito. Esta exposición era una representación del “Plan Nacional de Construcciones Escolares”. Esta muestra se organizó en torno a un argumento basado en la presentación de gráficos, estadísticas y fotografías de la estrategia que resolvía el problema de la enseñanza primaria, al plantear el objetivo de construir, en los años siguientes, las aulas necesarias que aseguraban la escolaridad de los niños, entre seis y doce años¹¹¹

A principios de 1961 se montó la exhibición *Concurso Elviria* para mostrar los proyectos presentados al concurso de la Urbanización Elviria, en la Costa del Sol¹¹². De nuevo las puertas de EXCO se volvían a abrir para acoger los proyectos finalistas y ganadores de este certamen internacional.

Una vez más fue Javier Feduchi el responsable de ordenar esta exposición. El arquitecto realizó un ligero ejercicio de presentación de las propuestas sobre una secuencia de paneles, arriostrados a suelo y techo, en los que se colocaron planos, fotografías y documentos.

La temporada de exposiciones del año 1962 comenzó con la exposición titulada *Madrid Capital de España*. Con motivo del IV Centenario de su Capitalidad, el equipo formado, una vez más, por Javier Feduchi y Jesús Bosch realizó un elegante montaje para esta exhibición de carácter histórico, sobre la evolución y desarrollo de la ciudad¹¹³

111 “Mil trescientos millones de pesetas ha invertido el Estado en construcciones escolares”, *ABC*, 30.10.1960, p. 92.

112 “Concurso Internacional de Urbanismo: Elviria”, *Hogar y arquitectura*, n.º. 115, Madrid, 1960, pp. 23-32

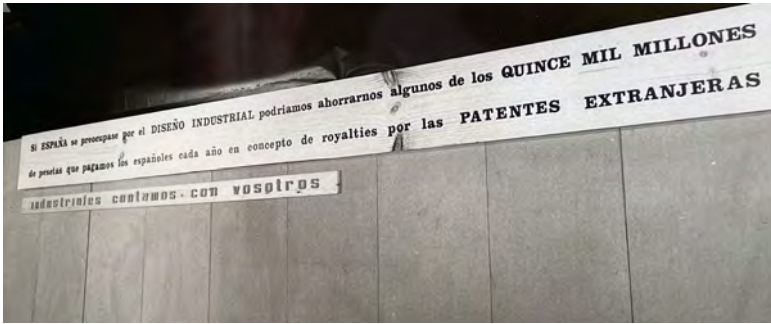
113 “Madrid, capital de España”, *Arquitectura*, n.º. 37, 1962, pp. 3-4.

En ese mismo año se inauguraba *Finlandia*. Esta muestra itinerante sobre las artes decorativas finlandesas hacía su parada en Madrid tras haber estado, previamente, en ciudades como Zúrich, Ámsterdam, Londres y Viena; y para, una vez finalizada en la capital, continuar hacia Copenhague, París y algunas ciudades de EE. UU.

Este ejemplo que fue descrito como *una exposición perfectamente estudiada y resuelta en sus menores detalles*¹¹⁴, estuvo comisariada y organizada por Antonio Fernández Alba, en colaboración con el diseñador finlandés Timo Sarpaneva (1926-2006)¹¹⁵.



Figs. 65. Exposición *Finlandia*.

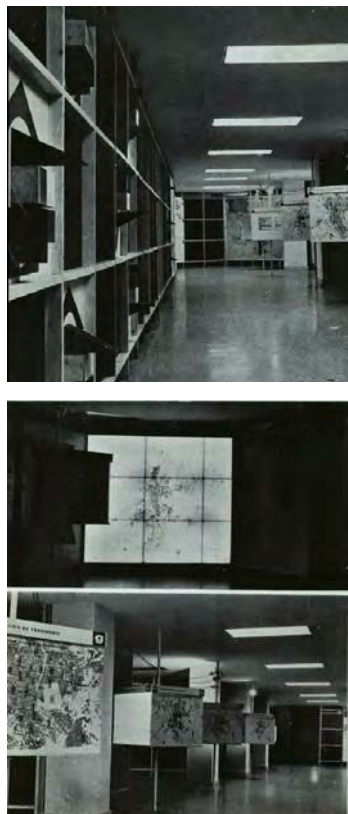


Figs. 63-64. Exposición *Finlandia*. EXCO, 1962.

A continuación el equipo formado por Jesús Bosch, Javier Feduchi y José García Vela realizaron la exposición, celebrada entre los meses de octubre y noviembre de 1962, sobre *El plan de ordenación de Madrid*. Una exposición sencilla para la que se creó un montaje similar al realizado anteriormente en *Concurso Elviria*.

114 "Finlandia, un ejemplo", *Arquitectura*, n.º. 42, Madrid, 1962, p. 44.

115 Resultado de todo ello, de una magnífica y envidiable labor de equipo entre el artista diseñador y la industria finlandesa, que ha hecho posible con su producción en serie el presentar objetos que, dentro de una indudable y valiosísima calidad artística, posean también una funcionalidad práctica evidente. Párrafo extraído de: "Inauguración de la exposición "Finlandia" de artes decorativas", *ABC*, 27.05.1962, p. 89.



Figs. 66-67. Exposición *Plan de ordenación urbana de Madrid*, 1961

Esta muestra promovida por la Comisaría para la Ordenación Urbana de la ciudad se basaba en la revisión del plan vigente creado en 1946. A través de esta exhibición se puso en conocimiento del público los documentos que constituían dicho plan a través de un montaje rigurosamente informativo, haciendo alusión a los siguientes puntos: descongestión de Madrid, la ordenación del área metropolitana y la consecución de un equilibrio ponderado entre la capital y su zona de influencia.

En esta exposición se producía una evolución del concepto expositivo empleado *in situ*. El montaje se planteaba a partir de una cuadrícula de estructura de madera que avanzaba en el recorrido y se transformaba en un entramado más ligero de marcos, para acoger una sucesión de planos y mapas. A su vez algunas de esas molduras se transformaron en cubos suspendidos a media altura sobre finas columnas; dando lugar a unas superficies sobre las que se presentaban los datos, informaciones e imágenes del plan, entremezclados con algunas cajas de luz repartidas por la sala¹¹⁶.

En enero de 1963 se inauguraba la exposición *El peregrino en el Camino de Santiago*. Esta muestra monográfica, con carácter histórico-artístico de carácter interdisciplinar, tenía el claro objetivo de expresar un mensaje de identidad.

Esta muestra a la que se dedica el apartado 3.1.3.2 vino marcada por la representación de un legado patrimonial e icónico, basado en la figura del peregrino y la importancia del Camino de Santiago. Bajo este prisma las exposiciones se convertían en espacios de interpretación con montajes más definidos. Las salas se organizaban según el guión establecido dando lugar a un recorrido lleno de historia, con capítulos claves dentro de la narrativa.

Con un carácter similar a la anterior, en 1964 el espacio de EXCO se dedicó a dos exposiciones: una sobre el *Arte Sacro* y otra sobre *Antonio Gaudí*. La primera se celebró en correspondencia con las celebraciones relativas a los *25 Años de Paz* y con la reforma del arte religioso recogido en el *Sacrosanctum Concilium*; publicado tras la celebración de la segunda sesión del Concilio Vaticano II en septiembre de 1963. Y la segunda estuvo dedicada a la figura del arquitecto catalán; oportunidad con la que Javier Feduchi desarrolló un interesante itinerario por su obra.

En 1965 Javier Feduchi fue elegido junto a Luis González Robles, en esta ocasión comisario de la muestra, para realizar la exposición titulada *Arquitectura actual en América*. Y en 1966 la destreza de Javier Feduchi se hizo evidente con el gran avance que lleva a cabo con la exhibición sobre *AZCA*.

A finales de 1967 se presentó la *Exposición de murales góticos castellanos*.

116 Para más información: "Exposición Plan de Ordenación Urbana de Madrid", *Arquitectura*, nº. 47, 1962, pp. 31-34

Esta muestra se organizó para presentar, mediante una cuidada instalación, el rescate de los murales del Convento de las Clarisas de Toro (Zamora), cuya restauración había sido realizada por la Dirección General de Arquitectura¹¹⁷.

En esta exposición, organizada por el arquitecto y restaurador Francisco Pons Sorolla y Arnau se exhibieron los murales sin restaurar, tal y como habían quedado en los lienzos, una vez traspasados por Antonio Llopart Castells en 1962, sin recomponer su disposición original¹¹⁸.

A continuación, le tocó el turno al arquitecto Antonio Palacios. En marzo de 1968 los salones de EXCO estuvieron destinados a acoger la primera exposición antológica sobre este arquitecto. Esta muestra estuvo organizada por el Colegio de Arquitectos de Madrid (COAM) y la Dirección General de Arquitectura¹¹⁹. Comisariada por Adolfo González Amézqueta quien, como especialista en su obra, estableció un recorrido por su trayectoria a través de una serie de reproducciones fotográficas, acompañadas por planos y maquetas.

En 1969 llegó la exposición titulada *Diseño industrial en el deporte*. Este proyecto que se desarrolló en paralelo a la II Bienal del deporte en las Bellas Artes¹²⁰, se centró en la exhibición de piezas de diseño aplicadas a las diferentes disciplinas y elementos deportivos.



Figs. 70-71. Exposición *Murales Góticos castellanos*, 1967-1968



Figs. 68-69. Exposición *Diseño industrial en el deporte*, 1969

En ella se expusieron raquetas de tenis, palos de golf, balones y otros artículos necesarios para su práctica; los cuales iban insertados en un montaje que aprovechaba las posibilidades estéticas de los objetos. A su vez, estas piezas se presentaban acompañadas por una serie de paneles divulgativos, compuestos por una cuidada selección de imágenes, de gran fuerza evocadora y textos explicativos para todos los públicos.

No obstante, el carácter experimental de la muestra se amplió a su diseño y montaje, que corrió a cargo de los alumnos del último curso de la

117 Estas piezas de origen medieval estuvieron expuestas entre el 30 de noviembre y el 7 de enero de 1968 y destacaban por su grandísima belleza. Estas representaban escenas de la vida de Jesús y Santa Catalina de Alejandría. Un fragmento de San Cristóbal, pintado por una desconocida Teresa Díez y el mural dedicado a San Bernardino de Siena.

118 Más información sobre esta restauración en: GUTIERREZ BAÑOS, Fernando, MORILLO RODRÍGUEZ, Francisco M., SAN JOSÉ ALONSO, Jesús I., FERNÁNDEZ MARTÍN, Juan José, "Reconstrucción virtual 3D del coro del convento de Santa Clara de Toro (Zamora): la recuperación de un ámbito medieval de devoción femenina mediante el registro fotométrico y técnicas de renderización", *Virtual Archaeology Review*, nº. 7 (15), 2016, p. 125.

119 "Exposición-homenaje al arquitecto Antonio Palacios", *ABC*, 29.03.1968, p. 69

120 Esta Bienal Internacional del Deporte en las Bellas Artes se celebró en el Palacio de Exposiciones del Retiro, Madrid, entre el 6 de mayo y el 8 de julio de 1969. Organizado por la Delegación Nacional de Educación Física y Deportes y el Comité Olímpico Español, se llevó a cabo una exposición compuesta por más de setecientas obras de artistas nacionales e internacionales. Véase en: "Artistas de treinta y un países concurren a la II Bienal Internacional del deporte en las bellas artes", *ABC*, 03.05.1969, p. 85

Escuela de Superior de Arquitectura de Madrid –Amador Lamela, José María García, Luis de la Fuente y Gregorio Guadalupe– en colaboración con alumnos de Curro Inza, de la Escuela de Arquitectura de Pamplona –Patxi Biurrún, Carlos Erro, Carlos Lázaro, Luis Palacio, Ángel Pérez, Javier Zubiría–, así como otros artistas entre los que se encontraban: Manuel S. Molezún, José María Labra, José Luis Sánchez y José María Cruz Novillo¹²¹.

Posteriormente, la temporada de exposiciones eventuales de 1969-1970 dio comienzo con la muestra *Neomudéjar en Madrid*, inaugurada en febrero de 1970. Esta muestra se gestó con la intención de revitalizar informativamente los ejemplos de esta arquitectura en la capital, que en esos momentos se encontraba abocada a desaparecer. Así pues, se organizó un recorrido, en *pro* de su revalorización a través de una exhibición de trabajos realizados por arquitectos precursores de esta tendencia como Emilio Rodríguez Ayuso, su iniciador, hasta Amós Salvador, como uno de sus últimos artífices¹²².

Por eso esta exposición, como el número 125 de esta revista ARQUITECTURA, incitan a meditar, a recordar. Hacen posible el encuentro con un buen pasado construido [...] esta Exposición del neomudéjar ha sido muy bien usada. Se ha logrado desde ella, por ella, gracias a ella tal vez, el indulto para las Escuelas Aguirre, gesto señor y magnánimo del Ayuntamiento de Madrid [...]. Conviene decir también que en esta Exposición los visitantes unos imaginan y otros reviven un jirón de tiempo sido: el tiempo suyo personal, ya pasado para unos, y el tiempo en el que se fraguó Madrid, el tiempo del último cuarto del siglo XIX y del primero del XX¹²³.



Fig. 72. Exposición *Neomudéjar en Madrid*, 1969-1970

Una vez más, el entusiasmo hacia el diseño se volvió a demostrar en la *II Exposición del Diseño Industrial en España*, inaugurada en octubre de 1970. Con respecto de la primera existió una gran diferencia ya que, su primera edición tuvo un carácter más documental e informativo basado en dibujos y proyectos. En esta segunda se pudieron mostrar, finalmente, piezas de carácter nacional, presentando así una visión más optimista

121 En: RAMÍREZ DE LUCAS, Juan, "El deporte como tema de arte y diseño", *Arquitectura*, n.º. 127, 1969, pp. 51-56.

122 Se hace referencia a este evento en: "Neomudejar madrileño", *ABC*, 12.02.1970, p. 8.

123 Extraído de: CASTRO, Carmen, "Sobre el Neomudéjar en EXCO", *Arquitectura*, n.º. 137, pp. 62-65.

en lo referente a la valía y capacidad de los profesionales españoles, con respecto al diseño¹²⁴.

En líneas generales, es incuestionable que la importancia y relevancia histórica de EXCO residió en las exposiciones y en sus arquitecturas efímeras, las cuales mostraron un alto potencial creativo al interpretar y representar la imagen de la modernidad, a través de estos montajes efímeros. Estas exposiciones fueron entendidas como un laboratorio de intenciones conceptuales, materiales y espaciales que llevaron a los arquitectos a adentrarse en nuevos lenguajes arquitectónicos¹²⁵.

Finalmente, en abril de 1970 el director de este centro, Mariano Serrano Mendicute fue sustituido por Luis Felipe Rodríguez Martín. Y, posteriormente, el 27 de julio de 1972, se modificó, por el Decreto-ley 4/1972¹²⁶. A partir de este momento, la administración institucional del Ministerio de la Vivienda y lo que, hasta ahora era conocido como Exposición Permanente e Información de la Construcción pasó a denominarse Instituto Nacional para la Calidad de la Edificación (INCE); el cual mantenía su autonomía con respecto a la Administración del Estado pero, a su vez, continuaba siendo un organismo subordinado del Ministerio de la Vivienda, por Decreto 1994/1972¹²⁷.

Tras ser oficializado, el INCE asentó sus bases. A partir de este momento, este organismo, ahora renovado, mantuvo como objetivo principal continuar con la labor comenzada en EXCO: como era la asistencia a los profesionales y empresas en materias relacionadas con la tecnología de la edificación, así como la creación y mantenimiento de los laboratorios provinciales de control de calidad. A lo que se sumaron otros términos que apoyaban la continuidad de promocionar el diseño industrial de instalaciones, equipo, mobiliario y demás elementos de la edificación¹²⁸.

Sin embargo, este nuevo centro no manifestó un interés por la celebración de actividades culturales, como lo había hecho su predecesor, dejando que las exposiciones se trasladaran para ser desarrolladas en otros espacios de la capital.



Figs. 73-74. *II Exposición Diseño industrial en España, 1970*

124 En: "Exposición del Diseño Industrial español", *Arquitectura*, nº. 146, Madrid, 1971, p. 15.

125 cfr. LIZONDO SEVILLA, Laura, "El valor de las exposiciones: el legado menos conocido de Mies van der Rohe para la Exposición Internacional de Barcelona de 1929", *Cuad. Art. Gr.*, nº. 43, 2012, p. 116.

126 "Orden por la que se modifica el artículo 4º de la Orden de 15 de junio de 1962, por la que se aprueba el Reglamento de la EXCO (hoy Instituto Nacional para la Calidad de la Edificación)". BOE., núm. 181, de 29 de julio de 1972, páginas 13647 a 13647. [Ref. BOE-A-1972-1131].

127 "Decreto 1994/1972, de 13 de julio, por el que se modifica la estructura orgánica del Ministerio de la Vivienda". BOE., nº. 173, de 20 de julio de 1972, páginas 12998 a 13002. [Ref. BOE-A-1972-1084].

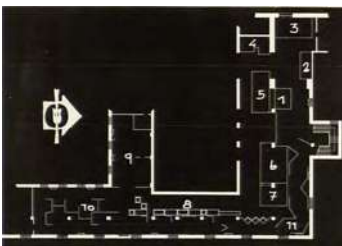
128 "Decreto 3546/1975, de 5 de diciembre, por el que se introducen determinadas modificaciones en las funciones y estructura del Instituto Nacional para la Calidad de la Edificación". BOE., nº. 9, de 10 de enero de 1976, páginas 530 a 531. [Ref. BOE-A-1976-547].

Exposiciones de EXCO			
Año	Título	Autor-Promotor	Tipología
1960	Los Ambientes del Hogar y Equipo doméstico	Javier Feduchi (arquitecto-diseñador. Comisario) Carlos de Miguel (comisario) EXCO y Dirección General de Arquitectura (promotores)	Diseño industrial
1960	Arquitectura escolar	Mariano García Benito (arquitecto-diseñador) Gobierno de España y UNESCO (promotores)	Arquitectura
1961	Concurso Elviria	Javier Feduchi (arquitecto-diseñador) Ministerio de la Vivienda (promotor)	Arquitectura Urbanismo
1962	Artes decorativas finlandesas	Antonio Fernández Alba (arquitecto-coordinador) Timo Sarpaveva (comisario) EXCO (promotor)	Diseño industrial
1962	Madrid, capital de España	Javier Feduchi Jesús Bosch (arquitectos-diseñadores) Dirección General de Arquitectura (promotor)	Historia
1962	Exposición sobre el Plan de Ordenación Urbana de Madrid	Jesús Bosch Javier Feduchi José García Vela (auxiliar técnico) Comisaría de Ordenación Urbana de Madrid (promotor)	Urbanismo Arquitectura
1963	El Peregrino en el Camino de Santiago	Javier Feduchi (arquitecto-diseñador) Ministerio de la Vivienda, Información y Turismo (promotor)	Histórico-artístico
1964	Arte Sacro	Javier Feduchi (arquitecto-diseñador) EXCO Dirección General de Arquitectura Servicio de Regiones Devastadas y Reparaciones (promotor)	Religión Histórico-artístico
1964	Antonio Gaudí	Javier Feduchi Antonio Fernández Alba Carlos de Miguel Sociedad Amigos de Gaudí Dirección General de Arquitectura Ministerio de la Vivienda (promotores)	Arquitectura Histórico-artístico
1965	Arquitectura actual de América	Javier Feduchi (arquitecto-diseñador) Luis González Robles (comisario) Dirección General de Arquitectura Instituto de Cultura Hispánica Federación Panamericana de Arquitectos Sociedad Bolivariana de Arquitectos Instituto Americano de Arquitectos (promotores)	Arquitectura
1966	AZCA	Javier Feduchi (arquitecto-diseñador) Ministerio de la Vivienda (promotor)	Arquitectura Urbanismo
1967	Murales góticos castellanos	Francisco Pons Sorolla Dirección General de Arquitectura (Promotor)	Pintura. Histórico-artístico

1968	Antonio Palacios	Adolfo González Amézqueta Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM) (promotor)	Arquitectura
1969	Diseño industrial en el deporte	Amador Lamela, José María García, Luis de la Fuente y Gregorio Guadalupe. Curro Inza, Manuel S. Molezún, José María Labra, José Luis Sánchez y Cruz Novillo EXCO Delegación Nacional de Educación Física y Deportes Comité Olímpico Español (promotores)	Diseño industrial
1970	Neomudéjar en Madrid	Adolfo González Amézqueta EXCO Dirección General de Arquitectura (promotor)	Arquitectura Histórico-artístico
1970	II Exposición sobre Diseño Industrial	EXCO (promotor)	Diseño industrial

3.2. Javier Feduchi. Sus primeros trabajos expositivos

3.2.1. La domesticidad y el diseño. La exposición “Los ambientes del hogar y el equipo doméstico”



EXPOSICIÓN LOS AMBIENTES DEL HOGAR Y EQUIPO DOMÉSTICO	
UBICACIÓN	Nuevos Ministerios. Plaza de San Juan de la Cruz, nº. 1, 28003, Madrid
PROMOTOR	Centro de Exposición e Información Permanente de la Construcción (EXCO) y la Dirección General de Arquitectura
USO-FUNCIÓN	Exposición temporal
PROYECTO DE	Javier Feduchi y Jesús Bosch
COLABORADORES	- Sociedad de Estudios de Diseño Industrial (SEDI) - Asociación de Diseño Industrial (ADI)
EMPRESA CONSTRUCTORA	Sin datos
TEMÁTICA	Diseño industrial
CONCURSO / ENCARGO	Encargo
FECHA ASIGNACIÓN	Sin datos
FECHA DE EJECUCIÓN	Marzo-Abril de 1960
FECHA INAUGURACIÓN	24 de mayo de 1960
DURACIÓN	Junio-julio de 1960
DESMONTAJE	Agosto de 1960
PROTECCIÓN	No
BREVE DESCRIPCIÓN	Presentación de una muestra que ofreció la posibilidad de conocer la realidad del diseño industrial español. La exposición mostró una extensa visión sobre los cambios producidos en el menaje, desde finales de los años cincuenta a principios de los sesenta, para profundizar en su singular cosmos creativo
OTROS ARQUITECTOS O ARTISTAS PRESENTES	Miguel Fisac, Enrique Ortega, José Luis Picardo, Antonio Vázquez de Castro y José Luis Iñiguez de Onzoño. Javier Carvajal, Javier Feduchi, Jesús Bosch, Carlos Picardo y Duarte Pinto Coello
LOCALIZACIÓN EN EL LEGADO	JFB/F0429, JFB/P0427
FUENTES	- AA. VV., <i>Arquitectura</i> , nº. 21, Madrid, Septiembre, 1960
RESEÑAS	- "La Ex-Co preconiza un modo más bello de vivir", <i>Arte y Hogar</i> , nº. 184, Madrid, 1960 - "Exposición Permanente de la Construcción", <i>ABC</i> , 25.05.1960 - "El hogar como ambiente", <i>ABC</i> , 27.05.1960, p. 56
SUPERFICIE CONSTRUIDA	Sin datos
PRESUPUESTO	Sin datos

En el año 1960 por iniciativa de Mariano Serrano Mendicute y Carlos de Miguel se llevó a cabo la primera de las exposiciones de EXCO, titulada *Los ambientes del hogar y equipo doméstico*. Para esta muestra que inauguraba el programa cultural del centro se eligió a Javier Feduchi para diseñar y coordinar su montaje.

Esta exhibición se originó como una estrategia de difusión y promoción del diseño industrial en España. Con el claro objetivo de poner en conocimiento del público las capacidades de esta incipiente especialidad, se presentó una selección de piezas firmadas por profesionales del ámbito nacional, que revelaban los avances producidos en el mobiliario y los espacios domésticos.

Con un claro enfoque comercial, esta exhibición se planteó como un recorrido por la evolución de esta disciplina para profundizar en su singular cosmos creativo.

Desde el punto de vista de las exposiciones, que Javier Feduchi fuera elegido para conceptualizar el espacio supuso el comienzo de una larga trayectoria. Esta primera actuación como arquitecto de un espacio expositivo le llevó a la primera toma de contacto con este entorno; de donde surgieron unas primeras y sencillas soluciones compositivas.

En América se venían celebrando exhibiciones sobre el diseño y la “domesticidad de la arquitectura” desde 1945. Tomando como referencia el programa *Case Study Houses*, promovido por John Entenza, entre 1945 y 1960 se sucedieron una suerte de espacios que hacían referencia al amueblamiento de las casas. Exposiciones tales como *Sixty years of living architecture: the work of Frank Lloyd Wright, Built in USA: Post-war architecture, Form Givers at Mid Century* o *Visionary Architecture* sirvieron para transmitir el nuevo culto a lo doméstico. Estas exhibiciones fueron parte de un camino que se comenzó tras finalizar la II Guerra Mundial, basado en una campaña de propaganda en la que Estados Unidos se convertía en un país renovado y optimista de referencia para Europa¹²⁹.

Tomando como referencia estos ejemplos sobre lo que estaba ocurriendo en América, EXCO organizó esta exposición en la que se mostraron los nuevos códigos estéticos del diseño español. Pero la relevancia de la muestra se vislumbró desde el principio ya que la unión entre Javier Feduchi y el diseño industrial destilaba “buen hacer”; puesto que el interés del arquitecto se centró en continuar con la labor divulgativa de la disciplina o “buen diseño”, comenzada años antes por su padre Luis Martínez Feduchi.

Por ello su interés no era otro que presentar una industria española competitiva, centrada en el progreso y la producción en serie. Esta exposición presentó el nuevo espíritu de renovación, en la que los arquitectos y

129 Para más información: COLOMINA, Beatriz, *La domesticidad de la guerra*, Actar, Barcelona, 2006, p. 12.

diseñadores españoles acercaron al público la domesticidad del hogar, en correspondencia con otros conceptos de carácter histórico, artístico. En esta presentación del nuevo modo de “habitar” se hicieron importantes las piezas de diseño elegantes y asequibles, convertidas en herramientas de reconstrucción social, económica y tecnológica¹³⁰

La exhibición *Los ambientes del hogar y el equipo doméstico* por su condición de presentación *amateur* -tanto por parte de la organización como de los arquitectos- tomó referencias de otras que habían sido celebradas anteriormente en Europa y América, como la muestra titulada *Useful Objects [of American Design under 10 \$]* o *Good Design*, las dos celebradas en el MoMA en 1940 y 1952, respectivamente.¹³¹

El punto de partida de la conceptualización de esta muestra guardó relación con los conjuntos de interior que se habían realizado a finales del siglo XIX. Un ejemplo de ello es el *Salon de l'Art Nouveau* de Siegfried Bing en 1895 en París o los que posteriormente realizan en 1923, inspirándose en esta referencia francesa, Vilmos Huszár y Gerrit Rietveld en la *Juryfreie Kunstschau -Exposición de arte sin jurado-*, en Berlín. Concebidos como decorados completos en los que se exhibían piezas individuales de diseño y arte. En referencia a esto proviene el concepto de “ambiente” que se identificaba habitualmente con reproducciones de interiores domésticos, también denominados “habitaciones modelo”¹³².

Unas referencias que estéticamente no distaban de las que habían sido aplicadas en espacios exhibición comercial -véase los ejemplos de las tiendas Darro y ROLACO-; los mismos que a su vez estuvieron inspirados en otras superficies y ferias comerciales, como la exposición de muebles de Alvar Aalto, en los grandes almacenes de *Nordiska Kompaniet*, (Estocolmo, 1954), y la *H-55 de Helsingborg*, en Suecia (1955)¹³³

En primer lugar los responsables del proyecto, Javier Feduchi y Jesús Bosch, dividieron el espacio en dos grandes ámbitos diferentes: uno en planta baja dedicado a los “Ambientes del hogar”, que a modo de recorrido se presentaban las distintas dependencias de una vivienda. Y un segundo espacio, ubicado en la primera planta, para “El equipo doméstico”; una superficie de carácter comercial en la que se ordenaban los productos de las principales marcas¹³⁴.

Esta muestra se completó con una tercera sección gráfico-informativa con información adicional sobre los productos presentados. Este ambiente finalizaba con “La casa completa”, una comparativa entre una estancia antigua y otra actual¹³⁵.

De esta manera quedaba construida la intención primera de los responsables del diseño de la muestra: convertir la exposición en un ejemplo representativo del diseño español. Por primera vez se mostraron las nue-

130 Notas extraídas del texto sobre *The value of good design*, de la exposición celebrada en el MoMA, durante la primavera de 2019.

131 .Las exposiciones *Useful Gifts*, *Useful Objects* y *Good Design*, se celebraron entre 1940 y 1960 en el MoMA. Mientras que *Daily Mail Ideal Home Exhibition* fue organizada en Londres en 1956.

132 Más información en: GARRIGA GIMENO, Queral, *Arquitectura en exposición. Trascendiendo el paradigma clásico*, Tesis Doctoral, Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona, 2014, p.95

133 Existe un artículo dedicado a esta exposición. En: MARTÍNEZ FEDUCHI, Javier y BOSCH, Jesús, “H-55. Exposición de Arquitectura, decoración y dibujo para la industria sueca”, *Revista Nacional de Arquitectura*, nº. 167, 1955, pp. 27-34.

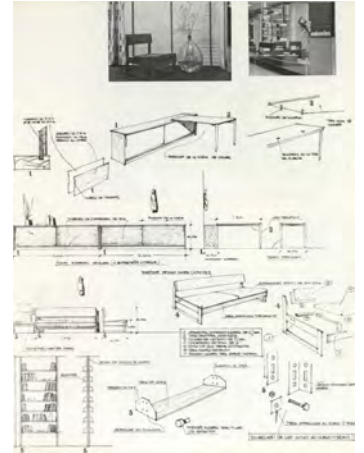
134 cfr. en: “Exposición Permanente de la Construcción”, *ABC*, 25.05.1960, p. 8.

135 cfr. en: SERRANO MENDICUTE, Mariano, “Exposición del equipo doméstico”, *Arquitectura*, nº. 21, 1960, p. 3.

vas calidades asociadas a la comodidad, confort y bienestar de las nuevas formas de vivir, representados a partir de esta sucesión de ambientes creados.

La exposición de *Los ambientes del hogar y el equipo doméstico* presentó, a modo de muestrario, cada una de las estancias que formaban parte de una casa. Este itinerario de “ambientes” quedó ordenado según el siguiente programa:

Espacio	Ambiente-realizado por:
1	Cocina: Miguel Fisac (ejecutado por Ceplástica)
2	Terraza: Enrique Ortega (ejecutado por Deogracias)
3	Dormitorio de padres: José Luis Picardo (ejecutado por Estilo)
4	Dormitorio de hijos: Antonio Vázquez de Castro y José Luis Iñiguez de Onzoño (ejecutado por H-Muebles)
5	Cuarto de estar-comedor: Javier Carvajal (ejecutado por Biosca)
6	Cuarto de estar-comer-dormir: Javier Feduchi y Jesús Bosch (ejecutado por Rolaco)
7	Habitación-cuarto de trabajo: Carlos Picardo (ejecutado por Darro)
8	Objetos
9	La tradición: Duarte Pinto Coelho (decorador)
10	Equipo doméstico. Aparatos
11	Equipo doméstico. El Diseño Industrial
	Sección de carácter retrospectivo. “La casa completa”



Figs. 76. Detalle Revista *Arquitectura* sobre la exposición *Los ambientes del hogar y el equipo doméstico*.

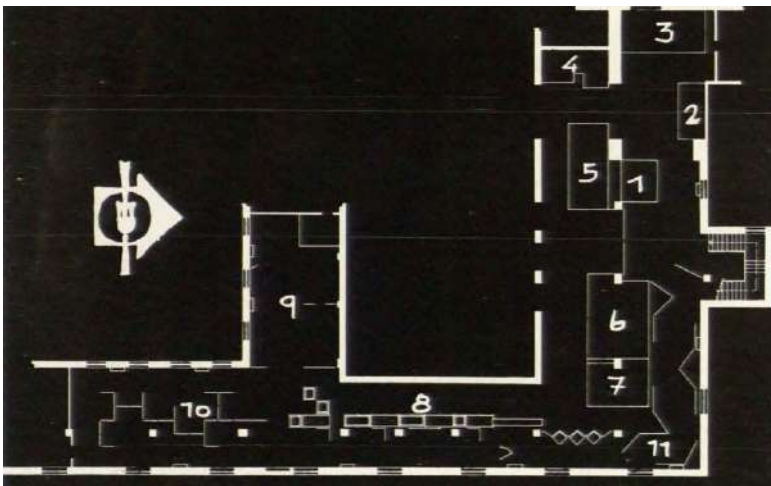


Fig. 75. Plano de la exposición *Los ambientes del hogar y el equipo doméstico*

Según el planteamiento y el plano, la exposición quedaba organizada en torno a diferentes interiores. Tras un área de entrada se sucedían once ámbitos contiguos en los que, según queda reflejado en el número 184 de la revista *Arte y Hogar*, imperaba la funcionalidad, la sencillez, el orden y

la abstracción¹³⁶.

Esta organización facilitaba la configuración del recorrido que se presentaba perfectamente marcado según el guión discursivo. La circulación de las personas alrededor de estos espacios se ordenaba en torno a una lógica espacial, que reforzada por la zonificación de los espacios, establecía una correlación y se transmitía un mensaje accesible al público.

Enmarcados en estos espacios se presentaba el nuevo mobiliario y los utensilios. Un conjunto de piezas que representaban la actualidad en materia de diseño que, de ahora en adelante, los nuevos materiales –plástico, metal y vidrio, entre otros– junto a las nuevas tecnologías se convirtieron en los protagonistas de los interiores más vanguardistas.

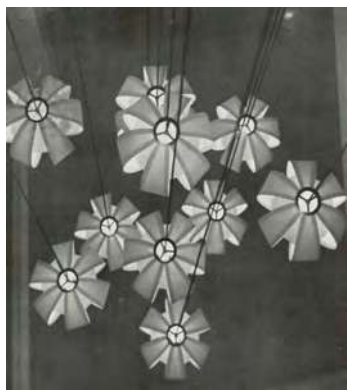
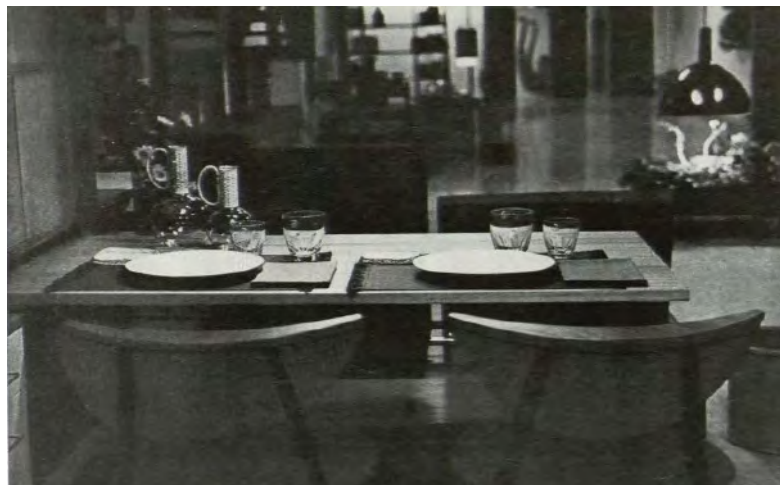


Fig. 77. Carlos Picardo. Cuarto de trabajo

Fig. 78. Detalle sala "La tradición". Exposición *Ambientes del Hogar*.

Fig. 79. José Antonio Coderch. Lámparas



Figs. 80 y 81. Javier Feduchi y Jesús Bosch. Cuarto de estar-comer-dormir

136 cfr. en: "La Ex-Co preconiza un modo más bello de vivir", *Arte y Hogar*, n.º. 184, Madrid, 196

La vanguardia se confirmó a través de una colección de piezas firmadas por: Miguel Fisac, José Luis Picardo, Antonio Vázquez de Castro y José Luis Iñiguez de Onzoño. Además de Javier Carvajal y el *tándem* formado por el mismo Javier Feduchi y Jesús Bosch, que presentaron el valor del diseño industrial a través de su ambiente dedicado al cuarto de estar.



Fig. 84. Bayer and Gropius. *Deutscher Werkbund* installation: utensils display, Exposition de la Société des Artistes Décorateurs, 1930



Figs 82-83. Espacio *Equipo doméstico*. Detalle.

En cuanto al montaje de los paneles fotográficos que acompañaban los diferentes espacios creaba un efecto muy visual y dinámico, que mejoraba la percepción del mensaje. Esta sucesión de *foto-collages* representaban ejemplos reales de interiores domésticos junto a los anuncios publicitarios de las empresas y diseñadores presentes en la exhibición.

Mientras en el espacio dedicado al “Equipo doméstico”, vajillas, cristalerías, pequeños electrodomésticos y otros enseres se presentaron organizados en pequeños grupos, poniendo de manifiesto su carácter industrial y su proceso de creación en serie.

A través de este ejemplo, Javier Feduchi y Jesús Bosch materializaron, mediante un planteamiento sencillo, un entorno representativo capaz de interpretar un argumento vigente, convirtiéndolo en un proyecto que es soporte y exposición en sí mismo.

Esta muestra de clara intención social y educadora se completó con una serie de conferencias a la que asistieron referentes de la arquitectura y el diseño. Un acontecimiento de donde surgieron las siguientes declaraciones¹³⁷:

[...] Los grandes maestros de la arquitectura contemporánea nos han enseñado un gran repertorio de formas estéticas, pero creo que han dejado mucho en el tintero de las necesidades, de la utilidad práctica; en una palabra, de la funcionalidad auténtica que aquellas obras habían de tener. Sacrificar por un concepto determinado de belleza, de arte, preconcebidas unas necesidades auténticas de uso en los cacharros que nos rodean, en los muebles, en la arquitectura, en el urbanismo es caer irremisiblemente en la decoración; es caer en lo extrahumano...

No se trata de ninguna manera de caer en un empirismo, que es confundir lo bello con lo agradable, ni tampoco en un racionalismo que sería confundir lo bello con lo bueno. Es sencillamente llegar a la conjunción completa de síntesis de lo bueno, de lo útil, de lo bello, dándole a cada uno su lugar, la proporción, la jerarquía que les corresponde en toda la ordenación de los conjuntos que nos rodean.

Miguel Fisac. “Necesidad en la belleza en los objetos de uso diario”.

Las cosas tienen que ser en sí mismas bellas... ¿Cómo se logra esto? Ante todo, la norma la está dando esta Exposición del Equipo Doméstico. Se trata de ayudar al prójimo, educándolo. Y es fuerza hacerlo desde lo más tirante, desde lo más “valiente”. Enseñemos entre todos los que tenemos la suerte de percibir las cosas de la belleza, que las casas no pueden ser ni rastros ni museos, ni escenarios de “alta comedia”. Las casas han de ser ellas mismas.

Carmen Castro. “Lo feo, semilla de aburrimiento”

[...] Lo que acontece, creo yo, es que la humanidad avanza cada día, paso a paso, por los caminos que llevan a la felicidad. Conocidos de todos son los adelantos asombrosos de la ciencia y la técnica. Pero más importantes son aún, seguramente, los progresos del mundo en el difícil arte de instalar un hogar.

Aquí tenéis, señoras y señores, una muestra gentil de lo que hoy se llama “equipo do-

137 Párrafos extraídos de: “El hogar como ambiente”, ABC, 27.05.1960, p. 56

*méstico". Es el quipo de las cosas que rodean y cobijan la intimidad del hombre... Un equipo doméstico que resulta "domesticador"... Mis queridos amigos: la biografía de la humanidad es la biografía de sus muebles¹³⁸.
Román Escotado. "De las cavernas a la felicidad".*

Tras su inauguración el 24 de mayo de 1960, esta exposición estuvo abierta durante los meses de junio y julio. El éxito de *Los ambientes del hogar y equipo doméstico* se reflejó en la prensa y en la concurrencia de público, siendo visitada por 42.000 personas.



Fig. 85. Exposición *Ambientes del Hogar*. "Sección gráfico-informativa".

138 Párrafos extraídos del artículo "Lo que se dice del Equipo Doméstico", un texto de las impresiones recogidas en el ciclo de conferencias sobre temas relacionados con el Equipo Doméstico. En: *Arquitectura*, nº. 21, Madrid, 1960, p. 29-48.

3.2.2. La exposición “El peregrino en el Camino de Santiago”



EXPOSICIÓN EL PEREGRINO EN EL CAMINO DE SANTIAGO	
UBICACIÓN	Nuevos Ministerios. Plaza de San Juan de la Cruz, nº. 1, Madrid
PROMOTOR	Centro de Exposición e Información Permanente de la Construcción (EXCO) y la Miguel Ángel García-Lomas. Dirección General de Arquitectura Ministerio de Vivienda, Educación y Turismo
USO-FUNCIÓN	Exposición temporal
PROYECTO DE	Javier Feduchi y Jesús Bosch
COLABORADORES	Director de Urbanismo: Pedro Bidador Director de EXCO: Mariano Serrano Director de exposiciones: Carlos de Miguel Consultores: Francisco Pons-Sorolla (arquitecto-restaurador) Alfonso de la Serna (Director de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores) José Miguel Ruiz Morales (Director general financiación exterior)
OTROS COLABORADORES	Asesor de música: Ramón Borrás Relaciones Públicas: José Luis Picó Artista responsable de la escultura, imagen de la exposición: José Luis Sánchez. Grafismo: Juan José Morales Montaje: José García Vela Ornamentación: Antonio Molino Fotomontaje: Kindel, Portillo Instalación: Tomás Fernández, Mariano Eldoiza, Juan Alonso (carpintería), Joaquín Millán (pintura), Félix Pérez (electricidad), Jaime Moreno (megafonía)
EMPRESA CONSTRUCTORA	Sin datos
TEMÁTICA	Arquitectura, arte. Carácter Histórico-artístico
CONCURSO / ENCARGO	Encargo
FECHA ASIGNACIÓN	1962
FECHA DE EJECUCIÓN	Sin datos
FECHA INAUGURACIÓN	28 de enero de 1963
DURACIÓN	Hasta el 31 de marzo de 1963
DESMONTAJE	Sin datos
PROTECCIÓN	No
BREVE DESCRIPCIÓN	Exposición temporal sobre la figura del peregrino en el Camino de Santiago. Su importancia reside en que se trata, por primera vez, la relevancia de este peregrinaje desde un enfoque cultural y religioso
OTROS ARQUITECTOS O ARTISTAS PRESENTES	José Luis Sánchez
LOCALIZACIÓN EN EL LEGADO	JFB/D006/C03-05, JFB/D006/C31-01, JFB/D006/C31-02, JFB/D006/C31-03, JFB/F0243-F0259, JFB/F0254-JFB/F0259, JFB/F0431, JFB/F0581/C74-08 (I)
FUENTES	- RAMÍREZ DE LUCAS, Juan, “El Peregrino en el Camino de Santiago”, <i>Arquitectura</i> , nº. 51, 1963, pp. 32-39. - FERNÁNDEZ OXEA, José Ramón, “La exposición el peregrino en el Camino de Santiago”, <i>Compostellatum</i> , vol. 8, n. 2, 1963, pp. 5-12. - CASTRO FERNÁNDEZ Belén, <i>Francisco Pons-Sorolla y Arnau, Arquitecto restaurador: Sus intervenciones en Galicia (1945-1985)</i> , Tesis Doctoral, Univ de Santiago de Compostela, pp. 176-180
RESEÑAS	- “Exposición el Peregrino en el Camino de Santiago”, <i>ABC</i> , 29.01.1963, p. 9.
SUPERFICIE CONSTRUIDA	Sin datos
PRESUPUESTO	Sin datos

A mediados de 1962 Javier Feduchi recibió el encargo, por parte de la directiva de EXCO, de realizar la exposición que se convertiría en parte del programa de revalorización del culto jacobeo. La muestra titulada *El peregrino en el Camino de Santiago* formó parte del plan de recuperación de la celebración de los Años Santos. Un propósito del que, tal y como señala Belén M^a Castro Fernández en su libro titulado *El redescubrimiento del Camino de Santiago por Francisco Pons-Sorolla* (2010), resultó:

*La consecuente revalorización del culto jacobeo que, con la apertura de España al extranjero en los años sesenta, dieron lugar a la comercialización del Camino de Santiago, a la conversión de lo jacobeo en producto turístico, imponiendo finalmente la patrimonialización de la Ruta Jacobea, la renovación del centro histórico compostelano y la mejora de servicios para la atención de los peregrinos*¹³⁹

Este proyecto supuso el tercer trabajo del arquitecto para EXCO. Anteriormente a esta exposición, tras haber realizado el montaje de *Los Ambientes del hogar y el equipo doméstico*, Javier Feduchi diseñó el espacio para las muestras tituladas *Concurso Elviria* (1961) y *Plan de Ordenación Urbana de Madrid* (1962). Pero aunque estas exhibiciones -tratadas de manera velada en la página 74 de esta investigación- no formen parte del discurso central de esta tesis fueron importantes para el arquitecto ya que, gracias a ellas, pudo familiarizarse mejor con el espacio. Estos proyectos sirvieron como aportaciones que le llevaron a un mejor conocimiento de los recursos expositivos y a una mayor capacidad de comunicación del mensaje a través de la arquitectura.

A modo de contextualización es necesario remontarse al año 1939 cuando, una vez finalizada la guerra civil, se restableció el interés hacia este acontecimiento religioso. Un año después se designó a la ciudad de Santiago de Compostela monumento histórico artístico y se dieron los primeros pasos para que en 1960 se implantara -impulsada por el Consejo de Europa- una protección global sobre la Ruta Jacobea.

Finalmente en 1962 se instauró el primer Decreto que declaraba el Camino de Santiago conjunto histórico-artístico¹⁴⁰, siendo, finalmente, protegido y representado a través de su Patronato Nacional; un organismo creado el 11 de junio de 1964¹⁴¹.

Esto supuso el comienzo del compromiso establecido con Galicia a la vez que se enmarcaba en una estrategia de exaltación del legado nacional.

Este periodo de revitalización del arte, la cultura y el patrimonio estuvo marcado por su relevante herencia material e inmaterial la cual, como se ha avanzado en párrafos anteriores, se representó como experiencias a través de las exposiciones, ahora convertidas en plataformas para la difusión y el conocimiento de los acontecimientos culturales.

139 cfr. en: CASTRO FERNÁNDEZ, Belén M^a, *El redescubrimiento del Camino de Santiago por Francisco Pons-Sorolla*, Xunta de Galicia, S.A. de Xestión do Plan Xacobeo, Santiago de Compostela, 2010, p. 87.,

140 Decreto 2224/1962, de 5 de septiembre.

141 Decreto 1941/1964, de 11 de junio, por el que se crea el Patronato Nacional de Santiago de Compostela.

A partir de este momento se sucedieron una serie de circunstancias que otorgaron una mayor magnitud a la capital gallega y a las rutas jacobinas. Además, con la llegada del aperturismo, España se situaba en el escenario internacional y, por ende, al significado religioso y turístico de esta peregrinación –que se remonta a la época medieval– se le añadió una significación política asociada a la ideología nacionalista en alza¹⁴².

Pronto esta propaganda identitaria se vería intensificada en años de posguerra con la celebración de los Años Santos Jacobinos¹⁴³. Así que para la celebración del “Año Santo Compostelano de 1965”, dedicado a Santiago como peregrino. Esta muestra formó parte de un programa de actividades culturales previo que, además de presentarse como la antesala del jacobino, sirvieron para reforzar las campañas de restauración y musealización, impulsadas y dirigidas por Francisco Pons-Sorolla¹⁴⁴.

Previamente, en 1961 Manuel Chamoso Lamas –Comisario del Servicio de Defensa de Patrimonio Nacional– dirigió y coordinó la muestra *El Arte Románico*. Esta exposición se organizó en dos sedes simultáneamente, Santiago de Compostela y Barcelona. En la primera el discurso se basaba en un núcleo temático sobre las rutas de peregrinación, representado a través de objetos pertenecientes a la colección catedralicia. Mientras que, la segunda, de carácter más internacional –organizada en colaboración con Joan Ainaud de Lasarte, en su cargo como director del Museo de Arte de Cataluña (MAC)–, se conformó como un paseo por el rico patrimonio mueble catalán y europeo¹⁴⁵.

A este ejemplo le siguió la exhibición que nos atañe. Esta primera muestra organizada por el centro EXCO con valor histórico-artístico interpretó uno de los episodios más importantes de la historia y cultura europea. Además de confirmarse como una evolución en la manera de conceptualizar una exposición ya que, en esta ocasión, Javier Feduchi, dio un paso adelante en la disciplina y creó un espacio con un carácter más narrativo donde superficie, textura y color se conjugaban para dar forma a una propuesta más profunda e intelectual.

Las primeras claves de la museografía moderna en la exposición sobre el Peregrino

La exposición *El peregrino en el Camino de Santiago* se gestó en 1962 por iniciativa de Miguel Ángel García-Lomas –Director General de Arquitectura–. Como se ha avanzado anteriormente, con la publicación del Decreto 224/1962, del 5 de septiembre, en el que se declaraba al Camino de Santiago “Conjunto Histórico-Artístico” dio comienzo a un proceso de formalización del que formó parte esta citada muestra.

Fue por ello que para su organización se constituyó un equipo especializado que contó con: el arquitecto-restaurador y urbanista Francisco

142 *Buen ejemplo de ello es que Primo de Rivera realizara la ofrenda al Apóstol en el año 1924. Esta ofrenda fue instaurada en 1643 por el rey Felipe IV. Más tarde, Francisco Franco se va a apropiarse de la figura del Apóstol Santiago en su ejercicio político. Entre los años 1960 y 1970 se produjo, por parte del párroco de Piedrafita do Cebreiro, Elías Valiña, un programa de revitalización, investigación y dinamización del camino francés de Santiago, abriendo así un nuevo tiempo en esta peregrinación jacobina. Véase en: PEREIRO, Xerardo, “Turismo y peregrinación, dos caras de la misma moneda: el Camino portugués interior de Santiago de Compostela, Cuadernos de turismo, nº. 43, 2019, p. 410.*

143 El primer Año Santo fue instaurado en el año 1122 por el Papa Calixto II, a través de la bula papal de 1179 *Regis aeterni del Papa Alejandro*. Con esta celebración se manifestó un impulso a las peregrinaciones jacobinas. El privilegio concedido consiste en que cada año en que el 25 de julio, fiesta del Apóstol Santiago, coincide en domingo, se podrán ganar indulgencias plenas en la Iglesia de Compostela, hoy Catedral.

144 Francisco Pons-Sorolla Arnau (1917-2011), arquitecto y urbanista. A mediados del siglo XX dirigió la restauración y ordenación urbana de Santiago de Compostela, favoreciendo una revitalización de la peregrinación jacobina. Gracias a las campañas de restauración y musealización que dirigió se pudieron realizar trabajos de rehabilitación como: Museo Diocesano, la cripta románica –conocida popularmente como “Catedral Vieja”– y el Palacio de Gelmírez, también conocido como Arzobispal. Notas extraídas de: CASTRO FERNÁNDEZ Belén, *Francisco Pons-Sorolla y Arnau, Arquitecto restaurador: Sus intervenciones en Galicia (1945-1985)*, Tesis Doctoral, Universidad de Santiago de Compostela, 2007, pp. 172-173.

145 Para más información ver: REQUEJO ALONSO, Ana B., *Los Museos Eclesiásticos en Galicia*, Tesis Doctoral, Universidad de Santiago de Compostela, 2005, p. 205-220.

Pons-Sorolla, designado coordinador principal de la muestra, Alfonso de la Serna, como Director de relaciones culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores y José Miguel Ruíz Morales, como Director general de financiación exterior. Además de los arquitectos Javier Feduchi y Jesús Bosch, elegidos para realizar el diseño y coordinar su montaje¹⁴⁶.

De la unión de estos profesionales surgió una exposición con intereses sociales, políticos y culturales que presentaba este peregrinaje como un episodio con valores propios. Esta exhibición contó con una documentación, unas imágenes y unas piezas artísticas que reinterpretaban este acontecimiento como una metáfora espiritual, unida a su expresión más primigenia de realidad religiosa y cultural.

A continuación, este ejemplo se reveló como un proyecto real de arquitectura efímera donde los responsables de su diseño se recrearon en un cuidado recorrido. Partiendo de esta intención, Javier Feduchi y Jesús Bosch presentaron una propuesta que tomaba como referencia pasajes del libro V del *Códice Calixtino*¹⁴⁷. Este texto clave sobre la identidad europea que fue escrito hacia 1140 por el monje francés Américo Picoud del Poitou, relata en detalle el viaje a Santiago desde Puente la Reina; lugar donde diferentes itinerarios confluyen en uno solo.

Así pues y en correspondencia con la amplitud e importancia de su culto y representación, esta exposición se convirtió en un acercamiento histórico del Apóstol Santiago y su representación más esencial.

El montaje, que ocupaba la totalidad de los salones de EXCO, se concretó en un ejemplo de autenticidad y sentimiento, adquiriendo el carácter de una experiencia rica en valores culturales y religiosos; a modo de narración capaz de promover un intercambio de ideas.

El 28 de enero de 1963 tras su inauguración, esta exposición era descrita de la siguiente manera por su promotor en el catálogo:

*[...] original presentación, a manera de estudio, en maqueta o sobre modelo reducido, del Camino del Apóstol, pero con tan abundante representación gráfica y tan copiosa aportación de las piezas maestras que las Bellas Artes de todas las épocas han ido dejando como ofrenda gloriosa al apóstol[...]*¹⁴⁸

La muestra se dividía en tres secciones en relación a los tres componentes básicos de este fenómeno religioso: el viaje, el peregrino y el santuario. En planta baja y tras la zona de acceso se dispuso una sala introductoria o inmersiva a la narración. A continuación, en la primera planta se organizó un espacio basado en un paseo de profundo sentido religioso e histórico, relacionado con el universo personal y místico de Santiago Apóstol.

Por último, en la segunda planta, se establecía un recorrido por el propio



Fig. 86. José María Martínez Sánchez-Arjona, Ministro de Vivienda, José Solís, Secretario general del Movimiento y Manuel Fraga Iribarne, el día de la inauguración.

146 En esta exposición intervinieron además: el propio Director de la Dirección Nacional de Arquitectura: Miguel García Lomas, el Director de urbanismo: Pedro Bidagor, Director de EXCO: Mariano Serrano, su Director de exposiciones: Carlos de Miguel. Y los consultores: J.M. Ruíz Morales y Francisco Pons-Sorolla. Un proyecto de: Javier Feduchi y Jesús Bosch. Asesor de música: Ramón Borrás, Relaciones Públicas: José Luis Picó, artista responsable de la escultura, imagen de la exposición: José Luis Sánchez. Grafismo: Juan José Morales, Montaje: José García Vela y Ornamantación: Antonio Molino. Información extraída del legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/D006/C31-01

147 Idea extraída de: GARCÍA LOMAS, Miguel Ángel, *El Camino de Santiago*. Catálogo de la exposición, Ministerio de la Vivienda, 1965.

148 cfr. en: GARCÍA LOMAS, Miguel Ángel, *El Camino de Santiago... Op Cit.*



Figs. 87-88. Detalle de planta baja y escalera de acceso a planta primera

Camino de Santiago, desde la entrada a España por Somport hasta la misma Iglesia Catedral de Santiago de Compostela.



Fig. 89. Planta baja exposición *El peregrino en el Camino de Santiago*



Fig. 90. Planta baja exposición *El peregrino en el Camino de Santiago*. Detalle

En esta ocasión Javier Feduchi y Jesús Bosch plantearon un paralelismo entre la exposición y este viaje de peregrinación. La visión de los arquitectos de la exposición fue amplia y abierta, abordando la riqueza del discurso de una manera sencilla y planteando un espacio de significación que situaba al visitante en su propio éxodo. Así, la muestra era en sí misma un espacio de exhibición y un lugar de encuentro entre peregrinos.

En relación a la parte técnica y museográfica se observa una evolución con respecto a las exposiciones anteriores. Prueba de ello fue la concreción de un espacio inmersivo a modo de “camino” sobre una plataforma retroiluminada y elevada sobre cantos rodados. Al final, para su contextualización, se colocó un gran mapa de España en el que se señalizaban los caminos europeos, terrestres y marítimos, que conducían a Santiago de Compostela.

Este perfeccionamiento de los métodos aplicados se amplió al uso de materiales para mejorar la experiencia expositiva. La intención de proporcionar un carácter matérico a la sala dio lugar a una simbiosis de materiales: la madera, la arpillera, el papel, el vidrio y las piedras transformaron el espacio en un camino figurado. Asimismo dominaban los colores terrosos por el uso del color marrón de las paredes y telas, que recordaban la indumentaria del peregrino.

Fue así como los arquitectos crearon un entorno escenográfico que se vio amplificado por el uso de una iluminación efectista. La sensación de la luz indirecta de la pasarela y la directa de los reflectores, dirigidos individualmente a cada panel, imagen o pieza confirió al espacio unos contrastes y una profundidad propios de una atmósfera teatral¹⁴⁹.

La búsqueda de efecto continuó cuando se incluyó en la exposición una imagen icónica del Apóstol. El equipo de diseño colocó una colección de pequeñas esculturas de carácter abstracto, realizadas por el artista José Luis Sánchez, en diferentes puntos estratégicos del espacio sobre soportes y otras superficies de la muestra; acompañando al visitante en el recorrido. Este recurso ampliaba el concepto de la exposición al otorgarle una identidad precisa a través de esta imagen, que se presentaba como una esquematización conceptual de la experiencia.

Tras este espacio de introducción, el recorrido proseguía hacia la primera planta donde se ubicaba el ámbito más significativo y central de la muestra: el dedicado a la figura de Santiago Apóstol como peregrino. Este espacio se creó a partir de un conjunto de elementos relativos a su universo. Las ropas, los recuerdos, los símbolos y las distintas representaciones de este personaje, a lo largo de la historia, llenaban las sencillas vitrinas de estructura de madera y vidrio, diseñadas por los arquitectos para la exposición.

En este espacio, arte y diseño convergen para enmarcar los objetos. Así todo el conjunto construía un mensaje que iba más allá de la propia contemplación. Tras visitar esta sala el visitante conocía la realidad del peregrino y vivía esta experiencia en primera persona, a través de los espacios recreados para el arte, la historia y la memoria.

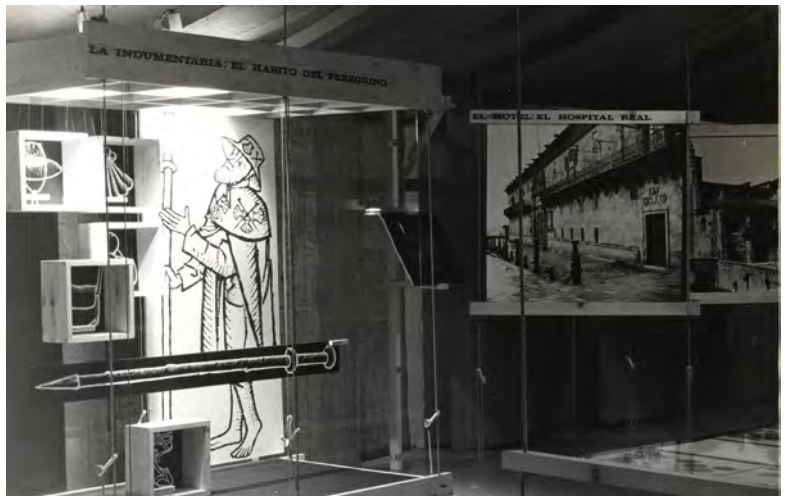
La sensación de veracidad es perfecta. El visitante se siente peregrino por estos caminos



Fig. 91. Detalle imagen de Santiago Apóstol realizada por José Luis Sánchez

149 Información extraída del legado de Javier Feduchi: JFB/D006/C31-01.

tapizados de arpillera llenos de recodos, limitados por paredes negras... Una exposición que nos hace meditar y enriquecer nuestros conocimientos artísticos sobre lo propio [...] España cuna de artistas, de peregrinos, de poetas, de soñadores, se nos viene a la mano en los siglos precedentes de un imperio, el nuestro: de un arte genial, el de los artífices españoles, creadores de escuelas e imitados en el mundo entero¹⁵⁰.



Figs. 92-93. Planta primera. Exposición *El peregrino en el Camino de Santiago*.

La exposición, convertida en un “estímulo perceptivo”, contó con conceptos como “inmersión”, “interacción” y “participación” que comenzaron a estar presentes reforzando su función comunicadora. Como se viene avanzando, la exposición *El peregrino en el Camino de Santiago* se confirmó como un encuentro entre dos tiempos en el que, el arquitecto, dio un paso adelante en la forma de conceptualizar su representación.

150 Extraído de: HEREDIA, Raquel, “El peregrino en el Camino de Santiago”, Madrid, 20 de enero de 1963. Recorte de periódico encontrado en legajo de Javier Feduchi: JFB/D006/C31-03

Javier Feduchi irrumpió traspasando su condición de arquitecto para probar nuevas configuraciones de las que emergió una voluntad híbrida de artista y museógrafo. De esta manera dotó a la exhibición de expresividad y de carácter subjetivo, que revelaba los vestigios de un saber hacer muy personal.

El departamento de exposiciones temporales de EXCO se convirtió en un laboratorio experimental en el que se practicaron nuevas fórmulas de representación. Los avances aquí planteados se materializaron en el empleo de una iluminación específica, la creación de una imagen y un diseño gráfico propio. Unos recursos que se complementaron con la implantación de un discurso crítico que se apoyaba en elementos como la pasarela y el mapa, que facilitaban la contextualización e interacción del visitante en este episodio histórico de importante valor artístico.

El tercer entorno dedicado al Camino de Santiago se planteó como un “viaje”. Fue aquí en este tercer ámbito donde se hace alusión al libro V del Códice Calixtino cuando, a modo de itinerario marcado, se creó un espacio que contenía las etapas más importantes del recorrido jacobeo.

Al igual que en planta baja, una plataforma retroiluminada establecía un recorrido que, aunque se presentara marcado, el visitante podía recorrer libremente, sentarse, permanecer y contemplar las principales ciudades que componían el Camino de Santiago Francés, por Aragón. Desde Somport -pasando por Jaca- hasta llegar a Puente la Reina lugar donde enlaza con ciudades como Pamplona, Nájera, Burgos, Frómista, Sahagún, León, Rabanal, Villafranca, Cebreiro, Palas del Rey y Santiago¹⁵¹

Esta representación real se planteó a partir de una sucesión de fotografías de estos lugares; colocados sobre soportes de madera se entremezclaban con las piezas artísticas traídas de iglesias, museos y conventos de la zona.

A modo de conclusión se reservó un último ámbito dedicado a la ciudad de Santiago y su catedral. En este último entorno se expuso por primera vez una maqueta, en detalle, de la basílica junto a un esquema de su desarrollo con respecto a las transformaciones sufridas a lo largo de su historia; desde la primera iglesia, fundada por Alfonso II el Casto, hasta la actual, representada con una gran fotografía al final del recorrido.

Esta exposición se confirmó como una experiencia. La intención de Javier Feduchi y Jesús Bosch era ofrecer al visitante una vivencia a través de un espacio para la inmersión. Esta vivencia espacial acercó a la sociedad el patrimonio histórico y espiritual a través de un montaje en el subyacen conceptos de geometría y proporción, como cualidades predominantes.

151 Se estableció un recorrido por las siguientes ciudades a través de imágenes: Canfranc, Jaca, (Iglesia de Santa Cruz de la Serós), Monasterio de Leyre (Navarra), Sangüesa (Santa María la Real), Isaba, Frontera de Arnegy, Roncesvalles, Espinal, Pamplona, Puente de la Reina, Estella, Logroño, Nájera, Santo Domingo de la Calzada, Villafranca, San Juan de Ortega, Burgos, Castrogeriz, Frómista, Carrión de los Condes, Villafranca de Sirga, Sahagún, San Miguel de la Escalada, León, Ponferrada y Santiago



Fig. 94-95. Detalles de la exposición *El peregrino en el Camino de Santiago*.

Figs. 96-97. Exposición *El peregrino en el Camino de Santiago*. Planta segunda



Fig. 98. Exposición *El peregrino en el Camino de Santiago*. Planta segunda

Las exposiciones de Javier Feduchi constituyeron un fenómeno aparte en este contexto de los años sesenta. En los primeros ejemplos realizados por el arquitecto para EXCO (1960-1963) se distingue la búsqueda de un objetivo inicial: la contemplación. Para ello desde sus inicios se decantó por asentar los principios de una práctica expositiva integral, con un importante nivel de detalle. Sin embargo, aunque en *El peregrino en el Camino de Santiago* se produjeron algunos cambios y evoluciones, el arquitecto trató de recuperar y representar el origen, a través del empleo de técnicas y materiales tradicionales, que le ayudaron a transmitir los valores primigenios por encima de todo.

Los nuevos conceptos adquiridos en este ejemplo continuaron perfeccionándose en exhibiciones posteriores. De nuevo, un año después, volvía a resonar su nombre y su destreza como arquitecto de exposiciones. Una vez más se ponía al servicio de la exposición titulada *Arte Sacro*; que formó parte del grupo de actividades culturales llevadas a cabo dentro de la programación de 1964.

3.2.3 La esquematización museográfica en la exposición sobre “Arte Sacro”



EXPOSICIÓN ARTE SACRO	
UBICACIÓN	Nuevos Ministerios. Plaza de San Juan de la Cruz, nº. 1, 28003, Madrid
PROMOTOR	Centro de Exposición e Información Permanente de la Construcción (EXCO) Servicio de Regiones Devastadas y Reparaciones Dirección General de Arquitectura
USO-FUNCIÓN	Exposición temporal
PROYECTO DE	Javier Feduchi
COLABORADORES	Sin datos
EMPRESA CONSTRUCTORA	Sin datos
TEMÁTICA	Arquitectura, arte. Religión. Carácter Histórico-artístico
CONCURSO / ENCARGO	Encargo
FECHA ASIGNACIÓN	1964
FECHA DE EJECUCIÓN	Sin datos
FECHA INAUGURACIÓN	Abril de 1964
DURACIÓN	Abril 1964 -
DESMONTAJE	Sin datos
PROTECCIÓN	No
BREVE DESCRIPCIÓN	Exposición sobre Arte Sacro que establece un recorrido por el ya citado programa de recuperación, restauración y reconstrucción de los bienes eclesiásticos, realizado por el Estado, durante el periodo de 1939 a 1964. Además de dedicar un espacio para las artes plásticas; un espacio a través del cual se pone de manifiesto las transformaciones producidas en el contexto contemporáneo, de estas tipologías artísticas.
OTROS ARQUITECTOS O ARTISTAS PRESENTES	José Luis Sánchez, Pablo Serrano, Benjamín Palencia, Carlos Ferreira, Amadeo Gabino. José Luis Alonso Coomonte, Joaquín Rubio, José María Aguilar, Joaquín Vaquero Turcios y Luis Fernández.
LOCALIZACIÓN EN EL LEGADO	JFB/D063, JFB/P0406
FUENTES	- <i>Informe sobre la conmemoración del XXV Aniversario de la Paz Española</i> , Servicio informativo español (SIE), Madrid, 1965,
RESEÑAS	Sin datos
SUPERFICIE CONSTRUIDA	Sin datos
PRESUPUESTO	Sin datos

La instrumentalización del legado patrimonial, como estrategia para crear una imagen renovada del país, continuó con el ejercicio de recuperación de los bienes de la Iglesia Católica. Tras finalizar la guerra se puso en marcha un plan de rescate y restauración de los bienes muebles e inmuebles de carácter religioso que habían sufrido daños durante el conflicto. Una labor que posteriormente sería presentada a través de las exposiciones.

Uno de los ejemplos que representó este programa de recuperación fue la exposición dedicada al *Arte Sacro* organizada en los salones de EXCO en la primavera de 1964. Una actividad cultural que coincidió en el tiempo las celebraciones organizadas para conmemorar el *XXV Aniversario de la Paz Española*¹⁵².

Paralelamente, esta exhibición se enmarcaba en un contexto especialmente religioso por la influencia de la celebración del Concilio Vaticano II, entre 1962 y 1965. Este ambiente marcado por un solemne acervo cristiano de la segunda sesión, celebrada el 23 de septiembre de 1963 legitimaba *La Constitución de Liturgia* -promulgada el 4 de diciembre y en vigor a partir del 16 de febrero de 1964-. Esta guía de renovación establecía unas nuevas bases para la iglesia del siglo XX, las cuales propiciaban un diálogo con el mundo contemporáneo¹⁵³.

[...] *la liturgia es presentada ante el mundo como la expresión privilegiada de una Iglesia que busca acrecentar de día en día entre los fieles la vida cristiana, adaptar mejor a las necesidades de nuestro tiempo las instituciones que están sujetas a cambio, promover todo aquello que pueda contribuir a la unión de cuantos creen en Jesucristo y fortalecer lo que sirve para invitar a todos los hombres al seno de la Iglesia. Por eso (este sacrosanto Concilio) cree que le corresponde de un modo particular proveer a la reforma y al fomento de la Liturgia*¹⁵⁴.

En primer lugar, esta acción colectiva declaró la intención de reformar las costumbres y ritos que habían pervivido durante largos siglos. Así y como resultado de esta intención resultaron las bases para la transformación del arte religioso; basado en un carácter renovador y de calidad, estableciendo un compromiso con los nuevos movimientos de vanguardia¹⁵⁵.

La muestra *Arte Sacro*, que abrió sus puertas en abril de 1964, formó parte de ese hervidero de actividades culturales relacionadas con la religiosidad. Pero además este ambiente se tornó aún más intenso con la celebración de la *II Semana Nacional de Arte Sacro de León*, a principios de julio. Un contexto perfecto para demostrar el trabajo realizado por parte del Estado para la recuperación de muchas de las piezas del legado eclesiástico.

Fue por ello que la exposición *Arte Sacro* daba comienzo con un recorrido sobre el mencionado programa de recuperación, restauración y re-

152 El 26 de septiembre de 1963 se aprobó mediante el Decreto 2531/1963 la creación de una Junta Interministerial, presidida por Manuel Fraga Iribarne (Ministro de Información y Turismo) para desarrollar las tareas necesarias que conllevaron la celebración de esta efeméride. Por lo tanto, sus objetivos se centraron en: la organización y promoción de actos públicos, montaje y cooperación de exposiciones generales, y monográficas, así como la edición y difusión de publicaciones y comunicaciones, para lograr su perpetuación en el tiempo. Así pues, el 14 de noviembre se acordó la formación de tres comisiones: una para los actos públicos, otra para las publicaciones y una para las exposiciones. Esta última estuvo presidida por Pío Cabanillas en colaboración con dos vocales, Ángel García Lomas y Carlos de Miguel; el cual ideó la organización de tres mil exposiciones simultáneas de carteles, bajo el lema *España en Paz*. Información extraída del Informe sobre la conmemoración del XXV Aniversario de la Paz Española, Servicio informativo español (SIE), Madrid, 1965, p. 7.

153 BOROBLIO, Dionisio, *Sacrosanctum Concilium y la Reforma Litúrgica del Vaticano II*, Conferencia, Santander, 17.01.2012. En: <https://web.unican.es/campuscultural/Documents/Aula%20de%20estudios%20sobre%20religi%C3%B3n/2011-2012/CursoTeologíaSacrosanctumConcilium2011-2012.pdf>

154 Fragmento de la constitución *Sacrosanctum Concilium* citada en: BERRÍOS, Fernando, "La liturgia en el Concilio Vaticano II: bases, repercusiones y desafíos de una reforma", *Teol. vida* [online], vol. 55, n. 3, 2014, p. 517. Disponible en: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0049-34492014000300006&ing=es&nrm=i-so; ISSN 0049-3449. <http://dx.doi.org/10.4067/S0049-34492014000300006>.

155 Además, cabe destacar que esta renovación estuvo promovida por el Movimiento Arte Sacro (M.A.S) una fundación benéfico-docente creada en 1955 que, además de propiciar un período favorable para llevar a cabo la renovación del espacio sagrado, éste interés fue trasladado a todo lo relacionado con la formación artística y estética del clero. En: DELGADO ORUSCO, Eduardo, "La arquitectura sacra española (1939-1970). Quien es quién", *Revista Arquitectura*, n.º. 311, 1997, p. 22.

construcción de los bienes religiosos, desarrollado por la Junta Nacional de Reconstrucción¹⁵⁶ y la Dirección General de Arquitectura, entre 1939 a 1964.

Según los documentos conservados Javier Feduchi planteó la exposición en torno a los siguientes ejes:

- 1.- Zona de introducción o sala de estadísticas. Con información relativa a las instituciones oficiales y sus programas de rescate.
- 2.- Galería titulada “25 años de arquitectura religiosa”. Ámbito protagonizado por los trabajos de restauración, reparación, construcción e iluminación realizados sobre los inmuebles.
- 3.- Zona dedicada al arte litúrgico. Salas dedicadas a la pintura y otras piezas de arte sacro
- 4.- Sala de conferencias

Tras el acceso, por la entrada ubicada en la Plaza de San Juan de la Cruz, daba comienzo una pequeña exposición que ocupaba solo la planta baja del centro. En su interior una superficie compartimentada se ordenaba en torno a los ámbitos descritos anteriormente.

El primero de ellos, un espacio preliminar, denominado como “Zona de Estadística”, consistía en una secuencia de 15 paneles de madera, que sujetaban unas cuadrículas del mismo material sobre las que se registraron los costes ocasionados de los Organismos Oficiales -Ministerios de Justicia, Hacienda, Gobernación, Educación Nacional y Vivienda-, tras el programa de reconstrucción, restauración e iluminación de los edificios religiosos¹⁵⁷.

A continuación y en correspondencia con el primer ámbito se presentaba la sala titulada “25 años de arquitectura religiosa”. En ella el espacio se definía por un conjunto de 54 fotografías de gran formato sobre paneles de madera. Este segundo ambiente muy visual sumergía al visitante en un pasillo de imágenes, ordenados según el criterio temporal de arquitectura antigua y moderna. Planteado como un espacio sencillo, el arquitecto, presentaba un registro de los cambios y mejoras del citado programa, enfatizando las mejoras de los inmuebles tras el proceso de recuperación.

Este prólogo expositivo sirvió para presentar los datos sobre la citada recuperación patrimonial, como parte de la estrategia de renovación acometida por el país¹⁵⁸.

Técnicamente el planteamiento de la exposición destacó por su simplicidad.

156 La Junta Nacional para la reconstrucción de Templos Parroquiales se fundó en 1941, como competencia técnica del Servicio de Regiones Devastadas y Reparaciones, organismo, a su vez, creado en 1938, junto al Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, a partir del Decreto del 25 de marzo de 1938, B.O.E., nº. 524.

157 Extraído de la memoria de la exposición *Arte Sacro*. Legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/D063/001.

158 SAAVEDRA ARIAS, Rebeca, *Destruir y proteger. El patrimonio histórico-artístico durante la guerra civil (1936-1939)*, Ediciones Universidad de Cantabria, Santander, 2016, p. 306-308.

dad. Tal y como se muestra en las fotografías conservadas, estos pasillos se conformaron a partir de una sucesión de paneles exentos y enfrentados, realizados en madera y arriostrados a suelo y techo; configurando unas superficies que sujetaban, en uno de los lados, los soportes reticulares de los datos y, en frente, las imágenes de arquitectura religiosa de los edificios intervenidos.



Fig. 101. Exposición *Arte Sacro*. Detalle



Figs 99-100. Exposición *Arte Sacro*. Zona estadística y espacio dedicado a los "25 años de arquitectura religiosa".



Figs. 102-103. Exposición *Arte Sacro*. Detalle sala "25 años de arquitectura religiosa" y detalle Sala artes plásticas.



Fig. 104. Exposición *Arte Sacro*. Detalle espacio "25 años de arquitectura religiosa".

Tras analizar esta primera parte de la muestra se observan las cualidades de lo simple. Este montaje trataba de materializar una expografía accesible y directa, basada en la funcionalidad y en la contextualización de un argumento.

Se revelan permanencias formales. Y es que cada uno de los elementos aquí empleados se presentaban acordes a una unidad estructural y constructiva organizada a partir de una modulación de planos verticales; resultado de la repetición de paneles y expositores recuperados de muestras anteriores -*Concurso Elviria* y *Exposición sobre el plan de ordenación urbana de Madrid*- que conferían proporción y simetría al espacio. Unas cualidades ampliadas por el uso de marcos de madera que encuadraban las imágenes y situaban las referencias a modo de cartela.

A continuación, daba comienzo el tercer espacio dedicado a las artes plásticas. Esta sala se presentaba dividida en dos ámbitos: el primero, destinado al arte antiguo y donde se ordenaron las pinturas, esculturas, vidrieras, murales; así como otros objetos de culto como orfebrería, medallas, estampas, ropajes y ornamentos. Mientras, el segundo entorno se configuró a modo de conclusión y se centró en acoger las piezas de arte moderno.

En líneas generales es interesante hacer referencia a los expositores diseñados para esta sala ya que, con una intención heredada las muestras precedentes, el arquitecto, volvió a desarrollar un montaje sin alterar en exceso el espacio de acogida.

Javier Feduchi recuperó la estructura de madera sujeta al suelo y techo y

la extendió por toda la superficie sosteniendo a media altura unas cajas de vidrio, a modo de vitrinas; dispuestas para conservar en su interior los objetos religiosos. A su vez, los encuentros entre los paneles sirvieron para encastrar pequeñas hornacinas con la misma función expositiva.



Figs. 105-106. Exposición *Arte Sacro*. Detalle

Estos expositores contaban con una base amplia y profunda -a juzgar por las proporciones de las fotografías del archivo, que permitían alojar en su interior las piezas de manera elegante y ordenada. Esta combinación de madera y superficies de vidrio enrasadas por la cara exterior se mostraban como pequeños escaparates, configurando espacios acotados.

Mientras, las obras de mayores dimensiones fueron colocadas a lo largo de los muros perimetrales de la sala. A su vez, las esculturas se exhibieron de manera exenta, apoyadas sobre paneles o pedestales de madera, reutilizados de exposiciones previas¹⁵⁹

A partir de aquí se abría paso un recorrido por la colección de piezas religiosas y un desfile de ropajes sustentados por unos soportes verticales



Fig. 107. Exposición *Arte Sacro*. Detalle "Sala de Artes Plásticas. Arte moderno"

¹⁵⁹ Véase los pedestales y basas de la exposición sobre *El peregrino en el Camino de Santiago*.

de madera. Este espacio desembocaba en un patio en el que se instaló un altar bajo una cubierta de módulos de pirámide invertida forrados con tela.



Fig. 108. Exposición *Arte Sacro*. Patio

Por último, cerraba este ámbito la sala dedicada al arte moderno, en la que se presentó una colección de piezas contemporáneas, realizadas por artistas nacionales e internacionales. Este ejemplo de representación del arte sagrado se confirmó como el lugar de interpretación de los aires de renovación traídos del “movimiento litúrgico” de mediados de siglo XX.

No hay que olvidar que esta exposición tenía el objetivo añadido de presentar y dar valor a algunas de las cuestiones centrales relacionadas con la reforma religiosa y eclesiástica comenzada por el Papa Pío XII en su encíclica *Mediator Dei* de 1947. En ella se expresa la intención por fomentar el desarrollo de una arquitectura e iconografía sacras, basadas en los principios formales de las vanguardias¹⁶⁰.

Este propósito fue recogido, en España, por personalidades como José Luis Fernández del Amo y Francisco Javier Bellosillo, quienes se convirtieron en promotores de la arquitectura sacra de posguerra.

160 Estas premisas establecieron un legado que influyó en la creación de grupos como “Gremio 62”, fundado en 1960 y compuesto por tres artistas: el pintor Francisco Gómez-Argüello Wirtz -el cual fundaría, en 1964, el “Camino Neocatecumenal” junto a Carmen Hernández-, el escultor José Luis Alonso Coomonte y, el vidriero, Carlos Muñoz de Pablos. Esta agrupación defendía la integración de las artes, la recuperación de la figura del artesano, y la apertura a cualquier materia capaz de influir y causar una inspiración común -filosofía, música, literatura- y que, a su vez, pudiera expresar realidades sobrenaturales con técnicas adecuadas que sensibilicen el hondo misterio cristiano. Así pues y de acuerdo con estos principios, “Gremio 62” definió el arte religioso del siglo XX de la siguiente manera: *El templo cristiano tome su tiempo todo aquello que en técnica, inspiración y materiales puede darle sin menoscabo de su misión. [...] Centro vivo, corazón de la ciudad futura, el templo cristiano proclamará muy alto, incluso en su propia materialidad, la armonía inefable de la materia y el espíritu.* cfr. en: “Gremio 62”, *Arquitectura*, nº. 73, 1965, p. 61.

Éstos y otros integrantes del Instituto Nacional de Colonización (INC)¹⁶¹ como Alejandro de la Sota, José Antonio Corrales y Antonio Fernández Alba, fueron los responsables de plantear el diseño de una nueva arquitectura religiosa; de donde surgieron una suerte de ejemplos que interpretaban unas formas renovadas ya sugeridas por la “Nueva Liturgia”¹⁶².

Con el mismo interés destacaron personajes tan relevantes como José M^a García de Paredes, Miguel Fisac y Javier Carvajal, entre otros, quienes continuaron con esta labor por la renovación de la arquitectura religiosa, entre 1958 y 1968.

La reforma post-conciliar se centró en el valor transformador de estas tipologías y en la necesidad de crear espacios de conciliación y comunión para una colectividad¹⁶³. Paralelamente esta voluntad se manifestó a partir de modelos de integración de las artes dentro del espacio arquitectónico. De tal modo que, se promovió un vínculo entre arquitectura, arte y religión que dio como resultado experimentos vanguardistas en *pro* de una modernización¹⁶⁴.

Esta intención quedó más que demostrada en las salas que componían la última parte de esta exhibición. El espacio dedicado al arte moderno recogió el testigo de los cambios producidos en el arte sacro más actual, al acoger en estas salas las piezas más vanguardistas de artistas como: José Luis Sánchez, Pablo Serrano, Benjamín Palencia, Carlos Ferreira, Amadeo Gabino, José Luis Alonso Coomonte, Joaquín Rubio, José María Aguilar, Joaquín Vaquero Turcios y Luis Fernández. Dividido en dos partes: uno, para recoger el plan de actuación sobre los inmuebles religiosos afectados por la guerra civil. Y un segundo ambiente para exhibir una amplia variedad de objetos de carácter religioso, que confirmaron los modelos renovados, a través de una selección de piezas contemporáneas.

En correspondencia con los ámbitos precedentes, Javier Feduchi aplicó una distribución ordenada y abstracta, con un recorrido establecido que confirmaba patrones de fluidez, continuidad y relación entre las salas.

Sin embargo, en esta parte final la simplicidad compositiva que, *a priori* se hacía evidente, era el resultado de la creación de espacios más acotados y reflexivos. Los diferentes ambientes creados que enmarcaban las esculturas definían una atmósfera íntima en diálogo con la pieza. De estas características emerge un lenguaje formal propio, en el que se iba reconociendo la mano del arquitecto.

En su conjunto, diversas referencias utilizadas en montajes anteriores se entrecruzan con otras más modernas y experimentales. Con este montaje, Javier Feduchi logró una transición progresiva desde unos primeros ámbitos más documentales a otros más estéticos o prácticos; sin intervenir excesivamente sobre el espacio. Aquí la geometría y la modulación

161 El Instituto Nacional de Colonización (INC), aunque su fundación se remonta a 1939, tuvo un período de máxima actividad entre 1945 y 1970; momento en el que sus integrantes llevaron a cabo la creación de trescientos pueblos dispersos por la geografía española. Véase en: CENTELLAS SOLER, Miguel, “Los pueblos de colonización de la administración franquista en la España rural”, P+C, n.º. 01, 2010, pp. 109-110.

162 *Las consecuencias formales de esta búsqueda simbólica de una imagen de la Iglesia a través de la arquitectura fueron dos. Por un lado, la acentuación de la unidad espacial y volumétrica del espacio de los fieles (nave) y de los ministros (presbiterio y abside), evitándose notablemente los elementos de distinción entre ambos. [...] Las normas del magisterio eclesial después del Sacrosanctum Concilium apenas dieron orientaciones sobre la forma y el material del edificio de culto. Esta apertura permitía a los arquitectos y clientes una gran libertad, prefiriendo un lenguaje más plástico, en planta y alzado, con disposiciones en los lugares litúrgicos que rompían la simetría tradicional de este tipo de espacios. La arquitectura eclesial postconciliar podía convertirse en un campo experimental en virtud también de la estructura que solía exigir grandes luces.* Extraído de: LÓPEZ ARIAS, Fernando, “El proceso de renovación de la arquitectura sagrada católica a través de la normativa y el magisterio eclesiásticos (1969-2008)”, *Actas de Arquitectura Religiosa Contemporánea*, 6, p. 29. Disponible en: <https://doi.org/10.17979/aarc.2019.6.0.6210>

163 Para más información: DELGADO ORUSCO, Eduardo, “Arquitectura sacra española, 1939-1970. Quién es quién”, *Arquitectura. Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM)*, n.º. 311, 1997, pp. 22-31.

164 Para más información: CORDERO AMPUERO, Ángel, Fernández del Amo: aportaciones al arte y la arquitectura contemporáneas, Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2014, p. 251.



se pusieron al servicio de las obras para presentarlas como parte fundamental en esta transición del arte sacro español.

En ocasiones sucesivas se percibe un interés por presentar y defender el lado más pragmático de la historia. Las exposiciones sucesivas dedicadas a personajes tan relevantes como Antonio Gaudí, a contextos arquitectónicos americanos o a los planes urbanísticos que sirvieron para poner en conocimiento los argumentos desde su enfoque más narrativo.

Por otro lado, desde una perspectiva más técnica, los trabajos expositivos de Javier Feduchi para EXCO estuvieron fundamentados en presentar diferentes cualidades. En ellos la versatilidad y la abstracción de las formas se hacen presentes y son transformados en lugares donde se inscriben narraciones dentro un espacio geométrico sin tiempo.



Figs. 109-110. Exposición *Arte Sacro*. Detalle sala Arte moderno

3.2.4. La exposición sobre Antonio Gaudí: un análisis (de la arquitectura) desde la práctica (expositiva)

EXPOSICIÓN GAUDÍ	
UBICACIÓN	Nuevos Ministerios. Plaza de San Juan de la Cruz, nº. 1, Madrid
PROMOTOR	Comité de exposición: Felipe Batlló Godó Asociación Los amigos de Gaudí Dirección General de Arquitectura (Miguel Ángel García Lomas) Mariano Serrano Mendicute Ministerio de la Vivienda (José María Sánchez-Arjona) Carlos de Miguel Javier Feduchi Comité de los <i>Amigos de Gaudí</i> para la exposición: Vizconde de Güell Luis Bonet Gari Enrique Casanelles Consultores: Francisco Bassó Oriol Bohigas Federico Correa José María Sostres
USO-FUNCIÓN	Exposición temporal
PROYECTO	Antonio Fernández Alba (ordenación) Javier Feduchi (arquitectura y diseño) José García Vela (montaje) Mariano Eldoiza (realización) Portillo (fotomontaje)
COLABORADORES	Carlos de Miguel
OTROS COLABORADORES	Aléu, Brangulí, Casanelles, Mas, Pane, Portillo, Reuss, Sánchez-Cuenca, Zerkowitz (fotografías)
EMPRESA CONSTRUCTORA	Sin datos
TEMÁTICA	Arquitectura, diseño industrial. Carácter Histórico-artístico
CONCURSO / ENCARGO	Encargo
FECHA ASIGNACIÓN	1964
FECHA DE EJECUCIÓN	Mayo-noviembre
FECHA INAUGURACIÓN	24.11.1964
DURACIÓN	Noviembre de 1964 a enero de 1965
DESMONTAJE	Sin datos
PROTECCIÓN	No
BREVE DESCRIPCIÓN	Exposición retrospectiva sobre la trayectoria de Antonio Gaudí.
OTROS ARQUITECTOS O ARTISTAS PRESENTES	Antonio Gaudí
LOCALIZACIÓN EN EL LEGADO	JFB/D005/C03-04, JFB/D005/C30-03, JFB/F0206-0242, JFB/F0432, JFB/F0578/FD010, JFB/P005/B6-01_03
FUENTES	- FERNÁNDEZ ALBA, Antonio, <i>Gaudí</i> , Catálogo de exposición, Dirección General de Arquitectura y Ministerio de la Vivienda, Madrid 1964. - FERNÁNDEZ ALBA, Antonio, "Exposición Gaudí", <i>Arquitectura</i> , nº.71, 1964, p. 51-58. - CORREA, Federico, "La exposición de Gaudí en la EXCO de Madrid", <i>Destino</i> , diciembre de 1964, p. 50.
RESEÑAS	- TENAS, Julio, "Javier Feduchi habla acerca de la exposición Gaudí, en Madrid", <i>La Vanguardia española</i> , 3/12/1964, p. 53.
SUPERFICIE CONSTRUIDA	Sin datos
PRESUPUESTO	Sin datos





Fig. 111. Exposición sobre Antonio Gaudí en el Tinell. Barcelona, 1953

A finales de abril, tras la clausura de la exposición *Arte Sacro* comenzaron las obras para organizar una muestra retrospectiva sobre el arquitecto Antonio Gaudí. Esta actividad, promovida por la asociación *Los amigos de Gaudí*¹⁶⁵ y la Dirección General de Arquitectura, tuvo como objetivo presentar un recorrido completo por su trayectoria, poniendo de manifiesto la importancia de su aportación a la historia de la arquitectura.

Esta exhibición formó parte del plan de difusión sobre arquitecto comenzado en 1952. Este “personaje clave” de la cultura se había convertido, con el paso de los años, en un referente fuera de nuestras fronteras, mientras que, en España, el interés hacia su aportación era muy vaga. Debido a esta circunstancia nació el esfuerzo por recopilar documentación referida a su obra, para aportar nuevas informaciones a su historiografía, con la intención de promulgarlas a través de actividades culturales¹⁶⁶.

En España este incipiente interés por estudiar su obra se debió, en gran parte a que, pese a ser uno de los arquitectos más reconocidos y estudiados del siglo XX, existía un desconocimiento con respecto a su trayectoria y persona. Un vacío que se hace evidente en la actualidad ya que, aunque gran parte de su aportación está recogida en bibliografías generales, quedan aún por descubrir y estudiar, en detalle, muchas de sus claves arquitectónicas. Una necesidad a la que se hizo alusión en la exposición del 2001, organizada con motivo del 150 aniversario de su nacimiento.

*[...] Paradójicamente sigue siendo un desconocido ya que más allá de las populares fachadas de sus edificios, pocos saben que a Gaudí se deben innovaciones arquitectónicas que, al margen de los aspectos formales, afectan a la concepción de los edificios, procedimientos constructivos, materiales, uso de las artes y oficios, aplicación de la geometría del espacio y diseño de objetos*¹⁶⁷.

A finales de 1963, para su organización se creó un equipo de especialistas formado por Antonio Fernández Alba, Carlos de Miguel y Javier Feduchi. Estos tres profesionales entendieron que Antonio Gaudí y su aportación fue clave en la historia de la disciplina arquitectónica. Así que, juntos pusieron en marcha un proyecto único; una exposición crítica y completa sobre el arquitecto catalán. Y así, como una interpretación renovada y mirando con nuevos ojos su legado, hicieron posible una muestra de cariz representativo sobre uno de los episodios más notables de la historia de la arquitectura contemporánea.

*[...] Esta circunstancia obliga a tener en consideración algunos aspectos de la técnica expositiva: primero que el tema llegue de un modo gradual y por aproximaciones sucesivas al gran público. En segundo lugar que la economía de medios de expresión permita la visión exacta del tema*¹⁶⁸.

Además esta exposición convertía al Centro EXCO en el único espacio madrileño en organizar una exposición crítica y completa del arquitecto, definida por la crítica como *un ambiente de aires nuevos, planteado con gusto*

165 Esta iniciativa surgió de Felipe Batlló Godó, hijo de Josep Batlló Casanovas para quien Antonio Gaudí realizó, en 1903, la conocida Casa Batlló. En lo que se refiere a La asociación “Amigos de Gaudí”, ésta se fundó en Barcelona, en el año 1950, con motivo de la conmemoración del centenario de su nacimiento, dentro de la asociación del “Círculo Artístico de Sant Lluç”. Esta institución, constituida por discípulos, colaboradores, admiradores y personas de prestigio, tenía como finalidad la proyección del arquitecto Antoni Gaudí i Cornet en todas sus facetas; humana, artística y espiritual, así como la divulgación y conservación de sus obras, además del estudio y reconocimiento de sus méritos, y valores de su arquitectura. Esta agrupación había celebrado una exposición sobre el arquitecto, en 1956, en el “Salón del Tinell”, de Barcelona

166 En: “La exposición Gaudí en Madrid”, *La vanguardia española*, 14/11/1964, p: 54.

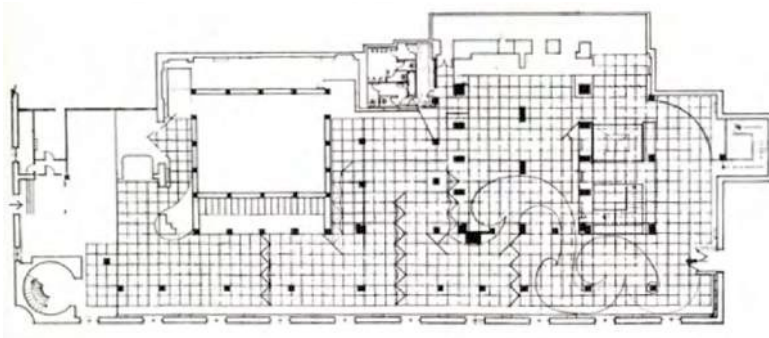
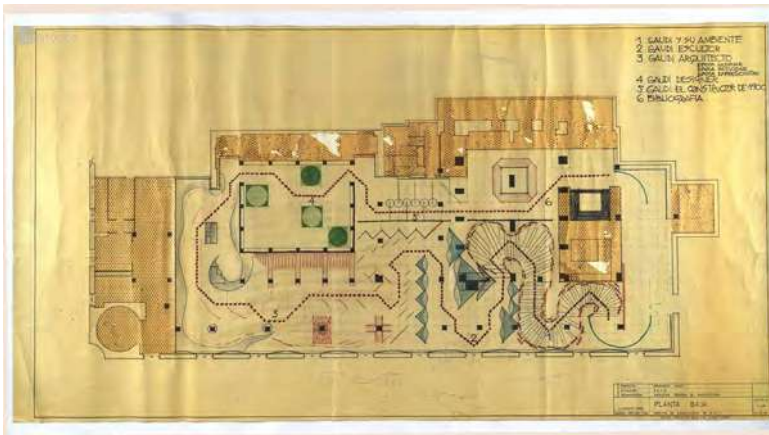
167 cfr. en: AA. VV., “Conmemoración del 150 aniversario del nacimiento de Antoni Gaudí”, *Revista IAPH. PH36. Especial monográfico: Turismo en ciudades históricas*, 2001, p. 7

168 cfr. en: FERNÁNDEZ ALBA, Antonio, “Exposición Gaudí”, *Arquitectura*, nº.71, 1964, p. 51.

y destreza¹⁶⁹

Según la documentación conservada, la exhibición ocupó siete salas, en correspondencia con los siete epígrafes del argumento a tratar y para cada una de ellas se planteó una museografía específica. De tal modo que, el espacio quedaba organizado de la siguiente manera: 1. Gaudí y su época, 2. Gaudí siguiendo la obra de los maestros antiguos, 3. Gaudí y la renovación de las artes industriales, 4. Gaudí y su contribución al movimiento moderno. 5. Gaudí, el diseño y la construcción de muebles, 6. Gaudí, el constructor de 1900, 7. Gaudí, precursor.

A partir de este esquema se establecía un paseo por este episodio de la historia de la arquitectura en el que se identifican “puntos clave”, más intensos, que conferirían un ritmo al argumento, además de distintos niveles de transmisión del mensaje¹⁷⁰.



Figs. 112-113. Dibujo previo de la planta y distribución planta definitiva

169 cfr. en: TRENAS, Julio, “Javier Feduchi habla acerca de la exposición Gaudí, en Madrid”, *La Vanguardia española*, 3.12.1964, p. 53

170 *Ibidem*



Fig. 114. Le Corbusier. Análisis sobre la geometría y sistema constructivo de las bóvedas tabicadas de las escuelas de la Sagrada Familia.

Exposición Gaudí	
Anteproyecto	Propuesta final
1. Gaudí y su entorno	Gaudí y su época
2. Gaudí escultor	Gaudí siguiendo la obra de los maestros antiguos
3. Gaudí arquitecto: época mudéjar, gótica y expresionista.	Gaudí y la renovación de las artes industriales
4. Gaudí diseñador	Gaudí y su contribución al movimiento moderno
5. Gaudí constructor de 1900	Gaudí, el diseño y la construcción de muebles
6. Bibliografía	Gaudí, el constructor de 1900
7.	Gaudí, precursor.

El 24 de noviembre de 1964 quedaba inaugurada la exposición *Gaudí*. Esta instalación transformaba el espacio mediante fotomurales y reproducciones reales de fachadas e interiores. En estos escenarios aquí planteados se entremezclaban con las piezas, las imágenes y otros recursos gráficos; como parte de un lenguaje formal libre de restricciones que, además de formular nuevos recursos, observó y perfeccionó otros ya existentes.



Fig. 115. Entrada a la exposición

Tras el acceso, una zona previa de introducción o vestíbulo daba la bienvenida al visitante con la afirmación *Gaudí es el constructor de 1900*, frase extraída de la afirmación realizada por Le Corbusier y de la que se hace eco Antonio Granados Valdés, quien la publica en el primer número de la *Revista Punto*, de julio de 1961. A continuación, el extracto completo:

Lo que vi en Barcelona -Gaudí- era la obra de un hombre de una fuerza, de una fe, de

una capacidad técnica, extraordinarias, manifestada durante toda una vida de cantero; de un hombre que hacía tallar las piedras ante sus ojos sobre trazas verdaderamente muy pensadas. Gaudí es "el constructor" del 1900, el hombre de oficio, constructor en piedra, en hierro y en ladrillo. Su gloria aparece hoy visible en su propio país. Gaudí era un gran artista; sólo aquellos que conmueven el corazón sensible de los hombres quedan y quedarán.

En la entrada dos paneles curvos de madera situaban al espectador en el centro de un espacio de presentación, desde donde podía contemplar una imagen de la Barcelona del siglo XIX. Este ámbito iba acompañado de una línea del tiempo que contextualizaba la época, reseñando los hitos importantes sucedidos en ella.

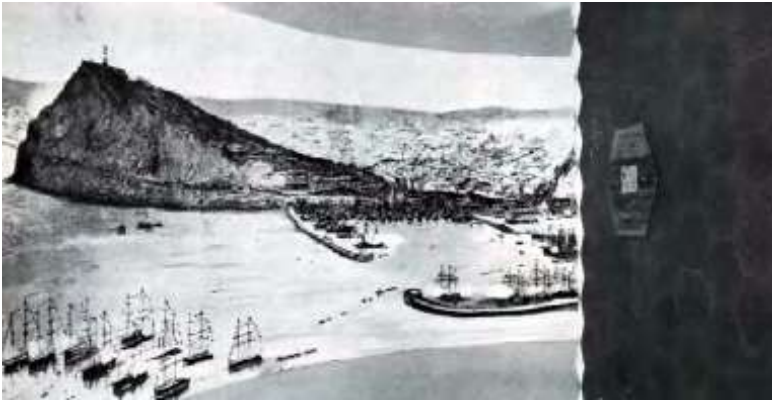


Fig. 116. Exposición Gaudí. Espacio de introducción

A partir de aquí, daba comienzo la sucesión de salas conectadas. La primera de ellas "Gaudí y su época" se presentaba como un prólogo sobre la biografía y el entorno del arquitecto, entendidos como circunstancias significantes que influyeron en la configuración de su ideario¹⁷¹.

El planteamiento de este espacio quedó organizado a modo de relato en torno a dos líneas de aproximación: la primera, desde un enfoque real y concreto, basado en la presentación de Antonio Gaudí a través de sus fotografías y otros documentos gráficos. Y, una segunda, desde su personalidad, aquella que inspiró cuentos e historias, relatos, caricaturas y dibujos, realizados por personajes célebres. Un imaginario configurado desde un enfoque simbólico de opinión y reflexión de su personalidad.¹⁷²

La sala dedicada a "Gaudí siguiendo a maestros antiguos" recuerda en su esquema al espacio dedicado a los "25 años de arquitectura religiosa", de la exposición *Arte Sacro*. Formalmente, el montaje mantenía la secuencia de paneles blancos con marcos de madera, en los que se colocaron las imágenes de los edificios modernistas más representativos.

Aunque lo más llamativo fue que, esta parte desembocaba en un am-



Fig. 117. Exposición Antonio Gaudí. Catálogo de exposición

171 *De esta manera, se presentaba al arquitecto y se invitaba, a la vez, al conocimiento de un panorama histórico, que se presentaba favorable para la difusión de la cultura. cfr. en: CORREA, Federico, "La exposición de Gaudí en la EXCO de Madrid", Destino, diciembre de 1964, p. 50.*

172 *Este hombre es un poeta porque en sus labios todo es verdad y se hace nuevo, y parece que a él mismo se le revele lo que dice mientras va diciéndolo; que a sí mismo le parece nuevo lo que va diciendo y lo goza en alegre sorpresa, inflamándose. ¿No es esto el poeta? [Joan Maragall, 1907]. Hasta la hora de su muerte -desde la cual se le trata, en general, con más respeto- ejercitose con Gaudí la conspiración del silencio por una buena parte de los que se dedican al trabajo intelectual y creen de buena fe vendría el fin del mundo si en arte nos saliéramos de determinadas normas. [José F. Rafols, 1929]. Párrafo extraído de: Gaudí, Catálogo de exposición, EXCO, Madrid, noviembre-diciembre de 1964, Ministerio de la Vivienda, p. 4.*

biente escenográfico que reproducía el los arcos parabólicos del Colegio Teresiano de Barcelona.



Figs. 118-119. Exposición *Gaudí*. Sala 3 *Renaixença*

El ámbito titulado “Gaudí y la renovación de las artes industriales” planteaba, desde un enfoque más histórico, un análisis sobre la revitalización y posterior consolidación del medievalismo; una propuesta que coincidió en el tiempo con los presupuestos metodológicos de la Posmodernidad y la *Renaixença* catalana¹⁷³.

173 *Renaixença*: movimiento de recuperación de la lengua y cultura catalanas que llega a su esplendor a mediados del siglo XIX. Supuso una renovación total de la percepción de la realidad catalana y abarca un amplio abanico de campos de acción. Igualmente conlleva una revalorización del pasado nacional y de la cultura de los pueblos, traídas de ideas propias del romanticismo



Fig. 120. Exposición *Gaudí*. Detalles

Un espacio que se conectaba argumentalmente con el entorno dedicado a “Gaudí y su contribución al movimiento moderno”. Estos dos espacios se plantearon como un recorrido cronológico por sus obras más significativas de su periodo de madurez como: la Casa Güell (1885-1889), el parque Güell (iniciado en 1909), la Casa Batlló (iniciada en 1877 y reformada entre 1904 y 1906), la casa Milá (construida entre 1907-1910), y la Sagrada Familia, comenzada en 1882¹⁷⁴

Al igual que en anteriores ejemplos -*Ambientes del hogar*, *El peregrino y Arte Sacro*- la exposición *Gaudí* se planteó a partir del uso de recursos visuales. Las grandes fotografías se convertían en las protagonistas del espacio con la intención de acercar al visitante la grandilocuencia de la arquitectura modernista.



Fig. 121. Exposición *Gaudí*. Detalles

No obstante es interesante comentar que estas imágenes de gran formato recuerdan a la exposición diseñada por José M^a Sostres, Oriol Bohigas y Juan Prats en el Salón del Tinell (1956). Un ejemplo que fue definido por la crítica de la siguiente manera:

[...] la fotografía se convierte en imprescindible cómplice, el uso de grandes reproducciones de aspectos concretos y la recuperación de viejas placas subrayando los aspectos más plásticos de la obra contribuyen a crear un clima atrayente que viene acentuado por los muebles, que a modo de esculturas, se situaban en los distintos espacios delimitados por los

174 FERNÁNDEZ ALBA, Antonio, “Exposición Gaudí”, *Revista Nacional de Arquitectura*, nº: 71, Madrid, 1964, p. 52.

*grandes paneles. [...] La fotografía ha sido el gran auxiliar de la Arquitectura y sin ella, por otra parte, no podría presentarse la obra de un arquitecto tal como en la exposición que nos ocupa*¹⁷⁵

La sala 5 titulada “Gaudí, el diseño y la construcción de muebles” se presentaba como una arquitectura interior a partir de escenografías completas. En este ámbito se exhibieron ambientes decorados y amueblados con el mobiliario diseñado por Antonio Gaudí. Estos interiorismos se ordenaron en correspondencia con las fotografías de interiores reales que estaban colocadas sobre los muros. En este espacio el visitante podría recorrer libremente el espacio y disfrutar de una experiencia sensorial, a través de la sencillez formal del entorno creado.

El empleo de este recurso compartido con la exhibición sobre *Los ambientes del Hogar y el equipo doméstico* de 1960, otorgaba a este espacio una significativa flexibilidad -que rompía con la linealidad y cerramiento de los paneles de las primeras salas-, para favorecer la liberación de los límites del recinto.

La sala 6 destinada a acoger el ámbito dedicado a “Gaudí, el constructor de 1900” estuvo centrada en la importancia de la labor constructiva del arquitecto. Este espacio estaba conformado por una sucesión ininterrumpida de proyectos que interpretaban una visión muy personal de su condición como artesano. Una competencia que se gestó como base de sus sucesivos planteamientos estéticos ya que la influencia de su familia -maestros caldereros- le llevó a incorporar a sus proyectos materiales que necesitaban de un tratamiento artesanal como: la cerámica, el vidrio, la forja de hierro o la carpintería.

Cerraba esta exposición el ámbito “Gaudí, precursor”. En él se hacía referencia a su importancia como arquitecto y a su capacidad transformadora de la realidad arquitectónica, urbana y social a nivel mundial. Por último, un pasillo de fotografías de la Sagrada Familia conducía al visitante hacia la salida de la exposición.

Este argumento museográfico completo se manifestaba en un recorrido espacial, lineal y continuo. De esta manera esta narración era convertida en una historia que potenciaba el valor del arquitecto y de su arquitectura.

Para su montaje, el espacio original no se alteraba y todos los recursos y soportes se adaptaban al lugar -paneles, sucesión de arcos parabólicos, decoración...-. Así las piezas de exposición se entremezclaban con estos con los elementos de la exposición conformando un ambiente de conjunto con el que se quiso transmitir una experiencia arquitectónica. Se trataba por tanto de crear unos espacios construidos que interpretan “fragmentos” de la vida y la arquitectura de Antonio Gaudí. En este espacio, el arquitecto reprodujo el mosaico que el propio Gaudí diseñó

175 Ver en: “Exposición Gaudí en el Salón del Tinell. Barcelona, 1956”. En: <https://upcommons.upc.edu/bitstream/handle/2099/4913/Article07.pdf?sequence=6&isAllowed=y>

para la Casa Batlló.

Cada uno de los capítulos de la narración se presentaban a través de diferentes salas, las cuales se regían por una conceptualización arquitectónica general que otorgaba al espacio una continuidad y conformaba un lugar único, personal y elocuente.



Fig. 124. Exposición *Gaudí*. Detalle sala 5.



Figs. 122-123. Exposición *Gaudí*. Sala 5

La iluminación se aplicó específicamente en cada ambiente. En esta ocasión el tratamiento de la luz puntual sobre las piezas ayudaba a crear esa experiencia sensorial buscada a través de la arquitectura. A su vez, este

interior contó con paramentos en blanco, que ayudaron a dotar de continuidad a los espacios y se reutilizó el falso techo de triángulos invertidos de la sala cinco de la exposición sobre *Arte Sacro*.

Para organizar la circulación se mantuvieron criterios similares a los seguidos en las muestras anteriores. El recorrido expositivo se presentaba marcado y longitudinal, aglutinando referencias cruzadas de los pequeños fragmentos de la narración. De esta manera, Javier Feduchi organizó un paseo completo que daba comienzo en la figura del arquitecto catalán y terminaba en su obra final inacabada: la Sagrada Familia.

Una vez más, esta exposición perteneciente a la programación temporal de EXCO evidenció la importante contribución que estas actividades ejercieron en el contexto de las exposiciones nacionales y en la difusión de la arquitectura española.

En definitiva, esta muestra sobre Antonio Gaudí se consolidó como un acontecimiento cultural que despertó el interés del público y la prensa nacional, siendo definido como:

[...] presentado con una gran precisión histórica y ambientado con extraordinaria sensibilidad, circunstancias que han hecho de la EXPO Gaudí, en Madrid, la manifestación más completa que se haya hecho del arquitecto catalán¹⁷⁶.

El planeamiento museográfico de esta exposición revelaba un universo único, personal y profesional, que fue interpretado a lo largo de estas pequeñas salas, formando parte de una historia que quedaba por contar: la de Antonio Gaudí.



Fig. 125. Exposición *Gaudí*. Detalle

176 cfr. en: BRONOWSKI, J., "La biografía: la expo Gaudí", *Revista Arquitectura*, n.º. 75, 1965, p. 1.

3.2.5. La exposición “Arquitectura Actual de América”

EXPOSICIÓN ARQUITECTURA ACTUAL EN AMÉRICA	
UBICACIÓN	Nuevos Ministerios. Plaza de San Juan de la Cruz, nº. 1, 28003, Madrid
PROMOTOR	Instituto de Cultura Hispánica Dirección General de Arquitectura Federación Panamericana de Arquitectos Sociedad Bolivariana de Arquitectos Instituto Americano de Arquitectos
USO-FUNCIÓN	Exposición temporal itinerante
PROYECTO	Javier Feduchi
COLABORADORES	Sin datos
OTROS COLABORADORES	Cristóbal Portillo, Miguel Ángel García Basabe y Fernando Nuño (fotógrafos)
EMPRESA CONSTRUCTORA	Sin datos
TEMÁTICA	Arquitectura y urbanismo
CONCURSO / ENCARGO	Encargo
FECHA ASIGNACIÓN	Agosto 1964-principios de 1965
FECHA DE EJECUCIÓN	Sin datos
FECHA INAUGURACIÓN	22. 11. 1965
DURACIÓN	Desde el 22 de noviembre al 22 de diciembre de 1965
DEMOLICIÓN	Sin datos
PROTECCIÓN	No
BREVE DESCRIPCIÓN	Exposición sobre Arquitectura Americana
OTROS ARQUITECTOS O ARTISTAS PRESENTES	Algunos de los arquitectos presentes en la muestra: Saarinen (USA), Reidy (Brasil), Johnson (USA), Skidmore, Owings & Merrill (USA), Mestre (Méjico), Yamasaki (USA), Pei (USA), Stone (USA), Pedro Ramírez (Méjico), John C. Parkin (Canadá), Architects in Co-Partnership (Arcop) con Raymond Affleck, Guy Desbarats y Dimitri Dinakapoulos (Canadá), Lebensold, Sise (Canadá), Carlos Raúl Villanueva (Venezuela), Joaquín Guedes y Lucio Costa (Brasil), Candela Tres Iglesias (Méjico), Toro (Puerto Rico), entre otros.
LOCALIZACIÓN EN EL LEGADO	Sin datos
FUENTES	- Archivo de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID): CAJA 2589: expedientes 18 y 19 CAJA 2590: expedientes 1 y 2 CAJA 2591: expediente 1 - OLMOS, César (ed.), <i>Arquitectura actual de América</i> , Instituto de Cultura Hispánica, 1965
RESEÑAS	- GONZÁLEZ AMÉZQUETA, Adolfo, “Arquitectura Actual en América”, <i>Arriba</i> , 28.11.1965, p.31. - GONZÁLEZ AMÉZQUETA, Adolfo, “La arquitectura de Carlos Raúl de Villanueva”, <i>Arriba</i> , 26.12.1965, p.27. - LLADÓ, P.P., “Arquitectura Actual de América”, <i>Cemento-Hormigón</i> , nº. 383, febrero, 1966. - ESTEBAN MALUENDA, Ana, “De <i>Built in USA</i> a <i>Arquitectura actual en América</i> . Transcendencia de los contenidos en las muestras de arquitectura moderna”, <i>Museografía e Arquitectura de Museus. Museologia e Patrimonio</i> , Río de Janeiro, 2014, pp. 126-144..
SUPERFICIE CONSTRUIDA	400 m ²
PRESUPUESTO	Sin datos



El 22 de noviembre de 1965 se inauguró en EXCO la exposición *Arquitectura Actual en América*. Esta exhibición promovida por el Instituto de Cultura Hispánica, reunió 371 proyectos que dieron forma a un itinerario sobre la arquitectura que se venía realizando en EE. UU.¹⁷⁷

El motivo de su organización se debió al poco interés que se le había dado en España a las exposiciones sobre arquitectura americana. Una situación compartida con América ya que, en este país se había mostrado con vago interés hacia esta temática y que, según el comisario de esta exposición, Luis González Robles hasta la fecha solo se habían tratado en exhibiciones parciales y monográficas; muy lejos de presentar una manifestación completa de todas sus facetas¹⁷⁸.

Fue así como este argumento desconocido se abrió paso en este contexto. Y esta muestra se gestó para presentar la realidad de las obras arquitectónicas ejecutadas en EE. UU. en los últimos treinta años, con la intención de mostrar los valores existentes de su cultura.

No obstante habría que remontarse a agosto de 1964, momento en que se reconoce como el inicio de este proyecto, a partir del envío, por parte del Instituto de Cultura Hispánica, de 6.000 convocatorias a colegios, asociaciones, escuelas, facultades y estudios de arquitectura americanos. Una intención que fue compartida con la Dirección General de Arquitectura y con los profesionales quienes presentaron sus proyectos en base a unos requisitos establecidos, convirtiéndose en dignos ejemplos del panorama arquitectónico vigente en los diferentes países.

Tras el proceso de selección, las salas de EXCO se volvieron a abrir para acoger los proyectos realizados por profesionales representantes de veinte países, entre los que se encontraban: Argentina, Brasil, Colombia, Costa Rica, EE. UU, Guatemala, Haití, Jamaica, Méjico, Perú y Puerto Rico. Todo ello encabezado por las obras más importantes del arquitecto y urbanista Carlos Raúl Villanueva (1900-1975), reconocido como el maestro de la arquitectura moderna venezolana

Exposición sobre hombres europeos y americanos que trabajaron y trabajan sobre la tierra de América, en una tarea cultural que lejos de ser extraña, se manifiesta formando parte de una cultura común que enlaza, entrañable e íntimamente, los dos continentes, señalando, una vez más, con su unidad y diversidad, la variedad en lo universal que sigue siendo la constante cultural e histórica más querida de Europa¹⁷⁹

Esta exhibición presentó un amplio programa arquitectónico, organizado en torno a los siguientes temas:

- A. Edificios para residencias.
- B. Edificios comunitarios para reuniones.
- C. Edificios para enseñanza
- D. Edificios oficiales.

177 Esta exposición que se llevó a cabo en las salas de EXCO fue organizada por el Instituto de Cultura Hispánica en colaboración con la Dirección General de Arquitectura, grupo que quedó completado por la participación de las asociaciones gremiales americanas y otras federaciones como: la Federación Panamericana de Arquitectos, con sede en Montevideo, la Sociedad Bolivariana de Arquitectos (Perú, Venezuela, Colombia y Ecuador) y el Instituto Americano de Arquitectos.

178 LÓPEZ PELLÓN, Nivio, "Entrevista. Madrid, punto de partida de las manifestaciones de América en Europa", *El País*, 23.11.1965, s/p. Recorte extraído de los extractos de periódicos conservados en: Archivo AECID. Caja 2589: expedientes 18 y 19.

179 Párrafo extraído de la conferencia titulada "Espacio y tiempo de la arquitectura española", de Javier Carvajal quien junto a Luis Moya Blanco fueron los profesionales españoles que formaron parte en el ciclo de conferencias celebrado entre el 6 y el 11 de diciembre de 1965. Un congreso organizado en relación a esta exposición y que contó con la participación de cuatro importantes arquitectos americanos: Héctor Mestre (Méjico), Lucio Costa (Brasil), John C. Parkin (Canadá) y Carlos Raúl de Villanueva (Venezuela). Extraído de: Archivo AECID. Caja 2589: expedientes 18 y 19.

- E. Edificios para comercio e industria.
- F. Edificios de sanidad.
- G. Transportes y comunicaciones.
- H. Centros sociales y de recreo.
- I. Urbanismo contemporáneo.

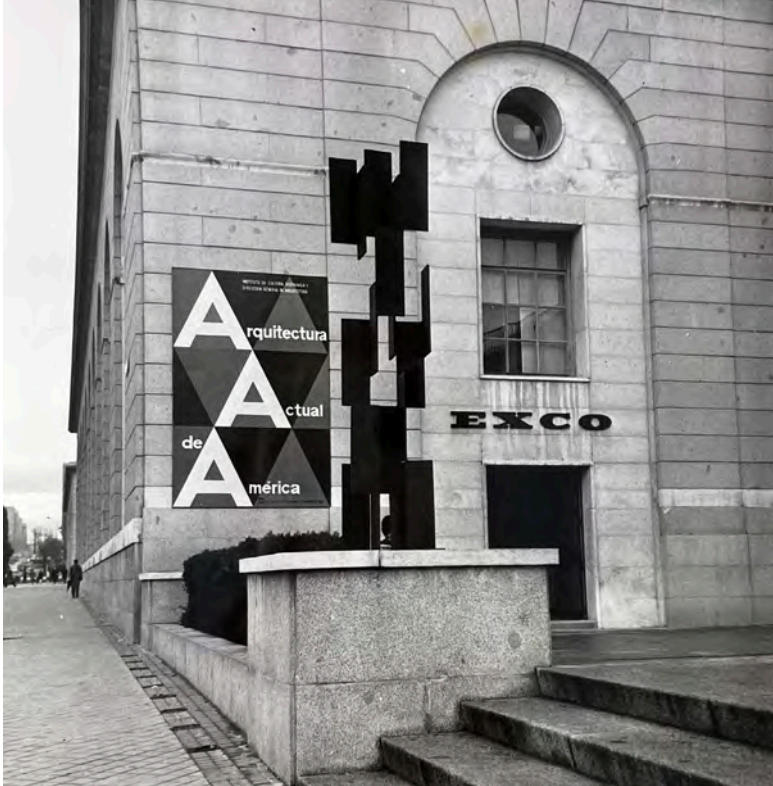


Fig. 126. Exposición *Arquitectura Actual de América*. Entrada

A pesar de que la muestra recibió algunas críticas por la ausencia de importantes arquitectos americanos¹⁸⁰, ésta se convirtió en un ejemplo expositivo de valor informativo y didáctico. En ella, una sucesión de planos, maquetas y reproducciones fotográficas conformaba un itinerario por los proyectos más relevantes de los profesionales seleccionados¹⁸¹.

Esta exposición presentaba una simbiosis entre las tendencias modernas europeas y americanas, poniendo de manifiesto la relación e influencia existente entre los países.

Javier Feduchi fue elegido para el diseñar y montar esta exposición. En esta ocasión la exposición presentaba una cantidad abrumadora de material por lo que, el arquitecto, llevó a cabo un planteamiento sencillo y un proceso constructivo optimizado. En primer lugar evitó el uso de

180 En el artículo de Adolfo González Amézqueta, publicado en el periódico *Arriba*, con fecha del 28 de noviembre de 1965, el autor hace referencia a: [...] *Lo primero que sorprende después del recorrido de esta exposición es la ausencia de una serie de nombres de primerísima importancia y los más conocidos de la arquitectura moderna americana, más concretamente estadounidense. [...] Mies van der Rohe, Walter Gropius, Richard Neutra, Marcel Breuer son algunos de los arquitectos ligados en sus primeros momentos a la arquitectura europea, pero la mayor parte de cuya obra se ha realizado en Estados Unidos y ha adquirido algunos caracteres específicamente americanos. Todos ellos están ausentes en esta exposición.*

181 Principales arquitectos presentes: Saarinen (USA), Reidy (Brasil), Johnson (USA), Skidmore, Owings & Merrill (USA), Mestre (Méjico), Yamasaki (USA), Pei (USA), Stone (USA), Pedro Ramirez (Méjico), John C. Parkin (Canadá), Architects in Co-Partnership (Arcop) con Raymond Affleck, Guy Desbarats y Dimitri Dinakapoulos (Canadá), Lebensold, Sise (Canadá), Carlos Raúl Villanueva (Venezuela), Joaquín Guedes y Lucio Costa (Brasil), Candela Tres Iglesias (Méjico), Toro (Puerto Rico), entre otros.

múltiples materiales realizando unos paneles de madera de 1 x 1 m. Y, en segundo lugar, separó las fotografías de los planos y dibujos, para facilitar su presentación. De tal manera que exhibió las primeras en los paneles, mientras que los segundos se reservaban para ser expuestos en mesas de tubo fluorescentes, colocadas por la sala¹⁸².

En este ejemplo, la museografía aplicada no se planteó como una escenografía sino como un lugar en el que se desarrollaba un argumento expositivo. Así el espectador se encontraba en un espacio en el que se presentaban proyectos arquitectónicos dentro de una presentación simple, clara y directa.



182 A partir de la escasa documentación conservada al respecto, se sabe —a partir de un documento sobre la relación de materiales de la exposición para su traslado y posterior montaje en Barcelona— que la exposición estaba compuesta por: 40 paquetes de fotos (con seis fotos en cada uno), 10 paquetes de fotos (con cuatro fotos cada uno), que hacían un total de 360 unidades y un rollo de fotografía sin pegar, para el suelo. Además, de 38 mesas de tubo fluorescente, realizadas a 76 varillas de sujeción de mesas, 33 cristales esmerilados y 38 cristales transparentes, 2 plásticos. Archivo AECID. Caja 2590: expedientes 1 y 2.

Figs. 127-128. Exposición *Arquitectura Actual de América*. Interior



Fig. 129. Exposición *Arquitectura Actual de América*. Detalle

Desde el interior se proponía un recorrido continuo por la sala señalizado en el suelo por un vinilo con la misma imagen utilizada en el cartel de entrada.

La sencillez de este montaje permitió que esta muestra se convirtiera en itinerante. Por ello, una vez clausurada en Madrid, los elementos expográficos se reutilizaron para la edición de Barcelona, llevada a cabo en el Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares entre febrero y marzo de 1966.

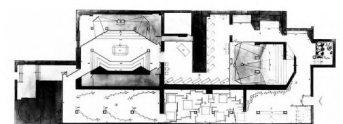
Más adelante, fue trasladada a Sevilla y, entre el abril y mayo del mismo año, se celebró esta muestra, por iniciativa del mismo Instituto de Cultura Hispánica en colaboración con el Colegio de Arquitectos de Andalucía Occidental, Badajoz y Canarias, y la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla¹⁸³.



Figs. 130-131. Exposición *Arquitectura Actual de América*. Detalle del interior

183 Extraído de: Archivo AECID. Caja 2591: expediente 1.

3.2.6. La exposición sobre AZCA. Síntesis de una museografía contemporánea a las puertas de la Posmodernidad



EXPOSICIÓN AZCA	
UBICACIÓN	Nuevos Ministerios. Plaza de San Juan de la Cruz, nº. 1, 28003, Madrid
PROMOTOR	Ministerio de la Vivienda
USO-FUNCIÓN	Exposición temporal
PROYECTO DE	Javier Feduchi
COLABORADORES	Antonio Perpiñá Enrique de las Casas Mariano Erdoiza García
OTROS COLABORADORES	Emilio Larrodéra (Director técnico del proyecto)
EMPRESA CONSTRUCTORA	Sin datos
TEMÁTICA	Urbanismo. Arquitectura
CONCURSO ENCARGO	Encargo
FECHA ASIGNACIÓN	Anteproyecto presentado en diciembre de 1965
FECHA DE EJECUCIÓN	Enero-abril 1966
FECHA INAUGURACIÓN	26.04.1966
DURACIÓN	Del 27 de abril al 28 de mayo de 1966
DEMOLICIÓN DESMONTAJE	Sin datos
PROTECCIÓN	No
BREVE DESCRIPCIÓN	Exposición exhaustiva sobre la ordenación del centro comercial AZCA. En ella se hacía alusión de la necesidad de aplicar este plan de ordenación, aprobado en 1965, y se presentaba el proyecto ganador del concurso, convocado en 1954, realizado por Antonio Perpiñá
OTROS ARQUITECTOS O ARTISTAS PRESENTES	Antonio Perpiñá
LOCALIZACIÓN EN EL LEGADO (COAM)	JFB/D003/C03-02, JFB/D003/C03-02/002, JFB/F0386, JFB/P003/B06-01_01
FUENTES	- PRIETO URSÚA, María, "La ciudad amplificada: la audiovisualización de AZCA como mediación de sus contenidos", <i>Perspectivas urbanas = Urban perspectives</i> , nº 8, 2007. - PRIETO URSÚA, María, "La ciudad amplificada: la audio - visualización de AZCA como mediación de sus contenidos", <i>Actas del V Congreso Internacional de la arquitectura moderna española</i> , ETSAM, 2016.
RESEÑAS	- La manzana "A" de la Avenida del Generalísimo y el proyecto de edificación", <i>ABC</i> , 27.04.1966, p. 85. - "Exposición Centro Comercial de Madrid-AZCA. EXCO, Abril 1966", <i>Arquitectura</i> , nº 103, 1967, p. 15. - GARCÍA G. MOSTEIRO, Javier, "El eje de la Castellana, escaparate de la arquitectura madrileña contemporánea", <i>Cuadernos Hispanoamericanos</i> , nº. 562, 1997, pp. 111-126.
SUPERFICIE CONSTRUIDA	Sin datos
PRESUPUESTO	Sin datos

En la primavera de 1966, EXCO inauguró *AZCA: Centro Comercial en la Avenida del Generalísimo Franco en Madrid*. Esta exposición que tenía la intención de mostrar el proyecto ganador del Centro Comercial AZCA concurso de ideas que había sido convocado diez años antes¹⁸⁴, puso de manifiesto otro propósito: el de acreditar el plan de ordenación aprobado en 1965 por la Comisión del Área Metropolitana de Madrid.

Fue por ello que esta exposición se planteó como una narrativa que interpretaba las ventajas de esta renovación que traía consigo la práctica de los preceptos modernos. Después de que estas intenciones fueran establecidas y plasmadas en un programa, se definieron unos objetivos expositivos básicos, basados en presentar el futuro crecimiento urbano de la ciudad en relación al citado plan, una vez consolidado.

Una vez más, fue Javier Feduchi el elegido para el diseño y coordinación de esta exposición. En esta ocasión, el arquitecto contó con la ayuda de Enrique de las Casas, realizador, programador y director de programas de televisión. Juntos consiguieron dar una respuesta arquitectónica al programa a través de una exposición de expresión contemporánea, basada en soluciones que apostaban por recursos audiovisuales y animación escenográfica. Completaba este equipo técnico Mariano Erdoiza García, este último a cargo de la ejecución del montaje¹⁸⁵.

El primer planteamiento partía de la intención de llevar a cabo una nueva configuración, que favoreciera la voluntad de crear un espacio de carácter perceptivo y que mejorara la experiencia expositiva. Por ello, la presentación de la nueva imagen urbanística, de la que fuera denominada “manzana A”, se planteó como un reflejo de una sociedad contemporánea y cosmopolita; estratificada en función de un discurso narrativo sobre el presente y futuro de la misma.

En la entrada, situada en la Plaza de San Juan de la Cruz, se colocó un rótulo con el título de la exposición y el logo. En el interior, el contenido de la muestra estaba regido por una linealidad en torno a tres ejes básicos: el primero, centrado en la manifestación de la problemática urbana de Madrid; el segundo, que presentaba el plan de ordenación y su documentación. Y, por último, un recorrido por la historia de los centros comerciales que finalizaba en la exhibición del proyecto ganador.

Así pues, tras su aprobación, el Ministerio de la Vivienda, organizó esta exhibición con el objetivo de mostrar el proyecto ganador y los demás trabajos seleccionados en el concurso nacional de ideas que se había convocado diez años antes, para la creación de un centro comercial en Madrid, sobre el eje de la entonces conocida como Avenida del Generalísimo¹⁸⁶.

De acuerdo con lo expresado anteriormente, el visitante accedía a un



Fig. 132. Exposición AZCA. Entrada

184 Extraído del texto: “Concurso de ideas para la ordenación del Centro Comercial en la Avenida del generalísimo”, *Arquitectura*, nº. 161, 1955, pp. 40-44.

185 Más detalles en: “Exposición Centro Comercial de Madrid – AZCA. EXCO, Abril 1966”, *Arquitectura*, nº 103, 1966, p. 15.

186 Más información en: PRIETO María, “La ciudad amplificada: la audio - visualización de AZCA como mediación de sus contenidos”, *Actas del V Congreso Internacional de la arquitectura moderna española*, ETSAM, marzo 2016, p. 4-5.

primer sector, concebido a modo de vestíbulo. En esta zona preliminar se colocó un mostrador de madera sobre el que se colocaron unos dossiers de consulta, con la información detallada sobre el proyecto elegido en el concurso, el realizado por Antonio Perpiñá.

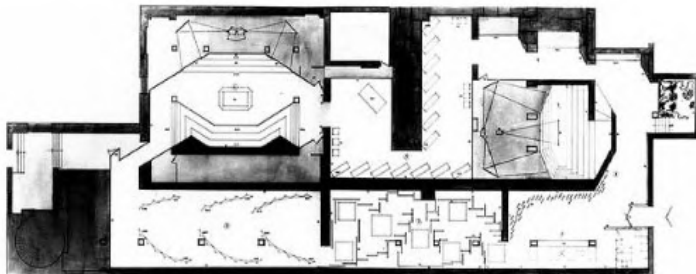


Fig. 133. Exposición AZCA. Plano de la exposición

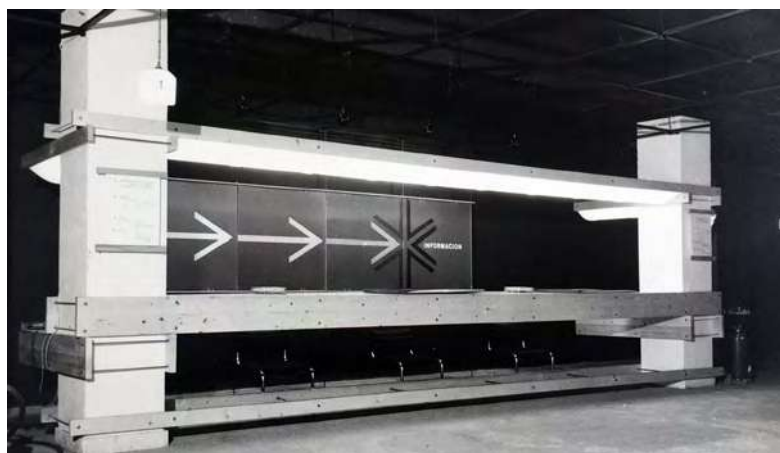


Fig. 134. Exposición AZCA. Zona de información

Al traspasar este espacio de introducción, se abría paso ante el espectador un ambiente futurista. Este ámbito fue creado a partir de una secuencia ordenada de grandes lienzos iluminados, solapados en distintos planos y colocados sobre un fondo blanco. Estos “paneles de choque”, denominados por el equipo responsable de la exposición como “madriñeños que andan por la calle”, establecían un vínculo con la intención primigenia del proyecto: la de representar a una sociedad en dirección al “mañana” traído, en parte, por el citado plan aprobado.

La segunda sala, denominada por el propio arquitecto como “Puesta en ambiente”, sirvió para plantear la problemática urbana presente en la ciudad. En relación a esta intención, se desarrolló un espacio de at-

mósfera lúgubre, donde el empleo de aspectos tenebristas transmitía la sensación de congestión al espacio. Esta sucesión de imágenes de las diferentes zonas de Madrid –algunas atestadas de coches, otras con una gran densidad urbana– se entremezclaban con otras que representaban atmósferas cargadas de humo, edificios, tejados, antenas y cables; con la intención de acentuar la sensación de angustia. Un efecto que se amplió al añadir sonidos propios de la ciudad y música electrónica.

*[...] logrado ambiente de agobio del peatón actual asediado por lo automóviles y la prisa, se pasa a otros departamentos en que al entrar en zonas más abiertas, en torno al eje urbano de la Castellana, el peatón encuentra un respiro por la amplitud de las calles y los árboles que suponen un descanso*¹⁸⁷.



Figs. 135-136. Exposición AZCA. "Madrileños por la calle"

187 "La manzana "A" de la Avenida del Generalísimo y el proyecto de edificación", ABC, 27.04.1966, p. 85.

En esta primera parte de la exposición existieron tres conceptos que determinaban el avance en el esquema expográfico practicado hasta la fecha. Esta progresión evidencia como el equipo de técnicos concentró parte de su talento creativo en las posibilidades sensoriales que podían ofrecer estas dos salas preliminares.

Por primera vez, se produjo el empleo de sistemas audiovisuales que mejoraban la interacción con el visitante, produciendo en él sensaciones y emociones. Estas cualidades intangibles traspasaban los límites materiales de los recursos empleados; por ello, en este ámbito de intervalos espaciales, se producía una magia óptica que hacía emerger una atmósfera cambiante y fluida.

Estos ambientes quedaron interpretados como un espacio unitario, paudado por estas cajas interactivas de fotomurales que convirtieron el espacio en una gran envolvente cuyos paramentos verticales desmaterializaban los límites reales de la estancia, simulando grandes ventanas a la realidad.



Figs. 137. Exposición AZCA. "Puesta en ambiente"

Este proyecto, que puede considerarse un antecedente de las exposiciones con valores escenográficos más virtuales, partía de conjugar dos estrategias superpuestas, basadas en la combinación de paneles. Este recurso provocaba algunas distorsiones que llevaban al espectador a percibir perspectivas profundas y percepciones oblicuas y simultáneas

del mismo elemento. De hecho, el empleo de esta estrategia de planos diluidos expandía el espacio con la intención de lograr cierta sensación de infinitud.

Tras esta zona de introducción daba comienzo el sector dos: dedicado al plan de ordenación y su documentación. Este ámbito daba comienzo con la “Sala de datos”, la cual presentaba la información relativa a los avances urbanísticos y económicos previstos para Madrid, hasta el año 2000¹⁸⁸.

Este espacio planteado con un enfoque más moderado se organizó a partir de seis líneas de pantallas unidas formando arcos ligeramente cóncavos, haciendo que el espectador, al llegar a la sala, se encontrara inmerso en un gran espacio unitario pautado por estas cajas de luz¹⁸⁹. Cada una de las líneas contaba, a su vez, con seis pantallas en las que se presentaban los datos e imágenes relativas a la evolución de Madrid y el desarrollo del nuevo centro comercial.

En esta sala, el carácter futurista se unió a una comunicación accesible; un avance al que María Prieto hace alusión en su texto “La ciudad amplificada”:

[...]El propósito de informar sobre el presente y el futuro de Madrid a todos los visitantes obligó a Feduchi a adaptar con eficacia los contenidos a formatos legibles. Los argumentos debían ser sencillos y atractivos para que todo el mundo los entendiera. Para facilitar la recepción pública se utilizaron gráficos tridimensionales potenciados con luz y sonido. Las técnicas efectistas se ajustaron específicamente a cada visor según el tema asignado. Aparte, seis altavoces colgados del techo modulaban la diversidad tonal para procurar una observación serena¹⁹⁰.

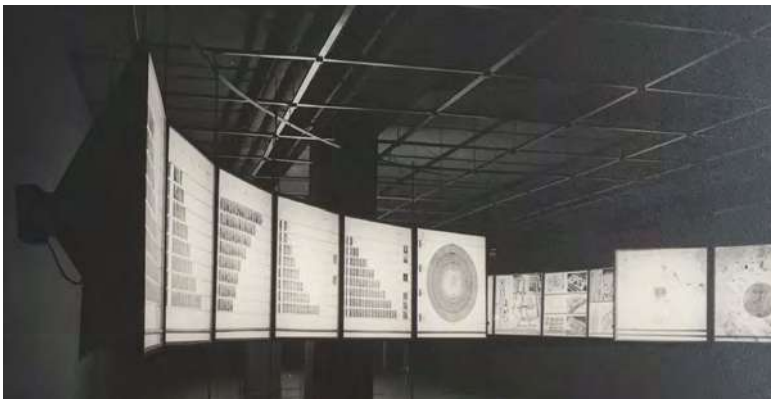


Fig. 138. Exposición AZCA. “Sala de datos”



Fig. 139. Detalle “Sala de datos”

188 Los estudios se centraban en el aumento de automóviles, demografía y capacidad de gasto por habitante, en torno al Área Metropolitana, y en torno a un radio de 26 km. También se presentaron los gráficos desde un punto de vista urbanístico y económico, así como los desplazamientos del centro de atracción comercial determinados por la influencia de este gran núcleo en la Castellana, y de otros que surgirán en la periferia de la capital. Extraído de: “La manzana “A” de la Avenida del Generalísimo y el proyecto de edificación”, ABC, *Ibidem*.

189 Según la memoria [JFB/D003/C03-02/002], estas cajas de luz que reproducían la información sobre la renovación del centro de la ciudad eran unos elementos en forma de pirámide, con reflector en el vértice y armadura metálica, con una base de material traslúcido constituyendo la pantalla.

190 cfr. en: PRIETO, María, “La ciudad amplificada: la audiovisualización de AZCA como mediación de sus contenidos”, *Perspectivas urbanas = Urban perspectives*, n.º. 8, 2007, p. 13.



Figs. 140-141 Exposición AZCA. Detalle del interior

Mientras la sala cuatro se reservó para presentar la historia y evolución de los centros comerciales, finalizando en un espacio dedicado a presentar la maqueta y el proyecto del Centro Comercial AZCA, firmado por Antonio Perpiñá.

A partir de un pódium central sobre el que se colocó la maqueta se colocó una pasarela perimetral en altura desde la que se podía divisar, en detalle, el modelo. Todo ello se completaba con una sucesión de fotografías aéreas de la zona y alrededores. Un conjunto de medios que amplificaban la atmósfera envolvente creada a través de los efectos audiovisuales y la iluminación.

Con la intención de completar esta información, el ámbito siguiente titulado “El proyecto”, quedó reservado para presentar todo lo relativo a su documentación. En él se colocaron unos paramentos realizados a partir de paneles blancos, al igual que el suelo -con la intención de conseguir una sensación de unidad- enmarcados con tubos fluorescentes, sobre los que se exhibieron todos los detalles técnicos y los datos actualizados del Plan Parcial de 1965. A su vez, una selección de planos se mostraba sobre un tablero expositor de madera, iluminado con lámparas extensibles fijas.

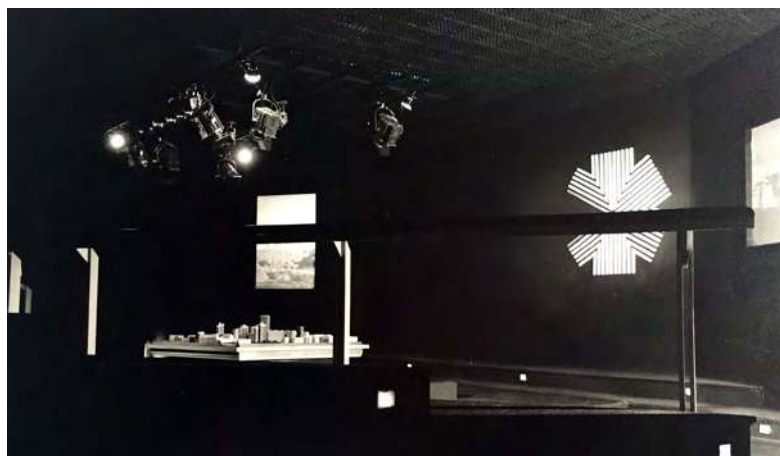


Fig. 142. Exposición AZCA. “El proyecto”

Por último para sala seis, denominada en el anteproyecto como “El espectáculo” quedó planteada como una zona de proyecciones desde la que se emitía la película *Madrid Futuro*¹⁹¹. Según las fotografías conservadas, este espacio se organizó como un espacio central con gradas y, en medio, colgando del techo una pantalla -junto a otras dos para diapositivas-, consiguiendo así un frente continuo.

Esta exposición mantiene algunos de los rasgos estéticos propios de las

191 Esta película documental, de cinco minutos de duración, fue dirigida por Enrique de las Casas. Esta cinta consistía en un documental repartido en dos secuencias que demostraban las capacidades y posibilidades del centro comercial: la primera sobre animación y la segunda sobre imagen real. Esta revelaba además los últimos progresos de Madrid.

exhibiciones temporales de EXCO, realizadas por Javier Feduchi. En esta ocasión, el arquitecto mantuvo unos conceptos generales que definieron sus exposiciones a través del uso de la madera, tanto para el equipamiento como para las soluciones gráficas de señalización; unas pautas que se sumaban al desarrollo de espacios abiertos -zonificados aunque sin divisiones marcadas-, circulaciones señalizadas y un diseño de mobiliario estudiado, depurado, sencillo y funcional.

Este paseo audiovisual por *AZCA: Centro Comercial en la Avenida del Generalísimo Franco en Madrid* constituyó un importante instrumento comercial con un mensaje claro: el de persuadir a los ciudadanos de la necesidad de este espacio comercial para modernizar la ciudad¹⁹². Mientras que, a su vez, se eliminaba la idea de inestabilidad, proyectándose hacia una nueva y mejorada realidad futura. En esta visión utópica del mañana se estableció un diálogo entre el proyecto de Antonio Perpiñá y la sociedad del momento, a través de los espacios creados, influyendo en el modo en el que se aplicaron las técnicas expositivas, para su representación, perfeccionadas con el uso de las nuevas tecnologías.

Este proyecto fue el último firmado por Javier Feduchi para EXCO. Como se ha venido explicando en páginas anteriores, la arquitectura planteada en esta muestra deviene del resultado de una trayectoria marcada por la experimentación y de la aplicación de herramientas técnicas cada vez más depuradas.

En este ejemplo la intención no era interpretar la ordenación del plan sino que, además, tenía una intención por extraer los valores esenciales de la propuesta a los que les dio forma a partir de nuevos recursos exográficos: luces, sonido, cajas de luz, pasarelas...etc.

Este recorrido fue destilando soluciones que hicieron al arquitecto un especialista en estas arquitecturas de exposición. Así Javier Feduchi adquirió una identidad estética tras afianzar soluciones formales propias que se repiten y mejoran de unas a otras.

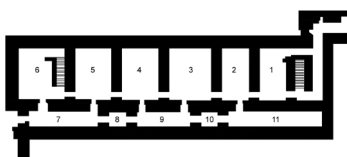
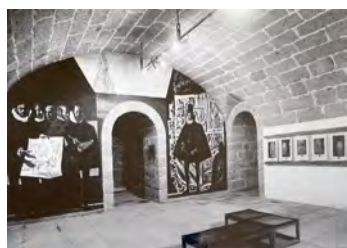
En definitiva, a partir de este momento sus trabajos se transformarían en realidades más abstractas, cada vez más flexibles y de mayor fluidez. Una búsqueda de lo esencial que se confirmaría como base para dar forma a un espacio a partir de una conceptualización unida a la forma, que contó con un lenguaje personal cada vez más perfeccionado y particular.



Figs. 143-144. Exposición AZCA. Auditorio y zona de créditos.

192 Más información en: PRIETO, María, "La ciudad amplificada.... Op. Cit., p. 21

3.3. La museografía adaptada al edificio para la exposición del Escorial



EL MUSEO DE ARQUITECTURA DEL ESCORIAL (TÍTULO ORIGINAL DE LA EXPOSICIÓN: "SOBRE LA CONSTRUCCIÓN DEL ESCORIAL")	
INFORMACIÓN GENERAL	
UBICACIÓN	Sala de las bóvedas. Monasterio del Escorial, El Escorial, Madrid
PROMOTOR	Patrimonio Nacional con José Manuel González Valcárcel (Arquitecto de la Dirección General de Bellas Artes y conservador de Patrimonio Nacional) Dirección General de Arquitectura y Técnica de la Construcción. Bajo la dirección de D. Miguel Ángel García Lomas
USO-FUNCIÓN	Exposición temporal convertida en museo
PROYECTO DE	Javier Feduchi y Jesús Bosch
COLABORADORES	José García Vela (auxiliar técnico) Cristóbal Portillo (fotografías)
OTROS COLABORADORES	Fernando Fuertes de Villavicencio, Ramón Andrada, Carlos de Miguel, Ángel Oliveras, Matilde Serrano, Luis Moya, Juan Ramírez de Lucas, Félix Pérez, Luis Lozano, Mariano Erdoiza, Tomás Carmas, Isidoro Millán
EMPRESA CONSTRUCTORA	Feria S.A
TEMÁTICA	Arquitectura, construcción
CONCURSO / ENCARGO	Encargo
FECHA ASIGNACIÓN	Marzo - Abril de 1963
FECHA DE EJECUCIÓN	Abril - Junio de 1963
FECHA INAUGURACIÓN	4 de Julio de 1963
DURACIÓN	52 años
DEMOLICIÓN	Agosto de 2015
PROTECCIÓN	No
BREVE DESCRIPCIÓN	Esta exposición sobre la construcción del Escorial pronto pasaría a convertirse en Museo de Arquitectura de este Real Sitio. Como su propio título indica, establecía un recorrido que presentaba una amplia colección de documentos, planos, dibujos y maquinaria utilizados en el proceso de creación de este monasterio y que, hasta la fecha, habían sido desconocidos para el público
OTROS ARQUITECTOS O ARTISTAS PRESENTES	Joaquín Vaquero Turcios
LOCALIZACIÓN EN EL LEGADO	JFB/C32, JFB/D002, JFB/F0031-38, JFB/F0440, JFB/F0577/FD010, JFB/P002/B6-01_01, JFB/P002/C06-01
FUENTES	- AA. VV., <i>El Escorial: 1563-1963</i> , 2 vol., Patrimonio Nacional, Madrid, 1963
RESEÑAS	- AA. VV., <i>Arquitectura</i> , "Madrid, Capital de España", nº 37, 1962, p. 3. - AA. VV., <i>Arquitectura</i> , nº 56, Madrid, 1963. - "Hoy, iniciación de los actos conmemorativos del IV centenario de la fundación del Escorial", <i>La vanguardia española</i> , 4. 07.1963, p. 7. - "El jefe del estado y su esposa asistieron, en el real sitio a los actos conmemorativos del cuarto centenario", <i>ABC</i> , 5.07.1963, p. 31.
SUPERFICIE CONSTRUIDA	Sin datos
PRESUPUESTO	Sin datos

3.3.1. Contextualización

En el año 1963 se celebró *El Escorial (1563-1963). IV Centenario de la Fundación de San Lorenzo el Real*. Con motivo de este aniversario, Patrimonio Nacional promovió la realización de una importante cantidad de actividades culturales como parte de este programa festivo¹⁹³.

Esta celebración de los cuatrocientos años de su creación nació un plan de revitalización del monumento que ponía en valor su relevancia en la arquitectura mundial. Una intención que acabaría por convertirse en una perfecta herramienta para afianzar su identificación con lo español; partiendo de su alcance como testimonio histórico y ensalzando su grandeza y contenido implícitos dentro de sus muros.

Sin embargo, aunque un año antes se había publicado en el BOE –Decreto 3232/1962– la intención de crear un patronato para la organización de este centenario, no sería hasta el 21 de febrero, del año de su celebración, cuando quedó oficializado mediante el Decreto 314/1963¹⁹⁴

Como resultado de este episodio tan significativo surgió un libro dedicado al contexto cultural que rodea al contexto cultural. Compuesto por dos volúmenes: el primero, dedicado a la historia y la literatura. Y, el segundo, destinado a la arquitectura y las artes¹⁹⁵.

Formando parte de ese segundo volumen se encuentra el Museo de Arquitectura del Escorial. Este lugar, que en un primer momento iba a ser una exposición temporal y monográfica, acabó convirtiéndose en un espacio museístico permanente, impulsado por el Servicio de Obras, Inspección de Museos, Investigación, Conservación y Restauración, en colaboración con la Dirección General de Arquitectura¹⁹⁶.

Tras abrir sus puertas en julio de 1963 se hizo accesible un itinerario con las piezas que formaban parte del tesoro del Monasterio –en su mayoría desconocidas para el gran público–. En su interior, se dieron cita diferentes exposiciones que conformaron un total de cuarenta salas en las que se establecía un recorrido por la pintura, bordados, miniaturas, numismática y objetos personales de la realeza; desembocando en las once salas dedicadas a su construcción, que conformaban el citado ámbito museístico¹⁹⁷.

En referencia a su creación es interesante traer a colación el artículo firmado por Juan Ramírez de Lucas en el apartado “Notas de arte”, del número 56 de la revista *Arquitectura*. A través de sus letras, el escritor, hace referencia a los artistas del Escorial y avanza la importancia adquirida por esta exposición dedicada a la arquitectura, a la que define como: *un lugar concebido para la integración de todas las artes regidas por el cetro de la arquitectura [...] Supremacía de la arquitectura sobre las demás artes que*

193 Se llevaron a cabo trabajos de restauración: de torres, retorno de las lucernas a su estado primitivo, sustitución de las techumbres de madera por armadura de hierro, la creación de nuevos museos, nuevo noviciado. Iluminación interior y exterior, pavimentación... etc. Además de la inauguración de las dependencias del nuevo museo se llevaron a cabo exposiciones, la publicación de numerosos artículos, conciertos, representaciones teatrales, así como la creación de una edición de sellos y monedas especial, con motivo de esta conmemoración...etc. En: “La arquitectura escorialense”, *ABC*, 27.10.1964, p. 20.

194 Mediante dicho decreto se constituye un Patronato especializado para la conmemoración del IV Centenario de la erección del real Monasterio de San Lorenzo del Escorial. <https://www.boe.es/boe/dias/1963/02/23/pdfs/A03083-03083.pdf>.

195 Más en: MOYA, Luis., “El Escorial. 1563-1963”, *Arquitectura*, nº. 64, Madrid, 1964, s/p.

196 Información extraída de: AA.VV., *El Escorial 1563-1963: IV Centenario de la Fundación del Monasterio del Escorial*, Patrimonio Nacional, Madrid, 1963

197 En: SÁNCHEZ, Rafael, “En julio, un múltiple museo con cuarenta salas”, *ABC*, 03.03.1963, p. 47.

*figuraban como subordinadas*¹⁹⁸.

Al igual que sucedió con la muestra dedicada a *El peregrino en el Camino de Santiago*, esta exposición sobre arquitectura formó parte de una estrategia de renovación del monumento. El programa cultural planteado presentaba al edificio como hito de la arquitectura mundial, con la clara intención por trasladar su importancia e identificación con lo español; un propósito al que se le sumó el interés por demostrar la grandeza y relevancia del relato de las colecciones conservadas en su interior.

De la exposición titulada *Sobre la construcción del Escorial* derivó el Museo de Arquitectura del Escorial. Un espacio permanente derivado de la estrategia de promoción y transformación nacional enfocada a la creación de museos municipales, que fueron enmarcados entre los muros de inmuebles de importante valor patrimonial, con una clara coartada cultural.

En abril de 1963, Javier Feduchi recibió el encargo, por petición expresa de Patrimonio Nacional, para realizar el diseño y dirigir este proyecto.

Según los documentos conservados en el legado los objetivos preliminares se centraban en la representación del valor histórico-artístico del espacio contenedor que en este caso se trataba de la Sala de las Bóvedas, situada en los sótanos del propio Monasterio¹⁹⁹.

En relación a este espacio, el arquitecto realizó un montaje adaptado próximo a un ejemplo de reintegración. Para lo que se llevó a cabo un planteamiento basado en criterios modernos que se armonizaban en un contexto pretérito, utilizando para ello mecanismos apropiados para una futura reversibilidad.

Este modesto museo creado a partir de una exhibición temporal trataba la historia de los hombres que participaron en la construcción del edificio. Una intención que convirtió las salas en un espacio de interpretación de la España del siglo XVI a través de una amplia recopilación de objetos entre los que se encontraban: documentos inéditos, materiales de construcción y maquinaria²⁰⁰.

*Todos aquellos hombres representaban muchas profesiones: políticos, con el Rey a la cabeza, teólogos, y escrituristas, arquitectos y aparejadores, maestros de todas las especialidades con sus obreros, Pintores, escultores y botánicos, médicos, músicos y tantos otros. De tal modo que apenas hubo profesión o estamento social que no estuviera representado aquí durante los veintiún años de la construcción*²⁰¹.

Pero, en referencia al concepto expositivo cabe reflexionar, en lo que se refiere a los avances en los criterios técnicos manejados, que este esbozo de plan museal surgía como resultado de una destreza adquirida tras realizar, previamente, la serie de actividades expositivas para EXCO. Así

198 cfr. en: RAMÍREZ DE LUCAS, Juan, "Pintores de, en y para El Escorial", *Arquitectura*, nº. 56, Madrid, 1963, pp. 26-30.

199 Un lugar compuesto por una serie de recintos comunicados, de magnífica arquitectura, con una crujía posterior estrecha y de traza más tosca que los recintos principales. Extraído de: GONZÁLEZ VALCÁRCEL, José Manuel, "El museo de arquitectura del Monasterio de San Lorenzo del Escorial", *El Monasterio del Escorial (1563-1963)*, Patrimonio Nacional, Madrid, 1963, pp. 311-322.

200 Más datos en: "En un libro: El espíritu y la arquitectura del Escorial", *Revista Arte y Hogar*, nº 233, 1964.

201 Extraído del catálogo de exposición realizado por Javier Feduchi, COAM: JFB/D002/C32.

pues, reforzado por esta experiencia, el arquitecto, logró adquirir una maestría que le llevó a la construcción de unos espacios, que aún siendo concebidos como ambientes efímeros se les otorgó un importante rasgo de permanencia.

3.3.2. El planteamiento: una museografía actual de aproximación al siglo XVI

En el apartado anterior se ha adelantado que fue Javier Feduchi el arquitecto elegido para realizar la exposición sobre arquitectura que iba a formar parte del programa de actividades para el IV centenario de la creación de este Monasterio.

Es interesante abrir este apartado con la afirmación escrita por el propio arquitecto que daba la bienvenida al espacio; una declaración que simbolizaba la idea principal de todo el proceso y que no era otra que la de consagrar un lugar a los hombres que se unieron en la creación de este monasterio y asociarlo a una narrativa enfocada al interés constructivo del inmueble.

Este es el Museo de los estudios, trabajos y afanes de unos hombres que construyeron, decoraron y alhajaron este edificio, presididos por el Rey D. Felipe II. Fue una empresa extraordinaria, sin más precedente conocido por ellos que la construcción del Templo de Salomón²⁰².

La propuesta de exposición se planteó en correspondencia con el lugar de acogida, en la que primó la intención por interpretar un tiempo pasado. Fue por ello que este espacio mantuvo su estructura original, respetando sus elementos originales como los muros de piedra, presentados sin añadidos y dejando a la vista su verdadero carácter. En relación a esta primera intención, la conceptualización del espacio se basó en la creación de un lugar de conocimiento, con el claro propósito de concentrar la atención en la historia del mayor proceso constructivo realizado en España.

La propia estructura de la Sala de las Bóvedas ayudó en la configuración del espacio museístico. El arquitecto tomó como referencia la planta original, respetando cada una de sus divisiones entre los contrafuertes; espacios que acabarían convirtiéndose en las salas que acogieron cada uno de los episodios que conformaron el itinerario de la muestra.

Esta exhibición supuso un punto clave en la trayectoria de Javier Feduchi. A través de en este montaje, se manifestó una coherencia dimensional y estructural, resultado de un ejercicio de experimentación museográfica basado en la adaptación al lugar de acogida para establecer un correcto diálogo entre éste y el contenido, secundado por las formas del equipamiento y materiales empleados.

²⁰² Extraído del catálogo de exposición realizado por Javier Feduchi, COAM: JFB/D002/C03-01/003.

Este proyecto materializó y reinterpretó la historia arquitectónica y constructiva del edificio –a través de su documentación, planimetría, dibujos, materiales, herramientas y maquetas– traídos al plano actual para garantizar un espacio de comprensión por parte de la sociedad del siglo XX.

En esta exposición el “argumento” es la historia arquitectónica y constructiva del Monasterio, vista con los ojos de los hombres hoy. Esto es, hay que intentar presentar al público de 1963 lo que significó en aquel tiempo la arquitectura y la construcción del edificio. Apoyándose con mucha exactitud en datos absolutamente ciertos, pero presentando estos datos para que los acepten los ojos de los hombres de hoy²⁰³.

Tras la última reunión, el 15 de abril de 1963, entre el equipo y José Manuel González Valcárcel, arquitecto de la Dirección General de Bellas Artes y conservador de Patrimonio Nacional, se articularon los criterios de actuación en base a dos objetivos principales:

-1. Organización de un discurso principal basado en la exhibición de los detalles singulares, que corroboraban la transcendencia e influencias del Escorial, en su tiempo y en la actualidad.

-2. Establecer una interpretación individual de las piezas que daban fe de su importancia; con la intención de presentar cada una, como parte de un argumento tan relevante como este episodio de la historiografía española.

Finalmente, tras los trabajos previos relativos a la restauración, saneamiento y conservación de la sala dio comienzo el montaje de la exposición, la cual tuvo una duración de tres meses, de abril a junio de 1963²⁰⁴.

Una vez finalizadas estas labores de adecuación se presentó un interior libre de pilares en el que, una consecución de once salas diferenciadas e intercomunicadas entre sí, se enmarcaba el planteamiento expositivo. Esta conceptualización dio lugar a un trazado simétrico, no muy extenso, que daba paso a un espacio contiguo, fluido, neutro²⁰⁵.

Dentro de este espacio Javier Feduchi planteó un programa narrativo que se ordenaba en torno a dos grandes áreas: la primera –desde la sala 1 a la 6– que con un enfoque histórico-artístico trataba el vínculo del museo con el pasado. Y la segunda –desde la sala 7 a la 11– que, protagonizada por un contenido más técnico, abordaba el proceso de construcción de El Escorial.

La rigidez y masividad de la planta favoreció en el desarrollo del itinerario establecido, un recurso que, al igual que sucediera en proyectos anteriores, se convertía en un elemento esencial para establecer el orden del argumento. A modo de *promenade* sostenía el hilo narrativo de once capítulos que interpretaban la utopía histórica del monasterio.

203 “Ideas sobre la exposición de arquitectura del Escorial”, documento encontrado en el legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/D002/C03-01/001.

204 Se llevaron a cabo trabajos de restauración de la sillería de las bóvedas, saneamiento y encalado de los paramentos, conservación del pavimento de canto rodado, en las salas más estrechas y la colocación de un enlosado de piedra de granito en las demás.

205 Información extraída del legado de Javier Feduchi: JFB/D002/C03-01/001.

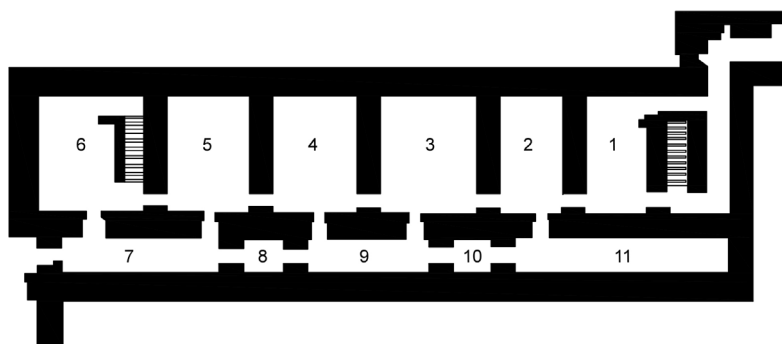


Fig. 145. Museo Arquitectura del Escorial. Zonificación

Distribución salas.	
1.	Sobre la construcción del edificio. Los artífices
2.	El edificio
3.	Las trazas de Juan de Herrera y sus seguidores
4.	Los grabados de Perret
5.	Iconografía
6.	Iconografía
7.	Las herramientas
8.	Los materiales
9.	La carpintería
10.	Los oficios
11.	Las máquinas

Este itinerario se iniciaba con una sala introductoria “Los artífices” protagonizada por los humanistas impulsores de la creación de este complejo. La intención hacer presentes a estos personajes, precedidos por un cuadro de Felipe II, se concretaba en un espacio vacío con una serie de retratos independientes, ordenados en una consecución de paneles verticales.

Además de realizar el diseño de este espacio, la actuación de Javier Feduchi se ampliaba hasta la producción del mobiliario expositivo. Los elementos expográficos de esta sala se materializaban en unas estructuras de madera unidas por unas piezas cúbicas del mismo material, que se fijaban mediante pasadores a la retícula de contrachapado sujeta a la pared.

La siguiente sala titulada “El edificio” se dedicó a los detalles de su construcción que estaban recogidos en el libro sobre el Escorial escrito por el Padre José de Sigüenza (1544-1606)²⁰⁶ y en los “Diarios de obra” de Fray Antonio de Villacastín (1512-1603)²⁰⁷. Así como otras anotaciones del propio rey contenidas en estos textos. Estos libros se mostraban insertos en vitrinas acompañados por tablonces que contenían imágenes e

206 El padre fray José de Sigüenza escribió “Historia primitiva y exacta del Monasterio del Escorial”, formando parte de su obra *Historia de la Orden de San Jerónimo y La vida de San Jerónimo*

207 Religioso de la Orden de San Jerónimo. Apa-
rejador y director de las obras del Escorial



Fig. 146-147. Museo Arquitectura del Escorial. Detalle expositores

información –en algunas partes detallada y traducida al contexto actual– ordenados sobre una cuadrícula de madera.

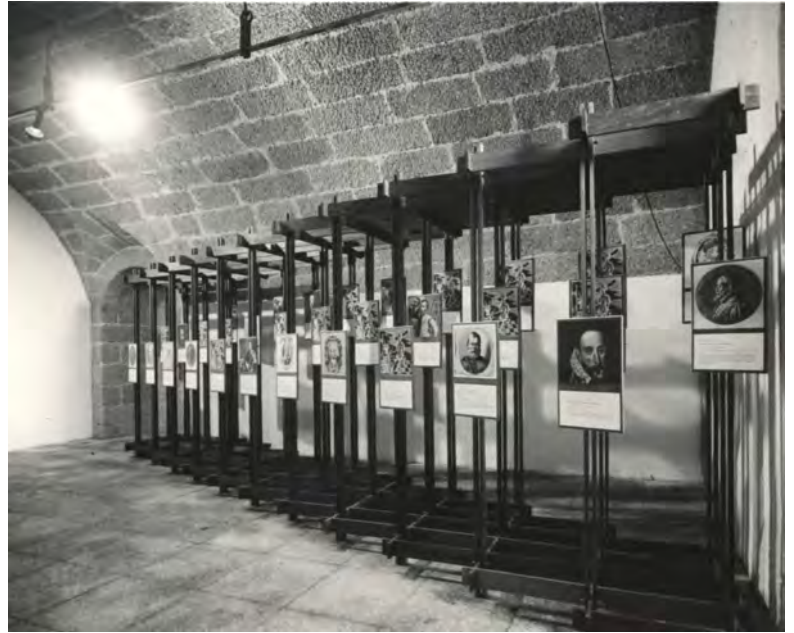


Fig. 148. Museo Arquitectura del Escorial. Sala 1. Detalle "Hombres ilustres"



Fig. 149. Museo del Escorial. Sala 3. Detalle mueble expositor

La sala tres denominada "Las trazas de Juan de Herrera y seguidores" estuvo destinada a presentar, por primera vez al público, los planos, dibujos y bocetos que el mismo Juan de Herrera realizó durante el proceso constructivo del monasterio.

En este punto cabe resaltar el expositor diseñado por Javier Feduchi para albergar los planos. Un soporte realizado a partir de una directriz parabólica en cuyo interior se colocaron lámparas fluorescentes especiales para evitar la descomposición de las tintas. Mientras, los dibujos se exhibieron a partir de una estructura formada por dos vidrios -uno térmico y otro traslúcido- que permitía apreciar el sistema de calco utilizado y las correcciones realizadas.

La sala cuatro estuvo dedicada a presentar los grabados de Pierre Perret, un artista grabador que fue contratado por el mismo Juan de Herrera para que dibujara el edificio durante su construcción.

Puede apreciarse en los documentos conservados en el legado de Javier Feduchi como éste facilita más detalles en cuanto a materiales y estructura de los elementos expográficos. Se observa entonces como estos soportes son más completos y perfeccionados; cualidades que se manifiestan en este panel para los grabados. Esta estructura que se colocó sobre los muros originales estaba formada por dos contrachapados de madera fijos a perfiles metálicos, al mismo tiempo que sostenían el cristal y una chapa de cobre fija en la parte anterior a modo de pantalla.

Toda esta superficie quedaba iluminada por unas lámparas fluorescentes especiales situadas entre el cristal y el grabado que evitaba posibles reflejos. Para concluir al final de esta sucesión de piezas se colocó el dibujo original del mismo Juan de Herrera que sirvió de modelo para el propio Perret.



Fig. 151. Museo Arquitectura del Escorial. Detalle expositores



Fig. 150. Museo Arquitectura del Escorial. Sala de grabados de Pierre Perret

Como puede observarse en la imagen, el elemento expositivo realizado para estas salas se creó a partir de una de una estructura de listones y paneles a modo de mecanismo flexible que permitía realizar conjuntos con diferentes geometrías. Esta solución ligera demostraba el interés del arquitecto por respetar la monumentalidad del espacio. Estas estructuras se arriostraban creando un conjunto autoportante de largueros superiores que servían también de soporte a la iluminación, instalada sobre los mismos.

El tramo comprendido entre las salas 7 y 11 que conformaba la segunda parte del museo quedó ubicado en la zona de la crujía. Este ámbito denominado “De la construcción” se organizó para mostrar los detalles técnicos del proceso constructivo del edificio. Esta sucesión de espacios se fragmentó para acoger las cuestiones relacionadas con las herramientas, los materiales, la carpintería, los oficios y las máquinas; dejando la sala nueve para presentar la maqueta a escala de la Torre de las Damas y algunos artefactos de construcción.



Fig. 154. Museo Arquitectura del Escorial. Torre de las Damas

Con este proyecto, el arquitecto confirmó su capacidad para interpretar un argumento de carácter técnico que conjugó desde un enfoque historiográfico. De esta manera pudo conceptualizar un plan que representaba la realidad sobre un proceso constructivo del siglo XVI desde una perspectiva intelectual y que, a través de su apariencia escenográfica, se hacía accesible a todos los públicos.

Esta correcta presentación de las piezas fue el resultado de realizar un montaje independiente, homogéneo, monocromático y flexible; que se adaptaba al propio cerramiento y la materialidad de sus muros.

En este proyecto se manifiesta una intención por alcanzar altas cotas de versatilidad a través de un sistema repetitivo de formas y superficies.



Figs. 155-156. Museo Arquitectura del Escorial. Detalle de las máquinas y expositores



Fig. 157. Museo Arquitectura del Escorial. Detalle

Todo ello traído de las soluciones de elementos modulados que establecían un contraste entre el espesor de los muros y las estructuras sencillas de los soportes.

La mayor parte de los recursos empleados ponían de manifiesto la sensibilidad y maestría del arquitecto. La atención al detalle y la transmisión de las cualidades hápticas de la arquitectura se ampliaban con el empleo de materiales tradicionales como la madera, el vidrio y la piedra.

El mobiliario expositivo realizado *ex profeso* para albergar las piezas de la colección declaraba una indiscutible modernidad. Además de las estructuras de exposición y los soportes modulares es necesario destacar los paneles para piezas pequeñas. La exhibición de los tornillos, clavos, llaves y herramientas se resolvió a partir de tacos de plástico y abrazaderas de cuero fijadas a una pletina de hierro. Un conjunto de elementos que mantenían el carácter pretérito del edificio y establecían una simbiosis entre espacio y contenido, pasado y presente.



Fig. 158. Museo Arquitectura del Escorial. Sala de herramientas

Relativo a otros recursos expositivos es interesante tratar los recorridos, que se presentaban libres, aunque éste quedara marcado en un itinerario lógico orientado en el sentido longitudinal de las salas. Asimismo, cabe destacar la importancia de la rotulación y las cartelas, que para el arquitecto eran una prioridad. Manifestada esta intención en trabajos anteriores, Javier Feduchi se anticipó a la necesidad de marcar la zonificación de las partes a través de textos que organizaban el espacio y facilitaban el entendimiento de la exhibición, además de conferirle una homogeneidad

monio. De esta manera se produjo una unión entre conceptos como la arquitectura, el arte y la construcción, formando parte de un alarde de interpretación histórica traída a la actualidad de mediados del siglo XX.

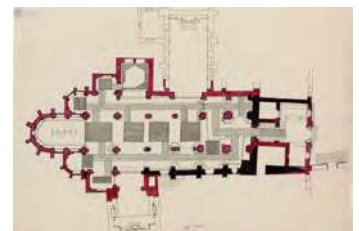
Tras su buena acogida y el éxito tenido tras su inauguración, este museo, se mantuvo abierto durante 52 años, clausurándose en agosto de 2015.

Se han cerrado los llamados museos de pintura y arquitectura, por los que comienza el (tradicional) recorrido turístico, ya que sus instalaciones totalmente obsoletas no tienen vinculación con la lectura histórica del monumento”, explica un comunicado de Patrimonio Nacional. Por lo que respecta al museo de arquitectura, la intención de Patrimonio es que la información sobre la construcción del Monasterio pueda explicarse en el Salón del Paseo del Palacio de Felipe II, donde actualmente se exponen numerosas imágenes y planimetrías originales del edificio, mientras que las maquetas y otros objetos arquitectónicos se expondrán en los futuros nuevos espacios de acogida de los visitantes²¹⁰.

210 Párrafo extraído de: OLLERO, Daniel J., "Polémico cierre en el Monasterio de El Escorial", *El Mundo*, 03/08/2015.

3.4. Una museografía abstracta en la exposición “Santiago en el arte español”

EXPOSICIÓN SANTIAGO EN EL ARTE ESPAÑOL	
UBICACIÓN	Iglesia de Santo Domingo de Bonaval. Costa de San Domingos, Santiago de Compostela
PROMOTOR	Francisco Pons-Sorolla Fernando Quiroga Palacios (Cardenal Arzobispo de Santiago) Ministerio de Educación Nacional y Ciencia (Manuel Lora Tamayo) Ministerio de Información y Turismo (Manuel Fraga Iribarne) Ministerio de la Vivienda (José María Sánchez Arjona) Comité Directivo: Gratiniano Nieto (Director General de Bellas Artes) Carlos Robles Piquer (Director General de Información) Miguel Ángel García-Lomas (Director General de Arquitectura) Comité Ejecutivo: Francisco Pons-Sorolla Manuel Chamoso Lamas (delegado de la Dirección General de Bellas Artes) Salvador Pons Muñoz (comisario para el Año Santo Compostelano) Carlos de Miguel (arquitecto de la Dirección General de Arquitectura)
USO-FUNCIÓN	Exposición temporal
PROYECTO DE	Javier Feduchi
COLABORADORES	José García Vela y Mariano Erdoiza (montaje) José Luis Sánchez (creador del emblema de la exposición)
EMPRESA CONSTRUCTORA	Sin datos
TEMÁTICA	Arquitectura, arte. Religión. Carácter Histórico-artístico
CONCURSO / ENCARGO	Encargo
FECHA ASIGNACIÓN	1965
FECHA DE EJECUCIÓN	Sin datos
FECHA INAUGURACIÓN	25.07.1965
DURACIÓN	25 de julio al 30 de septiembre de 1965
DESMONTAJE	Sin datos
PROTECCIÓN	No
BREVE DESCRIPCIÓN	Exposición iconográfica sobre piezas representativas del Apóstol Santiago traídas de diferentes iglesias y museos para mostrar los cambios en su representación y cambios estéticos producidos entre los siglos XIII y XVI.
OTROS ARQUITECTOS O ARTISTAS PRESENTES	José García Vela
LOCALIZACIÓN EN LEGADO	JFB/F0254-JFB/F0259, JFB/F0433, JFB/F0581/C74-08, JFB/P006/B6-01_04
FUENTES	Sin datos
RESEÑAS	- FEDUCHI, Javier, "Santiago en el Arte Español", Arquitectura, nº 80, Madrid, 1965. - SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, "La exposición Santiago en el Arte Español en Santiago de Compostela", Crónica, 1965, pp. 193-195. - PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, "La Exposición Santiago en el Arte Español en Santiago de Compostela", Archivo Español de Arte, tomo. 38, 1965
SUPERFICIE CONSTRUIDA	Sin datos
PRESUPUESTO	Sin datos



Con motivo de la celebración del Año Santo de 1965 se organizó, en Santiago de Compostela, la muestra titulada *Santiago en el Arte Español*. Esta exposición que fue inaugurada el día el 25 de julio, festividad del Apóstol, se mantuvo abierta hasta el 30 de septiembre.

Al igual que sucediera con otras actividades similares –véase la exposición sobre *El peregrino en el Camino de Santiago*–, esta exhibición, además de formar parte del programa cultural de esta efeméride, se constituyó dentro del plan de revitalización, promoción y proyección de la ruta jacobea; el mismo iniciado años antes por el Patronato Nacional del Camino de Santiago.

A la propuesta inicial de llevar a cabo esta exposición, emprendida por Francisco Pons-Sorolla –posteriormente designado como parte del comité ejecutivo–, se unió la iniciativa y deseo personal del Cardenal Arzobispo de Santiago, Fernando Quiroga Palacios. De esta intención se consiguió el patrocinio por parte del Ministerio de Educación Nacional y Ciencia y el apoyo del que fuera Ministro de Información y Turismo, Manuel Fraga Iribarne. Además de contar con la ayuda del Ministro de la Vivienda, José María Martínez Sánchez-Arjona.

Para una mejor organización se conformó un comité directivo. En un primer momento conformado por: Gratiano Nieto, Director General de Bellas Artes, Carlos Robles Piquer, Director General de Información y Miguel Ángel García-Lomas, Director General de Arquitectura. Y completado por una comisión ejecutiva de la que formaron parte: Francisco Pons-Sorolla, como arquitecto y restaurador, Manuel Chamoso Lamas, como delegado de la Dirección General de Bellas Artes, Salvador Pons Muñoz, comisario del Año Santo Compostelano y Carlos de Miguel, arquitecto de la Dirección General de Arquitectura.

La organización de esta exposición corrió a cargo de la citada Dirección General de Arquitectura; que completó esta agrupación con un equipo técnico para el que se eligió a Alfonso Emilio Pérez Sánchez, como responsable de las tareas de documentación y catalogación de las piezas. Javier Feduchi como arquitecto y diseñador de la muestra. Además de José García Vela y Mariano Erdoiza como los coordinadores del montaje. Una agrupación que acabó perfilándose con el artista José Luis Sánchez al que se le encargó el emblema de la exposición.

Una vez establecidas las intenciones y necesidades del proyecto, se eligió la iglesia del Convento de Santo Domingo de Bonaval como lugar para celebrar esta exposición²¹¹.

Este conjunto monumental realizado entre los siglos XIII-XIV fue declarado monumento nacional en 1912 y convertido en una realidad museística tras finalizar las obras de restauración emprendidas en 1953.

211. Este conjunto fue fundado por Santo Domingo de Guzmán, descendiente de la familia gallega de los Condes de Traba, en su peregrinación a Santiago de Compostela en 1219. La iglesia de estilo gótico, siglo XIV, fue construida según los cánones de la época. Hoy es uno de los pocos ejemplos que se conservan en la ciudad, es de aspecto sencillo pero monumental, con una vistosa cabecera. En SERRANO TELLEZ, Nuria, "El museo *do pobo galego* en el Convento de Santo Domingo de Bonaval de Santiago de Compostela", *Boletín ANABAD*, 2/1995, tomo: 45, nº. 1, 1995, pp. 195-220

Gracias a estas mejoras esta iglesia se convertía en un espacio óptimo para acoger un plan expositivo; una situación que favoreció a su conversión posterior en museo. Hoy en día conocido como el Museo del Pueblo Gallego o *Museo do pobo galego*²¹².

Que este convento formara parte del programa de intervención realizado entre 1940 y 1960 por Pons Sorolla provocó que la iglesia, único ejemplo de arquitectura gótica de la ciudad interrumpiera durante las obras sus funciones religiosas²¹³.

Este intervalo favoreció el consentimiento de que este templo se convirtiera en un escenario "místico". Ahora convertido en un imponente espacio de exhibición, la Iglesia de Santo Domingo de Bonaval, vería reforzado su interés monumental a la vez que adquiriría una revalorización en el contexto actual²¹⁴.

*La instrumentación política, la vinculación de sus proyectos con la intencionalidad ideológica del franquismo, reflejada tanto en la recuperación masiva del patrimonio religioso, por la deuda contraída entre el Estado e Iglesia católica, como en la atención prestada a la catedral en cuanto símbolo de la cruzada nacional. No cabe duda que buena parte de las intervenciones responden a intereses políticos, desde ideológicos hasta turísticos*²¹⁵.

Para este proyecto, Javier Feduchi planteó una interesante museografía a partir de una arquitectura casi imperceptible. El montaje interpretaba un argumento desde una perspectiva histórico-artística. Esta pequeña exhibición trataba la iconografía jacobea como un itinerario por 71 piezas representativas del Santo Apóstol traídas de colecciones de iglesias y museos diocesanos, catedralicios y provinciales²¹⁶.

A pesar de su carácter acotado, esta exhibición ofreció al arquitecto evolucionar en la búsqueda de lo esencial en las arquitecturas efímeras. Este espacio espiritual le brindó la posibilidad de diseñar un montaje más abstracto, con el que explorar los límites de los recursos expositivos. Este espacio religioso se convirtió en el sitio perfecto para proponer unas soluciones proyectadas al servicio de las piezas artísticas.

Así pues, lo esencial quedaba revelado en el interior. En este ejemplo, Javier Feduchi presentó un planteamiento sencillo y diáfano acorde a un programa que quedaba definido de la siguiente manera:

- Pintura Gótica (siglos XVI y XVII)
- Escultura (siglos XIII, XIV-XV, siglos XVI, XVII y XVIII)
- Artes Menores

212 Este convento formó parte del programa de restauración promovido, en los años cincuenta, por Francisco Pons Sorolla. Comenzando los trabajos de rehabilitación de este inmueble en 1953, que contó con obras de demolición de las edificaciones modernas colindantes, la reconstrucción del crucero de la iglesia, en 1961 y el posterior ajardinamiento en 1964. Más información en: CASTRO FERNÁNDEZ, Belén M^a, *Francisco Pons-Sorolla*, Tesis Doctoral, Universidad de Santiago de Compostela, 2007, pp. 205, 303 y 333.

213 Inicialmente, la fundación de esta iglesia-convento fue atribuida a Santo Domingo de Guzmán, en unas supuestas visitas que realizó como peregrino en el siglo XII. Actualmente está constatado que Santo Domingo no llegó a visitar Santiago de Compostela, así como sí lo hizo San Francisco de Asís. El documento más antiguo en el que hay constancia de este convento data del año 1228, adquiriendo el título de Santo Domingo posteriormente, en el s. XV, bajo el patrocinio de la casa de Altamira. Además., esta iglesia posee una generosa vinculación con la sociedad e historia gallega ya que en su interior alberga el Panteón de los Gallegos Ilustres, del siglo XIII; en el que reposan los restos de Rosalía de Castro, Francisco Asorey, Alfredo Brañas y Ramón Cabanillas, entre otros, así como el sepulcro de la propia Casa de Altamira.

214 En: FEDUCHI, Javier, "Santiago en el Arte Español", *Arquitectura*, nº 80, Madrid, 1965, p. 53.

215 cfr. en: CASTRO FERNÁNDEZ, Belén María, "Balance de las intervenciones dirigidas por Francisco Pons Sorolla en Santiago de Compostela durante el franquismo", *La albolafia: revista de humanidades y cultura*, p. 62. "

216 En: PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, "La exposición Santiago en el Arte Español en Santiago de Compostela", *Crónica*, 1965, pp. 193-195.



Figs. 161-163. Exposición *Santiago en el arte español*. Acceso. Sala introductoria

PINTURA

GOTICA

1. J. HATROZ (1431). Retablo de Santiago [precedente de Valpurgio]. Tarragona. Museo Diocesano.
2. B. MARTORELL (1482). Santiago Peregrino. (De la predela del retablo de Pineda, 1487.) Girona. Museo Diocesano.
3. F. CALLEJO (1468-1507). Santiago Peregrino. (De la predela del retablo del cardenal Mella [1166 y ss.]. Zamora. Catedral.)
4. MAESTRO DE SAN IDEFONSO. (Finis del siglo XV.) Santiago y San Andrés. Valladolid. Museo.
5. MAESTRO DE PERA. (?). (Finis del siglo XV.) Santiago Peregrino. Valencia. Museo Diocesano.
6. ANONIMO VALENCIANO S. XV. Santiago de Clavijo. Tabla central de un retablo. Barcelona. Museo de Arte de Cataluña.
7. ANONIMO S. XV. Santiago Peregrino y escena de su leyenda. Barcelona. Museo de Arte de Cataluña.
8. ANONIMO S. XV. Aparición de la Virgen del Pilar a Santiago. (Isla.) Zaragoza. Museo Catedralicio.
9. ANONIMO S. XV. Santiago Peregrino. Lérida. Museo Diocesano.

SILO XVI

10. ANTON RECCERLA. Santiago Peregrino. Madrid. Museo Arqueológico Nacional.
11. A. DE FLANDRES. Santiago en trono. (Del retablo de San Miguel.) Salamanca. Museo Catedralicio.
12. EL GRECO. Santiago Peregrino. Toledo. Museo de Santa Cruz. Después de la parroquia de San Nicolás.
- 13-18. PABLO DE SAN LEONARDO. Seta tablas de la Leyenda de Santiago. Villarreal de las Infantas (Castellón). Parroquia de San Jaime.
19. MAESTRO DE ALBACETE. Santiago Peregrino. Alcaraz (Albacete). Iglesia de la Trinidad.
20. ANONIMO VALENCIANO. Santiago Peregrino. Valencia. Museo Diocesano.

SILO XVII

21. ANONIMO. COMIENZOS DEL SIGLO XVI. Santiago Peregrino. (Del retablo de la Seo Vieja.) Cuenca. Catedral.
22. ANONIMO. MEDIADOS SIGLO XVI. Santiago. San Andrés y San Bartolomé. (Predela del retablo de la Asunción.) Cuenca. Catedral.
23. ANONIMO. Santiago Peregrino. De la predela del retablo Mayor. Toledo. Iglesia de San Andrés.
24. ANONIMO. FINES DEL SIGLO XVI. Santiago en Clavijo. Toledo. Museo de Santa Cruz.

SILO XVII

25. ESTEBAN MARQUEZ (1655-1700). Santiago Peregrino. Sevilla. Hospital de las Cinco Llagas.
26. LUCAS VALDES (1641-1704). Santiago en Clavijo. Córdoba. Museo de Bellas Artes.
27. FRANCISCO Y MIGUEL POLANCO. (?). Santiago Peregrino. (De un Apóstolado.) Sevilla. Museo de Bellas Artes.
28. BIERBA. (?). (1591-1652). Santiago Peregrino. Jávora. Museo Catedralicio.
29. ANONIMO. Santiago protector de las Comendadoras. Valladolid. Convento de las Comendadoras.
30. ANONIMO MARIANO. Santiago en Clavijo. Madrid. Colegio Particular.

ESCULTURA

SILO XIII

31. Santiago en trono. (Precedente de Postovedra.) Barcelona. Museo de Arte de Cataluña.
32. Santiago Peregrino. (Piedra polimerizada.) Toro. Iglesia de Santa María.

SILO XIV - XV

33. Santiago Peregrino. (Piedra polimerizada.) Barcelona. Museo de Arte de Cataluña.
34. Santiago Peregrino. (Piedra.) Barcelona. Museo de Arte de Cataluña.

SILO XVI

35. Santiago Peregrino. (Relieve en madera, de una sillera de Cora.) Borriana. Museo de Arte de Cataluña.
36. Santiago Peregrino. (Madera polimerizada. De un retablo de 1287.) Tunesca (Zaragoza). Catedral.
37. Santiago Peregrino. (Piedra.) Selisón. (Lérida). Museo Diocesano.
38. Santiago Peregrino. (Piedra.) Lérida. Museo Diocesano.

SILO XVII

39. A. BERRUGUETE (14-1562). Santiago Peregrino. (Madera estofada. Del retablo de San Benito.) Valladolid. Museo de Escultura.
40. A. BERRUGUETE (?). Santiago Peregrino. (Madera estofada.) Girona (Palencia). Parroquia.
41. J. RODRIGUEZ Y LUCAS GIRALDO. Santiago en Clavijo. (Relieve de la sillera del Goto.) Avila. Catedral.
42. F. BURGARY (14-152). Santiago Peregrino. (Del retablo de la Navidad.) Burgos. Iglesia de San Gil.
- 43-45. FRANCISCO Y DIEGO DE AYALA. Tres escenas de la leyenda de Santiago. (Del retablo Mayor, 1583.) Jumilla (Murcia). Iglesia de Santiago.
- 46-47. GUILLEN TERESA Y JOAQUIN BOLDUQUE. Santiago en Clavijo (relieve) y Santiago Peregrino. (Ancho del retablo Mayor, de 1547.) Cáceres. Santa María.
48. ANONIMO. Santiago Peregrino. (Detalle de un retablo.) Vitoria. Iglesia de San Pedro.
49. ANONIMO. Santiago Peregrino. (Del retablo del Sagrario.) Palencia. Catedral.
50. ANONIMO. Santiago Peregrino. (Relieve de una sillera de Cora, 1593.) Ormaiztegui. Museo de Bellas Artes.
51. ANONIMO. Santiago Peregrino. (De la sillera de San Benito al Real.) Valladolid. Museo Nacional de Escultura.
52. ANONIMO. Santiago en Clavijo. (Del retablo Mayor.) Villadiego (Palencia). Parroquia.
53. ANONIMO. Santiago en Clavijo. (Del retablo Mayor.) Morfin. Museo de las Puercas (Segovia). Parroquia.
54. ANONIMO. Santiago Peregrino. (Del retablo Mayor.) Ibar (Burgos). Parroquia.

SILOS XVII - XVII

55. Santiago Peregrino. (De un retablo.) Burgos. Iglesia de San Llamas.
56. ANONIMO. Santiago Peregrino. (Piedra polimerizada.) Barcelona. Museo de Arte de Cataluña.
57. ANONIMO. Santiago Peregrino. (Alabastro.) Salamanca. Museo Catedralicio.
58. ANONIMO. Santiago Peregrino. (Madera polimerizada.) Madrid. Col. Particular.
59. ANONIMO. Santiago Peregrino. (Madera.) Madrid. Col. Particular.
60. ANONIMO. Santiago Peregrino. (Madera.) Madrid. Col. Particular.

ARTES MENORES

61. G. HERNANDEZ. Santiago Apóstol. (Del retablo Mayor.) Valladolid. Iglesia de San Miguel.
62. MANUEL SOLIS. Santiago Peregrino. (De una consola de la Seo Vieja.) Avila. Catedral.
63. ANONIMO. Santiago en Clavijo. Madrid. Col. Particular.

El paseo exterior hacia la entrada presentaba al visitante la imponente fachada renacentista. A su lado el cartel de la exposición daba la bienvenida con tres imágenes de Santiago Apóstol pertenecientes a diferentes épocas. Juntas avanzaban el argumento de la muestra.

A continuación, tras el acceso se abría paso una sala intermedia a modo de preámbulo en la que, el arquitecto, volvió a utilizar un recurso de contextualización ya empleado anteriormente: el mapa de España. En este plano de grandes dimensiones quedaban marcadas cada una de las

etapas del Camino de Santiago Francés. En la misma estancia un panel vertical con listones de madera presentaba los nombres de los promotores y creadores de esta exposición.

La superficie de la iglesia fue el espacio asignado para el montaje. Tanto la nave central como las paralelas se presentaban libres de cualquier barrera arquitectónica. En esta planta basilical, Javier Feduchi desplegó una estructura central formada por tres grandes vigas armadas de madera, suspendidas de las bóvedas. De tal manera que creó una armadura principal de la que partían otras secundarias que se distribuían por todo el espacio. En ellas se apoyaban y adaptaban los elementos de sujeción, paneles y demás recursos expositivos.

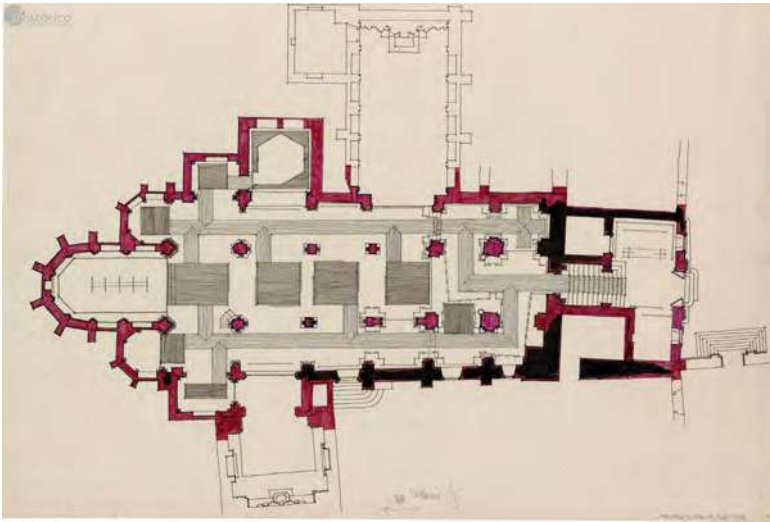


Fig. 164. Exposición *Santiago en el arte español*. Distribución

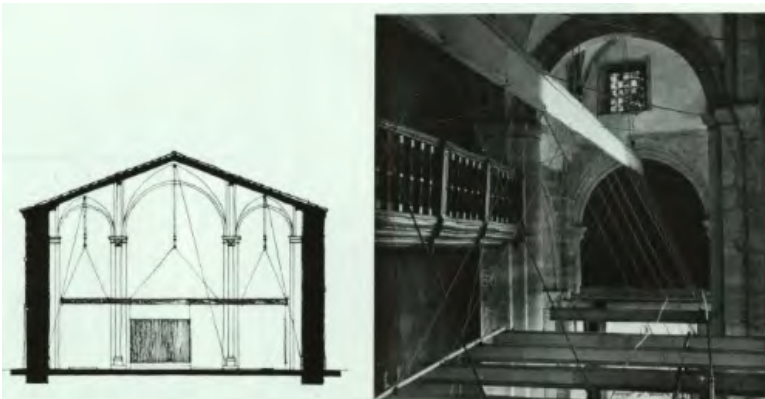
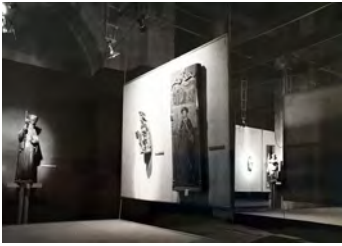


Fig. 165. Exposición *Santiago en el arte español*. Alzado y detalle del interior



Figs. 166-168. Detalle de la exposición

Tal y como expresa el propio arquitecto en la revista *Arquitectura*:

[...] *La exposición está realizada sin apenas tocar las estructuras del templo y al respetar el ámbito de ayer se ha destacado la maravilla de su espléndida arquitectura.*²¹⁷.

Según el plano, Javier Feduchi ordenó los ambientes principales en el centro conforme a un esquema longitudinal este-oeste para conectarlos, a través del recorrido, con otros entornos secundarios y así resolver el programa. Este planteamiento dio lugar a un recorrido fluido y marcado por un tapiz de sisal en el suelo, que guiaba al visitante por una sucesión de estancias en las que imperaba una homogeneidad global.

El uso de la estructura suspendida del techo permitía una visión general del espacio. El vacío interior, abstraído e intimista, se mostraba en coexistencia con la ingravidez de la arquitectura efímera. Estos recursos se sumaban al deseo de no interrumpir los flujos y conexiones entre la exposición y la iglesia; posibilitando la interrelación entre los diferentes planos visuales, la percepción de las piezas en un plano medio y la visión del edificio de fondo.

Según las fotografías conservadas se percibe que las piezas pictóricas y bajorrelieves fueron apoyados en paneles exentos, arriostrados a la estructura de la cubierta y al suelo. A continuación se reservaron los pedestales de madera, situados contra los muros, para las piezas de bulto redondo; conformando un recorrido que fue iluminado a partir de una iluminación puntual exquisitamente aplicada.



Fig. 169. Exposición *Santiago en el arte español*. Detalle del interior

217 FEDUCHI, Javier. "Santiago en el Arte Español", *Arquitectura*, nº 80, Madrid, 1965, p. 53.

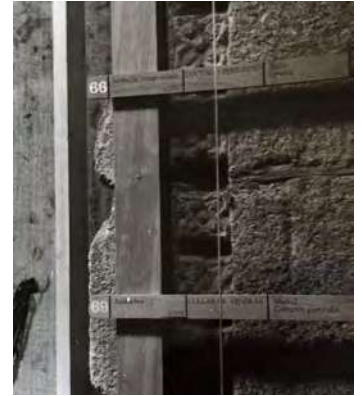


Fig. 170. Exposición *Santiago en el arte español*. Detalle del interior

Por otro lado, también cabe puntualizar que las directrices empleadas radicaron en la búsqueda de la perfección y la unidad de conjunto. Una vez más, Javier Feduchi utilizó la madera como material principal en sus arquitecturas efímeras, ampliando este uso a la creación de estructuras regulables para los focos de luz, colocados en un listón regulable de una estructura portante principal.

La exposición *Santiago en el Arte Español* se establece como punto un punto y aparte entre sus comienzos protagonizados por los trabajos realizados para EXCO y los que realizará más adelante, con un carácter más industrial.

Los primeros espacios expositivos diseñados por Javier Feduchi se caracterizaron por estar claramente delimitados, adquiriendo presencia como



Figs. 171-173. Detalle de la exposición



Fig. 174. Detalle de la exposición

piezas absolutamente independientes de las salas que las acogían. En este ejemplo de 1965 se diluye la fragmentación marcada de las salas para crear una relación visual y espacial con el edificio. Este cambio se produjo en la búsqueda de una pureza formal y conceptual de sus arquitecturas de exposición para convertirlas en el medio perfecto para dialogar y transmitir una identidad, recuperando y potenciando el pasado.

[...] Pero lo que da un especialísimo interés a la exposición es su instalación, de una novedad y lujo excepcionales. La Dirección General de Arquitectura, y el arquitecto Javier Feduchi, han transformado enteramente la iglesia conventual de Santo Domingo, creando en ella espacios de una gran belleza a la vez espectacular y recogida, que valora enormemente las piezas exhibidas²¹⁸.



Fig. 176. Exposición *Santiago en el arte español*. Detalle del interior

218 Texto extraído del artículo de PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, "La Exposición Santiago en el Arte Español en Santiago de Compostela", *Archivo Español de Arte*, tomo. 38, 1965, p. 193.

4. LAS EXPOSICIONES DE LA INDUSTRIA

4.1. La arquitectura modular como solución de stands y pabellones

4.2. Nuevos recursos en las exposiciones de la industria

4.2.1. El pabellón del Ministerio de la Vivienda en la FICOP/67

4.2.2. El stand RTVE en SONIMAG-6

4.2.3. La exposición del XXX aniversario del INI

4.2.4. Las últimas aportaciones en las exposiciones industrializadas

4. LAS EXPOSICIONES DE LA INDUSTRIA

4.1. La arquitectura modular como solución de stands y pabellones

El siguiente apartado se centra en los stands y espacios de exposición industrializados realizados por Javier Feduchi a mediados de la década de los sesenta. Hasta la fecha, el recorrido efectuado por el arquitecto en el contexto del diseño de exposiciones le llevó a una evolución en la que comprendió la necesidad de plantear unos montajes sencillos y flexibles, con la posibilidad de ser modificados y transformados a futuro, una vez colocados en el lugar definitivo.

Este proceso práctico le llevó a especializarse en estas arquitecturas. De este procedimiento resultaron unos ejemplos en los que no se alteraba el espacio de acogida; lo que le llevó al estudio y perfeccionamiento de estos proyectos, generando nuevos tipos que acabarían por mejorar otros ambientes de presentación como los stands.

La breve experiencia mantenida durante sus años de estudiante con la arquitectura de stands y pabellones se vio ampliada hacia 1966 cuando realizó el anteproyecto del Pabellón de la Feria de Muestras de Asturias, junto a Antonio Fernández Alba y Carlos de Miguel²¹⁹. Más adelante surgieron los estudios sobre stands modulares con una base teórica aplicados en espacios expositivos dentro de edificios. Este conjunto de trabajos evidenciaba un cambio sustancial en sus exposiciones.

Esta transición guarda relación con lo que Juan Ramírez de Lucas declara en su artículo titulado “La exposición o el museo temporal y siempre cambiante”. Cuando a mediados de los sesenta los montajes expositivos se habían convertido en una especialidad de primer rango resultaron eficaces y rentables, hasta convertirse en ejemplos con carácter universal, enmarcados en contextos concretos como los espacios feriales o los museos.

[...] La exposición se ha convertido en algo cotidiano, más diario que el pan ... y tan periódico como el mismo diario de las noticias que nos trae las últimas novedades sucedidas. Última novedad, último conocimiento, en estos dos pilares básicos se asienta esa costumbre moderna de la exposición, que moviliza y desplaza millones de personas de unos países a otros. A tanto se ha llegado que ya existen ciudades especializadas en exposiciones, como París, Milán, Barcelona, Copenhague, Nueva York, Tokio [...] Otra característica de la exposición es que siendo un trabajo de orden menor en apariencia, es en donde es el arquitecto el ordenador: En la recentísima Exposición Internacional de la Construcción, celebrada en Madrid, podía apreciarse con un solo golpe de vista los stands que habían sido concebidos por arquitecto, decorador o por el concesionario de la firma. Dos pabellones destacaban en la citada exposición: el de la EXCO y el del Colegio de Arquitectos de Madrid, ambos trazados e instalados por arquitectos, algunos de los cuales han llegado a ser verdaderos especialistas en la materia²²⁰.

219 “Memoria del anteproyecto Feria de Muestras de Asturias”. Biblioteca nacional: DL/2356745.

220 cfr. RAMÍREZ DE LUCAS, Juan, “La exposición o el museo temporal y siempre cambiante”, *Arquitectura*, n.º. 103, Madrid, 1967, pp.23-27.



Fig. 177. Sears Roebuck. *Modern Home*, 1923



Fig. 178. Walter Gropius y Konrad Wachsmann. *Packaged house* (1941-1950)

221 cfr. OLÓRIZ SANJUÁN, Clara, *Proyectar con la tecnología. Sistemas de producción en la arquitectura española de los 1950-60s*, Tesis Doctoral, E.T.S.A Universidad de Navarra, Pamplona, 2012, p. 2. Ficha de la tesis disponible en red: <https://fundacion.arquia.com/convocatorias/tesis/p/TesisUsuario/FichaTesis?idparticipacion=570>

222 cfr. ARNEDEO CALVO, Elena, *Patrones repetitivos y modulares en la arquitectura española a partir de 1950*, Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2016, p. 18.

223 Más información en: ALMONACID, Rodrigo, "De la arquitectura modular tradicional al sistema integral prefabricado: los proyectos de viviendas unifamiliares de Arne Jacobsen", *Jornadas internacionales de investigación en construcción: vivienda: pasado, presente y futuro: resúmenes y actas*, 2013, s/p.

224 A partir del siglo XX estos sistemas industrializados aplicados a la vivienda dieron lugar a proyectos como: Sears Roebuck and Co en EE. UU. En Francia se encuentran ejemplos como *Les Maisons Voisin* (1919) de Le Corbusier, las casas panelizadas, las casas desmontables de Jean Prouvé (1944), "La casa de los días mejores" de B. Fuller y J. Prouvé (1956) o la casa A.I.R.O.H en Reino Unido (1947). En: AA. VV., "La construcción modular ligera con módulos tridimensionales, antecedentes y situación actual", *Jornadas de Investigación y XII Encuentro Regional SI + Configuraciones, Acciones y Relatos*, Buenos Aires, Argentina, 2016, s/p.

Durante la década de los sesenta se produjo una importante aportación por parte de la tecnología en el ámbito arquitectónico. El uso de nuevos recursos –el módulo, la prefabricación, la producción en serie y los nuevos materiales– trajo consigo un perfeccionamiento en los stands y pabellones. Esta evolución que reconfiguró las estrategias y procedimientos constructivos, dio paso a una nueva forma de concebir estas arquitecturas. Estas mejoras, relacionadas con el uso de sistemas modulares industrializados, llegaron a transformar la estructura de estos espacios.

[...] el componente industrializado transforma los modos de diseñar, resultando en la sistematización del espacio y la redefinición del concepto de geometría [...]²²¹.

La arquitectura modular es actualmente uno de los sistemas más avanzados de construcción industrializada. No obstante, estas tipologías tienen como estrategia proyectual la repetición de un módulo, estructural o funcional que, por sus propias características –formales o constructivas– permiten establecer unas leyes de crecimiento que, dotan al conjunto de la condición de sistema. Hay que señalar que no siempre es el módulo el que genera el patrón, sino que en ocasiones, son las normas configurativas, las necesidades funcionales o la jerarquía espacial, es decir el sistema el que establece el orden y la forma por los que se rige el patrón, siendo éste la única razón de ser del módulo²²².

Como consecuencia de esta industrialización, los arquitectos ampliaron sus miras a nuevos materiales y renovados sistemas constructivos, basados en una dinámica industrial que se hacía eficiente en costes y tiempo. En base a estas propiedades se sucedieron los primeros ejemplos de arquitecturas modulares. En EE. UU aparecieron los primeros ejemplos de estas tipologías con el proyecto de "venta por catálogo" de las *Modern Homes*, ideadas por Sears Roebuck en 1916. A éstas les siguieron las casas modulares realizadas en 1919 por Gabriel Voisin, en Francia. Así como las de Arne Jacobsen de 1927 que, influido por los sistemas compositivos y constructivos de las casas medievales danesas, comenzó a desarrollar al norte de Copenhague unas tipologías domésticas basadas en sistemas modulares y repetitivos. Una práctica que derivó en 1970 en unos modelos más estandarizados basados en unidades modulares, denominados KUBEFLEX Y KVADRAFLEX²²³.

El desarrollo de la realidad modular y la prefabricación dio lugar a otros modelos interesantes como las casas panelizadas, el módulo de baño de Prouvé, la *Deployment Unit* de Buckminster Fuller o la *Packaged House* de Gropius y Watchmann²²⁴.

A finales de los cincuenta se produjo la influencia de esta evolución internacional en los ejemplos nacionales. Prueba de ello fue la creación del Pabellón de los Hexágonos de José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún. Un proyecto basado en un sistema constructivo prefabricado a partir de un módulo hexagonal de 6 x 6 m, realizado en acero, vidrio, aluminio y ladrillo.

Este ejemplo que abrió el camino para los siguientes interesados en la materia, continuaba la andadura comenzada durante la década de los cincuenta por Luis Moya Blanco²²⁵ y Alejandro de la Sota. Este último tras poner en valor las bondades de lo que el denominó como “Arquitectura física” –construida por elementos prefabricados en taller y montados en obra– se posicionó a favor de la prefabricación, la ligereza, la modularidad y la industrialización de los componentes constructivos²²⁶.

Más adelante, Miguel Fisac se haría eco de estos planteamientos propicios para una rápida construcción, coincidiendo con Javier Carvajal, que se basó en una trama modular para crear la fachada del pabellón español de la Feria Mundial de Nueva York de 1964²²⁷.

Ese mismo año Emilio Pérez Piñeiro confirmaría las cualidades de su aplicación al ganar el concurso para albergar la exposición *España 64*, con el Pabellón Transportable de Exposiciones. Una estructura desplegable de gran tamaño ubicada en el patio de Nuevos Ministerios²²⁸.

Con el paso del tiempo, esta tendencia se convirtió en una constante, quedando manifestada en otros ejemplos como el sistema geométrico del módulo HELE, de Rafael Leoz y Joaquín Ruíz Hervás, el cual dio lugar a un nuevo entendimiento de los patrones y ritmos espaciales, resultado de las estrategias de agregación²²⁹.

Otros modelos similares fueron presentados en la Exposición Universal Montreal '67 y Osaka '70. Estos ejemplos diseñados desde su perspectiva más experimental mostraron las nuevas capacidades de los espacios de exhibición temporal, al aplicar procesos de prefabricación y producción en serie²³⁰. Este interés por el estudio y racionalización de los procesos constructivos en la arquitectura fueron finalmente aplicados de manera sistemática en ejemplos de construcciones efímeras a mediados de los sesenta.

Estos conceptos fueron asimilados por Javier Feduchi que, demostrando un incipiente interés por los sistemas modulares y la prefabricación, desarrolló nuevas técnicas expositivas, más sistematizadas y flexibles.

Tal y como se ha comentado en la primera parte de esta tesis, Javier Feduchi fue, desde sus más remotos inicios arquitecto y diseñador industrial; una cualidad fuertemente consolidada y aparejada a su evolución. Esta condición le llevó a familiarizarse con los procesos de estandarización y racionalización.

Estos procedimientos le llevaron a resolver estos proyectos a través de propuestas desmontables, flexibles y funcionales. Material y económicamente eficientes, sobre las que se crearon espacios limpios de líneas rectas, con posibilidades de personalización e inmediatez.

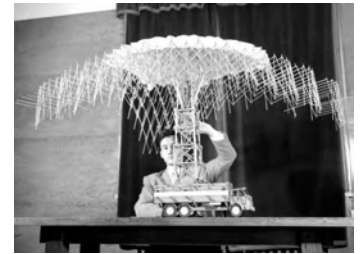
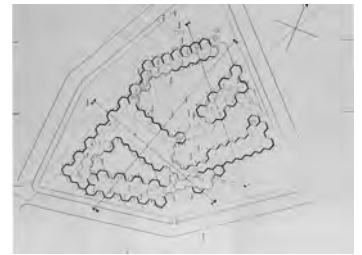


Fig. 179. José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún. Planta pabellón de los hexágonos, 1958.

Fig. 180. Emilio Pérez Piñeiro. Maqueta del pabellón de los XXV Años de Paz, 1964

225 Luis Moya Blanco en su artículo “Coordinación modular”, publicado en el n.º 187 de la *Revista Nacional de Arquitectura*, demostraba, desde los parámetros más técnicos y espaciales, las bondades de proyectar y construir la arquitectura mediante patrones de repetición. Mientras, Rafael Leoz, a principios de los sesenta divulgó unas reflexiones tituladas *Nuevo módulo volumétrico de construcción*.

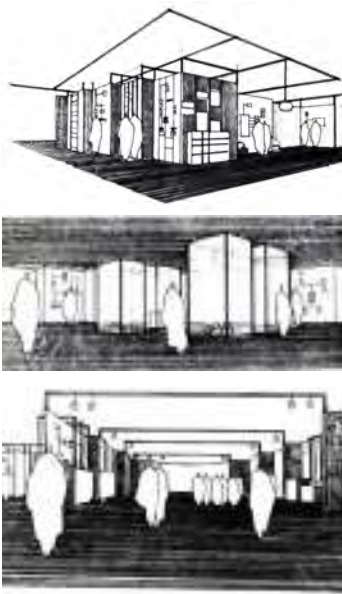
226 PIETRO LÓPEZ, Juan Ignacio y PATIÑO CAMBEIRO, Faustino, “La Casa Varela de Alejandro de la Sota. Prototipo prefabricado modular”, I Congreso Pioneros de la Arquitectura Moderna Española: Vigencia de su pensamiento y obra. Actas digitales de las Comunicaciones aceptadas al Congreso, 2014, p. 723.

227 BERNAL LÓPEZ-SANVICENTE, Amparo, “Un espacio para la vanguardia. Nueva York 1964”, *Las exposiciones de arquitectura y la arquitectura de las exposiciones. La arquitectura española y las exposiciones internacionales (1929-1975)*, Actas preliminares, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Navarra, 2014, p. 168.

228 Previamente, Emilio Pérez Piñeiro, en 1961, había demostrado su capacidad de transformar las arquitecturas efímeras a través de su proyecto sobre *Teatros Ambulantes*, creados a partir de una estructura desplegable de módulos de haz, con el que ganó el primer premio de la Bienal de Sao Paulo. En: PÉREZ-VALCARCEL, Juan y ESCRIG PALLARÉS, Félix, “La obra arquitectónica de Emilio Pérez Piñeiro”, *Boletín Académico*, n.º. 16, 1992, p. 3-12.

229 Más en: LEOZ DE LA FUENTE, Rafael, “División y organización del espacio arquitectónico: módulo HELE”, *Arquitectura*, n.º. 89, 1966, pp. 1-26.

230 En la Exposición Montreal '67 se presentaron tres proyectos concretos basados en la arquitectura modular: *Habitat 67* de Moshe Safdie, la Plaza de África de John Andrews y el Pabellón de Takara de Kisho Kurokawa. En: LÓPEZ HITA, Lucía, *Arquitectura modular. Versatilidad en Exposiciones Universales*, Universidad Politécnica de Madrid, 2019, p. 9.



Figs. 181-183. Dibujos stand ITT

Desde sus inicios Javier Feduchi puso de manifiesto un continuo esfuerzo de adaptación y perfeccionamiento de la arquitectura para poder responder a las exigencias de cada proyecto, evolucionando así a la luz de nuevas metodologías y valores.

En esta primera parte dedicada a stands y pabellones es necesario hacer alusión a sus esquemas teóricos. Entre 1965 y 1970 Javier Feduchi desarrolló, junto a un equipo de profesionales un modelo de stand funcional practicable²³¹. Esta serie de trabajos se presentaban en dossiers hechos a mano en los que se presentaba una secuencia de dibujos detallados y un texto explicativo referente al proceso de instalación facilitando al cliente su montaje. Básicamente estos proyectos eran construcciones sencillas de estructura modular.

Estos tipos de stands se desarrollaron en mayor medida cuando las empresas vieron en esta nueva forma de entender y conceptualizar el espacio de exhibición una posibilidad de imagen de marca para presentar en espacios comerciales. De esta intención surgen los proyectos para las empresas ITT-Standard Eléctrica, Rank Xerox²³² y TEOSA²³³. Tres ejemplos para los que Javier Feduchi desarrolló el mismo esquema titulado: *Estudio de un stand desmontable con elementos modulados*. En estas propuestas transportables los elementos denominados “prototipo” y “modelo” se correspondían con las unidades o módulos que definían el espacio definitivo²³⁴.

El proyecto se basaba en crear un espacio comercial sencillo, económico y flexible, adaptable en cualquier superficie. Las tipologías planteadas se basaban en prototipos rectangulares de 60 m², a partir de marcos modulares de tubo rectangular de 15 x 5 cm. Sobre esta superficie se colocaba una tarima y se forraba con moqueta. Para los paramentos se utilizaban estructuras metálicas autoportantes de distintos acabados; ya que la capacidad de transformación de estas arquitecturas se ampliaba a los materiales y cerramientos.

Estos stands creados en base a una predominante lógica constructiva y basados en el empleo de elementos prefabricados permitían abaratar costes y acelerar el proceso de montaje; además de resolver cualquier demanda de uso o disposición, con respecto al espacio de acogida.

En estos trabajos se hace presente la influencia de los sistemas constructivos “Dom-Ino” -término proveniente de la unión de las palabras domus e innovación- de Le Corbusier. Estos proyectos realizados en torno a 1914-1915 consistían en un sistema constructivo común a partir de un módulo de 5 x 5 m y sub-módulos de 2, 5 m, con acabados en diferentes materiales; un modo de hacer que nos recuerda a la intención de Javier Feduchi en estos proyectos.

231 El equipo que desarrolló el prototipo de stand para ITT-Standard Eléctrica, según las directrices de Javier Feduchi, estuvo formado por Francisco Gozalo (diseño de muebles), Andrés Pérez Sierra y Federico Coullaut-Valera (alumnos de la E.T.S de Arquitectura de Madrid), Juan José Morales (grafista), Simón Hernández (jefe de estudio) y Luis Lozano (fotógrafo). Memoria *Ideas para un stand desmontable con elementos modulados para “Standard Eléctrica S. A.”*, en legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/D057.

232 La primera, RANK XEROX era una empresa proveedora de fotocopiadoras de tóner (tinta seca) y accesorios. El nombre era en sí mismo el conjunto de Xerox Corporation y una empresa británica que se había creado para comercializar los productos fuera de Estados Unidos. En: ROBERTS, John, *La empresa moderna. Organización, estrategia y resultados*, Antoni Bosch editor, Barcelona, 2004, p. 160.

233 La segunda TEOSA, era una empresa de carácter industrial que fabricaba tubos de aluminio.

234 Notas extraídas de la memoria titulada: “Estudio de un stand desmontable con elementos modulados”. En el legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/D054/B10-05_02 y JFB/D055/B10-05_03.

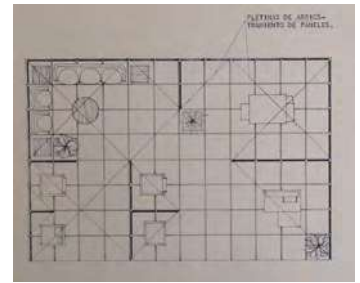
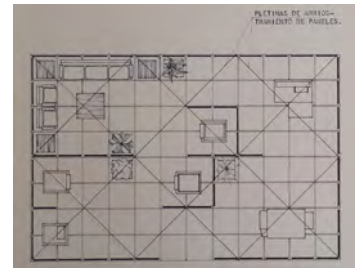
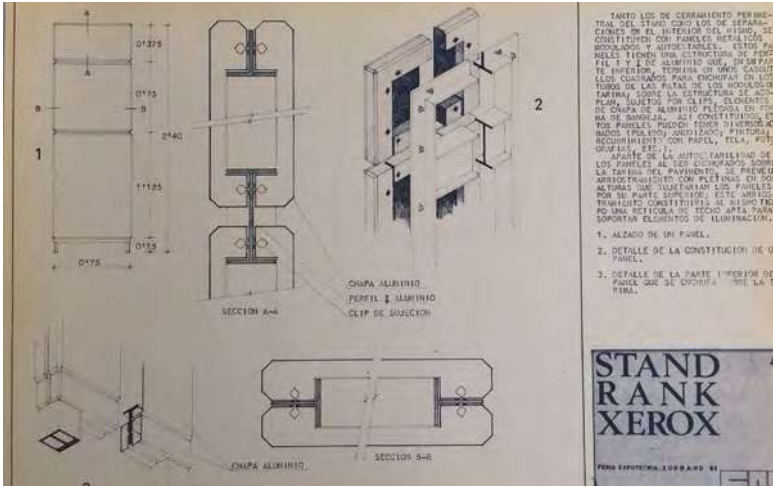


Fig. 186. Stand RANK XEROX

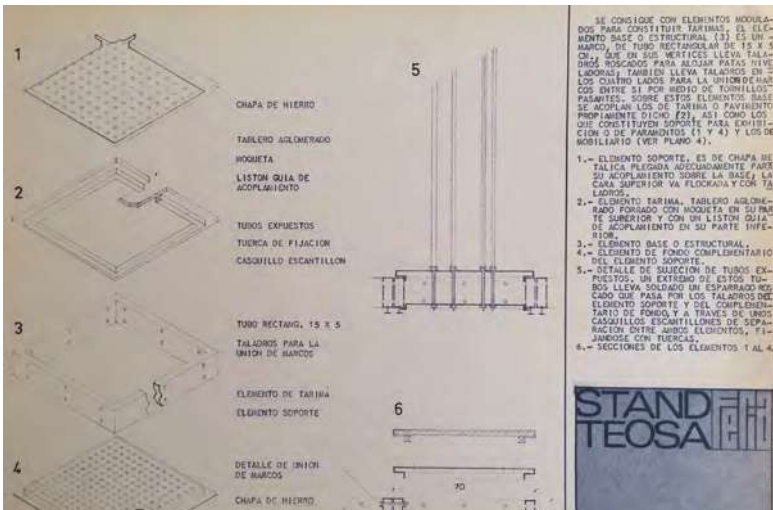


Fig. 184-185. Documento descriptivo sobre pavimentos y paramento

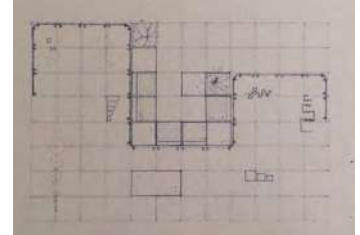
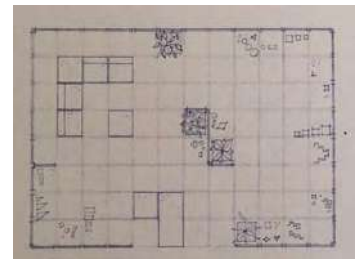


Fig. 187-188. Stand TEOSA

Sobre estos proyectos tipo, Javier Feduchi evolucionó hacia un proceso de depuración de las formas, perfeccionándolas y ampliando sus cualidades. Este progreso desembocó en la realización del *Stand transformable para Pegaso* (1973). Para este encargo del Departamento de Información y Relaciones Externas del INI se creó un modelo en relación al carácter del cliente; para el que se pensó la realización de un stand integral desmontable y transportable que el mismo arquitecto denominó *Mobile stand*.

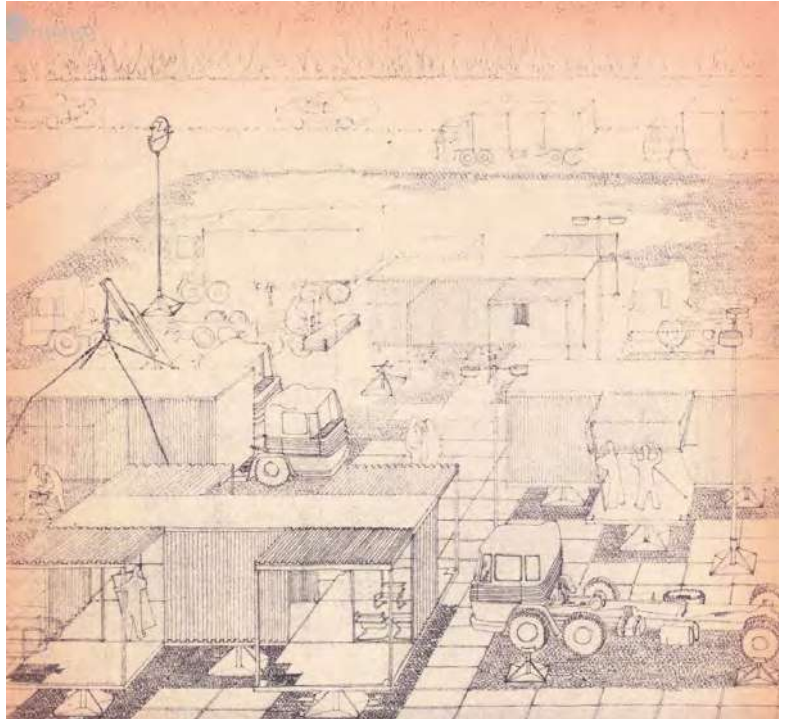


Fig. 189. Stand Expo- Caravan - Pegaso

Este ejemplo, que recuerda a las *mobile home* patentadas por Fuller, Prouvé o los Smithsons, Javier Feduchi ampliaba la unión existente entre la industria y los entornos domésticos a realidades comerciales²³⁵.

Estos modelos, que surgieron en respuesta a las posibles dificultades que presentaban los stands de exhibición, se plantearon a partir de una estructura metálica en la que se repetía la modulación como factor principal del sistema aplicado. Estos aspectos establecieron una continuidad con la idea imperante de flexibilidad proyectual, a partir del empleo de criterios simplicidad e integridad compositiva, a la vez que se les dotaba de una transportabilidad XL, muy superior a otros ejemplos anteriores del arquitecto.

Además, dentro de su evolución aparece el elemento “Cubículo Funcional”. Estas unidades completas de exposición venían prefabricadas y se insertaban en los contenedores como ámbitos completos, listos para ser expuestos²³⁶.

235 SÁIZ, SÁNCHEZ, Pablo, *La casa industrializada. Seis propuestas para este milenio*, Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2015, p. 423

236 Notas extraídas del documento: “Expo-Caravan Pegaso”. Legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/D064.

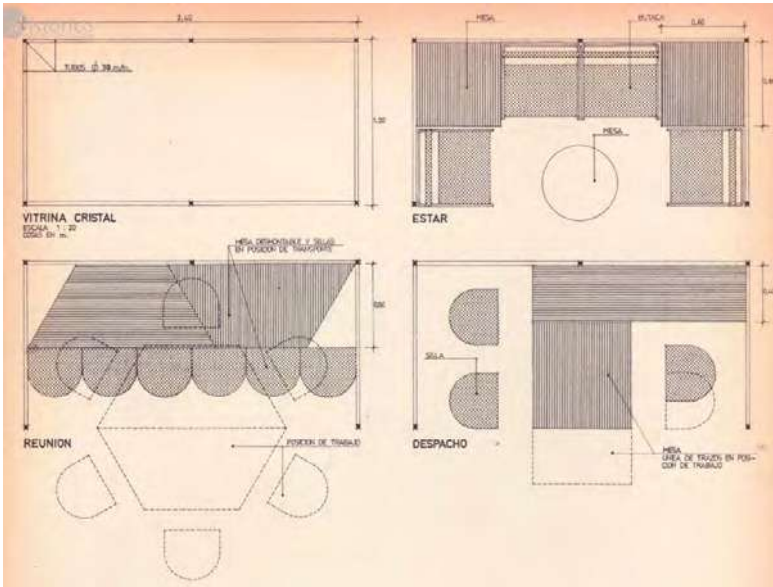


Fig. 190. Stand Expo-Caravan-Pegaso. Cubículos funcionales

En 1974 Javier Feduchi presentó otro diseño de stand para el INI. El proyecto titulado *Expo-plegable del INI*, se creó como un conjunto de unidades modulares a modo de triángulos autónomos, conectados entre sí por medio de pasarelas y escaleras²³⁷. Estos elementos añadían al proyecto el “concepto de movilidad” como generador de recorridos ilimitados y cambiantes según las necesidades a resolver.

La evolución de estos trabajos derivó en este último ejemplo de versatilidad y flexibilidad. El sistema compositivo se presentaba sencillo y su trama geométrica y regular establecía la clave para adaptarse a las condiciones externas, tanto por el programa como por el espacio de acogida. Por otro lado, el sistema constructivo -formalmente diferente a los anteriormente descritos- se creó a partir de módulos triangulares plegables contando con los denominados como “Accesorios Ambientales” que, al igual que los “Cubículos Funcionales”, se presentaban como ámbitos de exposición con el equipamiento preparado para ser expuestos²³⁸.

Estos proyectos establecen una lógica constructiva basada en repetición regular que es la que configura la imagen del conjunto. La evolución formal queda confirmada de un proyecto a otro buscando la mejor de las composiciones con propiedades de adaptabilidad y movilidad.

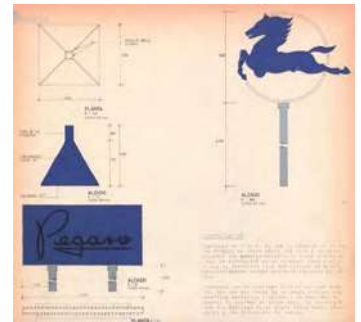
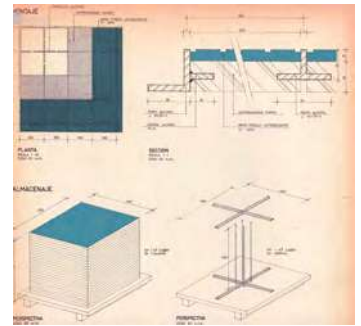


Fig. 191-193. Stand Expo-Caravan-Pegaso. Detalles

237 Notas extraídas del documento: “Exposición plegable del INI”. Legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/D048/B10-03_02.

238 Notas extraídas del documento: “Exposición permanente del INI”. Legado de Javier Feduchi COAM: JFB/D047/B10-02_07.

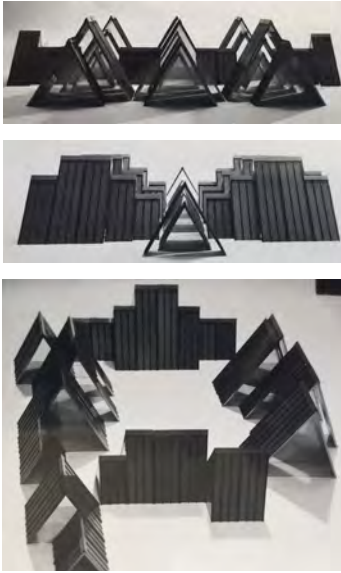


Fig. 194-196. Stand plegable del INI. Configuraciones.



Fig. 197. JAVIER FEDUCHI. Expo-Plegable INI

Estos stands fueron para Javier Feduchi el modo de estudiar y analizar las capacidades de estas arquitecturas para configurar un correcto modelo de exhibición. En este apartado términos como móvil, adaptable, flexible, transportable y plegable adquirieron mucha relevancia al reconocerse como cualidades de la arquitectura efímera.

En estos proyectos, el arquitecto atendió otros aspectos como la escala, el orden, la composición y la modulación lo que le dotó de una evolución en sus criterios que, paralelamente habían sido aplicados en ejemplos posteriores relacionados con los pabellones de exposición.

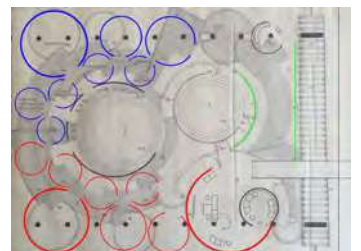
En el caso de los pabellones de exhibición es interesante aludir como en estos ejemplos se trasladó la intención por generar patrones y recursos de repetición modular capaces de resolver las posibles limitaciones espaciales y constructivas.

Así fue como Javier Feduchi se familiarizó con el proceso industrial y lo aplicó a las soluciones para stands y pabellones. Este conocimiento en la materia le llevó hasta la creación de diferentes elementos que serán tratados en páginas sucesivas. Algunos de estos recursos tendrán un valor funcional básico -como las células de exposición del pabellón para la FICOP-, y otros adquirieron significación como espacios de circulación, como el *Pipe Line* utilizado a modo de pasarela. Un conjunto de recursos propios que estructuraban el particular cosmos creativo de Javier Feduchi.

4.2. Nuevos recursos en las exposiciones de la industria

4. 2. 1. El pabellón del Ministerio de la Vivienda en la FICOP/67

PABELLÓN DEL MINISTERIO DE LA VIVIENDA. FICOP 1967	
UBICACIÓN	Pabellón Internacional. Recinto de la Feria del Campo, Madrid
PROMOTOR	Ministerio de la Vivienda. M ^a Martínez Sánchez-Arjona, Ministro de la Vivienda
USO-FUNCIÓN	Pabellón y exposición temporal
PROYECTO	Javier Feduchi y Carlos de Miguel
COLABORADORES	Sin datos
OTROS COLABORADORES	Sin datos
EMPRESA CONSTRUCTORA	Sin datos
TEMÁTICA	Historia, arquitectura, urbanismo
CONCURSO / ENCARGO	Encargo
FECHA ASIGNACIÓN DE PROYECTO	Febrero de 1967
FECHA DE EJECUCIÓN	Febrero-Mayo 1967
FECHA INAUGURACIÓN	13.05.1967
DURACIÓN	Desde el 13 al 28 de mayo de 1967
DEMOLICIÓN DESMONTAJE	Sin datos
PROTECCIÓN	No
BREVE DESCRIPCIÓN	Actividad expositiva sobre la transcendencia de los valores funcionales del Ministerio, así como de sus proyectos de construcción realizados en el período de 1962 a 1967
ARQUITECTOS O ARTISTAS PRESENTES EN LA EXPOSICIÓN	Sin datos
LOCALIZACIÓN EN EL LEGADO	JFB/D041, JFB/F0387/FD008, JFB/P044, JFB/P045/B2-06_05
FUENTES	- AGA, 4(64) LEGAJO 42414 TOP. 46/24.609-26.206 - <i>Catálogo oficial II Feria Internacional de la Construcción y Obras Públicas</i> , 1967. Biblioteca Nacional [4/68316-4/68317] - COCA LEICHER, José, "La exposición del Ministerio de la Vivienda en el Pabellón Internacional de la Feria del Campo. Simbiosis entre contenido y contenedor", <i>Constelaciones</i> , nº. 9, 2021, pp. 15-28.
RESEÑAS	- "II Feria Internacional de la construcción y obras públicas. FICOP/67", <i>ABC</i> , 21.01.1967, p. 68. - "II Feria Internacional de la construcción y obras Públicas", <i>ABC</i> , 4.02.1967, p. 54. - "FICOP, arte y audacia de la construcción moderna", <i>ABC</i> , 10.05.1967, p. 45. - "El Ministerio de Obras Públicas y sus instalaciones en la II Feria Internacional de la Construcción", <i>ABC</i> , 26.05.1967, p. 63. - "FICOP 67. Pabellones de Oficemen y del i.e.t.", <i>Informes de la Construcción</i> , vol. 20, nº. 194, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1967. - BALIERO, Horacio, "Tres exposiciones", <i>Arquitectura</i> , nº 103, 1967, p. 9. - MARTINEZ FEDUCHI, Javier, "Pabellón del Ministerio de la Vivienda en la FICOP 67, Feria del Campo, Madrid", <i>Arquitectura</i> , nº 103, p.10.
SUPERFICIE CONSTRUIDA	2400 m ²
PRESUPUESTO	Sin datos



Es interesante comenzar este capítulo haciendo alusión a la importancia adquirida por los pabellones de exposición. A mediados de la década de los sesenta era indudable que estas construcciones se habían hecho un hueco en la historia de la arquitectura moderna. Reconocidos como ejemplos consolidados sirvieron –y sirven– de reflejo a la sociedad a la que representan, convirtiendo tanto a los proyectos ganadores o seleccionados que se llevaban a término, como a los que se quedaban sobre el papel, como un marcador de la evolución arquitectónica.

Derivada de la experimentación que estaba siendo aplicada en modelos reducidos como los stands surgieron nuevos recursos que llevaron a Javier Feduchi a revelar y conceder nuevas cualidades a sus exposiciones. Continuando con el propósito de establecer una relación entre el montaje y el contexto, el arquitecto empleó soluciones industriales en estos ejemplos de carácter más técnico. De aquí que, elementos prefabricados aplicados en soportes y equipamientos se convirtieran en protagonistas de sus creaciones.

Uno de los ejemplos más destacados en la trayectoria del arquitecto con respecto a estas arquitecturas efímeras de entornos feriales fue el Pabellón para el Ministerio de la Vivienda, en la Feria Internacional de la Construcción de Madrid en 1967 (FICOP/67); una feria internacional patrocinada por el Sindicato Nacional²³⁹ y la Asamblea Nacional de la Construcción²⁴⁰.

Este evento se confirmó, a lo largo de sus siete ediciones (1962-1977), como referente en las actividades relacionadas con la introducción de los avances técnicos en el sector de la construcción²⁴¹.

Con el tiempo, este certamen se convirtió en un ejemplo de exposición especializada que representaba un fenómeno global con respecto al desarrollo de un procedimiento técnico, en dirección a un grado de claridad metodológica y de productividad, solamente alcanzado a partir de la aplicación de técnicas industriales²⁴².

*Afirmamos pues que esta celebración servirá para garantizar a los españoles, constructores o no, la seguridad de nuestro futuro*²⁴³.

Este proyecto realizado por Javier Feduchi, en colaboración con Carlos de Miguel, dio lugar a un cambio determinante en su arquitectura como prueba de una madurez adquirida en lo referente al diseño y montaje de estas tipologías.

La relación entre Javier Feduchi y el Ministerio de la Vivienda había adquirido una solidez notable, debido a la correspondencia establecida entre ambos tras el diseño y montaje de las exposiciones temporales de EXCO –organismo dependiente de su gerencia–.

239 El Sindicato Nacional de la Construcción de Falange Española Tradicionalista y de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista (J.O.N.S) fue creado a partir del Decreto de 14 de marzo de 1942, en el que se reconocía, a todos los efectos, una Corporación de Derecho Público. Más tarde, por la Orden del 31 de octubre de 1962 se sustituyó la denominación de Sindicato Nacional de la Construcción por la de Sindicato Nacional de la Construcción, el Vidrio y la Cerámica en la relación de los Sindicatos incorporados a la Mutualidad Laboral de Trabajadores Autónomos de la Industria.

240 La primera Asamblea Nacional de la Construcción fue llevada a cabo en 1962 como posible solución ante las dificultades del sector de la construcción, en el periodo de 1955 a 1962, por la liquidación del sistema económico autárquico e intervencionista, adoptado tras la guerra civil. En: AZPILICUETA ASTARLOA, Enrique, *La construcción de la arquitectura de posguerra en España (1939-1962)*, Tesis Doctoral, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Madrid, 2004, p. 14.

241 Más información en: BILBAO, L., "Algunas consideraciones sobre la historia de la industrialización de la construcción de viviendas durante el Desarrollismo (1960-1975): la aportación bilbaína al debate de la industrialización de la vivienda", *Informes de la Construcción*, vol.: 58, 2006, p. 55. En red: <http://informesdelaconstruccion.revistas.csic.es/index.php/informesdelaconstruccion/article/viewFile/388/460>.

242 En: RUÍZ DUERTO, A., "Un nuevo procedimiento de construcción industrializada", *Monografía del Instituto Eduardo Torroja de la Construcción y del cemento (I. e. t.)*, Patronato de investigación científica y técnica "Juan de la Cierva" del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1975, pp. 5-7.

243 Afirmación de Pedro García Ormaechea y Casanovas (Presidente Nacional del Sindicato de la Construcción, el Vidrio y la Cerámica). En: *II Feria Internacional de la Construcción y las Obras Públicas*, Catálogo Oficial, Madrid, 1967, pp. 23-24.

En febrero de 1967 se celebró una reunión en la que se asentaron las bases para que el equipo técnico realizara este pabellón dentro de la FICOP, la cual tendría lugar entre los días 13 y 28 de mayo de ese mismo año.

Esta edición de la FICOP reunió a otros profesionales de la arquitectura que aprovecharon el espacio para llevar a cabo proyectos a partir de soluciones modulares. Entre los asistentes destacan Pedro L. Gáligo, Antonio Ruíz y Gonzalo Echegaray quienes, en colaboración con el ingeniero J. Nadal, realizaron el pabellón de la Asociación de Fabricantes de Cementos OFICEMEN. Este pabellón era una construcción en forma de silo de hormigón visto junto a un stand realizado a partir de una cúpula transparente, a modo de flor de plástico con una corola central de estructuras ligeras²⁴⁴.

También estuvieron presentes Mariano Bayón y José Luis Martín, responsables del espacio de exhibición para el Colegio de Arquitectos de Madrid. Además de José R. Rubiera y Antonio del Pozo quienes, todavía siendo alumnos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura, realizaron el stand de *Viroterm*; una construcción significativa en el que se utilizó el propio material a exhibir -paneles de virutas de madera con cemento- como elemento estructural, formando una composición articulada de cubos²⁴⁵.

A diferencia de las anteriores, el pabellón de Javier Feduchi no tenía un carácter comercial. El montaje realizado sirvió como programa crítico de las actividades pasadas, inmediatas y futuras ejecutadas por el Ministerio.

*Una mención especial corresponde a los Ministerios que nos ofrecen aquí una visión plástica de su tarea de estos años y los proyectos que irán cambiando el aspecto de España en fechas muy próximas. El Ministerio de la Vivienda con su ingente labor de promoción, financiación y orientación de esta industria tan antigua como el hombre, que crea la residencia, el hogar y con él la aglomeración urbana que es el exponente más directo de la cultura de los pueblos*²⁴⁶.

Con estas palabras José Solís Ruíz (1913-1990), Ministro-secretario general del Movimiento y Presidente de la FICOP/67, hacía alusión a la significativa presencia del Ministerio de la Vivienda en esta feria internacional, como un fiel reflejo del interés progresivo manifestado por este organismo. Esta intención fue compartida por otras entidades -con el mismo carácter institucional- como el Ministerio de Obras Públicas, Agricultura y Aire, los Ayuntamientos de Madrid y Barcelona, el Gobierno de Venezuela y algunos centros de investigación, como el Instituto Eduardo Torroja²⁴⁷.

Esta edición de la FICOP se organizó bajo la dirección del ya citado José Solís Ruíz, Pedro García Ormaechea y Casanovas, Presidente Na-



Fig. 198. Pabellones OFICEMEN del I. E. T
Fig. 199. Stand Viroterm

244 Más información en: COCA LEICHER, *El recinto ferial de la Casa de Campo de Madrid*, Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2013, pp. 333-334.

245 "Stand Viroterm", *Arquitectura*, nº. 103, 1967, p. 8.

246 cfr. *II Feria Internacional de la Construcción y las Obras Públicas*, Catálogo Oficial, Madrid, 1967, pp. 9-11.

247 En: "El Ministerio de Obras Públicas y sus instalaciones en la II Feria Internacional de la Construcción", *ABC*, 26.05.1967, p. 63.

cional del Sindicato de la Construcción, el Vidrio y la Cerámica, y Diego Aparicio López designado Comisario general de la feria. Allí, alrededor de 2000 fabricantes, repartidos en 5000 stands, se dieron cita en una extensión de 500.000 m². Esta superficie quedó organizada en torno al siguiente programa: proyectos, maquinaria industrial y de construcción, materiales, ejecución de obras, instalaciones y otras exposiciones complementarias, relacionadas con la vivienda moderna y social²⁴⁸.

En febrero de 1967 José M^a Martínez Sánchez-Arjona -Ministro de la Vivienda- encargó a Javier Feduchi, en colaboración con Carlos de Miguel, la organización de una muestra que cumpliera con los plazos establecidos y fuera capaz de representar al organismo dentro de este entorno ferial²⁴⁹.

Tras un primer análisis, el argumento a tratar planteaba en sí mismo una problemática desde el punto de vista conceptual. Los responsables del diseño manifestaron sus dudas ante la representación de un ente público en este contexto, ya que podía llevar consigo reminiscencias políticas y, por ende, carecer de interés para el visitante. Pero, a pesar de este inconveniente, se propuso la realización de un plan desde dos enfoques análogos:

- 1. Que fuera capaz de cubrir el vacío existente en el conocimiento de las funciones desarrolladas por el organismo.
- 2. Llevar a cabo un programa monográfico sobre la construcción a través de sus actividades.

De este modo, Javier Feduchi, al igual que hizo en proyectos anteriores -como el dedicado al programa de recuperación del patrimonio en la muestra sobre *Arte Sacro* de 1963-, volvió a realizar una aproximación a un argumento poco corriente, el cual quedó solucionado mediante una definición neutral. El equipo de arquitectos configuró una exposición con doble interpretación, con un enfoque interesante desde el punto de vista creativo, demostrando que podía cumplirse el objetivo de presentar un organismo oficial desde la imparcialidad, sin reminiscencias políticas, y arropado por formas y caracteres propios en un entorno comercial²⁵⁰.

El Pabellón Internacional -señalado con el número IV en el plano ferial- obra de Francisco Cabrero y Jaime Ruíz fue el lugar elegido para albergar esta exhibición²⁵¹.

En sus más de 2400 m² de superficie se interpretó, con un carácter divulgativo, la transcendencia de las funciones desarrolladas por el Ministerio entre 1962 y 1967²⁵².

248 Más en: SÁIZ, A., "La II Feria Internacional de la Construcción", *Forma Nueva. El inmueble*, 1967, n.º. 17, p. 79.

249 Información extraída de: "Exposición FICOP/67. Del 13 al 28 de mayo - Feria del Campo. Legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/D041/C27_09.

250 Información extraída del legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/D041/C27_09/012.

251 Extraído del legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/D041/C27-09/001-004.

252 En: MARTINEZ FEDUCHI, Javier, "Pabellón del Ministerio de la Vivienda en la FICOP 67, Feria del Campo, Madrid", *Arquitectura*, 1967, n.º: 103, p. 10.

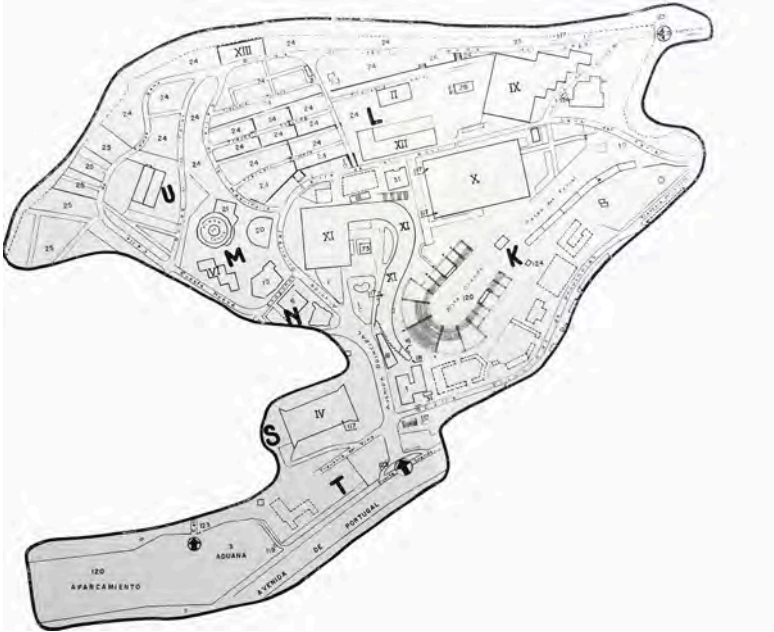


Fig. 200. Mapa general de la feria



Fig. 202. Javier Feduchi, montaje de la exposición



Fig. 201. Pabellón Ministerio de la Vivienda. Pasarela de acceso

En el caso de las arquitecturas de exposición se requiere de un esfuerzo por crear un montaje original. En este caso la singularidad de este proyecto se mostró desde el acceso ya que, la entrada al pabellón, involucraba un desplazamiento ascendente por una pasarela metálica con acabado en madera. Este recurso, que resolvía el paso por encima del jardín ubicado en el acceso frontal, generaba en el visitante -elevado 2,50 m sobre

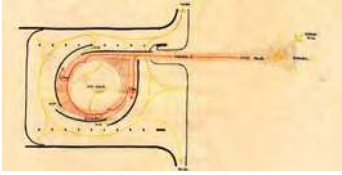


Fig. 203. Javier Feduchi, croquis conceptual de la exposición

la cota 0- la sensación de integración en el espacio expositivo. Al final de esta pasarela el efecto de conexión se acentuaba con la instalación de un amplio fotomontaje de la fachada del Ministerio.

El interés del arquitecto comienza en este acto de recepción del visitante y de su punto de vista. A lo largo de todo el recorrido se conduce al espectador por un itinerario concreto a modo de secuencia: “Anteexposición”, “Exposorium”, “Exposición estática” y “Exposición dinámica”. Unos términos asociados a las partes principales de la exposición²⁵³.

El interés de Javier Feduchi porque la visita se hiciera de un modo específico fue facilitado por unos encadenamientos espaciales concretos que reforzaban la intención narrativa de la muestra. La planta se organizó a partir de un despiece de unidades expositivas circulares, a modo de salas. A partir de esto, los diferentes ámbitos se organizaban como un puzzle de piezas independientes que al unirse daban sentido a un todo.

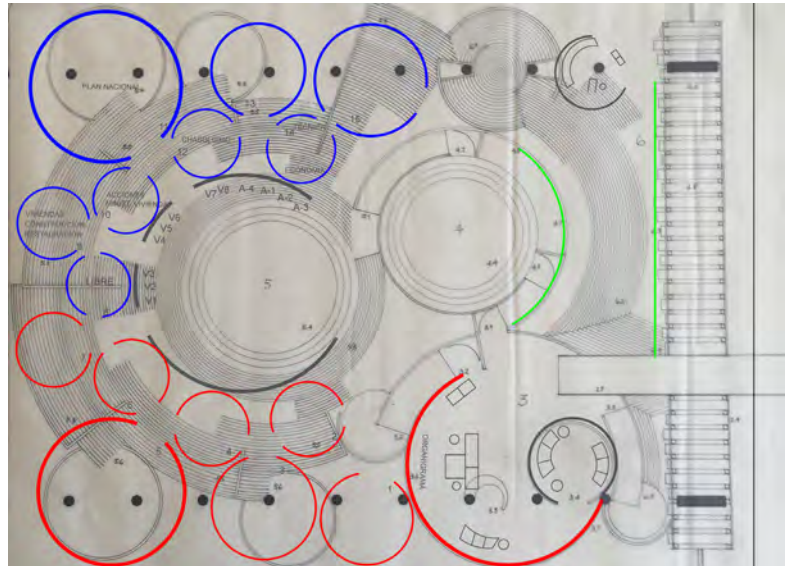


Fig. 204. Pabellón Ministerio de la Vivienda. Plano de distribución

Como se puede apreciar en el plano de distribución -fig. XXX- los módulos se dispusieron a lo largo de toda la sala. En esta imagen superpuesta se aprecia que lo que en el anteproyecto se planteó como los siete ambientes diferenciados a partir de grandes espacios circulares acabaron por transformarse en un espacio diáfano, libre de restricciones, que contó con una sucesión de elementos circulares autoportantes de diferentes dimensiones. En sus agrupaciones se presentaba la información del Ministerio.

253. Memoria constructiva para la exposición del Ministerio de la Vivienda en la FICOP-67. Extraído del legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/D041/C27-09/015.

Los cilindros se agruparon por ámbitos, éstos a su vez organizados en torno a los siguientes argumentos: la realidad urbanística, la información sobre el Ministerio de la Vivienda y la Dirección General de Arquitectura²⁵⁴.

En el interior, se accedía a la primera sala: la “Anteexposición”. Este espacio que se planteó como un ámbito de carácter informativo se configuró como un amplio salón en el que se mostraban las actuaciones pasadas, inmediatas y futuras desarrolladas por las tres direcciones del Ministerio: la Dirección General de la Vivienda, la Dirección General de Urbanismo y la Dirección General de Arquitectura; además de reservar un espacio para presentar el organigrama²⁵⁵.



Fig. 206. Detalle de la rampa de acceso

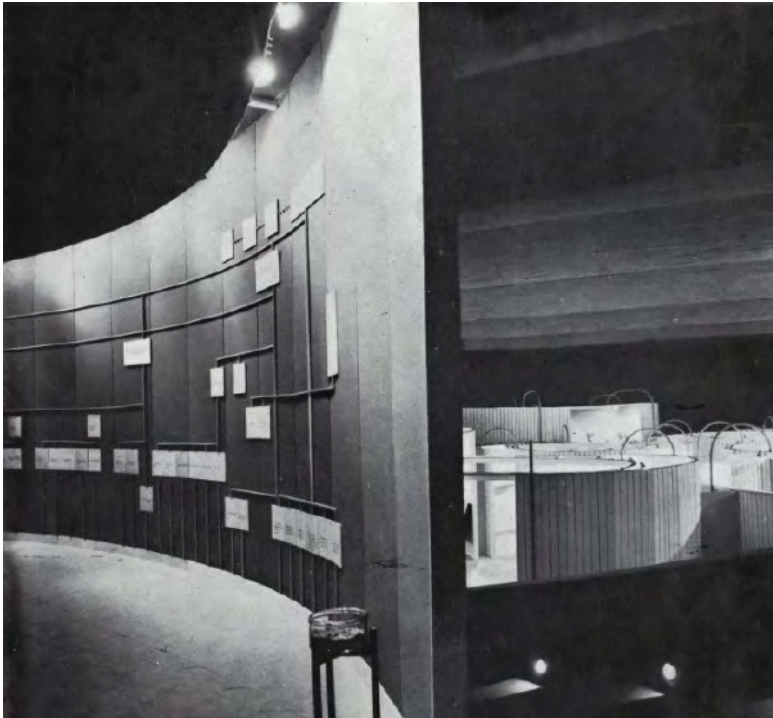


Fig. 205. Pabellón Ministerio de la Vivienda. Vista desde la Anteexposición

Después una rampa trasladaba al visitante a la zona del “Exposorium”. Este espacio se ocupó con un mapa de España en el que se contabilizaban las actuaciones del Ministerio en sus respectivas localizaciones. Este mapa, que se situó sobre una superficie cóncava y elevada del suelo, se planteó como elemento distribuidor desde donde comenzaba el recorrido hacia la parte denominada “Exposición Estática”. Esta zona estaba compuesta por células expositivas independientes que se agrupaban formando ámbitos de exhibición generando, por primera vez, un recorrido libre y sin restricciones.

254 MARTINEZ FEDUCHI, Javier, “Pabellón del Ministerio”, *Op. cit.*, p. 10.

255 Información extraída del documento “Pabellón del Ministerio de la Vivienda de la Exposición de la FICOP 67”. AGA 4(64). Legajo 42414 TOP 46/24.609-26.206



Figs. 207-208. Exposición estática. Detalles

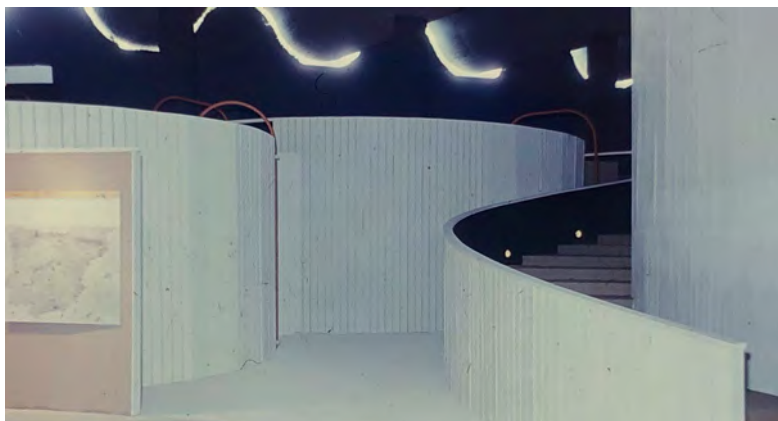


Fig. 209. Rampa de acceso al *Exposorium*



Fig. 210. Mapa de España



Fig. 211. Vista general de la Exposición Estática

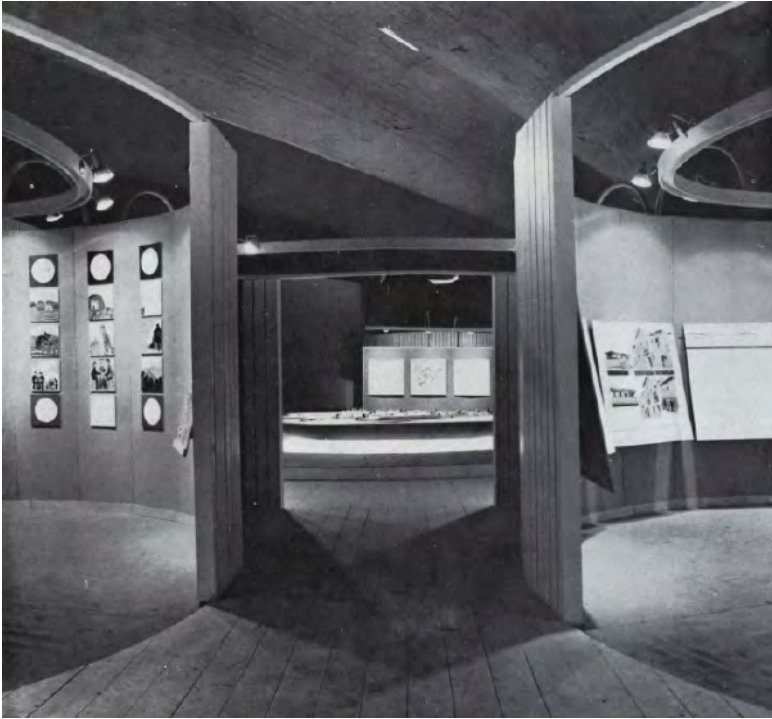


Fig. 212. Detalle de la Exposición Estática

En este proyecto el arquitecto aplicó algunas de las soluciones aprendidas en los anteriores stands descritos en el apartado anterior -punto 4.1-. De tal modo que, se crearon por primera vez unas unidades modulares de 3 metros de alto realizados a partir de bastidores de madera y forrados en su interior con tela de diferentes colores; en correspondencia a la zonificación según el sector al que pertenecían. La parte externa tenía acabados de tablas esmaltadas en blanco.

Estas unidades expositivas con una modulación preestablecida se presentaron como componentes neutros e independientes, propiedades que le otorgaron flexibilidad y con ello la capacidad de ser adaptado en cualquier espacio.

El avance producido con los stands modulares se confirmó tras poner en práctica un proceso evolutivo de su propia especialización. Partiendo de las pequeñas unidades modulares del “prototipo” y “modelo”, Javier Feduchi avanzó hasta crear espacios transportables y plegables; una destreza que le permitió realizar estos cilindros con los que transformó el concepto de exhibición, favoreciendo la implantación del “recorrido libre”.

La parte dedicada a la “Exposición Dinámica” se planteó a modo de clausura. Lo que según el anteproyecto iba a ser una estructura de prismas

de madera intercalados con espejos y pantallas de televisión, colocados a diferentes alturas, se modificó y cambió por un gran cilindro vacío en el que se proyectaron imágenes sobre la historia del Ministerio. Las paredes exteriores se reservaron para colocar un conjunto de paneles que sostenían imágenes e información sobre sus futuras actuaciones. Una vez finalizada la visita, el espectador podía elegir si dirigirse a la salida, por debajo de la pasarela o repetir el recorrido volviendo al espacio introductorio o “Antexposición”.

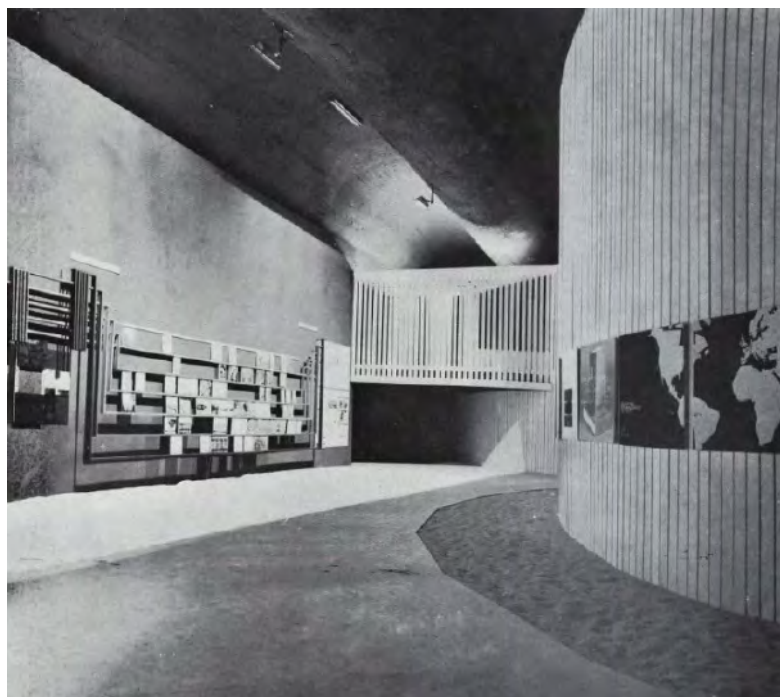


Fig. 213. Pabellón Ministerio de la Vivienda. “Exposición dinámica”

La configuración de esta exposición permitía la visión de otras estancias. Los espacios estaban abiertos y creaban perspectivas nuevas; la mirada del visitante se escapaba por las tangentes, por las rendijas y los accesos. Desde fuera, las estancias no se veían enteras, sino parcialmente. Al no haber un límite marcado, el visitante podía moverse libremente por la exposición.

Es interesante reconocer que en este proyecto el arquitecto establece una relación entre el argumento tratado y los materiales utilizados. Partiendo de la idea de crear un proyecto constructivamente temporal se recurrió al empleo de medios auxiliares de construcción; recurso en el que se reconoce una continuidad con los empleados en el Pabellón de Diseño Industrial de 1957 donde la grava y los andamios se convirtieron en la base del pabellón.

La presencia de estos elementos y el uso de estructuras metálicas tubulares de escaleras y pasarelas, así como la madera de los cilindros establecieron una correspondencia con la temática de esta feria de la construcción. Una intención que se prolongó hasta los trabajos de pavimentación, ya que toda la superficie estuvo cubierta por arena, sobre la que se apoyaron las plataformas de madera que creaban los recorridos peatonales.

En lo que respecta a la expografía, este proyecto se completaba con un análisis y aplicación de una iluminación puntual, que aumentaba el efecto expresivo del conjunto, el diseño de mobiliario, para el que se realizaron sillas, butacas, mesas y lámparas. Del cuidado por el detalle nació esta exposición que ofrecía un conjunto ambientado en la uniformidad.

Esta exposición sobre el Ministerio de la Vivienda alcanzó el objetivo de dar a conocer la importancia de sus funciones y actividades. Además de crear una imagen renovada del mismo con la clara intención de acentuar sus valores.

Las exposiciones enmarcadas en pabellones se centran en la calidad y economía espacial. El óptimo desarrollo del programa, sus implicaciones con los usuarios y el empleo de las nuevas tecnologías, se convirtieron en temas comunes permitiendo la creación de un perfeccionamiento progresivo hacia nuevos resultados.

Tras el análisis de este proyecto se descubre la importancia de manejar el programa ya definido como condición principal para generar un sistema compositivo adecuado. De aquí surge el empleo de un patrón formal flexible para una mejor adaptación a los espacios de acogida. En definitiva, el reto de estas nuevas soluciones se basó en superar la posible linealidad, monotonía y las dificultades causadas por la rigidez constructiva, surgiendo así un nuevo itinerario, de recorrido libre, que se formalizó en trabajos consecutivos.



Fig. 215. Anteproyecto *Exposición Dinámica*

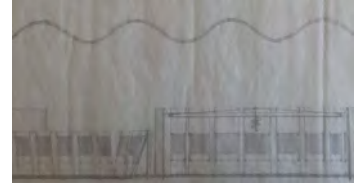


Fig. 216. Anteproyecto *Exposición Estática*

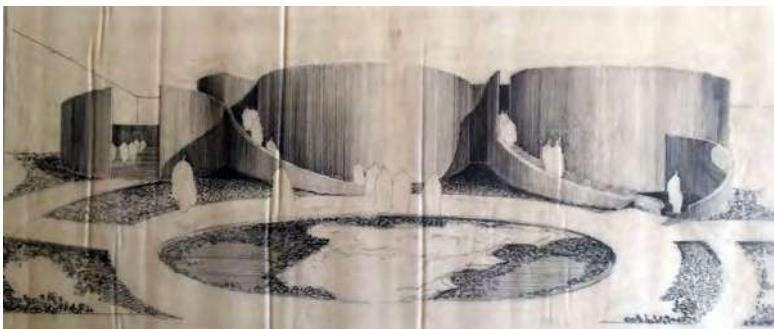
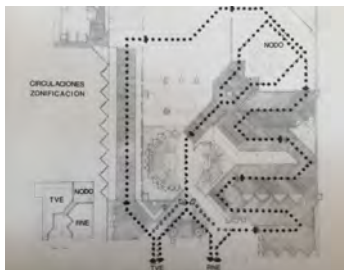


Fig. 214. Dibujo del pabellón del Ministerio de la Vivienda

4. 2. 2. El stand de RTVE en SONIMAG-6



STAND RTVE DE SONIMAG-6	
UBICACIÓN	Vestibulo del Palacio de las Naciones, Barcelona
PROMOTOR	Dirección General de Radiodifusión y Televisión
USO-FUNCIÓN	Exposición temporal
PROYECTO DE	Javier Feduchi
COLABORADORES	Sin datos
OTROS COLABORADORES	Sin datos
EMPRESA CONSTRUCTORA	FERIA. S.A. Expotecnia
TEMÁTICA	Imagen y sonido. Historia de la radio y televisión españolas
CONCURSO / ENCARGO	Encargo
FECHA ASIGNACIÓN DE PROYECTO	Sin datos
FECHA DE EJECUCIÓN	Sin datos
FECHA INAUGURACIÓN	4.10.1968
DURACIÓN	Desde el 5 al 14 de octubre de 1968
DEMOLICIÓN DESMONTAJE	Sin datos
PROTECCIÓN	No
BREVE DESCRIPCIÓN	Stand sobre la evolución de RTVE
ARQUITECTOS O ARTISTAS PRESENTES EN LA EXPOSICIÓN	Sin datos
LOCALIZACIÓN EN EL LEGADO	JFB/D066, JFB/F0396, JFB/F0397, JFB/P048
FUENTES	- <i>Catálogo Oficial SONIMAG 6</i> , Biblioteca Nacional: [V/6967/13-V/6967/14]. - CRUELLES, José, "SONIMAG, un hecho positivo para la industria musical", <i>Ritmo</i> , vol. 44, nº. 436, 1973. - NUÑEZ, Marilen, "Ferias. Salón internacional de la imagen, el sonido y la electrónica 16", <i>ICE. Revista de Información Comercial Española</i> , nº. 542, 1978, p. 199-202..
RESEÑAS	- "TVE en SONIMAG 6", <i>ABC</i> , 12.09.1968, p. 51. - "El Director General de Radiodifusión inaugura el Salón Monográfico SONIMAG-VI", <i>ABC</i> , 4.10.1968, p. 59. - "Barcelona al día", <i>ABC</i> , 6.10.1968, p. 61. - "Clausura de Sonimag 6", <i>ABC</i> , 15.10.1968, p. 65. - "SONIMAG 6-Feria del Sonido y de la Imagen, Barcelona 1968", <i>Retroclips</i> , 7.05.2016.
SUPERFICIE CONSTRUIDA	Sin datos
PRESUPUESTO	Sin datos

Las exposiciones con un carácter industrial que vienen a completar estas páginas se confirmaron como espacios de representación de una realidad que estaba aconteciendo en España. Uno de los objetivos de estas muestras era dar respuesta al “como transmitir” este desarrollo.

Como parte de estas soluciones aparece una propiedad muy común manifestada en los proyectos de Javier Feduchi: el de dotar al montaje de flexibilidad constructiva y expositiva; creando una serie de ejemplos que se presentaban completos y preparados para ser modificados, ampliados o reducidos según las necesidades.

En octubre de 1968 durante la celebración del VI Salón Internacional del Sonido y la Imagen de Barcelona (SONIMAG)²⁵⁶ se presentó el stand de RTVE, realizado por Javier Feduchi y su empresa Expotecnia. Este espacio representó un lugar de información perfecto en el que se puso en relieve la importancia que habían adquirido los centros de emisión en España.

Antes de continuar con la historia y conceptualización de este stand es necesario hacer alusión a esta feria dedicada a la imagen y el sonido. Este evento se remonta a 1957 tras la publicación del libro *Manifiesto del Color*²⁵⁷. Un tratado escrito por un grupo heterogéneo de personalidades, los mismos que, dos años más tarde, impulsarían la celebración de la “I Semana del Cine en Color”²⁵⁸; antecedente de lo que, en 1963 se anunció como el “I Salón de la Imagen”. Con el tiempo este evento derivó en el acrónimo SONIMAG, formando parte de la programación oficial de la Feria de Muestras de Barcelona²⁵⁹.

Tras varias ediciones, este acontecimiento adquirió una notable relevancia y su celebración supuso la presentación de un contexto monográfico y contemporáneo de revelación sobre los adelantos más significativos en materia audiovisual.

El desarrollo producido con la aparición del fenómeno definido como “consumo de masas”²⁶⁰ vino de la mano de una evolución por parte de la cultura. A mediados de 1960 el ámbito cultural comenzó a expandirse convirtiéndose en un “producto” de gran difusión a través de la televisión, la radio o el cine²⁶¹.

La televisión en España surgió como un servicio dependiente de Radio Nacional, integrado a su vez en la Dirección General de Radiodifusión. Esta dirección que se fundó en octubre de 1956 emitió por primera vez un programa televisivo desde sus instalaciones situadas en el Paseo de la Habana de Madrid. Este paso que se unía al avance del citado organismo de Radio Nacional supuso el comienzo de una nueva era en la sociedad española. Algo que puso demostrarse a través de esta exposición de 1968.

256 Más información en: NUÑEZ, Marilen, “Ferias. Salón internacional de la imagen, el sonido y la electrónica 16”, *ICE. Revista de Información Comercial Española*, nº. 542, 1978, p. 199-202.

257 Sus autores formaban parte de un grupo singular compuesto por cineastas, clérigos y críticos, entre los que se encontraban: Fernando Lázaro, Xavier Coma, Juan Manuel Otero, Luis Guarnier, Germán Lorente y Jordi Grau, entre otros. Todo ellos eran habituales del cine club fundado en el seno del Colegio Mayor Universitario Monterols, auspiciado por la obra de Escrivá de Balaguer. En: CORTES, Josep Maria, “Sonimag, la extinción silenciosa”, *El País*, 8-03-2004. Disponible en: https://elpais.com/diario/2004/03/08/catalunya/1078711649_850215.html.

258 Los responsables de su organización fueron José María y Juan Manuel Otero Timón. En: CAPARRÓS, Josep Maria, “El cine-club Monterols, una iniciativa vanguardista al servicio del séptimo arte (1951-1966)”, *Studia et documenta. Rivista dell'istituto storico San Josemaría Escrivá*, vol. 10, 2016, p. 298. Disponible en: https://www.isje.org/setd/2016/9_Caparrós_SetD10.pdf.

259 Más en: CRUELLES, José, “SONIMAG, un hecho positivo para la industria musical”, *Ritmo*, vol. 44, nº. 436, 1973, p. 19.

260 *El concepto “Sociedad de consumo de masas” o “Sociedad de consumo” -también denominado de la afluencia u opulencia- es utilizado en economía y sociología para designar al tipo de sociedad que se corresponde con una etapa avanzada del desarrollo industrial capitalista y que se caracteriza por el consumo masivo de bienes y servicios, disponibles gracias a la producción masiva de los mismos.* En: <https://acento.com.do/opinion/la-sociedad-de-consumo-y-el-neoliberalismo-1-de-ii-8311631.html>

261 Más en: EGUZÁBAL JIMÉNEZ, Luis, *La radio musical española de los sesenta y su influencia en el desarrollo de la música popular*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2021, p. 209.

En el recinto donde se llevó a cabo la feria contó con más de 4000 m² de superficie. En esta edición y entre más de 160 expositores se presentó este stand sobre la historia de la radio y la televisión, ubicado en el vestíbulo del Palacio de las Naciones,

[...] Una simple exhibición de un conjunto de elementos, aún ordenados por sistemas diversos (cronológico, temático, etc.) resulta un tanto fría, de ambiente estadístico; por ello se adopta una adecuada ambientación que no sólo atraiga al espectador, sino que la haga entrar en el ambiente, fije su atención y le informe de una manera más expresiva que una mera exposición de datos. [...] Se trata de crear un clima idóneo, casi un mundo maravilloso, para imbuir en el público lo que actualmente representan RNE, TVE, y NO-DO, y el proceso seguido por ellos a través de los años últimos²⁶².

El proyecto titulado *Stand de la Dirección General de Radiodifusión y Televisión en el SONIMAG 6 Barcelona* conservado en el legado del arquitecto, presenta en detalle una memoria completa sobre el planteamiento, basado en un montaje modular con elementos prefabricados que se adecuaba a la forma cuadrada y compacta del espacio contenedor.

Según el plano la superficie expositiva quedaba fragmentada en tres ambientes independientes interconectados por la zonificación y el recorrido. Estos tres espacios quedaban enmarcados en un trazado orgánico en el que cada una de las partes en las que se dividía la exposición -Televisión Española (TVE), Radio Nacional (RNE) y NO-DO- se presentaban delimitadas por colores -azul, verde y gris respectivamente-, dando paso a una secuencia fluida de ambientes diferenciados.

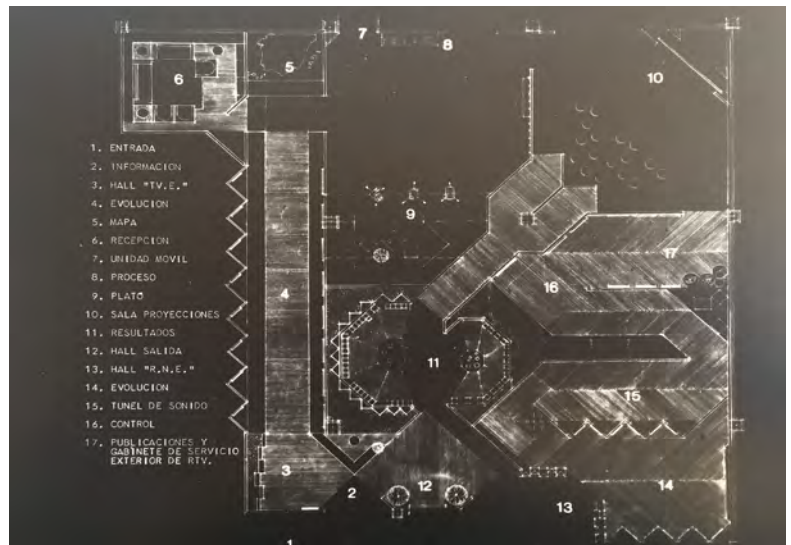


Fig. 217. Stand RTVE. Zonificación

262 Información extraída del texto "Stand de la Dirección General de Radiodifusión y Televisión en el "SONIMAG 6"- Barcelona-October 1968. En legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/D066.

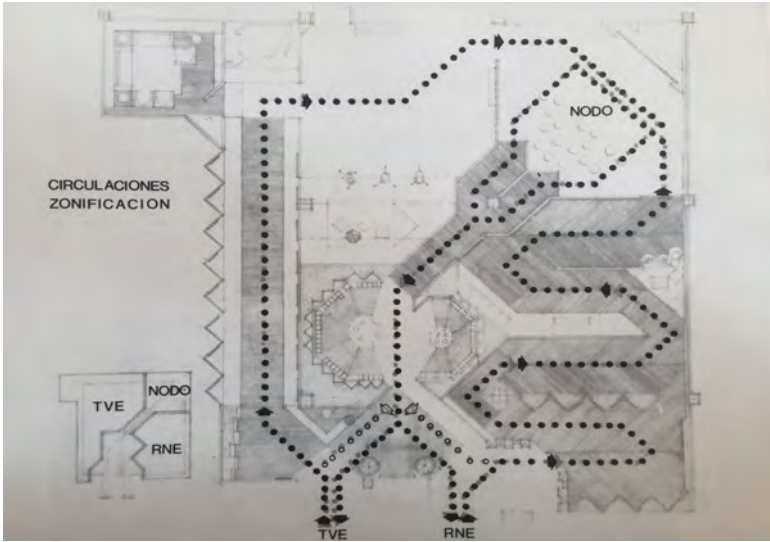


Fig. 218. Stand RTVE. Recorrido

Distribución de las salas				
Sala nº.	Televisión (TVE)	Radio (RNE)	Sala nº.	NO-DO
Sala 1	Entrada			
Sala 2	Zona de Información			
Sala 3	Acceso	Acceso	Sala 13	
Sala 4	Evolución	Evolución	Sala 14	
Sala 5	Mapa de España			
		Túnel del sonido	Sala 15	
Sala 6	Espacio privado para visita de personalidades.			
Salas 7, 8 y 9	Unidad móvil, Programación Plató de tv.	Sala de control Estudio Exhibición (fotografías, dibujos, instalaciones, aparatos y gráficos)	Sala 16	
		Publicaciones y gabinete de servicio exterior	Sala 17	
Sala 10	Sala de proyección.			
Sala 11	Premios		Sala 11	
Sala 12	Hall de salida		Sala 12	



Fig. 219. Exposición TVE. Hall

En esta ocasión Javier Feduchi planteó una exposición con dos recorridos paralelos abiertos, en correspondencia con dos de los ámbitos principales: el de Televisión Española y el de Radio Nacional. Reservando una zona interior para ubicar la sala dedicada al NODO. En relación a esta distribución, el arquitecto estableció dos accesos de inicio al itinerario –según el plano XXX, los puntos 3 y 13–.

La primera alternativa que daba comienzo en el punto 3 daba la bienvenida con un sencillo *panneau* de madera a modo de cuadrícula en la que se encastraron monitores de televisión en alternancia con espejos negros y el rótulo iluminado de TVE. A continuación una superficie con listones del mismo material sirvió para acoger una secuencia de diapositivas retroiluminadas²⁶³.

De nuevo en lo que se refiere a las competencias traídas de trabajos anteriores es interesante hacer alusión a como el arquitecto dota al espacio de rasgos espaciales similares a otros montajes –evolución ordenada que va de menos a más, como hizo en algunas de las muestras de EXCO–, así como el empleo de recursos audiovisuales –como lo hizo en AZCA–. Una vez más, la importancia de este stand y su relevancia para formar parte de esta investigación radicó en que, sin abandonar su estética personal, Javier Feduchi fue creando espacios cada vez más implicados con el argumento.

El imperante trasfondo social y cultural se hizo presente en el montaje, presentando una renovación en las formas aplicadas y participando en la configuración de exposiciones que traspasaban los modelos convencionales hasta ahora practicados.



Fig. 220. Exposición TVE. Hall

263 Extraído de la memoria "Stand de la dirección general de radiodifusión y televisión en el Sonimag ó. –Barcelona- octubre 1968. En el legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/D066.

Al traspasar esta zona de preliminar se abría paso la sala titulada “Evolución” planteada como un espacio intermedio a modo de “galería documental”. Este ámbito de sección octogonal contaba en su lado derecho con un paramento de madera retro-iluminado que acogía una sucesión de fotografías de gran formato. Y en su lado izquierdo una sucesión de paneles quebrados en forma de biombo los cuales, además de imágenes, presentaban gráficos y datos relacionados con la evolución de la televisión. Al final de este pasillo un gran mapa de España presentaba los repetidores y emisores que había repartidos por el país.



Fig. 222. Exposición TVE. Zona recepción personalidades

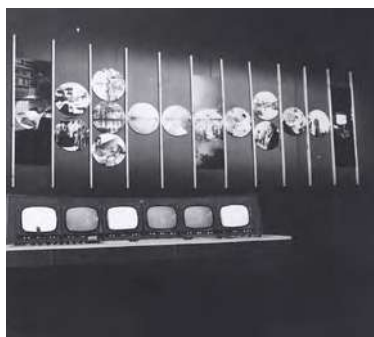


Fig. 221. Exposición TVE. Sala Evolución

El siguiente ámbito “Recepción” quedó reservado como espacio exclusivo para la acogida y atención de personalidades. Mientras que, las siguientes salas “Unidad Móvil” y “Plató”, con un carácter más técnico, además de presentar una selección de receptores y aparatos para la emisión de programas, contaba con una unidad móvil y un plató de televisión; desde donde se hacían programas en directo ²⁶⁴. Esta parte quedaba completada por el espacio denominado “Proceso” en el que se colocaron fotografías y documentos relativos a los sistemas de retransmisión, desembocando en una sala proyección.

Finalmente esta parte dedicada a la televisión daba por finalizada con un ambiente de transición o vestíbulo -según el plano “Hall de salida” que preparaba al espectador para entrar en la segunda parte de la exposición: el espacio dedicado a la radio.

264 La Unidad Móvil quedaba fuera del stand pero a la vista del interior del mismo a través de la única ventana que no se cubre con el paramento del pabellón. El plató contenía todos los elementos necesarios para realizar un programa, el cual podía ser presenciado por el público a través de los receptores instalados en la entrada. En: legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/D066.



Figs. 223-225. Exposición TVE. Plató de televisión, detalles

La segunda parte de la exposición se estableció siguiendo el mismo criterio que en la primera. Sin embargo, el espacio dedicado a Radio Nacional trascendió a la creación de un ambiente más sensorial, apoyado en la naturaleza intangible de la sonoridad y las ondas radiofónicas. Repitiendo el mismo esquema el recorrido arrancaba con un espacio de bienvenida o *hall* en el punto 13 del recorrido. Para este ámbito se creó, a modo de introducción, una cuadrícula de madera -muy similar a la de TVE- donde se encastraron unos altavoces que emitían, en tiempo real, programas radiofónicos.

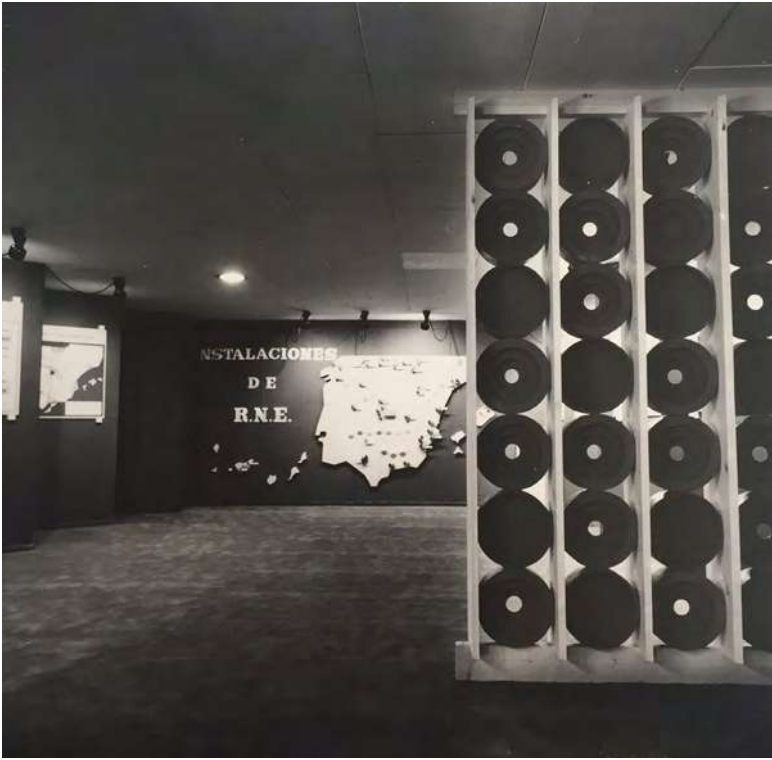


Fig. 226. Exposición RNE. Hall

A continuación, se abría paso la sala denominada “Evolución” que al igual que su análoga sirvió para introducir al visitante en el contexto sobre el desarrollo de la radio en el tiempo, desde su creación a 1968. De nuevo y en consonancia con las premisas formales aplicadas en la primera parte se planteó una sala con una sucesión de paneles que acogían gráficos y fotografías sobre su historia. Ésta daba por finalizada en un gran mapa de España en el que se señalizaron los repetidores de radio existentes.

La zona intermedia denominada “Túnel del Sonido” se presentó como un pasillo neutro, vacío, cubierto con telas y moqueta negra con la sola presencia de la densidad del sonido producido por la música, los efectos especiales en alta fidelidad y la voz humana, que iba reproduciéndose por sistema estereofónico.



Figs. 227-229. Exposición RNE. Museo de la radio



Fig. 230. Exposición RNE. Museo de la Radio

El ámbito dedicado al “Museo de la radio” se planteó a partir de una sucesión de huecos a media altura y unas mesas con aparatos radiofónicos de diferentes épocas. Seguidamente, se ubicó la zona denominada “Control”. Este espacio de carácter más técnico contó con un estudio de grabación, desde donde se producían los programas en directo.

Esta zona fue completada por un conjunto de fotografías, datos y dibujos de aparatos e instalaciones sobre la producción y duración de los programas; además de contar con un departamento de publicaciones y un gabinete de servicio exterior de RTV.

Esta segunda exhibición daba por finalizada en un recinto central. Este ámbito intermedio fue utilizado como distribuidor entre las dos zonas. En él se colocaron los premios y menciones recibidos por estos centros de emisión desde que iniciaran su actividad en 1956. En esta zona en la que coincidían las dos exposiciones -TVE y RNE-, la exhibición de los objetos se organizó a partir de mesas exentas donde se apoyaban los ga-

lardones acompañados de televisores o altavoces que retrasmitían estos episodios de celebración.

Para este proyecto Javier Feduchi se sirvió de pocos elementos para construir un montaje notable con un carácter dinámico y sensorial. En esta ocasión creó un entramado diáfano en el que las partes no se confundían ni se fundían en un todo sino que, por el contrario, mantenían su independencia e identidad; todo ello reforzado por la zonificación mediante colores. Mientras, en otras zonas, las paredes pintadas de negro hacían que el entorno expositivo desapareciera haciéndolo más inmersivo y participativo.

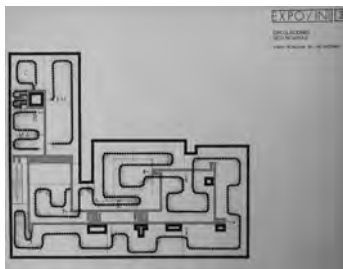
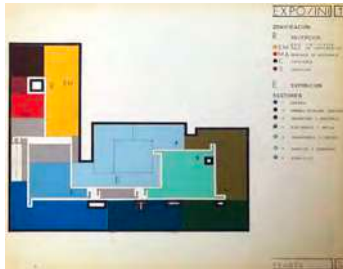
Por otro lado, este stand confirmó un paso adelante en el diseño de estos espacios de exhibición. Por una parte significaba la liberación de los límites del recinto y propiciaba un comportamiento activo por parte del visitante.

Interesa para este discurso el modo en el que el arquitecto tuvo de adecuar un espacio de exhibición a las funciones diarias de un lugar de trabajo, dotando al stand de un carácter funcional a la vez que lo convertía en un lugar de exhibición y confluencia.



Fig. 231-232. Stand RTVE. Detalle sala galardones

4. 2. 3. La exposición del XXX aniversario del INI



EXPOSICIÓN XXX ANIVERSARIO DEL INI	
UBICACIÓN	Sede central del Instituto Nacional de Industria. Plaza del Marqués de Salamanca, Madrid
PROMOTOR/ES	Instituto Nacional de Industria y su Dirección de Información y Relaciones Externas (Departamento de Ferias) D. Agustín Ripoll, Jefe de Dpto. de Instalaciones Electromecánicas D. Alonso de la Vega. D. Enrique Menor. D. José Manuel Rico-Zorrilla
USO-FUNCIÓN	Exposición temporal
PROYECTO	Javier Feduchi
COLABORADORES	Francisco Sanz (Decorador)
EMPRESA CONSTRUCTORA	Sin datos
TEMÁTICA	Exposición sobre sectores industriales
CONCURSO / ENCARGO	Encargo
FECHA ASIGNACIÓN	Memoria del proyecto con fecha de febrero de 1971.
FECHA DE EJECUCIÓN	1 de agosto al 2 de octubre de 1971
FECHA INAUGURACIÓN	5.10.1971
DURACIÓN	Esta exposición temporal asentó las bases de la posterior exhibición permanente, actualizada y reformada entre 1974 y 1975, siguiendo un Esquema Director.
DESMONTAJE	Sin datos
PROTECCIÓN	No
BREVE DESCRIPCIÓN	Con motivo del XXX Aniversario del INI se montó esta exposición con la intención de que, desde una perspectiva que fuera la más representativa posible, se llevara a cabo la presentación de las actividades que desarrollan todas las empresas, de carácter industrial, en las que tiene participación el Instituto.
OTROS ARQUITECTOS O ARTISTAS PRESENTES	Sin datos
LOCALIZACIÓN EN EL LEGADO	JFB/D046/B10-02_06, JFB/D047/B10-02_07, JFB/F0392
FUENTES	Archivo de la Sociedad Estatal de Participaciones Industriales (SEPI): 014-1. 2595. EXPO PERMANENTE INI 014-1 (CAJA 4743): EXPOSICIÓN PERMANENTE DEL INI (1971) 014-1 (CAJA 5233): EXPOSICIÓN PERMANENTE DE ESTE INSTITUTO. EXPOSICIÓN DE 1973
RESEÑAS	"Franco presidió los actos conmemorativos del XXX aniversario de la fundación del I.N.I.", <i>La Vanguardia Española</i> , 6-10-1971, p. 5. - "Franco inauguró, con Don Juan Carlos, la Exposición conmemorativa del trigésimo aniversario de la fundación del Instituto Nacional de Industria", <i>ABC</i> , 6-10-1971, p. 21.
SUPERFICIE CONSTRUIDA	6.500 m ²
PRESUPUESTO	Sin datos

Cierra este apartado relativo a las exposiciones de stands y pabellones el proyecto realizado por Javier Feduchi para conmemorar el XXX aniversario del Instituto Nacional de Industria (INI)²⁶⁵.

Un ejemplo más que se unía a ese *corpus* creativo y personal en el que se crearon conceptos propios como “Ante-exposición”, “Expositorium”, “Exposición estática”, “Exposición dinámica”, “Espacios funcionales” o “Accesorios Ambientales”; confirmándose como parte del léxico fundamental de sus proyectos. Este conjunto de términos completaron en gran medida el concepto expositivo, para influir en uno nuevo capaz de adaptarse a las necesidades de los trabajos más industriales.

Dentro de este recorrido se enmarcaba esta exposición sobre el INI. A finales de la década de los sesenta Claudio Boada, como presidente del instituto, le encargó a Javier Feduchi el diseño de una exposición que iba a realizarse en 1971 para celebrar el XXX aniversario de su creación. El interés de esta muestra residió en demostrar la importancia del INI y el reconocimiento obtenido por haberse convertido en una de las piezas esenciales del despertar industrial español.

Fue por ello que, en relación a estas intenciones, se propuso la creación de una exhibición sobre los treinta años de historia de este organismo a la vez que debía establecer una relación con el desarrollo de la industria española. La memoria titulada *Esquema de propuesta de implantación de la exposición del INI*, firmada por Javier Feduchi en febrero de 1971, planteaba a partir del nuevo término denominado como “Espacios Funcionales” la agrupación de los ámbitos Introducción-Recepción-Exposición²⁶⁶.

Sencillez, configuración, predisposición, distribución, relaciones, elementos modulares y decorados son algunos de los términos que aparecen en el documento conservado sobre esta muestra. Ideas que remiten a las cualidades de estas arquitecturas flexibles vinculadas a su intención más recurrente: la de crear espacios transformables sin actuar en e espacio de acogida.

De aquí surgieron nuevas formas de exponer. Como resultado aparecen montajes con elementos probados, escalas controladas y componentes modulares de piezas prefabricadas, divisibles en unidades estandarizadas; elementos que se confirmaron como las aportaciones que hicieron de estos ejemplos el planteamiento idóneo a desarrollar en estos espacios. Ejemplo de ello fue esta exposición que se llevó a cabo en los salones de la planta -2 de la sede central del Instituto, ubicado en la Plaza del Marqués de Salamanca de Madrid.

Lejos de presentarse como un evento contemplativo, esta exposición se mostró como una experiencia documental, activa y comercial.

265 Este Instituto se creó en base a las directrices establecidas por el IRI (*Istituto per la Ricostruzione Industriale*). Un organismo italiano fundado por Mussolini, en enero de 1933, que tuvo como objetivo prioritario el reorganizar, desde un punto de vista técnico, económico y financiero, las actividades industriales del país, tras sufrir un episodio de insolvencia en el sistema financiero italiano y una crisis del sector manufacturero. En: TRIA, Piervito, *Il ruolo dell'Istituto per la Ricostruzione Industriale nell'economia italiana*, Tesis Doctoral, Universidad Guido Carli, Roma, 2015, p. 11.

266 Notas extraídas del proyecto *Esquema de propuesta de implantación de la exposición I. N. I.*, en el legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/D046/B10-02_06.

Distribución de la Exposición del XXX aniversario del INI			
Espacios Funcionales			
Introducción	Acceso		
	Distribuidor 1		
	Entrada		
	Distribuidor 2		
Recepción (R)	Exposiciones monográficas (E.M)	Conferencias	
		Sala de reuniones	
		Sala de proyección	
	Cafetería (C)		
	Mercado de artesanía (M.A.)	Museo	
		Venta	
	Zona de descanso	Estar	
	Oficinas	Despachos	
		Servicios (S)	Aseos públicos Guardarropa Teléfono público Buzón de correos Vestuario Aseos del personal
Exposición	Central de datos		
	PIPE-LINE de circulación		
	Sectores	1. Energía 2. Minería, metalurgia y siderurgia 3. Transformación y construcción 4. Químicas y alimentación 5. Electrónica y óptica 6. Transportes y turismo 7. Servicios	

La fachada del edificio se diseñó con rótulos luminosos acompañados por una marquesina proyectada hacia el interior. A continuación el visitante accedía a la exposición por medio de unas escaleras mecánicas que daban paso a una zona previa de recepción o vestíbulo flexible; ya que éste podía ser modificado gracias a los paneles deslizantes que dividían el espacio. Este primer ámbito quedaba completado con una sala de proyección, la cafetería, la tienda y la zona de servicios.

Hay un medio audiovisual -Inirama- con sentido informativo, en el cual los datos se complementan con la visión de una serie de diapositivas proyectadas sobre doce pantallas distintas. También completando el carácter informativo de la Expo-INI, se ha montado allí un servicio de ordenadores a disposición del público. Y algo sumamente curioso: en la sala especial se exhiben manuscritos de Leonardo da Vinci, gracias a la generosidad del Ministerio de Educación y ciencia²⁶⁷.

La zona denominada como “Exposición” estuvo configurada como un gran espacio único que daba comienzo en la “Central de Datos”, una sala equipada con computadoras donde azafatas y otros especialistas en

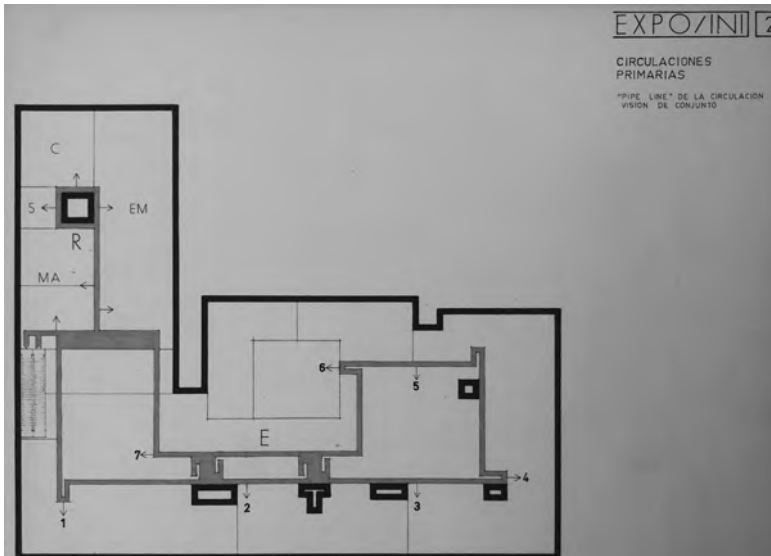
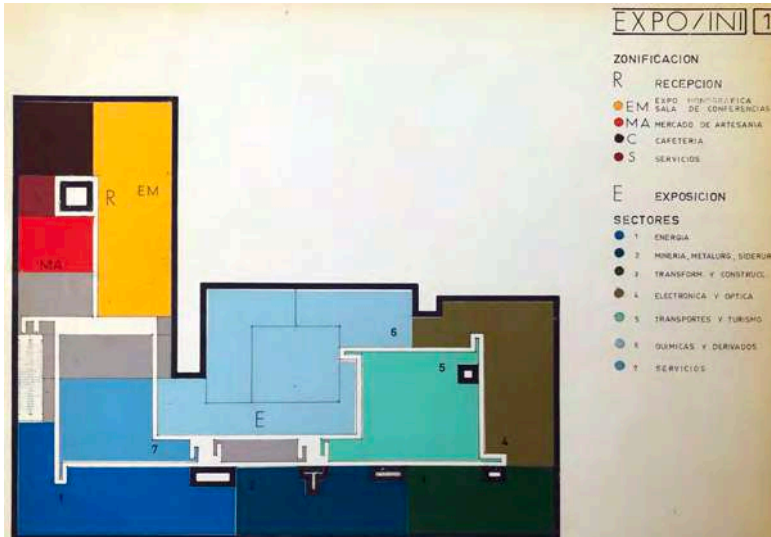
267 cfr. “Franco inauguró, con Don Juan Carlos, la Exposición conmemorativa del trigésimo aniversario de la fundación del Instituto Nacional de Industria”, ABC, 6-10-1971, p. 21.

materia industrial se presentaban disponibles para resolver las dudas del público.

A continuación daba comienzo el montaje que partía de una plataforma metálica a 1,50 metros del suelo. Este recurso denominado como “Pipe Line” se concibió para sortear la sucesión de pilares existentes y esconder las instalaciones. Además de convertirse en el pasillo de circulación principal ofreciendo una perspectiva general de la sala.



Fig. 235. EXPO/INI. Central de datos



Figs. 233-234. EXPO/INI. Zonificación y implantación Pipe Line



Figs. 236-238. EXPO/INI. Detalles

A partir de aquí los espacios de exhibición se ordenaron en torno a la plataforma y se accedía a ellos a partir de tramos de escaleras. Cada uno de los ámbitos se creó a partir de esquemas modulares independientes unos de otros; creando entre ellos un recorrido secundario que dinamizaba los espacios intersticiales desde la cota 0, con la intención de ofrecer un paseo en detalle por la exhibición.

*La importancia de la exposición radica en la presentación de cada tema del sector a través de las empresas. Parece que la manera más idónea de presentar estos conceptos sería utilizar unos elementos modulares que, según al sector al que pertenezcan, tendrían diferente calidad y colores, de tal manera que la identificación del sector se realice fácilmente por estas características [...]*²⁶⁸

La exposición del INI pone de manifiesto una confianza en las proporciones a través del empleo de los módulos que regían toda la superficie. Javier Feduchi explica en la memoria del proyecto cómo construir esta exposición partiendo de una estructura base de dobles recorridos. En este itinerario secundario se ubicaron los ámbitos de los siete sectores, realizados a partir de elementos modulares y diferenciados por los materiales y colores sobre una alfombra de goma *Pirelli*.

Cada una de las áreas se presentaban como un “gran decorado” dentro del espacio diáfano. Estas soluciones creadas a partir de elementos sencillos y flexibles hacían convertían a los stands un marco versátil capaz de adaptarse al programa de las empresas. Cada uno de ellos se mezclaba con elementos constructivos muy elementales, tales como revestimientos de hormigón y pétreos, estructuras metálicas vistas y los conductos dramáticamente exteriorizados²⁶⁹.

La fluidez otorgada a los espacios de exhibición era el resultado de haber planteado el itinerario a través del citado “Pipe-Line”, un elemento concebido como génesis estructural, flexible y adaptativo. De esta manera se creaban dos circulaciones distintas -primaria y secundaria-, a diferencia de sus proyectos anteriores; donde los recorridos se presentaban marcados en correspondencia con el argumento.

A su vez esta pasarela en altura ofrecía una vista elevada al visitante facilitando el acceso a la zona a visitar. Este montaje evitaba que tuviera que realizarse todo el recorrido hasta llegar al ámbito deseado; todo ello sin modificar el espacio de acogida. Asimismo permitió crear y acomodar el mobiliario de la exposición.

En consonancia con los espacios, el equipamiento se formalizaba también a partir del módulo con un sistema compuesto por planchas de metacrilato y nodos de madera, dejando abierta la posibilidad de un crecimiento ilimitado, a partir de estos elementos modulares.

268 Notas extraídas del proyecto *Esquema de propuesta de implantación de la exposición I. N. I.*, en el legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/D046/B10-02_06.

269 Notas extraídas del proyecto *Esquema de propuesta de implantación de la exposición INI.*, en el legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/D046/B10-02_06.



Figs. 239-244. EXPO/INI. Detalle del interior

4. 2. 4. Últimas aportaciones a las exposiciones industrializadas

Cierra este apartado las últimas aportaciones de Javier Feduchi en el ámbito de las exposiciones de carácter industrial los últimos trabajos realizados para el INI.

La relación establecida entre el arquitecto y este Instituto les llevó a realizar dos últimos proyectos. El primero en septiembre de 1973 cuando Javier Feduchi asentaba las bases de un stand en un anteproyecto realizado para la *Exposición Industrial y Comercial Española de Sao Paulo*. Y el segundo en junio de 1974 cuando desarrolló -partiendo del proyecto temporal tratado en el apartado anterior- la implantación de la nueva exposición permanente del INI en su sede de Madrid.

La habilidad adquirida con los recursos industriales en las arquitecturas de exposición le llevó a realizar un *Esquema Director para la exposición industrial de España en Sao Paulo, 1974*. Este plan arrancaba con unas consideraciones previas sobre la realización de un stand comercial en el interior del Centro de eventos Parque Anhembi, obra de Jorge Wilhelm. A partir de aquí se planteó un proyecto completo y minucioso con respecto a un espacio de exhibición que contó con 35.000 m² de superficie.

La siguiente consecución de salas Tecnología-Herramientas-Productos-Servicios establecían un recorrido completo por la historia industrial española. Su planteamiento flexible y transportable se basaba en una retícula geométrica modular con contenedores expositivos de diferentes tamaños en los que se ubicaban los productos. Estos espacios comerciales, tratados como stands, se plantearon a partir de paneles modulares de diferentes acabados y colores, en correspondencia con cada sector.

En este proyecto el arquitecto volvió a hacer uso de los recursos empleados en trabajos anteriores. Al igual que hiciera en la exposición del aniversario del INI de 1971, Javier Feduchi volvió a descomponer el itinerario en tres; una opción que ofrecía diferentes perspectivas de la exhibición.

Este evento que acabó por denominarse *Exposición de productos españoles* contó con una importante presencia de las industrias del país. Sin embargo no hay constancia de que estos productos se presentaran siguiendo este esquema diseñado por Javier Feduchi. Sin embargo, lo que sí se puede evidenciar es que este plan formó parte de las investigaciones sobre las soluciones modulares para stands y pabellones.

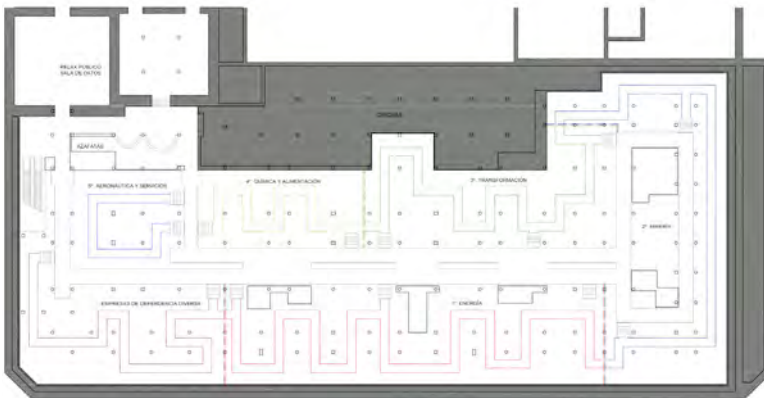
El último trabajo realizado por Javier Feduchi para el INI fue la exposición permanente de su sede de la calle Marqués de Salamanca de Madrid. En el mismo año 1974 el arquitecto, en colaboración con el decorador Francisco Sanz, redactó un plan sencillo que recogía las condiciones para

realizar un correcto espacio de exhibición.

El plan se basaba en la creación de una exposición a partir de los siguientes parámetros: claridad expositiva, capacidad didáctica, dinamicidad y versatilidad. No obstante esta intención de realizar un proyecto nuevo quedó reducida a un esquema sencillo que partía de la readaptación, en base a los parámetros anteriormente citados, de los elementos utilizados en la exposición del XXX aniversario.

Para ello, el arquitecto reutilizó la exposición del INI celebrada en 1971. En cada uno de los espacios que componían la galería secundaria de la cota 0 integró los diferentes sectores industriales. Y se mantuvo el uso de la pasarela o *Pipe Line* para determinar los recorridos.

Esquema Director Expo-Permanente-INI	
Según planteamiento	Según plano final
	- Empresas de dependencia diversa: Edes, Auxiesa, Eria, Sodiga, Muxini, Condiga, B. Exterior, Simex
Sector 1: El Camino del Petróleo	1º. ENERGÍA
Sector 2: Proceso Minero-Siderúrgico	2º. MINERÍA
Sector 3: Industria Naval	3º. TRANSFORMACIÓN
Sector 4: Vehículos	4º. QUÍMICA Y ALIMENTACIÓN
Sector 5: Industria Aeronáutica	5º. AERONÁUTICA Y SERVICIOS ESPACIO RELAX E INFORMACIÓN BAR



Figs. 245. Exposición permanente del INI

5. LOS OCHENTA. INTERNACIONALIZACIÓN Y CONCEPTUALIZACIÓN ESCENOGRÁFICA

5. 1. Exposiciones para la revalorización del patrimonio histórico

5. 1. 1. Exposición “La Habana Vieja. Mapas y planos en los archivos de España”

5. 2. Las exposiciones para el CEHOPU

5. 2. 1. La exposición “La ciudad hispanoamericana. El Sueño de un Orden”

5. 3. Escenografía y exposición: un nuevo horizonte en la exposición “Carlos III, Alcalde de Madrid (1788-1988)”

5. LOS OCHENTA. INTERNACIONALIDAD Y CONCEPTUALIZACIÓN ESCENOGRÁFICA

Las cualidades descubiertas con los recursos modulares practicados durante la etapa anterior se manifiestan en esta nueva como la base de algunas de sus creaciones más escenográficas.

Las exposiciones de los ochenta se abrieron paso como unos modelos más madurados y completos. Estas realidades, donde primó lo escenográfico, se manifestaron como el contrapunto -y a la vez como un resultado de un perfeccionamiento- de su etapa anterior caracterizada por la tecnicidad.

Ejemplo de ello es el proyecto que se reseñará más adelante sobre el urbanismo de la ciudad en hispanoamérica. En él, estructuras de cuadrículas de madera marcadamente articuladas se convirtieron en el recurso expositivo por excelencia. A partir de ahora, los ejemplos analizados se confirman como realidades más poliédricas, con más puntos de vista y con más medios expositivos.

A medida que avanza esta investigación se manifiesta como el ejercicio de las exposiciones es cambiante. Esta propiedad dio lugar a una transformación de sencillos espacios en museografías con identidad propia; a veces ampliando el propio contexto museístico.

Esta evolución surgió en paralelo a las nuevas necesidades de las prácticas artísticas más actuales. De ahora en adelante las piezas con renovadas apariencias, de gran formato y algunas de naturaleza perecedera, construidas desde el sonido, la imagen o la luz, dieron paso a nuevos escenarios, de componente escenográfico, en los que se pudieron enmarcar estas obras²⁷⁰.

La década de los ochenta se confirmó como una etapa significativa dentro de la trayectoria del arquitecto. En este momento, Javier Feduchi se encontraba realizando los planes directores del Museo Provincial de Cádiz y el de Bellas Artes de Sevilla. A lo que se sumaron, más adelante, diferentes proyectos de exposiciones temporales, el proyecto de ampliación y rehabilitación del Museo de Alcoy y el proyecto del Pabellón de los Descubrimientos para la Expo'92, entre otros.

Paralelamente se produjo la renovación del panorama cultural. En este contexto de transición democrática la estrategia de las políticas culturales del PSOE se materializaron en el aumento de los espacios museísticos y en el desarrollo de bienales, ferias y exposiciones temporales, mostradas en su cualidad más mediática. Fue por ello que, las exhibiciones temporales, en su mayoría itinerantes y en calidad de fenómeno cultural de masas, comenzaron a multiplicarse por todo el territorio nacional, im-

270 Más información en: IBÁÑEZ GIMÉNEZ, Maité, "Más allá del museo. Nuevos escenarios para exposición", *EME. Experimental Illustration, Art&Design*, n.º. 6, 2018, pp. 72-73.

pulsadas por el recién creado Centro Nacional de Exposiciones (CNE). Un organismo responsable de los proyectos relacionados con el arte moderno y contemporáneo, del Ministerio de Cultura²⁷¹

A partir de este momento se organizaron una serie de exposiciones antológicas. Entre ellas destacan las dedicadas a Murillo (1982), Goya (1983), Dalí (1983); las dos primeras celebradas en el Museo del Prado y la última en el antiguo Museo de Arte Contemporáneo (MEAC) -hoy sede del Museo del Traje-. A estas le sucedieron otras dedicadas a Delacroix (1988), celebrada en el Palacio de Villahermosa y la de Zurbarán (1988), traída a España tras ser expuesta en el *Metropolitan Museum* de Nueva York y en el *Grand Palais* de París. Esta sucesión de acontecimientos culminó con la exhibición que marcó un antes y un después, poniendo a España en el punto de mira cultural internacional: la dedicada a Velázquez en enero de 1990²⁷².

Paralelamente a estas actividades surgieron otras dedicadas a los movimientos artísticos más contemporáneos. Espacios como la Biblioteca Nacional, el Palacio de Cristal, el Palacio de Velázquez o el Centro de Arte Reina Sofía abrieron sus puertas para acoger exposiciones como: *Tendencias en Nueva York* (1983), *Origen y visión. Nueva Pintura alemana* (1984), y *Del arte povera a 1985* (1985). Una sucesión de ejemplos que se entremezclaron con las muestras monográficas sobre Juan Gris (1987), José María Sert (1987), Picasso (1988) y sobre fotografía, como en *Idas y Caos. Aspectos de las vanguardias fotográficas en España* (1984). Además de las dedicadas a artistas españoles de la escena más actual tales como Miquel Barceló (1985), José María Sicilia (1988) y Ferrán García Sevilla (1989)²⁷³.

El impulso producido por numerosos agentes sociales como administraciones, museos, universidades, ayuntamientos, diputaciones y comunidades autónomas se materializó a través de estas exposiciones temporales con el objetivo de mostrar el valor del legado histórico artístico español²⁷⁴.

Estas muestras no tardaron en ser reconocidas como “Grandes exposiciones temporales” o “Súper-exposiciones”. De ahora en adelante, serían vistas como un “producto cultural” con nuevos objetivos establecidos en torno a: atraer el mayor número de visitantes, dar prestigio a la institución organizadora, recaudación de fondos y ponerse a la altura de entidades similares, a la vez que se establecía una línea de cooperación y relación con ellas²⁷⁵.

Pero volviendo al concepto museográfico es interesante añadir que la década de los ochenta estuvo protagonizada por nuevos movimientos artísticos de vanguardia que favorecían la simbiosis Arte-Sociedad. De tal manera que, estas nuevas expresiones vinieron de la mano de la creación

271 El Centro Nacional de Exposiciones (CNE) se creó en 1983, organismo que sustituyó a la Subdirección General de Exposiciones, haciéndose responsable de las exposiciones de arte moderno y contemporáneo del Ministerio de Cultura creado, a su vez, el 4 de julio de 1977. Carmen Giménez, conservadora de arte y directora de este centro, organizó el programa en cinco líneas de trabajo: exposiciones históricas, exposiciones de arte español, exposiciones colectivas de arte contemporáneo y convenios internacionales. En: AIT MORENO, Isaac, “Modernización y política artística: el Centro Nacional de Exposiciones entre 1983 y 1989”, *Anales de Historia del Arte*, 2007, p. 226.

272 Más información en: “Unas trece mil personas diarias verán en el Prado la más grande exposición de Velázquez”, *ABC*, 12.01.1990, p. 47.

273 [...] en lo que se refiere a las actuaciones concretas del CNE, éstas fueron materializadas, en gran medida, por un grupo de prestigiosos influyentes comisarios internacionales, entre los que podemos mencionar a Harald Szeemann, Rudi Fuchs y Nicholas Serota. En: AIT MORENO, I. *Op. Cit.*, p. 228.

274 En: RAMOS LIZANA, Manuel, “El fenómeno social de las exposiciones temporales”, *PH Boleín*, nº. 34, 2001, p. 153.

275 En: HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca, *Manual de Museología*, Editorial Síntesis, 1994, p. 154.

de espacios más abiertos, expandidos y escenográficos, donde el espectador adquiriría un papel más activo y reflexivo.

Las nuevas premisas heredadas del Posmodernismo –Arte Conceptual, *Performance*, *Video-Art*, *Body Art*, *Graffiti*, Minimalismo, Neoexpresionismo alemán o Transvanguardia italiana- fueron reconocidos como espectáculos multidisciplinares, en los que se disipaban las posibles limitaciones espaciales y técnicas. De estas nuevas expresiones surgió una generación de estudios museológicos y museográficos basados en una intención de recepción social e institucionalización del arte. Fue por ello que, como consecuencia, se originó una nueva temporalidad en la que los instrumentos de percepción de estas experiencias estéticas se convertían en parte de su historia²⁷⁶.

Esta aproximación hacia las proposiciones de la Nueva Museología ampliaban el horizonte de las exposiciones, manifestándose como superficies en las que el visitante y el mensaje transmitido se convertían en claves fundamentales. Estos espacios se transformaron en realidades de significación colectiva, con contenidos relevantes sobre las relaciones entre arquitectura, arte y sociedad dando lugar a nuevas formas de crear para dejar constancia de lo efímero.

Podría decirse entonces que fue precisamente esta realidad europea donde tuvo comienzo una profunda revisión de las expografías y sus planteamientos. Frente a las ideas de ruptura con la tradición que hasta la fecha habían caracterizado a las exposiciones, se fueron articulando unos montajes a medio camino entre espectáculo y acontecimiento social. De tal modo que a estos proyectos se les reservó un lugar privilegiado en la política artística en la que toda significación era construida, conservada e incluso deconstruida; para acabar estableciendo nuevos significados, una vez convertidas en alegorías culturales del arte²⁷⁷.

Las actuaciones de carácter temporal realizadas por Javier Feduchi en esta década se van a caracterizar, en gran medida, por la creación de unas exposiciones de calidad con un carácter universal y un sentido colectivo, buscando el reconocimiento dentro y fuera de nuestras fronteras.

La mayor parte de sus trabajos se vieron condicionados por un carácter internacional y formaron parte de un muestrario de marcada escenificación basados en la subjetividad y la autonomía, así como en el poder comunicativo de los recursos empleados. Estas exposiciones traían aparejadas la evidencia de su alcance tridimensional. En su realidad el espectador confirmaba su existencia en un espacio mutable de participación, desde la predominancia del “hacer” por el “ver”.

Llegados a este punto se manifiesta que no existió una uniformidad en la trayectoria de Javier Feduchi. La década de los ochenta supuso para el ar-

276 Información detallada en: GUASCH Anna M^a, *Los manifiestos del arte posmoderno : textos de exposiciones, 1980-1995*, Akal, Madrid, 2000.

277 Más en: GUASCH Anna M^a, “El arte de los ochenta y las exposiciones. Reflexiones en torno al fenómeno de la exposición como medio para establecer los significados culturales del arte”, *D'Art*, nº. 22, 1996, pp. 145-146.

quitecto una época de cambios que se tradujeron en una transformación del tejido expositivo que, ante la posibilidad de convertirse en un medio continuo y repetitivo, fue cambiado por realidades más ambientadas y decoradas. De todas estas asociaciones surgió también una ampliación de la relación entre la arquitectura y el argumento a representar, dando paso a nuevos lugares de significación. Imaginación, juegos de perspectivas e impresiones visuales comenzaron a protagonizar unas propuestas más concretas con una geometría marcada y manifestándose como el mejor exponente del pensamiento contemporáneo; además de establecerse como antesala de una nueva concepción de los museos y sus exhibiciones.

A grandes rasgos, estas exposiciones integrales que contaron con todos los medios para su concreción; textos, fotografías, vídeos, reproducciones tridimensionales, maquetas, exhibición de planos, dibujos y sonidos se unían a las piezas artísticas para quedar enmarcados en los entornos escénicos que protagonizaron las postrimerías del siglo XX.

Es ineludible entender que la situación cultural española iba a estar protagonizada por los cambios producidos en los planteamientos expográficos y museográficos, que surgieron mientras el país se preparaba para uno de los eventos más significativos del siglo: la celebración del V Centenario del Descubrimiento de América.

En relación a la relevancia y expectativa de este momento, no fue casual que España se hiciera tempranamente eco de esta efeméride y creara, en 1981, una Comisión Nacional. Este organismo sirvió como elemento dinamizador de la política exterior española, en colaboración con la Secretaría de Estado de Cooperación y para Iberoamérica y con la Agencia Española de Cooperación Internacional (AECI). Este último como organismo autónomo del Ministerio de Asuntos Exteriores²⁷⁸.

Un halo de transcendencia y contemporaneidad se hizo evidente con el objetivo de favorecer la voluntad política de formalizar el vínculo histórico –centrado en el diálogo, la cooperación y la solidaridad– entre América Latina y la Península Ibérica; una intención que se confirmó en 1991, tras la celebración de la I Cumbre Iberoamericana en Guadalajara (Méjico)²⁷⁹

Para cumplir este propósito se crearon unos programas de actuación por parte de los citados organismos y se constató un interés por establecer un contexto previo de aproximación a esta celebración²⁸⁰.

A partir de 1983, se llevó a cabo un plan de actividades culturales con un claro carácter internacional. Conferencias, proyectos audiovisuales, acontecimientos deportivos, espectáculos y exposiciones itinerantes formaron parte de los prolegómenos de la muestra mundial que iba a cele-

278 En: SANZ LÓPEZ, Julio, "Las conmemoraciones del V Centenario y su valor internacional para España 1992", *Cuadernos de Historia Contemporánea*, Ediciones Complutense, n.º. 40, 2018, pp. 327-347.

279 *Guadalajara (Méjico)-Julio de 1991. Se creó la Comunidad Iberoamericana de Naciones. A raíz de su fundación se sentaron las bases para la construcción de un foro de encuentro que permitiera el avance de un proceso político, económico y cultural común. De aquí derivó la Conferencia Iberoamericana de Jefes de Estado y de Gobierno con la participación de los Estados soberanos de América y Europa de lengua española y portuguesa. De esta manera se inició el camino de concentración política de los gobiernos en su intento por buscar soluciones conjuntas a los desafíos que enfrentan las naciones iberoamericanas y convertir el conjunto de afinidades históricas y culturales de la Comunidad en un instrumento de unidad y desarrollo, basado en el diálogo, la cooperación y la solidaridad. En red: <https://www.segib.org/?summit=i-cumbre-iberoamericana-guadalajara-mexico-1991>*

280 En: BORJA SEBASTIÁ, Jordi y MASCAREÑA, Tona, "El V Centenario y la imagen de España en el mundo", *Anuario internacional CIDOB*, n.º. 1, 1992, p. 91-92.

brarse en 1992²⁸¹.

Javier Feduchi en su labor de arquitecto para algunas de estas muestras se vio influido por este contexto cultural. A través de sus proyectos se manifiesta la influencia de la arquitectura, el urbanismo y la cultura española en Latinoamérica, con la intención de reactivar la relación entre ambas.

Algunas de sus creaciones se plantearon en base a una geometría cuadrangular en relación a la planificación racional e interpretativa de la “cuadrícula española”²⁸². A partir de ahora, estas representaciones de morfología mimética vinculadas al trazado ortogonal de las ciudades hispanoamericanas, de fácil ejecución y con posibilidad de ser repetido ilimitadamente, otorgaron al espacio de sus exposiciones una conmovedora dimensión.

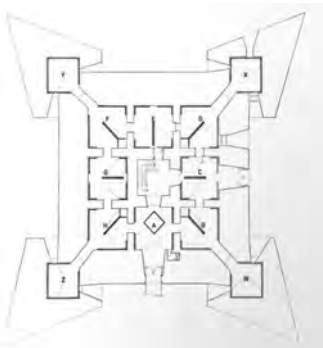
Los proyectos enmarcados en esta época se desvinculan de las soluciones practicadas anteriormente y de los lenguajes preestablecidos. Ahora su arquitectura se encuadra en un contexto más social en muchos casos revelados como espacios versátiles de participación intensa. Estos fueron algunos de los rasgos que se convirtieron en las líneas de interés propuestas y que marcarían los proyectos que se tratan a continuación.

281 Destacan: la exposición titulada *Iberoamérica en tren*, organizada por el ICI y posteriormente continuada por la AECl fue un programa de exposiciones de temática iberoamericana enmarcada en el interior de un tren que recorrió diferentes localidades de la geografía española. *Exposición Iberoamericana a través de los documentos*, organizada por el Monte de Piedad y la Caja de Ahorros de Sevilla, *La Niña (1962-1987): aventura transoceánica por la ruta del primer viaje colombiano* fueron, junto a las muestras organizadas en el Museo de Arte Contemporáneo Reina Sofía (MNCARS); museo que dedicó parte de su programación al arte iberoamericano, vinculándose con esta conmemoración. Entre las que se encontraban una dedicada al artista mejicano Diego de Rivera y una retrospectiva sobre Fernando Botero, en 1987. Así como una dedicada a las pinturas de Rufino Tamayo, durante el verano de 1988 y otra sobre Joaquín García Torres y su legado, desarrollada en 1991, a pesar de la desavenencias con la familia, contrarios a la citada Comisión Nacional y a la celebración de este centenario.

282 “La cuadrícula española” deviene de las ordenanzas urbanas establecidas en 1573 por el rey Felipe II sobre como debían de regirse las nuevas ciudades hispanoamericanas, caracterizadas por un soberbio trazado reticular, en cuyo centro se sitúa el núcleo urbano. Estas ordenanzas conocidas como *Las leyes de Indias* son los documentos más importantes en toda la historia del desarrollo urbano. En: TOMÁS MEDINA, Carmen de, “El origen de la ciudad cuadrangular hispanoamericana en las nuevas pueblas del Bajo medioevo español”, *Estoa*, n. 11, vol. 6, 2017.

5.1. Exposiciones para la revalorización del patrimonio histórico

5.1.1. Exposición “La Habana Vieja. Mapas y planos en los archivos de España”



EXPOSICIÓN LA HABANA VIEJA	
INFORMACIÓN GENERAL	
UBICACIÓN	Castillo de la Real Fuerza. La Habana, Cuba
PROMOTOR	Ministerio de Asuntos Exteriores de España Dirección General de Bellas Artes y Archivos Instituto de Cooperación Iberoamericana Ministerio de Cultura de Cuba
USO-FUNCIÓN	Exposición temporal
PROYECTO	Javier Feduchi
COLABORADORES	Carlos Baztán Lacasa (Comisario de la exposición) Javier Aguilera Rojas (Contenido de la exposición, selección de planos y textos) Carmen Cabeza Gil-Casares e Isabel García Montón (Investigación de archivos y catalogación)
OTROS COLABORADORES	Diseño catálogo y cartel: Manuel Martínez Muniz Asesores: Isabel García Montón, María del Carmen Hidalgo y Mario Rodríguez Partearroyo Vídeos: Rosaio Parra y Carmen Crespo (preguiones) Producción Agencia EFE: Pedro Turbica (Realización), Alfredo Malibrán (Jefe de producción) y Eduardo Chamorro (Guionista)
EMPRESA CONSTRUCTORA	Empresa Expotecnia Montaje: Fomieles decoración Fotografías (reproducción) de planos: Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte Ampliaciones: Inmacolor Restauración de documentos: Centro Nacional de Conservación y Microfilmación Documental y Bibliográfica
TEMÁTICA	Arquitectura, urbanismo, historia, arte
CONCURSO / ENCARGO	Encargo
FECHA ASIGNACIÓN	1984
FECHA DE EJECUCIÓN	Proyecto con fecha de julio de 1984
FECHA INAUGURACIÓN	18.01.1985
DURACIÓN	Enero-marzo de 1985
DESMONTAJE	Sin datos
PROTECCIÓN	No
BREVE DESCRIPCIÓN	Exposición sobre el crecimiento y evolución del centro histórico de La Habana a través de los planos conservados en Archivos Generales, de origen español.
OTROS ARQUITECTOS O ARTISTAS PRESENTES	Sin datos
LOCALIZACIÓN EN EL LEGA-DO	JFB/D058, JFB/D058/B1-01_01, JFB/D058/B1-01_02, JFB/F0424, JFB/F0425.

<p>FUENTES</p>	<p>- <i>La Habana Vieja: mapas y planos en los archivos de España. Castillo de la Fuerza, enero-marzo 1985</i>, Catálogo de exposición, Ministerio de Asuntos Exteriores de España, Dirección General de Relaciones Culturales, Madrid, 1985. - AGUILERA ROJAS, Javier, "La Habana Vieja. Mapas y planos en los archivos de España", <i>Ciudad y Territorio</i>, enero-junio 1985, p. 99. - BLANES MARTÍN, Tamara, "La Habana Vieja, mapas y planos en los Archivos de España", <i>Revista de la Biblioteca Nacional de Cuba José Martí</i>, n.º.2, La Habana, Cuba, 1985.</p>
<p>RESEÑAS</p>	<p>- "Inaugurada en Cuba una importante exposición española sobre la construcción de La Habana Vieja", <i>ABC</i>, 22.02.1985, p. 38. - "Muestra de mapas antiguos de La Habana", <i>ABC</i>, 02.06.1985, p. 41.</p>
<p>SUPERFICIE TOTAL</p>	<p>600 m²</p>
<p>PRESUPUESTO</p>	<p>7.240.468 PTS</p>

Contextualización: una exposición para un plan de rescate

La primera de las exposiciones con la que da comienzo este capítulo fue realizada entre 1984 y 1985 en la Habana, Cuba. Esta exhibición partía de un programa de restauración y revalorización de su zona más antigua denominada “La Habana Vieja”. Este “Plan de Acción para la Conservación del Centro Histórico de La Habana Vieja y sus Fortificaciones” fue aprobado en julio de 1983, mediante el acuerdo n° 1494 del Consejo Nacional de Ministros.

Esta zona de la Habana Vieja se corresponde con el centro histórico de la ciudad, espacio declarado Monumento Nacional en 1978. A partir de este momento se procedió al inicio de un plan de restauración en 1981, adquiriendo aún mayor relevancia tras haber incluido al municipio bajo la denominación de “Centro Histórico de La Habana Vieja y su Sistema de Fortificaciones Coloniales”. Posteriormente se le atribuyó el número 27 en la lista del Patrimonio Mundial tras la sexta reunión del Comité Intergubernamental de la Convención del Patrimonio Nacional, celebrada entre el 13 y el 17 de diciembre de 1982.

[...] un año después la inclusión en la lista del Patrimonio Mundial, se inició una etapa en que, no ajenos a una tendencia internacional, veíamos el patrimonio cultural y lo relativo a su salvaguardia bajo un prisma de mecenazgo, es decir, la necesidad de recuperar los valores heredados en su dimensión sociocultural. Los grandes monumentos fueron restaurados y destinados principalmente a museos y otros servicios de la cultura, como actividad que los embellecía y los devolvía el prestigio perdido a lo largo de décadas de abandono y marginalización²⁸³.

Se conoce por La Habana Vieja la zona más primitiva de la capital cubana²⁸⁴. Originariamente llamada San Cristóbal de la Habana, esta zona ubicada en la costa norte de la ciudad, fue la última de las siete villas fundadas bajo dominio español en 1519²⁸⁵. Este lugar relevante por sus fortalezas y circunscrito por una muralla adquirió el título de ciudad en 1592, siendo declarado, en 1607, capital de la colonia. A partir de entonces esta zona asumió un importante crecimiento urbano durante los siglos XVII y XVIII.

Su importancia reside en el patrimonio arquitectónico que encierra este centro, entendido como una interpretación del espíritu de una comunidad. Sus apenas 4 km² de superficie se caracterizan por las diferentes capas creadas por los estilos importados. Este ejemplo de heterogeneidad quedaba manifestado a través de sus arquitecturas árabes que bordean las calles estrechas y se abren a plazas públicas muy concurridas. En esta extensión diversas construcciones se entremezclan con los gestos del barroco español, las arquitecturas domésticas de carácter colonial, el neoclásico, el *art decó* y los colores brillantes del *art nouveau*.

En 1972 dentro del marco de la celebración de la Convención del Patri-

283 cfr. LEAL SPENGLER, Eusebio, “La rehabilitación del centro histórico de La Habana: una obra especialmente humana”, Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, 2004, p. 66. En: https://www.cccb.org/racs_gene/eusebioleal.pdf

284 El centro histórico de la ciudad ocupa buena parte del municipio de La Habana Vieja, abarcando 5 de los siete Consejos Populares –Prado, Catedral, Plaza Vieja, Belén, San Isidro y Jesús María– que componen el municipio. En: SARDIÑAS, Orestes y GARCÍA, Marlene, “La restauración como actor principal en la revalorización del espacio local. La Habana Vieja, patrimonio vivo”, *Memorias*, Año. 3, n°. 6, Universidad del Norte, Barranquilla (Colombia), 2006, s/p.

285 Inicialmente la Habana Vieja fue fundada en 1515, en la costa sur de la isla, lugar conocido como la provincia indígena de Abana, trasladándose a un nuevo emplazamiento en 1919 a orillas del río Casiguaguas –hoy río Almendares– para finalmente trasladarse al puerto de Carenas –hoy conocido como Habana Vieja–, su ubicación actual, en el mismo año. En: AA. VV., *Colección Museo Investigación: La Habana Vieja. Recuperación del Patrimonio Arquitectónico*, Universidad de Alicante, 2002, p. 15.

monio Mundial, Cultural y Natural de París se produjo la inclusión, dentro del concepto “Patrimonio Cultural”, de la categoría de “conjuntos” definido en su artículo 1º como: *los grupos de construcciones cuya unidad e integración en el paisaje les otorga un valor excepcional*²⁸⁶. Se ampliaba así su protección a centros y ciudades históricas. Más adelante, según las “Directrices Prácticas para la Aplicación de la Convención del Patrimonio Mundial” de enero de 1987, se extendió a los centros urbanos. De esta forma el municipio histórico más antiguo y con más historia de La Habana pasó a convertirse en un espacio protegido²⁸⁷.

Esta revalorización se unió a otras similares comenzadas en regiones cercanas como la de Puebla (Méjico) y Quito (Ecuador). Estas iniciativas jugaron un papel relevante en la reactivación económica y social gracias a la esencia, histórica y cultural, subyacente de estos lugares²⁸⁸. No obstante, la puesta en valor de La Habana Vieja entendida como seña de identidad forjó la citada campaña de restauración y salvaguardia de la zona, amparada y promocionada por la Oficina del Historiador de La Habana, creada en 1938²⁸⁹.

Finalmente, en marzo de 1984 se puso en marcha el citado plan de rescate a partir del programa titulado, “Lineamientos Generales del Plan Director de la Ciudad de la Habana” dando comienzo a los trabajos de regulación, ampliación y conservación de este territorio²⁹⁰.

A continuación y de manera complementaria, el 18 de enero de 1985 se llevó a cabo la inauguración de la exposición *La Habana Vieja. Mapas y planos en los archivos de España*. Este proyecto tuvo la intención de dignificar este área urbana y otorgarle visibilidad internacional, demostrando así la importancia de su recuperación.

El planteamiento expográfico

A principios de 1984 las administraciones españolas -Ministerios de Asuntos Exteriores y Cultura, y la Dirección General de Bellas Artes- en colaboración con el Instituto de Cooperación Iberoamericana y el Ministerio de Cultura de Cuba comenzaron los trabajos de coordinación y gestión para organizar esta exposición²⁹¹.

Como se viene avanzando, esta muestra surgió a partir del ya citado “Plan de Acción para la Conservación del Centro Histórico de La Habana Vieja y sus Fortificaciones”, con la intención añadida de preparar el terreno para un primer encuentro con la realidad hispanoamericana.

Esta intención tenía como objetivo establecer una primera conexión con Cuba y facilitar futuras relaciones entre países, en vista de la celebración de los quinientos años del descubrimiento mutuo de las culturas del Viejo y el Nuevo Mundo.

286 BOE núm. 156, de 1 de julio de 1982. Instrumento de aceptación de 18 de marzo de 1982, de la Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural, hecha en París el 23 de noviembre de 1972.

287 cfr. LEVRAND, Norma Elizabeth, “Una gestión alternativa de centros históricos: La Habana Vieja, Cuba”, *Pasos. Revista de turismo y patrimonio cultural*, vol. 17, nº. 4, 2019, p. 841.

288 En el ámbito cubano, se revisaron las acciones establecidas en 1983 y su evolución hasta la actualidad, dando lugar al Plan Especial de Desarrollo Integral, PEDI (2016-2030). Para la ciudad de Puebla, comenzó su estrategia reguladora y otras acciones en 1987, llegando a concluirse en el 2015 y, por último, la ciudad de Quito, se analizó un plan desde 1967 a 2004, tomando como referencia el plan presentado por Jones Odriozola, entre 1942 y 1945. En: AA.VV., “Estrategias de preservación del Patrimonio Cultural de los Centros Históricos de Puebla, La Habana y Quito”, *Revista de estudios andaluces*, nº. 39, 2020, p.46.

289 Organización fundada por el Dr. Emilio Roig de Leuchsenring, historiador de la ciudad, para fomentar la cultura habanera e impulsar y ayudar el aumento de la nacional y americana dando a su actuación carácter y proyección eminentemente populares. En 1964, tras el fallecimiento del Dr. Emilio Roig de Leuchsenring, fue nombrado historiador de la ciudad el Dr. Eusebio Leal Spengler, que continuó, a partir de 1967, el proceso de restauración y conservación de la ciudad.

290 Acuerdo nº 1701, del Consejo de Ministros del 22 de marzo de 1984. En AA. VV., “La restauración como actor principal de la revalorización del espacio local. La Habana Vieja, patrimonio vivo. *Memorias. Revista digital de historia y arqueología desde el Caribe*, año 3, nº. 6, Barranquilla, Colombia, 2006, p. 23.

291 El Ministerio de Asuntos Exteriores del que formaba parte la Dirección General de Relaciones Culturales y el Instituto de Cooperación Iberoamericana. Dentro del Ministerio de Cultura de Cuba promovieron esta exposición la Dirección General de Bellas Artes y Archivos, la Embajada de Cuba en España y la Embajada de España en Cuba.



Fig. 246. Castillo de la Real Fuerza. La Habana

Este proyecto se presentaba idóneo para mostrar, según Marta Arjona directora de Patrimonio Cultural del país cubano, *un panorama general de la geografía y evolución urbanística de La Habana que abre enormes posibilidades de estudio e investigación de innegable utilidad para los trabajos que se llevan a cabo en el rescate y restauración del Centro Histórico de la ciudad*²⁹².

En base a esto, el equipo formado por Javier Feduchi, Carlos Baztán, como comisario de la exposición y Javier Aguilera Rojas plantearon una muestra basada en la evolución y desarrollo de la Habana Vieja, a través de los planos y documentos que se conservaban en los archivos españoles. Finalmente, esta intención se materializó en una exhibición compuesta por 165 planos, traídos de los Archivos Generales de Indias y Simancas, del Histórico Militar, del Servicio Geográfico del Ejército, la Biblioteca Nacional y del Museo Naval²⁹³.

El lugar escogido para su celebración fue el Castillo de la Real Fuerza, sede del Museo de Armas y del Centro Nacional de Conservación, Restauración y Museología. Su marcada estructura cuadrangular, con cuatro baluartes regulares en los ángulos, favoreció la distribución final que quedaba organizada en torno a doce espacios independientes –ocho estancias de 14 m² y cuatro de 12 m²- intercomunicadas entre sí, ocupando toda la superficie ortogonal.

El proyecto firmado por Javier Feduchi con fecha de julio de 1984, presentaba en detalle una propuesta museográfica con un enfoque didáctico que partía de una presentación sobre el desarrollo urbanístico en relación a los cambios sociales, humanísticos, culturales y etnográficos que habían acontecido en la zona.

Se abordó como un proyecto global basado en el empleo de recursos modulares desmontables que dotaron al conjunto de cualidades de flexibilidad y reciclaje. En este caso, la adaptabilidad permitía una correcta adecuación a la geometría del continente.

Las primeras ocho salas, de mayores dimensiones, se organizaron en la zona central y las cuatro menores en los vértices salientes, configurando así dos cuadrados. Este planteamiento favoreció a la creación de un recorrido marcado en relación al orden de las salas, dando comienzo en el ámbito A –inicio y final del itinerario-, aprovechando su carácter “de paso” para ubicar el espacio de información. A partir de este primer ambiente se producía la siguiente sucesión de salas.

292 cfr. AGUILERA ROJAS, Javier, “La Habana Vieja. Mapas y planos en los archivos de España”, *Ciudad y Territorio*, n.º. 63-64, enero-junio 1985, p. 99.

293 De los mapas presentados sólo treinta eran originales; realizados por expertos ingenieros de origen italiano y español. En: BLANES MARTÍN, Tamara, “La Habana Vieja, mapas y planos en los Archivos de España”, *Revista de la Biblioteca Nacional de Cuba José Matí*, n.º. 2, La Habana, Cuba, 1985, p. 185-186.

PROGRAMA EXPOSICIÓN SOBRE LA HABANA VIEJA	
SALAA	Inicio- Vestíbulo de información - Final
SALAB	Cuba. La Habana. Primeros planos
SALAC	La Habana. La bahía
SALAD	La Habana. El crecimiento más allá de la muralla. Bordes de la ciudad. El puerto y la muralla
SALAE	Fortificaciones. La muralla, la fuerza y la punta
SALAF	Fortificaciones. El muro y la cabaña
SALAG	Fortificaciones. El príncipe, Atares
SALAH	Obras públicas. Comisión "Mopox"
SALAW	Vídeo
SALAX	Papel, tintas, instrumentos y simbología
SALAY	Medidas, escalas, aparatos de medición...
SALAZ	Vídeo

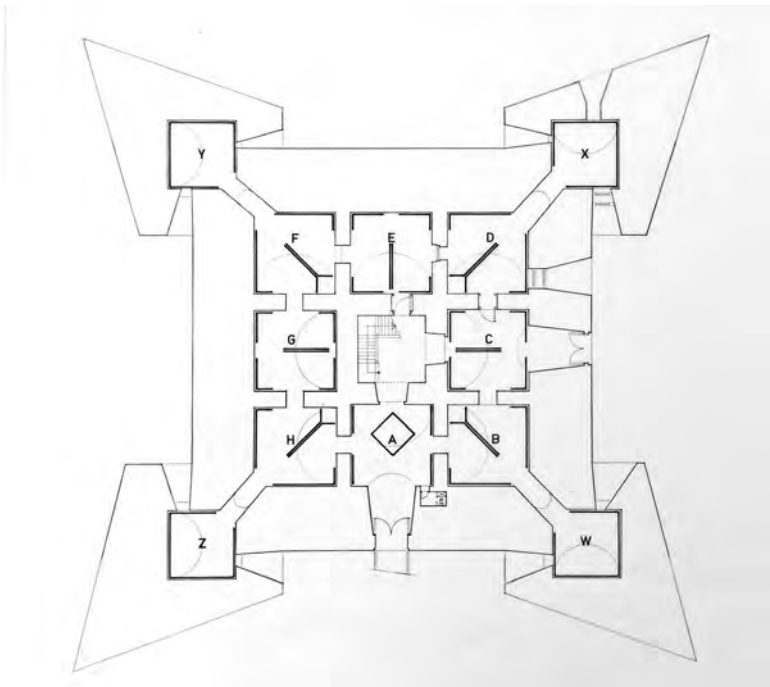


Fig. 247. Exposición *La Habana Vieja*. Planta

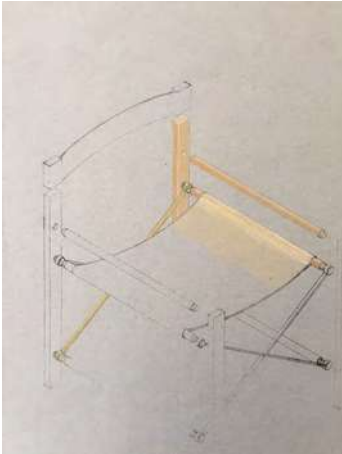
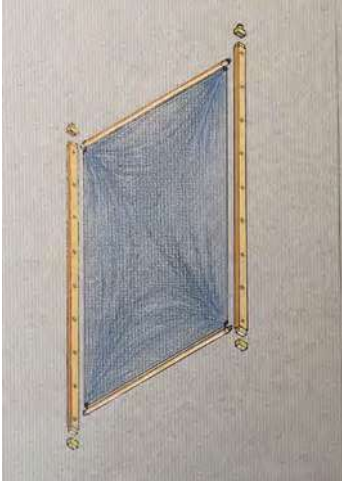


Fig. 248-249. Dibujo para mobiliario de exposición

Este espacio expositivo se organizó en torno a estas salas, ahora convertidas en marcos con los diferentes episodios del argumento, estableciendo un itinerario desde los conceptos más generales a los más particulares.

La relación de las piezas a exponer era la siguiente: 90 reproducciones, 33 planos originales, 31 textos y gráficos explicativos y 32 embocaduras de señalización. Este catálogo completo se ordenó y exhibió enmarcado en soportes y mobiliario expositivo diseñado por el propio arquitecto.

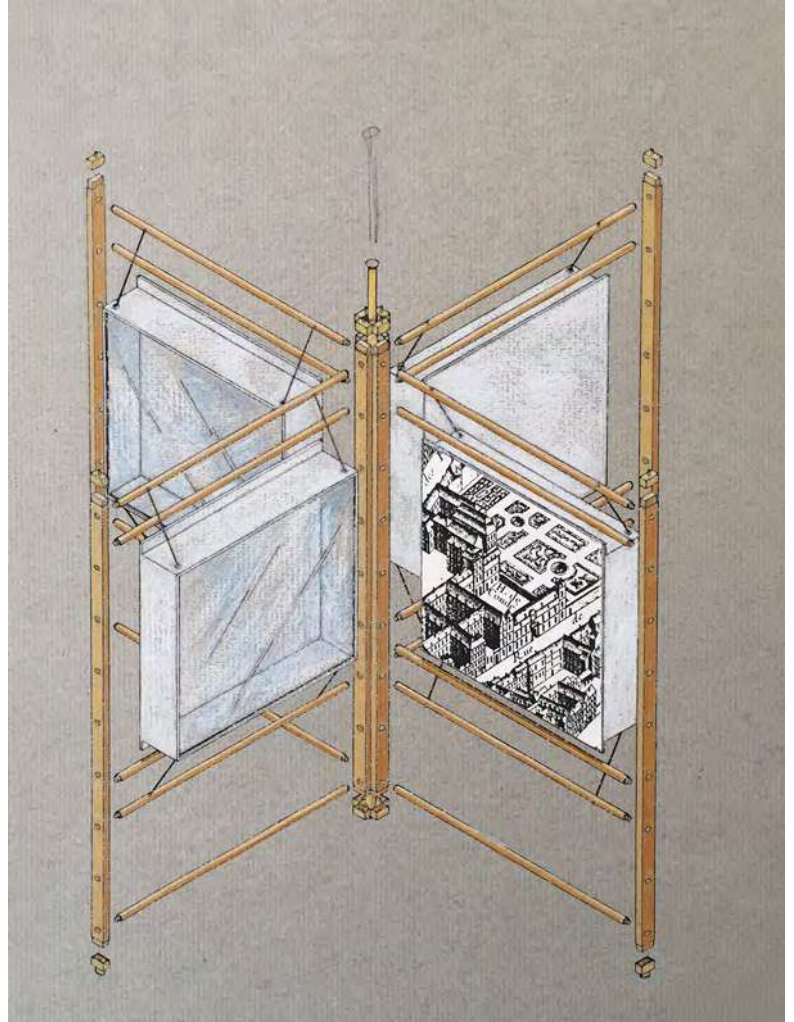


Fig. 250. Ex. *La Habana Vieja*. Dibujo de expositor

Para su presentación se instaló una estructura modular de madera de fácil montaje. Su configuración se basó en una composición de largueros y travesaños donde quedaban enmarcados los paneles de exhibición. Éstos

elementos realizados en cartón pluma tenían unas dimensiones de 1,30 x 1 m de alto y se presentaban enmarcados en un “passe-partout” de color específico -en base a la parte o sección a la que pertenecía-. A modo de marco una orla serigrafiada contenía el número de la pieza y la leyenda, rotulados sobre una plancha de plástico transparente.

A partir de estos paneles de base, el arquitecto ideó otros modificados a los que confirió hermeticidad para conservar y exhibir los documentos originales. En este caso, éstos contaron con el mismo “passe-partout” de tela rematado con una moldura de madera dorada. A diferencia de los anteriores, una chapa de metal contenía el número junto a una cartela con la leyenda. Para los textos, gráficos y embocaduras se optó por un fondo de cartulina, con el color correspondiente y el número rotulado sin remate perimetral.

Para los objetos voluminosos se plantearon vitrinas realizadas con tableros de aglomerado de madera y frente de plexiglás transparente. Al igual que los paneles, este mobiliario se sustentaba por la parte posterior a las canaladuras de los bastones travesaños -en su parte superior e inferior- quedando afianzado con cables tensores que las arriostraban a segundos travesaños.

Para los libros, publicaciones y folletos se proyectaron baldas triangulares -del mismo material que las anteriores- y fueron dispuestos en los rincones, fijados a los perfiles en ángulo. Finalmente, todo este inventario de soportes expográficos quedó completado por otros elementos de equipamiento como fueron los asientos, embocaduras de vídeos y estores fijos, creados también por el propio arquitecto²⁹⁴.

En esta exposición sobre la historia de la Habana Vieja el expositor se convertía en el elemento organizador de la exposición, algo recurrente en los montajes del arquitecto. De esta manera, se respetaba el espacio original. La estructura modular se convertía en el recurso que resolvía los aspectos funcionales, técnicos y de diseño a modo de solución universal. Aquí se pone de manifiesto una voluntad por crear un recurso sencillo que contó con el mínimo número de elementos sintetizando al máximo la solución. Javier Feduchi vuelve a hacer alusión a la importancia del espacio contenedor como premisa fundamental a la hora de configurar una exposición; es por ello que, una vez más apuesta por una solución mínimamente invasiva que se relaciona con el edificio original sin revestirlo.

Actualmente son pocos los documentos gráficos que se conservan de esta exposición. Para su análisis se ha contado con algunos de los dibujos preparatorios que el propio arquitecto realizó sobre los soportes expositivos, además de los bocetos sobre mobiliario. En lo que respecta a las fotografías sólo se conservan tres unidades, realizadas *in situ* por Javier Feduchi, guardadas en su legado en el Servicio Histórico del Colegio

294. Notas extraídas de la memoria: *La Habana Vieja. Mapas y planos en los archivos de España*. Legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/D058/B1-01_01.

Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM). Por otro lado se conservan, como testimonio de su celebración, unas fotografías pertenecientes a la colección del arquitecto Javier Aguilera Rojas, colaborador de la muestra.



Fig. 251. Interior de la Exposición *La Habana Vieja*.



Figs. 252-253. Exposición *La Habana Vieja*. Detalle del interior

La iluminación se planteó a partir de focos puntuales sobre las piezas. Las luminarias instaladas sobre carriles eléctricos recorrían el anillo de la exposición. Finalmente, esta exposición estuvo acompañada por un completo catálogo que reproducía a color cada uno de los mapas y planos expuestos en la muestra²⁹⁵.

Una vez clausurada la exposición y cuando los planos habían sido devueltos a España, la Dirección General de Arquitectura y Vivienda, en colaboración con la Dirección General de Bellas Artes, organizó e inauguró, el 3 de junio de 1985 una exhibición análoga, con una expografía más sencilla, en las salas de las Arquerías de Nuevos Ministerios, en Madrid.

295 *La Habana Vieja: mapas y planos en los Archivos de España*, Catálogo de exposición, Castillo de la Fuerza, enero-marzo de 1985, Ministerio de Asuntos Exteriores de España, Dirección General de Relaciones Culturales, La Habana, Cuba.



Fig. 254. Exposición *La Habana Vieja*. Madrid, 1985

Esta muestra titulada *Cien planos de La Habana en los archivos españoles*, no tuvo nada que ver formalmente con la celebrada meses antes en la capital cubana. No obstante se llevó a cabo con la misma intención: la de dar a conocer el desarrollo de la zona más antigua de La Habana a través de la documentación conservada en los archivos nacionales²⁹⁶.

En septiembre de 1989 este mismo equipo se volvió a reunir para realizar una exposición con un carácter muy parecido a esta sobre La Habana. Juntos realizaron la muestra titulada *El San Juan Español*, celebrada en Puerto Rico entre diciembre y febrero de 1990.

Esta exhibición de la que se conservan pocos documentos gráficos trató la evolución y desarrollo del centro histórico de San Juan de Puerto Rico. Al igual que la anterior, su argumento se basó en presentar este crecimiento a través de los planos y otros documentos conservados en archivos españoles²⁹⁷.

El lugar elegido para su celebración fue las salas disponibles del edificio del Arsenal de la Puntilla del Viejo San Juan: la Capilla, la Sala Oeste y la denominada Sala Antigua.

Según la documentación conservada se organizaron cuatro salas separadas por patios y unidas por el recorrido. En su interior el montaje se planteó a partir de la creación de espacios sencillos y flexibles, a los que se daba la bienvenida con paneles de madera y se presentaban los documentos serigrafiados en lonas, de diferentes colores, colocadas sobre estructuras de tubos de acero. Además de instalar paneles de madera que en su cara interna que contaban con un frente de casillas en las que se colocaban algunas piezas de la exposición.

Para su iluminación, el espacio de acogida no contaba con ninguna instalación eléctrica. Por lo que se diseñó un sistema provisional de alimentación y sujeción para los focos de iluminación puntual que fueron llevados desde España.

Paralelamente a estas exposiciones organizadas en Latinoamérica se organizaron otras de características comunes en España, concretamente en el Centro de Estudios Históricos de Obras Públicas y Urbanismo (CEHOPU). Unos ejemplos de exhibición en continuidad con sus análogos internacionales, que establecían relaciones con el continente americano y, además, presentaban la influencia española en las obras públicas y el urbanismo en Latinoamérica.



Fig. 255. Exposición *El San Juan Español*. Detalle del interior

296 Del artículo: "Inaugurada la exposición *Cien planos de La Habana*", *ABC*, 04.06.1985, p. 48.

297 Localización en el legado: JFB/D060, JFB/D060/C33-08/001-004, JFB/D060/C33-08/005-012, JFB/F0443, JFB/P031

5.2. Las exposiciones para el CEHOPU

Dentro del mismo programa de actividades que actuaban como preludeo del V Centenario del Descubrimiento de América destacaron las exposiciones desarrolladas por el Centro de Estudios Históricos de Obras Públicas y Urbanismo (CEHOPU) –organismo integrado en el Centro de Estudios y Experimentación de Obras Públicas, CEDEX-, dependiente del Ministerio de Fomento²⁹⁸.

El CEHOPU estaba asociado al estudio y la investigación de las infraestructuras y obras públicas –puertos, caminos, presas, obras de regadío, puentes, acueductos y creación de nuevas poblaciones- realizadas por España en territorio Hispanoamericano durante los siglos XVI y XIX.

Esta labor investigadora que se hacía pública a partir de trabajos de promoción y divulgación –publicaciones y otras actividades culturales- pronto adquirió un reconocimiento, nacional e internacional. Esta distinción se tradujo en la planificación de un ciclo de cuatro exposiciones sobre ingeniería y arquitectura americanas, con la intención de que fueran celebradas en el periodo comprendido entre 1985 y 1992, como contribución propia del centro, en la celebración del citado centenario.

[...] *el interés general del Gobierno español por conmemorar el V Centenario del Descubrimiento, que, a su vez y sectorialmente, puede decirse que nos obligaba a ineludiblemente a rescatar del olvido, de la desidia y de los particularismos ineficaces, la labor constructora llevada a cabo por España en el continente americano y Filipinas*²⁹⁹.

La primera de ellas titulada *Puertos y Fortificaciones en América y Filipinas*³⁰⁰ estuvo dedicada al ámbito de los puertos y fortificaciones. Organizada en las salas del Centro Cultural de la Villa de Madrid e inaugurada, el 9 de mayo de 1985. Esta muestra, de carácter itinerante –expuesta en Sevilla durante el mes de enero de 1986-, presentaba una minuciosa investigación sobre el desarrollo de las obras portuarias y defensivas realizadas por los españoles en América y Filipinas³⁰¹.

Dentro del plan de divulgación del CEHOPU y previamente a las intervenciones realizadas por Javier Feduchi en este espacio, se llevó a cabo la muestra *La Obra Pública. Patrimonio Cultural*, celebrada en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid entre el mayo y junio de 1986. Esta exposición, también de carácter itinerante –durante ese año y el siguiente este montaje viajó a diferentes puntos de la geografía española- hacía un recorrido por la historia de las obras públicas y la ingeniería civil del patrimonio español, a través de maquetas, fotos, documentos, grabados y textos³⁰².

A finales de 1987 comenzaron las gestiones para organizar la segunda exposición del ciclo, titulada *La ciudad hispanoamericana. El Sueño de un Orden*. Esta muestra diseñada por Javier Feduchi y a la que se dedica el

298 Organismo constituido en el mes de julio de 1983, por el Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo y posteriormente creado a partir del Real Decreto 1121/1986, del 6 de junio (R.D. 1121 06/06/1986).

299 cfr. *Puertos y Fortificaciones en América y Filipinas*. Actas de seminario, Biblioteca CEHOPU, Madrid, 1985, p. 7.

300 Información detallada de la exposición en: *Puertos y Fortificaciones en América y Filipinas*, Catálogo de exposición, Biblioteca CEHOPU. Comisión de Estudios Históricos de Obras Públicas y Urbanismo, Madrid, 1985, p.13.

301 Esta exposición se gestó desde el principio con intención itinerante, para que ésta fuera expuesta en Madrid, Sevilla y San Sebastián, además de procurar que fuera presentada en América. En: "Obras españolas defensivas y portuarias en la América del XVI", *ABC*, 10.05.1985, p. 49.

302 Según la página oficial del CEDEX, esta exposición itineró durante el año 1986 por las ciudades de Lugo Pontevedra y Tarragona. Y durante 1987 por La Coruña, El Ferrol y Santander.

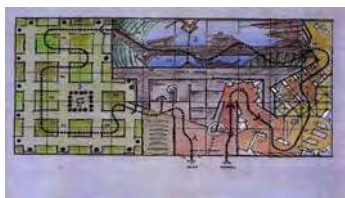


Fig. 256. Propuesta inicial de implantación

apartado 5.3.1 de esta investigación estuvo dedicada al urbanismo iberoamericano y protagonizó la programación del centro durante el año 1989.

En abril de 1991 comenzaron los procedimientos previos para llevar a cabo una muestra que se presentaba indeterminada pero que giraba en torno a las relaciones establecidas entre América y España.

El plan inicial que en origen formó parte del *Proyecto de exposición 500 años de Transportes y Comunicaciones* acabó por cristalizarse en otra, finalmente titulada *América y España. Del descubrimiento a la independencia*. Este planteamiento final tenía como objetivo mostrar los principales hitos de las relaciones mantenidas entre España y América a lo largo de los tres siglos, entre el descubrimiento del continente por parte de Cristóbal Colón y su independencia; así como el tratamiento de la aparición de las nuevas naciones americanas entre 1776 y 1824.³⁰³

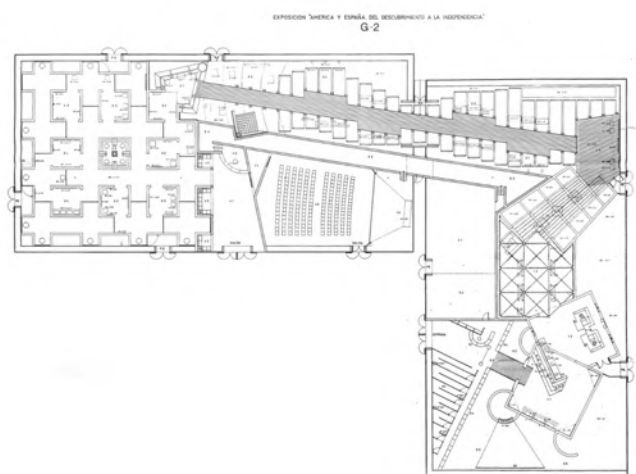


Fig. 257. Propuesta final para la exposición *España y América. Del descubrimiento a la Independencia*

El planteamiento de esta exposición fue encargada a Javier Feduchi y estuvo comisariada por Joan Alemany, en colaboración con los arquitectos Juan Zumárraga y Carlos Martínez-Shaw. Este equipo propuso a la Comisión del V Centenario la organización de esta exhibición; con la intención que de ésta fuera presentada en España y posteriormente itinerara por diferentes países de América –incluidos EE. UU y Canadá–.

Finalmente, este proyecto quedó comprendido en un impecable esquema, perfectamente tratado y documentado en detalle pero que, por falta de financiación no pudo llevarse a cabo. A continuación se presentan algunos

303 La exposición tuvo una modificación intermedia en su título y se pasó a llamar "España y América. El legado a un territorio". Aunque en los documentos conservados en el legado de Javier Feduchi, en referencia a esta muestra, el arquitecto se refiere a ésta con el título *América y España. Del descubrimiento a la independencia*. En: legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/D068/C38-03/004.

de los dibujos y planos, los cuales dejan constancia del planteamiento, el diseño definitivo de su planta y su programa final.

Es interesante traer a colación este proyecto no ejecutado. En él se denota una evolución estética y artística de gran impacto visual, donde la expresividad, la escenografía, la complejidad y la secuencialidad de convierten en las protagonistas del espacio.

Este proyecto es tomado como ejemplo sólido de entre los trabajos expositivos de Javier Feduchi, que caracterizaron sus exposiciones en los últimos años de la década de los ochenta e inicios de los noventa. En este momento, el arquitecto familiarizado con la contemporaneidad se convirtió en el artífice de unas exposiciones que trataron la influencia de España en América. Todas ellas formando parte de un programa que presentó la conexión entre las dos regiones, a las puertas de la celebración de su descubrimiento.

Gracias a la celebración de estas actividades se establecieron unos vínculos a través de las experiencias generadas en estos escenarios. Algunas de ellas llegaron a convertirse en las primeras formas de divulgación de la cultura iberoamericana, al tiempo que se generaba un sentimiento de cohesión entre ambas.

Este ciclo de exposiciones se alargó hasta septiembre de 1993, cuando el CEHOPU presentó de nuevo, en el Centro Cultural de la Villa de Madrid, la muestra titulada *Obras hidráulicas en América colonial*. Esta exposición trataba las relaciones y herencias establecidas entre la sociedad indígena y la española en lo relacionado con la tecnología hidráulica y en lo que respecta al aprovechamiento de estos recursos hídricos³⁰⁴.

En las siguientes páginas se procede a realizar un análisis de la formas practicadas en la exposición titulada *La ciudad hispanoamericana. El Sueño de un Orden*; diseñada por el arquitecto para este organismo, como parte del ciclo de exposiciones previas, relacionadas con el contexto iberoamericano.

304 Según el CEDEX, esta exposición estuvo abierta desde el 23 de septiembre al 31 de octubre de 1993 y fue comisariada por Ignacio González Tascón, Ana Vázquez de la Cueva, Pilar Castro Rodríguez, Ángel González Santos. Su relevancia residió en que visitó más de quince localidades españolas y más de veinte americanas, entre 1994 y 2004. En: http://www.cehopu.cedex.es/es/expo.php?ID_exp=4

5.2.1. La exposición “La ciudad hispanoamericana. El Sueño de un Orden”



EXPOSICIÓN LA CIUDAD HISPANOAMERICANA. EL SUEÑO DE UN ORDEN	
INFORMACIÓN GENERAL	
UBICACIÓN	Sala Juan Gris del antiguo Museo de Arte Contemporáneo (MEAC) Av. Juan de Herrera, 2, Ciudad Universitaria, Madrid.
PROMOTOR	Centro de Estudios Históricos de Obras Públicas y Urbanismo (CEHOPU)
USO-FUNCIÓN	Exposición temporal e itinerante
PROYECTO	Javier Feduchi
COLABORADORES	Fernando Terán (comisario de la exposición) Javier Aguilera Rojas (organización y coordinación) José Luis García Fernández (documentación)
OTROS COLABORADORES	Antonio Hernández, Javier Hernández y Pier Luigi Cattermole (catálogo de exposición)
EMPRESA CONSTRUCTORA	Montaje: Macarrón S.A. Diseño y producción del cartel: Experimenta S. L.
TEMÁTICA	Arquitectura, urbanismo, historia de América, colonialismo
CONCURSO O ENCARGO	Encargo
FECHA ASIGNACIÓN	1987
FECHA DE EJECUCIÓN	Sin datos
FECHA INAUGURACIÓN	8.03.1989
DURACIÓN	Desde el 8 al 30 de marzo de 1989
DESMONTAJE	Sin datos
PROTECCIÓN	No
BREVE DESCRIPCIÓN	Exposición monográfica sobre la evolución de la ciudad hispanoamericana desde su realidad como “ciudad ordenada”. Una muestra sobre la importancia del gran legado que España hizo en el Nuevo Continente, en lo referente a la evolución del modelo urbano, el papel de la arquitectura y su transformación entre los siglos XVI y XVII, cuando se produjo la fundación del mayor número de ciudades siguiendo un trazado regular, invariable y ordenado. Basada en la presentación de la cuadrícula como prototipo, hasta llegar a las luces de la contemporaneidad y tratar su contexto durante los siglos XIX y XX.
OTROS ARQUITECTOS O ARTISTAS PRESENTES	Sin datos
LOCALIZACIÓN EN EL LEGADO	JFB/D059, JFB/F0422, JFB/F0423, JFB/P018/B1-01_03
FUENTES	- AA. VV., <i>La Ciudad Hispanoamericana. El Sueño de un Orden</i> , Catálogo de exposición, CEHOPU: Centro de Estudios Históricos de Obras Públicas y Urbanismo, Ministerios de Obras Públicas y Urbanismo, Madrid, 1989.
RESEÑAS	- AGUILERA ROJAS, Javier, “Cuadrados y cuadrículas”, <i>On Diseño</i> , n. 106, 1989, pp. 102-109. - Anuncio de exposición “La Ciudad Hispanoamericana. El Sueño de un Orden”, <i>ABC</i> , 23.02.1989, p. 51. - BONET CORREA, Antonio, “El sueño de la razón”, <i>ABC</i> , 09.03.1989, p. 23.
SUPERFICIE CONSTRUIDA	Sin datos
PRESUPUESTO	18. 205.586 pts

El 18 de enero de 1989 tuvo lugar la inauguración de la muestra titulada *La ciudad hispanoamericana. El Sueño de un Orden*. La intención de realizar esta exhibición data de finales de 1987 cuando el CEHOPU se planteó el objetivo de poner en valor el proceso de colonización española en el nuevo continente; el cual se llenó de ciudades semejantes basadas en un trazado reticular condicionando la fisonomía urbana de América.

Fernando de Terán comisario de esta exposición manifestó en la introducción al catálogo que a través de esta muestra se interpretaba: *La más grande empresa de creación de ciudades llevada a cabo por un pueblo, una nación o un imperio en toda la historia, fue la desarrollada por España en América, a partir de 1492 que "llenó un continente de ciudades trazadas reticularmente, con una concepción no igualada por la metrópolis"*³⁰⁵.

Su dirección recayó en el propio CEHOPU. Este centro que previamente había preparado un marco cultural idóneo, como resultado del estudio y difusión de los trabajos realizados por las instituciones españolas en América en materia de obras públicas, allanó el terreno para la conmemoración del evento de 1992.

El diseño y la creación de esta exposición celebrada en 1989 sobre la influencia española en el Nuevo Mundo corrió a cargo de Javier Feduchi. El arquitecto inmerso en este ambiente cultural confió en las cualidades más actuales y perfeccionadas de la expografía que se presentaban influenciadas por el mestizaje imperante, resultado de la relación e influencia con Hispanoamérica de sus trabajos previos.

La exhibición *La ciudad hispanoamericana. El Sueño de un Orden*, se centró en la evolución de la ciudad hispanoamericana desde su enfoque sistematizado de "ciudad ordenada"; un concepto que posteriormente se convirtió en el argumento central de la obra *La ciudad ordenada* de Allan R. Brewer-Carías³⁰⁶

El objetivo de esta muestra se centró en revelar la importancia de la forma urbana reticular de las ciudades iberoamericanas, según lo acordado en las Capitulaciones o concesiones reales³⁰⁷.

Una vez instauradas estas primeras intenciones se organizó un grupo de especialistas para ejecutar esta instalación. El equipo estuvo formado por Fernando de Terán, como comisario, Javier Aguilera Rojas, en la organización y coordinación, José Luis García Fernández, responsable de la documentación y Javier Feduchi en la parte técnica.

La memoria titulada *La ciudad hispanoamericana. Propuesta de concepción general y proyecto de contenido* contenía el planteamiento previo que iba a caracterizar la muestra. Esta exposición se organizó en base a un criterio cronológico que estableció un itinerario fragmentado en torno a las etapas de conformación de la ciudad; en las que se intercalaban conceptos

305 cfr. AA. VV., *La Ciudad Hispanoamericana. El sueño de un orden*, Catálogo de la exposición, Centro de Estudios y Experimentación de Obras Públicas, 1997, p. 13.

306 A lo largo de sus páginas, el autor hace referencia a la importancia del gran legado que España hizo en el Nuevo Continente, entre los siglos XVI y XVII, cuando se produjo la fundación del mayor número de ciudades siguiendo un trazado regular, invariable y ordenado. Véase en: REWER-CARÍAS, Allan R., *La ciudad ordenada* (el estudio sobre "el orden que se ha de tener en descubrir y poblar" o sobre el trazado regular de la ciudad hispanoamericana, en particular, de las ciudades de Venezuela), Boletín Oficial del Estado, BOE, 1997.

307 El 13 de julio de 1573, Felipe II, promulgó las "Ordenanzas de descubrimientos, nueva población y pacificación de las Indias". La segunda parte de estas Ordenanzas se compone de 105 artículos destinados a regular los nuevos asentamientos. "La cristalización de normas que se da en las ordenanzas según señala George Kubler, se debe a una clara influencia del tratado de Vitruvio, que dio lugar a ciudades cuya estructura es de trama reticulada en lugar de seguir el modelo medieval castellano, mezcla del trazado musulmán con el monasterio cristiano "ciudad-convento" [...]. En: DEL VAS MINGO, Milagros, "Las Ordenanzas de 1573, sus antecedentes y consecuencias", *Quinto Centenario*, nº. 8, Universidad Complutense de Madrid, p. 92.

técnicos con otras cuestiones antropológicas.

*Estos puntos de partida, que deben tenerse muy en cuenta para entender el enfoque de la exposición, proporcionan la base para construir el hilo conductor de la misma, que asegure su unidad y la coherencia y continuidad entre sus diversas secciones*³⁰⁸

Sobre este primer documento de octubre de 1987 se llevaron a cabo unas primeras modificaciones que perfilaron el proyecto definitivo presentado en enero de 1988 y titulado *Exposición La ciudad Hispanoamericana. Notas sobre el desarrollo de la exposición*, escrito por Javier Aguilera Rojas y Javier Feduchi³⁰⁹.

Tras estas correcciones el programa inicial basado en cuestiones generales pasó a convertirse en un planteamiento final más fragmentado que establecía un itinerario por contenidos más concretos sobre la evolución y desarrollo de las ciudades hispanoamericanas.

*Este enfoque orienta el carácter de la exposición, delimita su alcance y homogeneiza su contenido [...] Es la ciudad como hecho físico, transformador de un territorio, y como un espacio organizado, formalizado y funcional, lo que se toma como núcleo central. Se trata pues, claramente, de una presentación voluntariamente orientada de forma selectiva hacia unos determinados aspectos del fenómeno urbano*³¹⁰.

El itinerario daba comienzo en los aspectos más relevantes: comenzando por la llegada de los españoles a América en 1492. A continuación se trataba el proceso de ocupación del territorio, concluyendo en puntos en los que se daba relevancia a la arquitectura al estar centrados en las transformaciones y evolución del modelo urbano. Esta última parte enlazaba con la presentación de la cuadrícula y con las salas que interpretaban las luces de la contemporaneidad de los siglos XIX y XX.

La segunda parte de la muestra poseía un carácter más documental y establecía una cronología general en torno a los acontecimientos históricos contemporáneos más importantes. En base a esta intención se mostraba una selección de textos esenciales relacionados con las Leyes de Indias, las actas de fundación de las ciudades y otras ordenanzas. Además de presentar las diferentes tramas urbanísticas desarrolladas y concluir con un ámbito sobre cartografía y planimetría

El equipo de diseño llevó a cabo una conceptualización expositiva al detalle la cual se muestra en los siguientes esquemas:

308 Notas sobre la exposición escritas por Fernando Terán incluidas en la memoria titulada *La ciudad hispanoamericana. Propuesta de concepción general y proyecto de contenido*. Legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/D059/C33-07/003.

309 *Exposición La ciudad Hispanoamericana. Notas sobre el desarrollo de una exposición*. En legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/D059/C33-07/004

310 TERÁN, Fernando de., "Introducción", en: AA. VV., *La Ciudad Hispanoamericana.. Op. Cit.*, p. 14.

EXPOSICIÓN: LA CIUDAD HISPANOAMERICANA. EL SUEÑO DE UN ORDEN	
ANTEPROYECTO: PLANTEAMIENTO INICIAL	
I PARTE.	
1	EL TERRITORIO
2	LOS HABITANTES
3	EL PROCESO DE OCUPACIÓN DEL TERRITORIO AMERICANO POR LOS ESPAÑOLES
4	CARACTERÍSTICAS FUNDAMENTALES DEL MODELO DE CIUDAD HISPANOAMERICANA.
5	ANTECEDENTES Y ORIGENES DEL MODELO DE CIUDAD HISPANOAMERICANA.
6	FORMACIÓN, CRECIMIENTO Y DESARROLLO DE LAS CIUDADES HISPANOAMERICANAS.
7	DESARROLLO MODERNO DE LA CIUDAD COLONIAL.
II PARTE.	
1	CRONOLOGÍA COMPARATIVA
2	CRONOLOGÍA DE CIUDADES
3	SELECCIÓN DE TEXTOS DE LA ÉPOCA
4	ESQUEMAS URBANOS COMPARATIVOS
5	BIOGRAFÍAS DE PERSONAJES
6	CARTOGRAFÍA Y PLANIMETRÍA URBANA

PLANTEAMIENTO FINAL	
DISTRIBUCIÓN PREVIA	DISTRIBUCIÓN FINAL
	1ª PARTE
	0. INFORMACIÓN-MAPA
1	1. EL TERRITORIO
2	2. LOS HABITANTES
3	3. LA COLONIZACIÓN
4	4. EL MODELO
	2ª PARTE
5	5. ANTECEDENTES
6	6. LA CIUDAD COLONIAL
7	7. EVOLUCIÓN Y PERMANENCIA
8	
	PLANOS ORIGINALES Y MAQUETAS
AUDIOVISUAL	AUDIOVISUAL

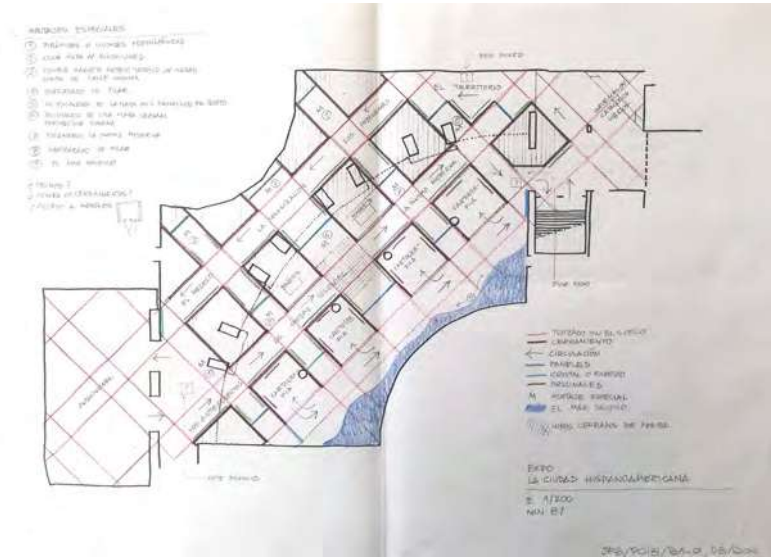


Fig. 258. Dibujo distribución inicial de la exposición *La ciudad hispanoamericana. El sueño de un orden* para el Centro Cultural de la Villa, Madrid

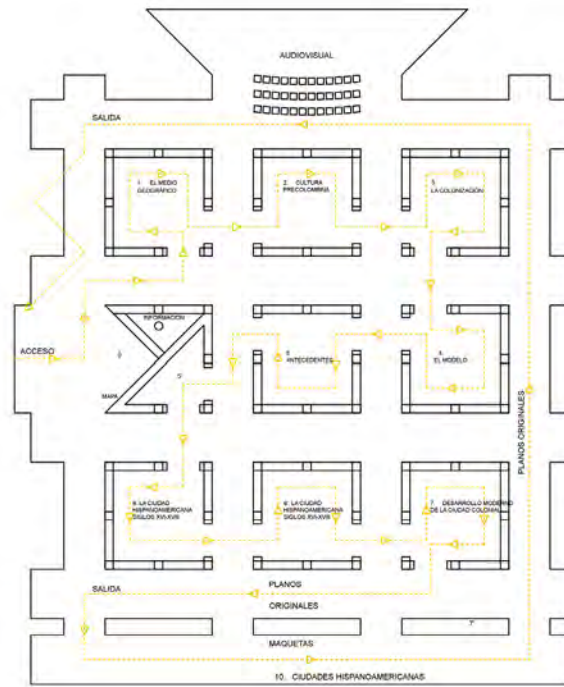


Fig. 259. Distribución final de la exposición *La ciudad hispanoamericana. El sueño de un orden*. Sala Juan Gris, Museo Arte Contemporáneo (MEAC), Madrid

El lugar elegido para su celebración fue la sala Juan Gris del antiguo Museo de Arte Contemporáneo (MEAC) –hoy sede del Museo del Traje-. La homogeneidad de la sala permitió el desarrollo de un montaje isótropo a partir de una estructura geoméricamente ordenada por medio de una cuadrícula. La planta cuadrada de la sala predisponía a la situación preexistente de desarrollar este planteamiento basado en una sucesión de nueve ambientes, enmarcados en unidades independientes.

[...] *Toda la exposición está marcada por su signo. Cuadrada es la sala, cuadrados son los sucesivos cubículos que se visitan y cuadrados son los paramentos en los que se exhiben los planos de las ciudades ortogonales. El espectador participa de la obsesión por la cuadrícula, del sueño de un orden sin solución de continuidad*³¹¹.

Tanto en los dibujos del anteproyecto como en el proyecto final la representación de la cuadrícula era la base e imagen del montaje. Una idea que posteriormente fue trasladada por Antonio Bonet Correa en su artículo dedicado a la exposición, en el que hace alusión a la composición geométrica imperante. Esta simulación de un espacio arquitectónico se planteó a modo de cuadrícula y en su interior una sucesión de ambientes acogían cada una de las partes del argumento.

Tras el acceso se accedía a un vestíbulo de información donde se colocó un gran mapa que mostraba la localización de más de las mil fundaciones creadas entre 1492 y 1810, desde California hasta la Patagonia. Este primer ambiente de introducción se completaba con la frase *un ciclo de cultura universal en el que la ciudad fue EL SUEÑO DE UN ORDEN*, extraída del libro *La ciudad letrada* de Ángel Rama³¹².

En total se mostraba un espacio dividido en nueve unidades espositivas de imponente geometría cuadrada. En este proyecto Javier Feduchi realizó un montaje en tres dimensiones, manifestando atributos formales a través de los módulos y las cualidades materiales transmitidas por la formica blanca de los paneles y los soportes de las piezas. Cada uno de estos cubos acogían en su interior unos paneles de retícula de madera, pintados según el color asignado por zonificación. En su interior se colocaron los mapas, fotografías y los textos de acompañamiento. Además cada una de estas cajas autónomas estaban cerradas, por la parte superior, con un falso techo de tela; en contraste con el falso techo existente del espacio contenedor.

El cuadrado, con su aparente sencillez geométrica, se convierte en el elemento generador de la exposición que, bajo el título El Sueño de un Orden, fue presentada en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid [...] La idea está basa en la repetición reiterada de cuadrados igualmente separados en una sucesión potencialmente ilimitada: una cuadrícula. Idea, forma y contenido responden a un mismo propósito y el espacio creado se transforma en el primer protagonista.



Fig. 260. Cartel de entrada a la exposición



Fig. 261. Folleto de la exposición

311 cfr. BONET CORREA, Antonio, "El sueño de la razón", ABC, 09.03.1989, p. 23.

312 *La ciudad letrada* de Ángel Rama se adentra en las ciudades latinoamericanas para ahondar en el papel transculturador de las culturas urbanas, y en particular, para descubrir el mapa y la mecánica de la escena pública, los lugares e instituciones que organizan la vida cultural [...] este documento que atraviesa diversos puntos por latinoamérica funciona como una especie de fotografía sobre la realidad cultural, que en este alejado rincón del mundo se vivía [...] En: <https://critica.cl/literatura/analisis-la-ciudad-letrada>



Fig. 262. Fragmento del plano general de la ciudad de Caracas, 1778. Imagen convertida en el paradigma de la exposición

El orden y la racionalidad imperante en la fisonomía urbana de América se hace presente en esta instalación cuadricular casi perfecta inspirada en el plano general de la ciudad de Caracas de 1778 -conservado en el Archivo General de Indias de Sevilla-. Esta instalación entendida como parte de una investigación arquitectónica, estableció referentes inmediatos con el propio contenido expositivo a la vez que se convertían en configuradores de una imagen fácilmente reconocible que identificaba a la propia exposición.

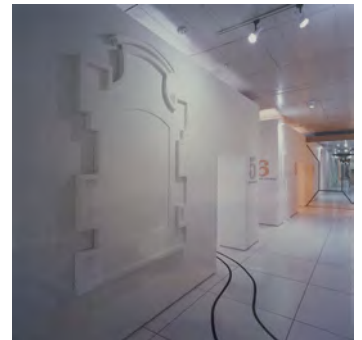
Por primera vez, Javier Feduchi estableció una sucesión de salas a partir de espacios cerrados, en las que a modo de estancias se ordenaba el recorrido de la muestra y en cada una de ellas se mostraba las condiciones de estas fundaciones urbanas.

Es interesante hacer alusión al modo en el que el arquitecto mantuvo el recurso de la zonificación ya que, en este caso cada uno de los ámbitos se muestran con colores diferentes en paramentos y techos, según los contenidos que albergaban.

El verde pálido para el Territorio, el ocre para los Habitantes, el amarillo limón para la Colonización, el azul apagado para el Modelo. El gris para los Antecedentes, el naranja para la Ciudad Colonial y el morado para la Ciudad Actual [...] Cada sala es como la manzana de una ciudad, blanca por fuera y llena de colores por dentro, convertida en un gran volumen perforado para permitir entra, recorrerla y salir de nuevo. Fuera está la calle urbana, recta y larg, gracias al efecto de los espejos del fondo. En sus fachadas se insinúa la arquitectura. Se trata solo de un breve recuerdo, con formas recogidas de tipologías de puertas, portadas y ventanas hispanoamericanas³¹³.



313 cfr. AGUILERA ROJAS, Javier, "Cuadrados y cuadrículas", *On Diseño*, n. 106, 1989, p. 104



Figs. 270-273. Interior de la exposición *La ciudad hispanoamericana. El sueño de un orden*

Figs. 266-269. Exposición *La ciudad hispanoamericana. El sueño de un orden*. Detalles de los interiores

Javier Feduchi planteó el montaje como una escenografía en la que la ilusión y el espejismo jugaban un papel importante. Esta suerte de *bambalinas* transportaban al visitante al concepto real de la cuadrícula, manteniendo el equilibrio entre las diferentes partes de la exposición.

El valor de la muestra residía tanto en el interés de los documentos expuestos como en la atmósfera que se había configurado a su alrededor. En este proyecto, el arquitecto conceptualizó ideas y las piezas y documentos que armaban el argumento y actuaban como testimonios de los temas tratados en cada uno de los ámbitos.

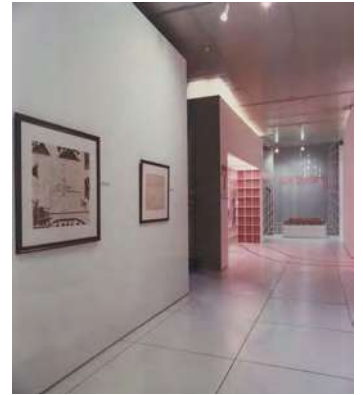
El perímetro no quedaba definido por los objetos en exposición sino por las unidades expositivas a modo de cajas, que establecían cada uno de los ámbitos. En este caso, cada una de estas unidades se convirtieron en pequeños espacios independientes desplegados por la superficie y entre unos y otros unos espejos daban lugar a un efecto de repetición de la propia cuadrícula.

A través de este proyecto Javier Feduchi avanzó hacia nuevas realidades estéticas. La forma de la arquitectura efímera y el argumento se interrelacionaban constantemente ya que, para un mejor entendimiento, dependían una de la otra; aunque, en este caso el carácter del montaje adquirió mayor presencia en el espacio haciendo de éste una experiencia a partir de un ámbito real de conocimiento y como valor añadido, como lugar relacional donde confluían dos tiempos. En esta ocasión un lenguaje formal, libre y sin restricciones, se materializó para crear una exposición fluida con diferentes lecturas superpuestas dejando espacio a la reflexión. Cada una de estas células expositivas evocaban lo transitorio, convirtiendo el conjunto en una realidad plástica.

Esta instalación quedaba completada por la iluminación. El arquitecto buscó establecer un equilibrio entre la luz aplicada de manera puntual, por los proyectores direccionales que estaban colocados sobre el falso techo, los focos perpendiculares y las luminarias concentradoras distribuidas por la sala.

El recorrido daba por finalizado en el ámbito dedicado a “Las ciudades hispanoamericanas”, el cual quedaba conformado a modo de pasillo con vitrinas. En este ámbito se colocaron bañadores de pared encastrados en los muebles de exhibición de los planos, maquetas y documentos situados en el pasillo exterior de la sala.

La sencillez del conjunto y la flexibilidad de los elementos revelaban un concepto expositivo muy controlado geoméricamente, donde la linealidad sólo se veía alterada por la huella sinuosa del suelo, simulando los accidentes de los ríos y arroyos, la cual marcaba el recorrido que guiaba al visitante en su visita.



Figs. 276-277. Detalles de la instalación

Figs. 274-275. Exp. *La ciudad hispanoamericana. El sueño de un orden*. Interior salas

En la trayectoria de Javier Feduchi, la década de los ochenta supuso un periodo de intensificación en lo que se refiere a la renovación de los códigos expositivos, hasta ahora empleados.

Este espacio uniforme que no es abstracto continuo se presentaba como lugar de confluencia y proximidad hacia la realidad urbana americana. El espacio y su arquitectura se presentaban como base de la perceptibilidad de un argumento importante en la historia; una historia contada a través de la experiencia expositiva. Fue así como la propia manifestación se hizo esencial para explicar la creación de nuevos lugares donde habitar y vivir.

Ejes, tramas, alineaciones y cuadrículas se congregaron en estas narrativas esencialmente geométricas como base de estos espacios equivalentes a la realidad. Este avance en las exposiciones dieron lugar a la creación de escenarios arquitectónicos que introducían al visitante en un contexto donde se trataban temas relacionados con la historia y el urbanismo.

5.3. Escenografía y exposición: un nuevo horizonte en la exposición “Carlos III, Alcalde de Madrid (1788-1988)”

EXPOSICIÓN CARLOS III, ALCALDE DE MADRID (1788-1988)	
INFORMACIÓN GENERAL	
UBICACIÓN	Centro Cultural de la Villa de Madrid
PROMOTOR	Ayuntamiento de Madrid Comité de Honor: Juan Barranco Gallardo (alcalde de Madrid) Luis Larroque Allende (primer Teniente de Alcalde) Ramón Herrero Martín (Concejal de Cultura) José Antonio Muñoz Rivero (Director de Servicios de Cultura) Comité Científico: Carlos Sambricio, Carlos Hernando, África Martínez Medina, Delfín Rodríguez, José Luis Sancho y Ana Suárez. Comité de Investigación: Carlos Sambricio, Belén Izquierdo, Purificación Pérez, Teresa Pérez, Pilar Piñol, María Canosa, Margarita Montero, Palma Ramos, Pilar Herrero y Frutos Pozas.
USO-FUNCIÓN	Exposición temporal
PROYECTO	Javier Feduchi
COLABORADORES	Carlos Sambricio (comisario) María Herrero Pérez-Gamir y Margarita Arias (coordinación)
EMPRESA CONSTRUCTORA	Montaje: Fornieles S.A
TEMÁTICA	Historia, arquitectura, urbanismo
CONCURSO / ENCARGO	Encargo
FECHA ASIGNACIÓN DE PROYECTO	1988
FECHA DE EJECUCIÓN	Sin datos
FECHA INAUGURACIÓN	20.12.1988
DURACIÓN	20 de diciembre de 1988 al 29 de enero de 1989
DESMONTAJE	-
PROTECCIÓN	No
BREVE DESCRIPCIÓN	Esta exposición se elaboró como un relato sobre la figura del rey Carlos III y el período histórico que abarcó su reinado, así como su influencia en años sucesivos; momento en el que se produjeron profundas transformaciones arquitectónicas y cambios urbanísticos
OTROS ARQUITECTOS O ARTISTAS PRESENTES	No hay
LOCALIZACIÓN EN EL LEGADO	JFB/D051, JFB/D051/B10-01_03, JFB/F0175-0181, JFB/F0426, JFB/P053/B10-01_04
FUENTES	- AA. VV., <i>Carlos III, alcalde de Madrid</i> , catálogo de exposición, Ayuntamiento de Madrid, 1988. - <i>Programa de los actos organizados con motivo de la Conmemoración Carlos III y La Ilustración 1788-1988</i> , Ministerio de Cultura, Madrid, 1988. - MARTÍN-VALDEPEÑAS YAGÜE, Elisa, “Notas sobre el III Centenario del nacimiento de Carlos III”, <i>Cuadernos dieciochistas</i> , Universidad de Salamanca, nº 17, 2016, pp. 361-364.
RESEÑAS	- “Madrid muestra la vida cotidiana de la Villa y Corte, en el reinado de Carlos III”, <i>ABC</i> , 21.12.1988. - “Los reyes inauguran la exposición Carlos III, Alcalde de Madrid”, <i>El País</i> , 21.12.1988.
SUPERFICIE CONSTRUIDA	Aprox. 2000 m ²
PRESUPUESTO	Sin datos



En este contexto de efervescencia de la cultura española surgió uno de los ejemplos de exposición más logrados en lo que se refiere a una conceptualización basada en esquemas de carácter teatral.

La exposición dedicada al reinado de Carlos III, sin tener un carácter internacional, adquirió tal relevancia por su condición de instrumento escenográfico, que le otorgó un lugar dentro de este capítulo pudiéndolo equiparar al nivel de sus trabajos más notables.

La recuperación y revalorización de la figura de Carlos III y la importancia de su reinado tomaron forma en 1988 dentro de la escena cultural de Madrid al cumplirse el bicentenario de su muerte. Este acontecimiento fue considerado de máximo interés nacional, por lo que se asumió el reto de celebrar una serie de actividades, dedicadas al que fue apodado como “el político” y “mejor alcalde de Madrid”.

Su pilar organizativo fue su Comisión General la cual, tras su creación en 1986, se dispuso a preparar un plan que se denominó *Carlos III y la Ilustración*, que contó con el apoyo de S.M. Rey Don Juan Carlos, y del Ministerio de Cultura³¹⁴. El objetivo de esta programación cultural se basó en fomentar un conocimiento más profundo sobre la vida de este rey, así como de los cambios que se produjeron durante su reinado en la sociedad, las artes y las ciencias.

Según la bibliografía la notable repercusión de esta iniciativa produjo una favorable acogida entre diferentes instituciones públicas y privadas. Administraciones y entidades como el Ministerio de Cultura, el Museo del Prado, el Real Jardín Botánico, el Ministerio de Industria y Energía y el Ayuntamiento de Madrid se unieron a esta celebración con un programa conformado por exposiciones y otras actividades culturales. Fue por ello que la agenda cultural madrileña brilló con las numerosas inauguraciones que se sucedieron durante el último trimestre del año 1988³¹⁵.

Muchas fueron las publicaciones que se hicieron eco del buen hacer de esta sucesión de eventos complementarios entre los que destacan: la exposición histórica sobre *Carlos III y la Ilustración*, en el Palacio de Velázquez, *Goya y el nacimiento del liberalismo e Itinerario de un monarca español*, organizadas por el Museo del Prado³¹⁶. Por parte del Ministerio de Cultura, se celebró en La Granja una muestra dedicada al vidrio titulada *El vidrio en La Granja*. Además de las elaboradas por el Real Jardín Botánico como *La Historia Natural a través de los textos y La expedición de Ruiz y Pavón*.

A este elenco de exhibiciones se unió el Centro Nacional de Investigación Clínica y Medicina Preventiva y el Museo de la Fábrica Nacional de la Moneda y Timbre de Madrid, realizando las muestras denominadas *La enfermedad infecciosa desde la Ilustración y Carlos III y la Casa de la Mo-*

314 Real Decreto 2532/1986, de 12 de diciembre, por el que se crea la Comisión Nacional organizadora de la conmemoración *Carlos III y la Ilustración*. En: https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-1986-32528.

315 Información detallada en: AA.VV. *Programa de los actos realizados con motivo de la Conmemoración Carlos III y la Ilustración (1788-1988)*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1988.

316 Esta exposición fue organizada por el Museo del Prado en colaboración con el *Museum of Fine Arts* de Boston y el *Metropolitan Museum* de Nueva York, lugares donde la muestra fue trasladada y presentada entre enero y abril de 1989.

nada, respectivamente. Una programación que se vio completada por la exhibición *Viñetas, carteles y otros útiles relacionados con la lotería y sus sorteos*, a cargo del Organismo Nacional de Loterías y Apuestas del Estado. Y *España, doscientos años de tecnología*, como aportación del Ministerio de Industria y Energía

La densidad de estas exposiciones madrileñas continuó ampliándose por las iniciativas culturales, de la misma temática, realizadas por otras comunidades que, al igual que en la capital, se hicieron eco de la importancia de esta celebración. Un claro ejemplo de ello fue la celebrada en San José, Ibiza, bajo el título *Exposición de obras de pintores contemporáneos en relación con el tema Carlos III y la Ilustración*, en septiembre de 1988. Paralelamente, la Caja de Ahorros de Galicia acogió la *Exposición de planos, fotografías y esquemas relacionados con la obra de Julián Sánchez Bort*, en colaboración con la Asamblea Amistosa Literaria del Ferrol.

En Andalucía, la Junta presentó la muestra *La Bahía de Cádiz en tiempos de Carlos III y el litoral andaluz en el siglo XVIII*, para las ciudades de Cádiz y Málaga. Siendo la capital gaditana de nuevo elegida para acoger una segunda exposición titulada *El Modelo territorial durante el reinado de Carlos III*, organizada por el Centro de Estudios sobre la Ciudad y el Territorio en Europa y América Latina. Por último, cierra esta introducción el trabajo realizado por la Real Sociedad de Amigos del País, de Las Palmas de Gran Canaria que, con motivo de este evento, recopiló una colección de manuscritos, planos y documentos relacionados con el desarrollo de las Islas Canarias durante el reinado de Carlos III, para ser exhibidos en una exposición a finales de 1988.

El peso representativo a nivel cultural que adquirió este acontecimiento dio lugar a una bibliografía, con base científica y académica, que resultó de la celebración de los seminarios, congresos, reuniones y simposios especializados en diversos campos, que se habían desarrollado contemporáneamente a este episodio. Esta colección de publicaciones dejó constancia de la importancia de este acontecimiento y, sobre todo, de la trascendencia del reinado de este monarca en la modernización del país y el desarrollo de la cultura³¹⁷.

De aquí deriva que de entre las atribuciones de la Comisión Ejecutiva de esta conmemoración se llevara a cabo la representación de la impresionante renovación arquitectónica y urbanística de la ciudad de Madrid emprendida en el siglo XVIII; una intención que se materializó en una exposición que mostró el peso representativo de la imagen de Carlos III y su legado. La muestra fue titulada *Carlos III, alcalde de Madrid* y corrió a cargo del Ayuntamiento madrileño, que contó con la ayuda de Tomás Santidrián, coordinador general del Bicentenario.

En septiembre de 1988 Javier Feduchi presentó el proyecto titulado:

317 Se celebraron, entre otros, el "II Congreso Internacional de Historia Militar sobre *La presencia de España en las Indias: ejército y marina*", organizado por el Ministerio de Defensa, en la Academia General Militar de Zaragoza, del 23 al 29 de mayo de 1988; el "Seminario sobre *Agricultura e ilustración en España*" organizado por el Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación, los días 14, 15 y 16 de septiembre de 1988; el Museo del Prado, coincidiendo con la exposición sobre *Goya y el nacimiento del Liberalismo*, presentó el ciclo de conferencias *La historia, el pensamiento y las artes de su tiempo*, del 4 de octubre al 8 de diciembre, en el mismo museo. Además, del 12 al 16 de diciembre, presentó el congreso internacional sobre *Carlos III y la Ilustración* y un ciclo de conferencias acerca del *El itinerario italiano de un monarca español*. El Ministerio de Educación y Ciencia celebró, en la Universidad de Alcalá de Henares, el simposio *Doscientos años de reformas educativas desde la Ilustración*, en octubre de 1988. El mismo ministerio organizó el simposio *Ciencia y técnica ilustrada en España y América (falta cursiva)*, del 3 al 5 de noviembre en el Instituto de Física y Química de Madrid. En: AA.VV. *Programa de los actos realizados...* Op. Cit., pp. 14-33.

1788. *Carlos III, Alcalde de Madrid. 1988*. Un completo documento en base al planteamiento para esta muestra que, finalmente, fue ubicada en el Centro Cultural de la Villa de Madrid y quedó organizada en torno a tres aspectos fundamentales:

1. El montaje y colocación de un gran eje emblemático que funcionaba como imagen de la exposición al mismo tiempo que, desarrollaba una función informativa sobre los actos paralelos organizados para este centenario.
2. La propia exposición.
3. El conjunto de señalizaciones con descripciones sobre las edificaciones y monumentos realizados durante la Ilustración; situados ante los mismos edificios, si estos persistían; además de marcar las diferentes zonas en las que habían estado otras construcciones de la época ya desaparecidas o que no habían llegado a realizarse.

A continuación, el comisario de la muestra Carlos Sambricio, catedrático de historia de la arquitectura y especialista en la materia, redactó un itinerario abrigando el propósito de fomentar el conocimiento sobre el contexto ilustrado. El programa se organizó en torno a cinco conceptos básicos relacionados con los diferentes ambientes en los que quedaba dividida la exposición:

- 1- El pensamiento ilustrado
- 2- El espacio urbano de la ciudad
- 3- La arquitectura madrileña de la época
- 4- La vida cotidiana en Madrid
- 5- La idea del Madrid en sus inicios y espectáculos

Tras su inauguración el 20 de diciembre de 1988, esta muestra tuvo una duración de algo más de un mes. En general, este proyecto tenía como objetivo elaborar un relato sobre un periodo histórico en el que se produjeron profundas transformaciones arquitectónicas y cambios urbanísticos; una representación que se mostraba cargada de vínculos entre pasado y presente, a la vez que tendía puentes hacia el futuro, proyectando una nueva idea de ciudad.

Sin embargo de entre estas intenciones emergía la cuestión más importante: la de enlazar adecuadamente este discurso con la presentación del recorrido sobre la vida de Carlos III y las aportaciones que su reinado supusieron para Madrid.

Todo ello se presentó desde una perspectiva política de transformación económica y de fomento de la cultura, con el objetivo de expresar las razones que habían llevado al municipio a pasar de ser calificada como “Una burgata africana” o “El poblachón manchego” a convertirse en la importante capital europea que es hoy³¹⁸.

En esta propuesta puede observarse una búsqueda hacia la creación de realidades tridimensionales. En esta ocasión el espacio y la escenografía se revelaban perfectos, a través de una correcta simbiosis entre ambos. Los elementos expográficos se manifestaban como instrumentos integradores y multifacéticos claves en la creación de las narrativas espaciales.

De aquí deviene la intencionalidad primordial del arquitecto: la de convertir el recinto contenedor en un lugar de representación independiente, para el que se crearon elementos más expresivos y sugestivos para el público.

En esta ocasión, Javier Feduchi rompe los límites de la representación expositiva para alargar sus confines y presentar una muestra integrada con la ciudad para la sociedad. Esta intención se unió a una función añadida relacionada con la revalorización del patrimonio ya que, el arquitecto, convirtió el centro urbano en un paseo por los ejemplos más significativos de la arquitectura neoclásica.

Esta idea cobró sentido al quedar materializada en el emblema introductorio, colocado en la Plaza de los Descubrimientos –hoy Plaza de Colón-. Sobre una plataforma metálica de 22 x 16 metros, pintada en color marfil, se reprodujo el plano del Madrid del siglo XVIII, realizado por Tomás López, en color sanguina oscuro³¹⁹; sobre esta panorámica unos puntos de luz intermitentes señalizaban los edificios y monumentos más relevantes de la época³²⁰.



Fig. 278. Plano de Madrid, 1785

318 Nota informativa 3/88 del Ayuntamiento de Madrid. “El próximo día 20 inauguración de la exposición sobre Carlos III, alcalde de Madrid, en el Centro Cultural de la Villa”. En legado de Javier Feduchi: JFB/D051/C033-02/006

319 “Plano geométrico de Madrid: dedicado y presentado al Rey Nuestro Señor Don Carlos III. Por mano del Excelentísimo señor Conde de Floridablanca”, fechado en 1785 y realizado por Tomás López; Geógrafo de S.M. de las Reales Academias de la Historia, de San Fernando, de las Buenas Letras de Sevilla, y de las Sociedades Bascongada y Asturias. En: <https://www.ign.es/web/catalogo-cartoteca/resources/html/001649.html>

320 Notas extraídas del proyecto definitivo para la exposición *Carlos III, alcalde de Madrid*. Legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/D051/B10-01_03/005

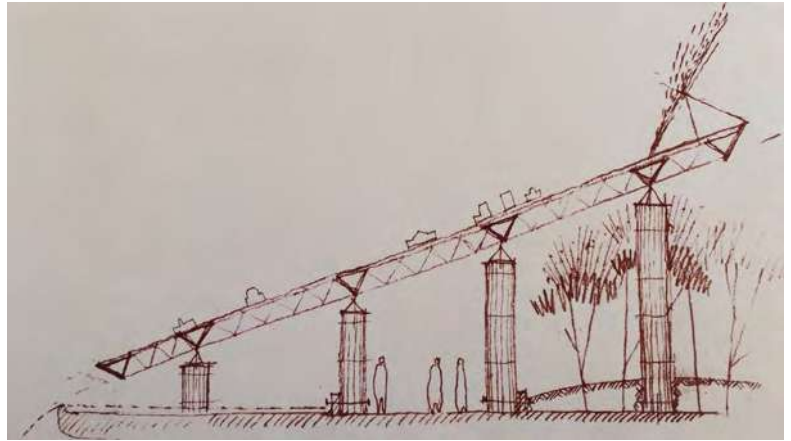


Fig. 279. Exp. *Carlos III Alcalde de Madrid*. Dibujo de la plataforma.



Fig. 280. Exp. *Carlos III Alcalde de Madrid*. Plataforma de la Plaza de Colón, Madrid

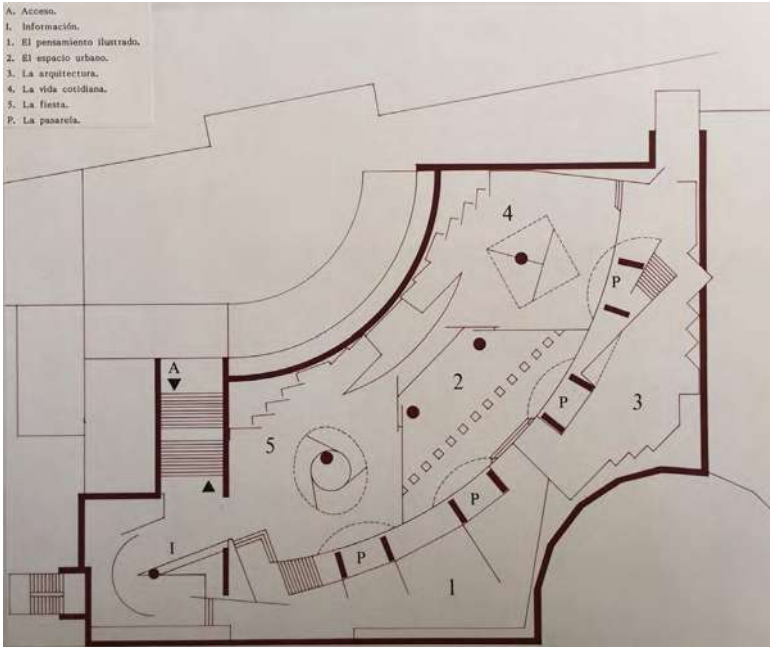


Fig. 281. Exp. Carlos III Alcalde de Madrid. Plano de la exposición

Teniendo en cuenta que el espacio donde se celebró la exposición era un recinto subterráneo, al que se accedía descendiendo por una escalera, la entrada se planteó como una gran pieza escenográfica que representaba la obra *Ornato de la Puerta del Sol*, obra de 1763 atribuida a Lorenzo de Quirós y que representaba la entrada en Madrid de Carlos III,

Esta teatralidad de inicio avanzaba el carácter que iba a marcar la exposición. La recreación de este episodio establecía un paralelismo entre pasado y presente; a través de esta puesta en escena que iba acompañada de una comitiva ficticia -realizada en cartón piedra- que se integraba con el visitante simulando una presencia real de personajes de la época.

La eliminación del perímetro expositivo a través de los decorados produjo que la idea de un marco de representación restringido se desvaneciera para dar paso a la prevalencia por la construcción de espacios creados de estética colorista, próximos a un contexto teatral. Las composiciones creaban una ilusión óptica para suscitar la absoluta desconexión del espectador con el mundo real, generando emociones que lo convertían en parte integrante de esta celebración del pasado, ahora reinterpretada y traída a la realidad más actual.



Fig. 282. Dibujo preparatorio para la escenografía de la entrada del Rey Carlos III en Madrid.



Figs. 283-285. Entrada a la exposición

A continuación, una zona previa situaba al visitante en el contexto. Este lugar se reservó para colocar la imagen del Rey junto a sus símbolos iconográficos y un panel con una línea del tiempo, que ordenaba y completaba los hitos y demás acontecimientos acontecidos durante su reinado. Este sistema de clasificación recurrente en los montajes de Javier Feduchi, se diseñó con la intención de proporcionar al visitante la información necesaria para conocer el contexto.

La zona de exposición se planteó siguiendo una división longitudinal, según la línea curva predeterminedada por la sala. Como se puede apreciar en la fig. XX referente al plano de exposición, a este gesto impuesto se le aplicaron unas divisiones secundarias, rectas y radiales: dos de ellas por el lado cóncavo y una por el convexo. De tal forma que se creaban cinco espacios para albergar las cinco áreas temáticas que componían la muestra.

La exposición *Carlos III, alcalde de Madrid* fue la muestra central del programa cultural madrileño de finales de 1988. Esta exhibición consiguió reunir más de un centenar de obras entre las que destacaban pinturas, dibujos, grabados y relieves. Una colección de piezas que se completaban con un conjunto de libros y documentos esenciales para contextualizar este periodo histórico.

Organizada en seis secciones, esta exhibición daba comienzo con el ámbito dedicado al “Pensamiento ilustrado. La Enciclopedia”, el cual estuvo centrado en el libro más representativo de la Ilustración: *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, editado por Diderot y d'Alambert entre 1751 y 1772³²¹. Esta obra de referencia para la sociedad y para el mismo Carlos III fue reconocida como el motor intelectual más poderoso del siglo, dando una nueva visión de la vida en este “Siglo de las luces”.

En relación a esta obra, este ámbito estuvo representado por otras obras de relevancia como una edición de 1789 de *El Quijote* y un ejemplar de la *Historia de la Astronomía Moderna*³²².



Fig. 287. Detalle sala “El pensamiento ilustrado. La Enciclopedia”



Fig. 286. Sala “El pensamiento ilustrado. La Enciclopedia”

321 Su traducción al español *La enciclopedia o diccionario razonado de las ciencias, las artes y los oficios* compuesta por 17 libros tuvo como objetivo difundir las ideas de la Ilustración francesa

322 Más información en: “Madrid muestra la vida cotidiana de la Villa y la Corte en el reinado de Carlos III”, *ABC*, 21/12/1988, p. 52.



Fig. 288. Sala "El pensamiento ilustrado. La Enciclopedia"

Este itinerario sobre la Ilustración española continuaba con el ámbito dedicado al "Espacio urbano. El crecimiento de la ciudad". En él se exhibía un conjunto de planos referentes al desarrollo urbanístico. En correspondencia con éste se abría paso la sala dedicada a "La arquitectura. La imagen de la ciudad". A diferencia de la anterior este ámbito poseía un carácter más arquitectónico y en él se enmarcaban una suerte de decorados que representaban los edificios de Madrid.

Una sucesión trampantojos que reproducían las fachadas del edificio de la Aduana, el Museo del Prado, la Casa de Correos, el Palacio Real o el Real Hospicio; se presentaban junto a una selección de dibujos y planos, como testimonios del cambio de imagen experimentado por la ciudad.

Este paseo arquitectónico se completaba con la reproducción de la "Pirámide escalonada" de Goya como referencia directa al *Proyecto para el concurso pirámide del 2 de mayo*, realizado en 1820; un concurso convocado para elegir el monumento dedicado a las víctimas del 2 de mayo de 1808 de Madrid, del que salió elegido el diseño de Isidro González Velázquez³²³.

323 [...] fue el Ayuntamiento Constitucional el que, el 28 de mayo de 1821, publicó en la "Gaceta" del 31 de mayo de aquel mismo año las bases del concurso. En el programa se hacía saber que el monumento sería erigido por suscripción nacional, así como la total libertad que "es lo primero con que deben contar los profesores para llegar a producciones felices" para elegir el tipo de monumento. El fallo lo habría de dar la Academia de San Fernando [...]. Los aspirantes podían presentar un diseño o un modelo, así como "una explicación filosófica del proyecto" [...] Al concurso acudieron varios arquitectos y pintores, entre los que se encontraba posiblemente el propio Goya, del que conocemos un interesante proyecto del Pirámide, conservado en el Museo del Prado [...]. Finalmente, este concurso lo ganó Isidro González Velázquez con su *Obelisco a las víctimas del Dos de Mayo*, para el que se colocó su primera piedra el 21 de abril de 1821, parándose su construcción tras la vuelta del absolutismo en España y posteriormente inaugurado el 2 de mayo de 1840, tras reiniciar las obras en 1836. En: NAVASCUES PALACIO, Pedro, *Juan de Villanueva*, Museo Municipal, España, 1982, pp. 67-97.

La presencia de esta pirámide en el itinerario de esta exposición hacía alusión a la voluntad imperante durante la Ilustración de restablecer una arquitectura basada en los principios de la razón, a partir de las formas geométricas elementales frente a los excesos formales del último Barroco y Rococó³²⁴.



Fig. 291. Francisco de Goya. Proyecto de mausoleo en memoria a las víctimas del 2 de mayo



Fig. 292-293 Detalle de la pirámide de Goya



Figs. 289-290. Interior sala "La arquitectura. La imagen de la ciudad"

324 Información extraída de: GARCÍA-GUTIERREZ MOSTEIRO, Javier, "Influencia de la pirámide en la arquitectura española del primer tercio del siglo", *Arte foráneo en España: presencia e influencia*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas CSIC e Instituto de Historia, Madrid, 2005, p. 430.



Fig. 294. Interior sala "La arquitectura. La imagen de la ciudad"

De entre las transformaciones sucedidas en el contexto español de principios del siglo XIX destacaron las relativas al ámbito de la vida cotidiana. La siguiente sala "La sociedad y las variaciones de su cotidianidad" y en ella se hacía alusión a los temas relacionados con la reforma hospitalaria, la creación de paseos y salones como lugares de encuentro para el ocio y la cultura. A su vez, se reservó un espacio para la presentación del nuevo mobiliario que decoraba los interiores de las casas.

A continuación, se destinó un espacio para el contexto festivo. Bajo el título "La fiesta", este ámbito se colmó con un aura romántica donde el pintoresquismo se hizo presente mediante la creación de decorados que sirvieron para representar las fiestas populares como "El Entierro de la Sardina" o "La Pradera de San Isidro". Estos elementos representaban los nuevos modos de diversión colectiva, basados en un ocio popular y laico. Este lugar también acogió documentos relacionados con otros festejos, como los toros, el teatro decimonónico y los bailes de máscaras³²⁵.



Fig. 295. Detalle sala "La sociedad y las variaciones de su cotidianidad"

³²⁵ La tradición de los toros, las mojigatas, los fuegos artificiales y las comitivas tuvieron, en la concepción de la ciudad, un aliado que permitió su celebración. A pesar de las prohibiciones dictadas con el reinado de Carlos III, la fiesta de los toros tocó su esplendor con Pedro Romero, Pepe Hillo y Costillares. Surgió además el teatro democrático en las salas de la Cruz, del Príncipe y de los Caños del Peral. Nada tenía que ver este reflejo de la sociedad con el género aristocrático de los ámbitos palaciegos. En legado de Javier Feduchi: JFB/D51/B10-01_03.



Fig. 297 Detalle sala "La fiesta"



Fig. 296. Grupo de imágenes de los espacios dedicados a la vida cotidiana y la fiesta"

Por último, el ámbito que cerraba la exposición se reservó a "La muerte de Rey". Carlos III murió el 14 de diciembre de 1788 y simulando este episodio se daba por finalizada esta exhibición. En este último apartado se llevó a cabo la reproducción, sobre fondo azul, de una imagen del túmulo realizado por Juan de Villanueva para las honras municipales celebradas en su honor en 1789; el cual inauguraba un nuevo modelo neoclásico para el monumento funerario de carácter monumental³²⁶.

326 [...] Se abogaba así por una arquitectura más pulcra y sencilla, con clara influencia del clasicismo italiano, que conoció en los túmulos de Juan de Villanueva encargadas por el Ayuntamiento de Madrid [...] compuesto fundamentalmente por una urna sobre basa semicircular, rodeada de cuatro obeliscos y sin más ornamento que un medallón con la efigie del rey entre dos figuras escultóricas [...]. En: PÉREZ SAMPER, M^o Angeles y BELTRÁN MOYA, José Luis (eds.), *Nuevas perspectivas de investigación en Historia Moderna: Economía, Sociedad, Política y Cultura en el Mundo Hispánico*, Universitat Autònoma de Barcelona y Fundació Espanyola de Historia Moderna, Madrid, 2018, p. 850.

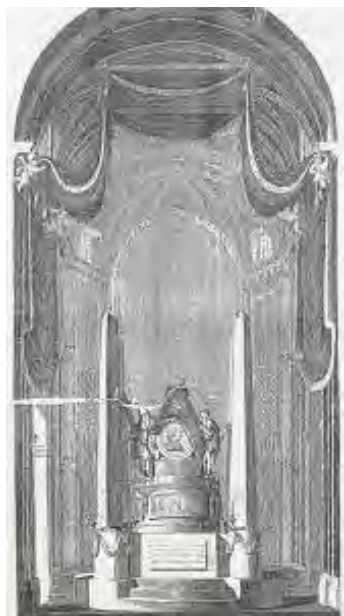


Fig. 298. Dibujo del catafalco diseñado por Juan de Villanueva para las exequias de Carlos III, 1789



Fig. 299. Representación del túmulo

Con respecto al planteamiento es interesante hacer mención el recurso de la pasarela en altura. Este elemento vuelve a establecer cierta continuidad funcional utilizada en proyectos anteriores –véase el elemento de galería en altura en la muestra sobre AZCA y el Pipe Line en la exposición del XXX aniversario del INI-. Este artefacto perceptivo que revelaba un nuevo enfoque de la narración y la interpretación del argumento, a través de esa visión en altura, se utilizó al mismo tiempo como espacio de exhibición de piezas y documentos relativos al contexto de la Ilustración.

Esta exposición cerró un ciclo dentro de la trayectoria del arquitecto. Una etapa final importante protagonizada con sus proyectos más completos y asentados, basados en arquitecturas temporales con un marcado carácter efectista. Estas muestras poseían un claro componente histórico y fueron convertidas en una especie de “cápsulas” del tiempo a través de la memoria y la representación de un lugar.

Este espacio dedicado al rey Carlos III y a la ciudad de Madrid poseía un profundo sentido de historicidad que era transmitido a través de las

salas, los colores, las texturas y los materiales con los que se reinterpretó este episodio dos siglos después.

La idea de recorrido se inscribía implícita desde el inicio del proyecto. Era a través de este itinerario marcado el modo en el que, el visitante, accedía a amplias salas de suelo de pizarra negra y paramentos practicables a partir de “paneles de aire” pintados en diferentes tonos de color gris, que conferían al espacio una volumetría destacando su carácter diédrico.

Todo ello en contraste con la zona dedicada a la cronología del Rey que se presentaba pintada en azul. Por otro lado, para la cubierta se empleó un falso techo, con una tela negra tensada y fijada a los muros. A continuación, el arquitecto realizó un exhaustivo estudio de la iluminación. Las luminarias de cualidades densas y proyección indirecta dotaron al espacio de una luz ambiental, acompañada por un sistema de focos que proyectaban una iluminación puntual sobre las zonas y piezas destacables. Mientras, las vitrinas y otros expositores, empotrados a la pared, contaron con una iluminación propia.

Este proyecto de exposición finalizaba con el diseño de los exhibidores y soportes que se plantearon teniendo en cuenta unos criterios funcionales que fueron avalados por elementos de sencillas características constructivas, muy homogéneas en relación con la apariencia del conjunto.

Dentro de este muestrario de objetos de exhibición se encontraban: marcos realizados en paspartú blanco y moldura negra para los dibujos, planos, grabados, pinturas y fotografías. Vitrinas cuadradas y triangulares, con base de apoyo sobre el suelo, unas sujetas al paramento y otras encastradas, para la exhibición de libros, legajos y otros objetos. Así como el diseño y creación del mobiliario y otros enseres que fueron expuestos sobre tarimas de madera pintada.

En cuanto a la señalética el arquitecto diseñó diferentes elementos en relación al nivel de información ofrecida a lo largo del recorrido. Para los señalizadores grupales o zonales se utilizaron tableros de aglomerado de madera pintados en color azul, sobre los que se reprodujo una moneda de época con la efigie de Carlos III en blanco, acompañado por los textos del mismo color y el título de la exposición en negro. Para las señalización puntual se planteó un conjunto de tarjetas autoadhesivas realizadas en cartón pluma de color gris con el rótulo referencial del objeto y su descripción.

Este proyecto sirve para entender la continuidad y conexión existente entre las distintas partes que componen una exposición con la intención de favorecer la inmersión del espectador en la narración. La determinación aplicada en la distribución, zonificación, recorrido, mobiliario, iluminación e instalaciones volvía a demostrar una optimización de los



Figs. 300-301 Detalle de la pasarela en altura

recursos. De esta manera se establecía un diálogo entre lo técnico y lo humanístico que, en este caso, se materializó en un contexto expositivo temporal que invitaba a la contemplación, la permanencia y participación del relato conceptual y concreto sobre este episodio histórico.

Se produjo por tanto un cambio significativo en la concepción del espacio y en la interpretación del argumento. En este proyecto se practicó un modelo más interactivo basado en una estructura basada en la experiencia, donde se producía un encuentro cara a cara con la Ilustración.

El montaje realizado en la exposición *Carlos III, alcalde de Madrid* supuso un referente en la trayectoria de Javier Feduchi. Por primera vez, la percepción del contexto se reflejó en un itinerario escenográfico, dando lugar a un universo de posibilidades en su percepción. Estas soluciones se pueden leer en clave de interpretación expositiva y como una investigación personal que propone una experiencia híbrida donde se entremezcla un argumento y su representación más reflexiva.

Esta exposición permaneció abierta hasta el 29 de enero de 1989 y fue completada por un ciclo de conferencias titulado “El Madrid de Carlos III”, desarrolladas en el mismo centro donde se celebraba la muestra, entre el mes de noviembre de 1987 y diciembre de 1988. Este conjunto de actividades complementarias partió de una propuesta promovida y posteriormente organizada por el área de cultura, educación, juventud y deportes del Ayuntamiento de Madrid, en colaboración con el Instituto de Estudios Madrileños³²⁷.

327 AA. VV., *Ciclo de conferencias sobre el Madrid de Carlos III*, Ayuntamiento de Madrid e Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, 1989.

6. DEL PROYECTO EXPOSITIVO AL PROYECTO MUSEOGRÁFICO

6.1. El Plan Director del Museo de Cádiz (1980-1990)

6.1.1. Contextualización

6.1.2. El principio del comienzo: el Plan Director

6.1.3. Fase I. El plan museográfico de los programas 2 y 8

6.1.4. Fase II. La consecución del plan museográfico

6.1.5. Fase II. El diseño del equipamiento expositivo

6.2. El Museo de Bellas Artes de Sevilla (1987-1997)

6.2.1. Una aproximación a su historia

6.2.2. La museografía del Museo de Bellas Artes de Sevilla.
Simbiosis entre tradición y modernidad

6.3. Aproximaciones al Museo de Alcoy (1983-1987)

6.3.1. El plan museográfico para el Museo Arqueológico de Alcoy

6.3.2. Fase 1ª del Plan Director del Museo de Alcoy

6.3.3. Fase 2ª del Plan Director del Museo de Alcoy

6. DEL PROYECTO EXPOSITIVO AL PROYECTO MUSEOGRÁFICO

Tal y como se ha avanzando en el capítulo anterior, los años ochenta representan la etapa más intensa de la carrera de Javier Feduchi. En este lapso temporal entre 1980 y 1992 es donde convergen un gran número de proyectos complejos, polivalentes y sobre todo relevantes.

Al margen de las exposiciones anteriormente analizadas, este periodo estuvo protagonizado por otros trabajos que implicaron la rehabilitación y puesta en valor de construcciones arquitectónicas como la restauración de la Real Basílica de San Francisco el Grande y la fachada a la Gran Vía del Oratorio de Caballero de Gracia en Madrid. Estas obras coincidieron en el tiempo con la rehabilitación y adaptación de los cines Doré para la Filmoteca Española y con la realización de sus últimos complejos hospitalarios: el Hospital Traumatológico de Coslada y el Centro de la tercera edad de San Francisco el Grande. Además de realizar en 1990 el proyecto de Estudio Director para el Museo Numismática y Centro Cultural de la Casa de la Moneda, en Segovia.

No obstante, al mismo tiempo que estaban siendo desarrolladas algunas de estas iniciativas, Javier Feduchi fue designado Comisario Ejecutivo del programa conmemorativo del IV Centenario de la finalización del Monasterio del Escorial, celebrado entre 1985 y 1986³²⁸. Un compromiso adquirido mientras realizaba el Hemiciclo de la Asamblea de Extremadura y el pabellón de ampliación para la Universidad de Deusto en Bilbao, en colaboración con César Sans Gironella.

Pero los exponentes arquitectónicos que protagonizaron esta penúltima parte de la investigación guardan relación con proyectos de rehabilitación y musealización de construcciones existentes como: el Museo de Cádiz y el de Bellas Artes de Sevilla. Estos ejemplos coincidieron en el tiempo con la llegada de una nueva corriente museística definida como Nueva Museología³²⁹; una teoría que se abrió paso en Europa a mediados de los setenta y que, tras una indiscutible demora, llegaría a España a mediados de los años ochenta³³⁰.

De una manera simplificada, la Nueva Museología nació como una doctrina argumentada por profesionales de los museos que plantearon una visión alternativa en lo que respecta a la función de estas instituciones.

De entre sus premisas destaca la idea principal vertebradora de su discurso: reconocer al museo como ente social y adaptarlo a las necesidades de una sociedad que se encontraba en continuo cambio.

[...] La “nueva museología” nace como un movimiento de profesionales con una visión alternativa de las labores museológicas, debido a que los museos atravesaban una crisis

328 Con motivo del IV Centenario de la finalización del Monasterio del Escorial, Patrimonio Nacional, en colaboración con la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, organizó 9 exposiciones. Este ciclo dio comienzo a finales de 1985 con la exposición *El Escorial en la Biblioteca Nacional*, celebrada en las salas de la Biblioteca Nacional. Una segunda que corrió a cargo de la Dirección general de Arquitectura y Edificación (MOPU), titulada *Ideas y Diseño (La Arquitectura)*. Durante los meses de marzo y abril de 1986 se llevaron a cabo las muestras *Fábricas y orden constructivo (La Construcción)*, por parte de la Dirección general de Cultura de la Comunidad de Madrid, *Biografía de una época. Iglesia y Monarquía (La Liturgia)*, *Las Casas Reales (El Palacio)*, *Fe y Sabiduría (La Biblioteca)* y *Las colecciones del Rey (Pintura y Escultura)*. Por último cerraba el ciclo, *Población y Monasterio (El Entorno)*, organizada -por la ya citada Dirección G. de Cultura de la Comunidad de Madrid- en la Casa de Cultura del Monasterio del Escorial, entre julio y septiembre de 1986.

329 La Nueva Museología fue un movimiento que vino a transformar el ámbito de los museos. Designado y aceptado en Francia como *Nouvelle Museologie* por expertos en la materia como G. Henri Rivière, H. De Varine-Bohan y A. Desvallées. Citado por primera vez en 1958 por los norteamericanos G. Mills y R. Grove en el libro editado por Stephan F. De Borhegyi, *The Modern Museum and the Community*. En: ALONSO FERNÁNDEZ, Luis, *Nueva Museología. Planteamientos y retos para el futuro*, Alianza Forma, Madrid, 1999, p. 74.

330 Este concepto al que, oficialmente, se le da nombre, en 1971, durante la celebración de la IX Conferencia Internacional del ICOM, en Grenoble (Francia), fue previamente considerado por Luc-Benoist, el cual identificó al museo como un espacio que tenía que satisfacer las necesidades de una sociedad, abierto a todas las clases sociales y adquiriendo un matiz pedagógico. Una función con la que amplió fronteras y se mantendría hasta casi finales de los ochenta, cuando un grupo de autores ingleses la recuperaron y defendieron su importancia con respecto al papel educativo del mismo. Estos autores son: Charles Saumarez Smith, Ludmilla Jordanova, Colin Sorensen, Paul Greenhalgh, Stephen Bann, Philip Wright, Nick Merriman, Norman Palmer y el mismo Peter Vergo. VERGO, Peter (ed.), *New museology (critical views)*, Reaktion books, 1989.

de identidad. Dicho movimiento realiza un cambio en la forma de enfocarse, haciendo que el interés centrado en el objeto se vaya desplazando a la sociedad, dando lugar a la aparición de un nuevo concepto de museo entendido como un instrumento necesario al servicio de la comunidad. [...] se planteó la posibilidad de considerar no un edificio sino un territorio, no una colección sino un patrimonio colectivo, y no un público sino una comunidad participativa. De esta manera se establece la ecuación que servirá de base a la nueva museología: "territorio-patrimonio-comunidad"³³¹

Esta situación que con el paso del tiempo fue reconocida como el momento en el que se produjo el verdadero *boom* de los museos impulsó la creación de una estructura sólida sobre esta corriente. El nuevo concepto de "museo cultural vivo" basado en la modernización tecnológica y sociocultural quedó plasmada en la bibliografía sobre estas arquitecturas y su práctica museográfica³³².

Debido a estos cambios, el Consejo Internacional de Museos (ICOM) realizó algunas modificaciones en su definición siendo entendido a partir de la introducción de esta nueva corriente como:

[...] Un museo es una institución permanente sin ánimo de lucro al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, transmite y expone el patrimonio tangible e intangible de la humanidad y de su entorno con fines de educación, estudio y disfrute"³³³

De consecuencia a las nuevas premisas instauradas por esta nueva corriente, el ICOM agregó nuevas funciones a esta institución. Lo que en un primer momento se centraba en competencias como: conservar, investigar y exhibir se amplió a otras nuevas como la educación e interpretación, basadas en argumentos de percepción multisensorial³³⁴.

El desarrollo de esta recién estrenada doctrina dio lugar a la creación de nuevos centros así como a una sucesión de importantes rehabilitaciones y ampliaciones en edificios preexistentes, con el objetivo de poder atender a las nuevas demandas presentadas. A partir de este momento se puso en práctica una arquitectura de carácter abierta, flexible y capaz de adaptarse a una programación cada vez más cambiante³³⁵.

La función básica del museo es ubicar al público dentro de su mundo para que tome conciencia de su problemática como hombre individuo y hombre social. (...) debe propenderse a la constitución de museos integrados, en los cuales sus temas, sus colecciones y exhibiciones estén interrelacionadas entre sí y con el medio ambiente del hombre, tanto el natural como el social. (...) Esta perspectiva no niega a los museos actuales, ni implica el abandono del criterio de los museos especializados, pero se considera que ella constituye el camino más racional y lógico que conduce al desarrollo y evolución de los museos, para un mejor servicio a la sociedad"³³⁶

En España se llevaría a cabo una estrategia basada en la transmisión del conocimiento colectivo y la creación de nuevos espacios culturales. Estas primeras intenciones se unieron al plan de reformas de sus infraestruc-

331 cfr. BIANCO, Fabrizio, Museos de la localidad de Bahía Blanca: gestión estratégica y la nueva museología como alternativa para potenciar el Turismo Cultural, Bahía Blanca, Argentina, 2019, p.15

332 La Nueva Museología corresponde a un fenómeno histórico, contiene un sistema de valores y se expresa a través de una museografía que motiva la acción comunitaria. Los principales parámetros de esta nueva museología son: Democracia cultural. Nuevo y triple paradigma: pluridisciplinario, comunitario y territorial. Concienciación, sistema abierto e interactivo y diálogo entre sujetos. De esta nuevas premisas surgen nuevas tipologías museísticas como: los museos al aire libre, los eco-museos, los museos comunitarios, la casa museo, el museo integral. El museo de etnografía y el de artes y tradiciones populares

333 cfr. en: <https://icom.museum/es/recursos/normas-y-directrices/definicion-del-museo/>

334 Más información en : SILVIA LEONARDI Viviana, RENEE ELÍAS, Silvina, BIANCO, Fabrizio, "Gestión estratégica y nueva museología. Propuestas para dinamizar la actividad museística en la localidad de Bahía Blanca, Argentina" *Culturas. Revista de Gestión Cultural*, n.º. 6 (1), pp. 38-62. En red: <https://doi.org/10.4995/cs.2019.11505>

335 En: PÉREZ DE ANDRÉS, Carmen y BAZTÁN, Carlos, "El plan director del museo", III y IV Jornadas de Arqueología Subacuática en Asturias, Servicio de publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1996, pp. 147-148.

336 Resoluciones de "La Mesa Redonda: La importancia y el desarrollo de los museos en el mundo contemporáneo", organizado por la UNESCO-ICOM, Santiago de Chile, 31 de mayo de 1972.

turas para generar un nuevo sistema cultural que cambiaría para siempre el panorama museístico nacional³³⁷.

La nueva conciencia museística nacional invitaba a mantener entre sus propósitos -además de conservar los roles elementales- unas actividades de investigación y comunicación. A lo que se sumó un propósito de búsqueda de caminos alternativos, capaces de intervenir en el cambiante entorno humano y físico, en *pro* de otorgar al espectador un papel más activo e impulsar el diálogo entre éste y el museo³³⁸.

*La nueva museología es algo más que un intento de innovación museológica permanente. Moviliza a quienes abogan por una transformación radical de las finalidades de la museología y, en consecuencia, preconiza una mutación profunda de la mentalidad y las actitudes del museólogo*³³⁹.

En este marco cultural se sitúa Javier Feduchi. A partir de los proyectos realizados, se observa la importante labor realizada en los museos. Su campo de acción que va desde los aspectos relacionados con la inserción en el entramado urbano, el análisis sobre las técnicas constructivas empleadas, los materiales, el desarrollo interno y la funcionalidad de los espacios, se amplía al planteamiento del programa museográfico. A ello se sumaron otros aspectos como la ambientación, el diseño de mobiliario, la distribución de espacios y la instalación lumínica.

Se trata por tanto de una especialidad que fue destilando soluciones modernas sobre aquellos conceptos expositivos que habían quedado obsoletos. De este modo se confirmó una evolución en su funcionalidad y en la asimilación de patrones constructivos que, más adelante, confirmarían su perfecta adaptación en edificios ya existentes.

Los primeros trabajos museísticos de Javier Feduchi pasaron a formar parte de la primera parada de este viaje iniciático dentro de la disciplina. En este episodio se establecen unos objetivos marcados sobre la rehabilitación de edificios preexistentes destinados a convertirse en entidades culturales. Fue por ello que para simplificar el proceso el arquitecto estructuró un plan de actuación por fases al que denominó Plan Director.

Este concepto de "Plan Director" se tomó de los estudios realizados en Inglaterra durante la década de los sesenta en hospitales, comenzando con programas como *The Hospital Planning Process 1963-1966* o el *Systema Best Buy*; para derivar finalmente en *Sistemas Harness y Nucleus* el cual buscaba estandarizar la planificación, el diseño y la construcción de estos edificios a escala nacional poniéndose en práctica en Stafford y Dudley.

A mediados de la década de los setenta, Howard Goodman (1928-1999) desarrolló el concepto *Nucleus* basado en la construcción por partes con el objetivo de completar las estructuras sanitarias del país con la dotación de espacios independientes que cubrieran las necesidades básicas³⁴⁰.

337 En el artículo 59.3 de la ley 16/1985 del 25 de junio se manifiesta que: *Son museos las instituciones de carácter permanente que adquieren, conservan, investigan, comunican y exhiben para fines de estudio, educación y contemplación conjuntos y colecciones de valor histórico, artístico, científico y técnico, o de cualquier otra naturaleza cultural*. En: GILBERT GONZÁLEZ, Luz María, *La gestión de museos: análisis de las políticas museísticas en la Península Ibérica*, Tesis Doctoral, Universidad de Murcia, 2011, p. 359.

338 Más información en: NAVAJAS CORRAL, Oscar, "Forum Ecomuseums and Community Museums, ICOM 2016. Aires renovados para la museología social", *Revista Cuadernu*, nº. 4, 2016, p. 132.

339 cfr. MAYRAND, Pierre, "La proclamación de la Nueva Museología", *Revista Museum*, París, UNESCO, 1985, p. 148.

340 Anexo localizado en la tesis doctoral de PIETÁIN ÁLVAREZ-ARENAS, *Los hospitales de Franco. La versión autóctona de una arquitectura moderna*, Universidad Politécnica de Madrid, 2003, pp. 186-195.

Este concepto de “Plan Director” que anteriormente había sido utilizado por el arquitecto en hospitales fue extrapolado a los museos ya que, su aplicación le permitía controlar el proceso: desde la estrategia general, la rehabilitación y consolidación de los edificios, las posibles ampliaciones y modificaciones, el discurso museográfico y el diseño detallado de la expografía. Es por ello que se entiende el Plan Director como un “sistema vivo”. La aplicación de esta herramienta flexible simplificaba el desarrollo de estas intervenciones complejas realizadas en diferentes fases a lo largo de un periodo de tiempo.

Respecto a la lógica constructiva, dentro de este citado plan, se reconoce un análisis de estas arquitecturas desde el detalle. Sin que haya alteraciones significativas en sus estructuras, se evidencian unos interiores con tendencia a la flexibilidad. Los espacios se manifiestan versátiles para poder realizar una alteración del recorrido de la muestra o en la propia distribución de las salas.

La habilidad del arquitecto se revela en el modo en el que éste va resolviendo el interior de estos edificios monumentales. Los espacios de exhibición se configuraban como espacios libres, en los que se combinan amplias superficies con secuencias de diferentes salas. De este modo Javier Feduchi planteaba un verdadero juego compositivo de materiales, formas y líneas para finalmente converger en una intención por dinamizar el lugar y sacarle el máximo partido posible, manteniendo una coherencia visual del conjunto completo.

Dejando a un lado su enfoque más técnico, estas superficies fueron creadas para acoger la historicidad del conjunto, en relación a los postulados museográficos que devienen de la citada Nueva Museología. Estos edificios, independientemente de su carácter temporal o permanente, se manifiestan como lugares comunes que transmiten valores patrimoniales a través de un conjunto de narraciones expositivas.

La museografía es el conjunto de técnicas aplicadas al museo y su práctica es necesaria para un correcto funcionamiento de las exposiciones. Esta relación al unirse con la arquitectura configura un contexto nuevo con una clara intención de acabar con el tiempo anterior y abrir uno renovado en torno a la creación de un lugar de encuentro entre arte y la sociedad. Estas aportaciones cambiarán el objetivo de estas instituciones, ahora basado en crear una experiencia estética integrada dentro del marco arquitectónico

El museo entendido como un lugar de tradición, se presenta como un depósito tangible y contemporáneo, como una manifestación del devenir histórico dentro de un territorio. A partir de este momento, se ampliaron sus funciones elementales –conservación, estudio y difusión de sus colecciones- y se puso en práctica una museografía fundamentada en la

abstracción de la forma, inscribiendo el guion en un espacio geométrico sin tiempo. A esto se sumó un carácter populista en tanto que fueron identificados como respuesta a la cultura de la globalización y como extensión de la sociedad de masas³⁴¹.

Paralelamente los museos posmodernos se preparaban para acoger exposiciones temporales en respuesta a las necesidades más inmediatas del público. Llegados a este punto se puede afirmar que los trabajos museísticos de Javier Feduchi se inscribieron en el momento en el que se dieron dos de las situaciones más relevantes: la instauración de la Nueva Museología y la confirmación de una realidad más modernizada.

Estos proyectos llegan a día de hoy como puntos de encuentro. De ellos emergen las pequeñas narrativas participativas en su idea de crear un complejo universo cultural en el que el público forma parte del discurso expositivo, como función única y principal del museo contemporáneo.

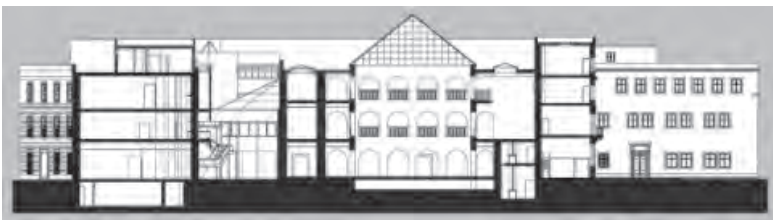
El nuevo museo se presenta como un intento de ofrecer diferentes visiones de la realidad; no pretende imponer ideas ni ofrecer discursos predeterminados, sino simplemente ofrece discursos fragmentados, dispersos y efímeros, como si estuviésemos inmersos en una aventura que no sabemos a dónde nos conducirá [...]»³⁴²

341 Más información en: PANOZZO ZENERE, Alejandra y STRA, Sebastián, "Una aproximación al museo en el marco de los momentos de divergencia y convergencia entre arte y cultura de masas", *Letra, imagen y sonido. LIS*, año VI, 11, Buenos Aires, 2014, p. 58.

342 cfr. HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca, "Introducción. La Museología: entre la traición y la posmodernidad", *Complutum*, vol. 26, n.º. 2, 2015, p. 10.

EVOLUCIÓN DE LA MUSEOLOGÍA			
Escuela	Museología Tradicional		Nueva Museología
Museo	Fundamentado en unos objetivos centrados en su propio desarrollo, como institución museística; a la conquista de una cultura nacional distintiva	Nuevo museo - Museo integral	Instrumento, enmarcado en un contexto democrático, de desarrollo sociocultural al servicio de una comunidad concreta
Planteamiento	Edificio + colección/es + público		Territorio (Descentralizado) + patrimonio (Material, inmaterial, natural, cultural) + comunidad (desarrollo)
Funciones	Colección Preservación-Difusión		Colección-Comunidad-Preservación-Diseño-Difusión. Concienciación. Diálogo. Función social. Instrumento de comunicación.
Disciplina	Desarrollo parcial Mono-disciplinar Científica y/o práctica		Desarrollo global Multi-disciplinar Creativo Interactivo Abierto
Público	Voluntario. Aficionado.		La comunidad y sus visitantes.
Objetivo	Conocimiento, educación y entretenimiento. Museología del objeto.		Iniciativa creativa Museología de la idea
Crítica	Simbolización idólatra y narcisista. Modelos para artistas.		
Método	Preservación-Exhibición.		Exposiciones temporales Exposiciones temáticas

6.1. El Plan Director del Museo de Cádiz (1980-1990)



PROYECTO DE REHABILITACIÓN Y RESTAURACIÓN DEL MUSEO DE CÁDIZ.	
PROMOTOR	Ministerio de Cultura
ARQUITECTO	Javier Feduchi Benlliure
APAREJADOR	Fernando Fernández Aldaco
COLABORADORES	Jesús Jiménez Cañas y Alfonso G. Pozuelo (ingenieros de caminos, <i>consulting</i> de estructura). Jesús San Vicente (Estudio de arquitectura Perspectivas) y Juan Herreros (reportaje fotográfico)
CONSTRUCTOR FASE I	Manuel Irigoyen
CONSTRUCTOR FASE II	Constructora de Obras Municipales S.A. (COMSA). Electrowat (electricidad), Teodoro Núñez (lucernarios y cerrajería), Wenceslao García (fachada y pinturas)
FECHA	1980-1990
LOCALIZACIÓN EN EL LEGADO	JFB/D113, JFB/D113/C52-03, JFB/D113/C54-01, JFB/D114, JFB/F0486/C72, JFB/F0488/C72, JFB/P086/C3-03_07, JFB/P086/C4-05_01, JFB/P086/C4-05_02, JFB/P087, JFB/D080/C42-03/017
LOCALIZACIÓN EN OTROS ARCHIVOS	<p>ARCHIVO CENTRAL DEL MINISTERIO DE CULTURA.</p> <p>- CAJA NÚM: 92593 / EXPEDIENTE: 2/3 SERIE DOCUMENTAL: 18/2 FECHAS: 1983-1987 LIQUIDACIÓN DE OBRAS DE REPLANTACIÓN DEL MUSEO DE CÁDIZ. PROGRAMA 1º FASE-2º EXPEDIENTE: 303 05 473</p> <p>- CAJA NÚM: 92592 / EXPEDIENTE: SERIE DOCUMENTAL: 17/1 FECHAS: 1985-1986 EXPEDIENTE: 504.05.0165</p> <p>- CAJA NÚM: 99288 / EXPEDIENTE 1 SERIE DOCUMENTAL: 13/1 FECHAS: 1983-1986</p> <p>- CAJA NÚM: 92593 / EXPEDIENTE: 1/3 SERIE DOCUMENTAL: 18/1 FECHAS: 1986 PROYECTO REFORMADO DE TERMINACIÓN DE 2º FASE DE RESTAURACIÓN EXPEDIENTE: 604 03 407</p> <p>GERENCIA DE INFRAESTRUCTURAS Y EQUIPAMIENTOS DE CULTURA</p> <p>ARCHIVOS AÑO 1982, 1986, 1988 Y 1989. OSP. 480. T2/1989. PROYECTO REFORMADO DE INSTALACIÓN MUSEOGRÁFICA (FASE 2º). MUSEO DE CÁDIZ</p>
BIBLIOGRAFÍA	<p>CAPITEL, Antón y FEDUCHI, Javier, "Museo de Cádiz", <i>Arquitectura. Revista Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM)</i>, nº. 254, 1985, pp. 69-75.</p> <p>ISASI, Justo, "Patios de cristal. Museo de Cádiz", <i>AV. Monografías</i>, nº. 26, 1990, pp.52-55.</p> <p>"El Museo Provincial de Cádiz abre sus puertas tras 10 años de rehabilitación", <i>El País</i>, 4. 05. 1990.</p> <p>ALONSO DE LA SIERRA, Juan, "El Museo Arqueológico Provincial de Cádiz", <i>Boletín del Museo Arqueológico Nacional</i>, nº. 35, 2017, pp. 29-42.</p>

Fase I. EDIFICIÓN AMPLIACIÓN					
FECHA PROYECTO	FECHA EJECUCIÓN	TRABAJOS REHABILITACIÓN	PLAN MUSEOGRÁFICO		INAUGURACIÓN
JUNIO 1980	1980-1983	FINALIZACIÓN OBRAS DEL EDIFICIO CON FACHADA A CALLE ANTONIO LÓPEZ. [PROG. 0 Y 1]	MAYO 1982 [PROG. 2 Y 8]	-DISEÑO DE ELEMENTOS BÁSICOS PARA INSTALACIÓN MUSEOGRÁFICA.	19. 09.1984
Fase II. EDIFICIO ORIGINAL					
1984	1984-1986	-REHABILITACIÓN EDIFICIO ACTUAL DEL MUSEO [PROG. 3]	MAYO 1986	-EQUIPAMIENTO E INSTALACIÓN DEFINITIVA DEL MUSEO DE ARQUEOLOGÍA Y BELLAS ARTES. [PROG. 4]	03. 05.1990
		-CUBRICIÓN TERRAZA Y PLANTA 2ª [PROG. 5]		-EQUIPAMIENTO PLANTA SEGUNDA PARA INSTALACIÓN DE MUSEO, POSIBLEMENTE ETNOLÓGICO. [PROG. 6]	
		-ÁTICO, TORREÓN Y CUBIERTAS [PROG. 7]		-EQUIPAMIENTO ÁTICO [PROG. 8]	
		-REHABILITACIÓN FACHADA. [PROG. 9]			
SUPERFICIE ÚTIL DEL EDIFICIO					5. 486 m ²
SUPERFICIE ÚTIL EXPOSITIVA					5. 486 m ²
SUPERFICIE TOTAL CONSTRUIDA					6. 309 m ²

6.1.1. Contextualización

Los años ochenta supusieron un punto y aparte en la realidad española. Al final del franquismo el *establishment* cultural había eliminado parte de su carácter franquista-falaginsto y se convirtió en una herramienta esencial en el proceso de democratización posterior.

Con la instauración de la democracia la política cultural se transformó en un objetivo principal con respecto a las actuaciones a desarrollar. En base a esto se ponía en marcha un programa en el que, sobre todo las artes, adquirieron una función estratégica de promoción del país³⁴³.

Debido a esto muchas instituciones públicas, como los museos, se convirtieron en parte de la institucionalización de esta nueva realidad.

La arquitectura de los museos en la década de los ochenta se desarrolló en base al nuevo concepto museístico que se encontraba inmerso en una constante evolución. La renovación cultural española se vio respaldada con la llegada de la reforma museológica cambiando la forma de tratar y desarrollar estas entidades. Las aportaciones realizadas en los museos transformaron su realidad pasando de ser “contenedores de cultura” a abrirse al mundo transformados en “ventanas abiertas a otras historias”³⁴⁴.

En base a esto en 1985 se aprobó la Ley del Patrimonio Histórico la cual permitía la ampliación de los testimonios que conformaban los bienes culturales y presentó, tomando en cuenta algunos de los postulados internacionales difundidos por el ICOM, la primera definición de museo dentro del marco legal español.

Según el artículo 59.3 de la ley 16/1985 del 25 de junio se manifiesta que:

*Son museos las instituciones de carácter permanente que adquieren, conservan, investigan, comunican y exhiben para fines de estudio, educación y contemplación conjuntos y colecciones de valor histórico, artístico, científico y técnico, o de cualquier otra naturaleza cultural*³⁴⁵.

A medio camino entre un episodio y otro, se produjo un encuentro de intereses que convergieron en un aumento de nuevos propósitos en relación con la revalorización de los entes patrimoniales como exponentes de una colectividad.

Dentro de este contexto se enmarca el Museo de Cádiz. Este edificio volvió a abrir sus puertas tras las obras de ampliación y rehabilitación desarrolladas entre 1980 y 1989. Tras una larga historia de idas y venidas, de restauraciones y traslados, Javier Feduchi planteó la realización de un Plan Director creado *ex profeso* para su restauración integral y

343 Más en: RUBIO ARÓSTEGUI, Juan Antonio, “Génesis, configuración y evolución de la política cultural del estado a través del Ministerio de Cultura: 1977-2007, RIPS, vol. 7, n.º. 1, 2008, p. 58

344 Más información en: HERRERO DELAVENAY, Alicia, El fenómeno de las ampliaciones de los museos en el cambio del siglo XX al XXI, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2018, p. 294.

345 Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español. BOE Núm. 155, de 29 de junio de 1985. En: <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1985-12534>

reactivación como museo.

Ahora que estas instituciones eran reconocidas como “instrumentos vivos” al servicio de la comunidad, comenzaron a avanzar en base a los principios museológicos internacionales que habían sido reconocidos como elementos de una disciplina científica³⁴⁶.

Fue por ello que el plan director asignado a este museo se planteó como parte de esa intención de mostrar una imagen transformada del mismo, en consonancia con la creciente demanda de modernización de estas instituciones culturales.

Originariamente el Museo Provincial de Cádiz se fundó a partir de un conjunto de colecciones que se encontraban conservadas en un antiguo convento. Con el tiempo esta institución pasó a formar parte de la memoria colectiva y fue reconocido como un lugar vinculado a la historia de la localidad. Sin embargo, no fue hasta esta última rehabilitación cuando el conjunto quedó unificado otorgándole la apariencia que tiene actualmente.

El planteamiento presentado por Javier Feduchi establecía un equilibrio entre el edificio original y su ampliación en curso. A esta primera intención se le sumó un nuevo propósito: el de adaptar un programa renovado entre la arqueología y la creación artística gaditana moderna y contemporánea³⁴⁷.

Hasta la fecha, este museo se había enmarcado bajo la denominación de “museo de sitio” por su condición histórica, quedando definido por el ICOM en 1982 como:

*[...] museos concebidos y organizados para proteger los bienes culturales o naturales muebles e inmuebles en el sitio original, es decir, para preservarlos en el lugar donde fueron creados o descubiertos. [...] El hecho es que el énfasis se encuentra en los objetos que el museo intenta contextualizar, típicamente al proporcionar las coordenadas histórico-culturales del sitio [...]*³⁴⁸

El edificio que actualmente alberga el Museo Provincial de Cádiz fue construido sobre los terrenos del antiguo Convento de San Francisco, fundado en 1566. Cabe destacar que sus orígenes están estrechamente ligados a la Desamortización de Mendizábal de 1836³⁴⁹; momento en el que comenzó a gestarse un fondo artístico conformado por piezas sustraídas de otros monasterios exclaustrados.

De entre sus piezas más relevantes destacan ejemplos tan significativos como la serie de Zurbarán, pintada para la Cartuja de Jerez de la Frontera—*Los cuatro Evangelistas, San Lorenzo, San Juan Bautista, San Bruno* y dos ángeles Turiferarios. Las siete tablas con figuras de monjes cartujos y el cuadro de *La Pentecostés*-. Además de otras pinturas de la escuela



Fig. 302. Museo de Cádiz. Años ochenta

346 La museología trata, desde su perspectiva tradicional la naturaleza y gestión de las instituciones museísticas que poseen y exhiben colecciones, además de controlar el proceso museal o la gestión de exhibiciones y su museografía [...]. En los estatutos de 1946 del ICOM la museología quedaba definida como: la ciencia de los museos, que estudia la historia, su papel en la sociedad, los sistemas específicos de conservación, de educación, y de organización, y las relaciones con el medio físico (ecología) y tipología (de museos) [...]. En: DORADO SANTANA, Yanara, MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Ailín, LINARES COLUMBIÉ, Radamés, “Museología y Ciencias de la Información: notas sobre sus vínculos, Bibliotecas. Anales de la Investigación, Año 11, n.º. 11, 2015, pp. 50-63

347 En: ALONSO DE LA SIERRA, Juan, “El Museo Arqueológico Provincial de Cádiz”, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, n.º. 35, 2017, pp. 29-42. MARÍN VIADEL, Ricardo y JÓDAR, Asunción, *Arqueología y dibujo contemporáneo en el Museo de Cádiz*, Universidad de Granada, 2016, p. 9.

348 cfr. GÁNDARA VÁZQUEZ, Manuel, PÉREZ CASTELLANOS, Leticia, “Museos de sitio y centros de interpretación: ¿excluyentes o complementarios?” *Gaceta de los museos*, n.º. 66, 2016-2017, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Ciudad de Méjico, p. 13.

349 El 19 de febrero de 1836 fue publicado el Real Decreto de Desamortización de los bienes del clero regular, declarando la expropiación, por parte del Estado, de los bienes y propiedades acumuladas por la iglesia y órdenes religiosos. Una de las primeras consecuencias de este episodio fue la liberación de muchos edificios conventuales que fueron puestos a la venta o convertidos en sedes institucionales. En MARCÉN GUILLÉN, Elena, *Arquitectura de museos en Aragón (1978-2013)*, Tesis Doctoral, Universidad de Zaragoza, 2014, p. 189-190.

gaditana, entre las que se encontraban ejemplos del tardo Neoclasicismo, Romanticismo, Costumbrismo y algunos cuadros de historia.

Tras su primera inauguración el 10 de octubre de 1852 -coincidiendo con el cumpleaños de la reina Isabel II-, esta institución museística vinculada a las Bellas Artes, se hacía realidad adquiriendo una competencia provincial a través del Real Decreto del 31 de octubre de 1849³⁵⁰.



Fig. 303. Fachada del Museo de Cádiz, realizada por Juan Daura en 1838.

Hasta llegar a este momento, el edificio había pasado por un primer proceso de transformación entre 1831 y 1836; en este periodo el arquitecto Juan Daura (1791-1844) continuó con el proyecto de carácter neoclásico comenzado por Torcuato Benjumeda (1757-1836) en 1822³⁵¹.

Más adelante, hacia 1887, el interés por el pasado de esta ciudad se vio aumentado tras el hallazgo del *Sarcófago Antropoide* masculino en el cerro de Punta de Vaca, declarando a la localidad como una de las más antiguas de Hispania. Este episodio convirtió a la antigua *Gadir* en un centro de interés y en el foco de todas las investigaciones relacionadas con la fundación de los fenicios de Tiro en la Península Ibérica³⁵².

La fascinación causada por este hallazgo convirtió a este sarcófago en el motivo principal para la creación de un museo arqueológico. De tal manera que se organizó un nuevo espacio museístico en la planta baja del citado ex convento, compartiendo espacio con el ya consolidado Museo Provincial de Bellas Artes de Cádiz.



Fig. 304. Interior Museo de Cádiz, 1889

350 El artículo 65 del Real Decreto de 3 de octubre de 1849 otorga un papel clave a la Academia de Nobles Artes de la ciudad de Cádiz. Institución que impulsó la creación de este museo con las obras reunidas tras la desamortización.

351 "Restauración y análisis arquitectónico. II Curso de Rehabilitación del C.O.A.A.O", publicado por el Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental. Extraído del legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/D084/C43-02.

352 Más información en: AA. VV., "Los sarcófagos antropoides de la necrópolis de Cádiz", *Mai-nake*, XXXII (I), 2010, p. 357.

El pasado prehistórico de la ciudad se confirmó tras el hallazgo de nuevos objetos llegando a conformar una colección de 210 piezas, las cuales fueron ordenadas cronológicamente y expuestas entre recursos museográficos neutros. Su interés y relevancia hizo necesaria su ampliación en 1889, solucionándose con la incorporación de unos salones abovedados y el pequeño jardín contiguo³⁵³.

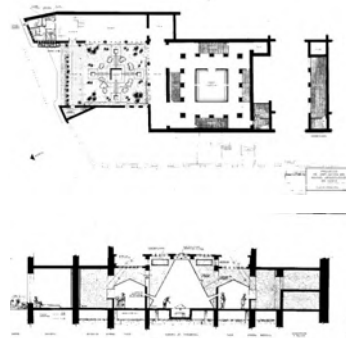
No obstante, esta colección arqueológica y la biblioteca sufrirían a lo largo de su existencia diversos traslados. El primero en 1904 al edificio de la calle Rubio y Díaz, y, posteriormente en 1907 a la calle Isaac Peral, donde continúa ubicada la biblioteca a día de hoy.

Mientras esta colección se encontraba fuera del museo ésta fue gestionada y organizada por una serie de responsables. Una lista que fue encabezada por Francisco de Asís Vera Chilier y seguida por Pedro Riaño y Francisco Cervera, directivos del centro mientras se producía un aumento progresivo de la colección. Hasta que, en 1910, éste último advirtiera sobre las carencias y el nivel de descuido al que estaban sometidas las piezas; motivo por el que solicitó una reubicación en su emplazamiento primigenio, el edificio de la Plaza de Mina. Esta petición que tardaría en llegar y que finalmente se hizo posible en 1935 mientras estaba al frente de su gerencia Concepción Blanco.

Paralelamente hacia 1922 el espacio dedicado a las Bellas Artes fue dirigido por Pelayo Quintero Atauri. Durante su gestión se produjo un proceso de descongestión y organización de las salas, además de la ampliación en cuatro ámbitos más hasta que, en 1947, la explosión de un polvorín militar obligó a su reconstrucción y reorganización total. Esta obra fue encomendada a la Dirección General de Regiones Devastadas que finalmente eligió al arquitecto jerezano Francisco Hernández Rubio para su ejecución, sirviéndose del asesoramiento del por entonces director César Pemán y Pemartín.

A estos trabajos le sucedieron otras obras de consolidación realizadas entre 1961 y 1968, en base a la propuesta presentada por Javier Navascués, en colaboración con Manuel Accame y Pedro Valdecantos; personalidades que, por aquel entonces, ocupaban la dirección de la Escuela de Artes y Oficios.

Finalmente en noviembre de 1970 una disposición de la Dirección General de Bellas Artes decretaba que los hasta ahora museos independientes, de Bellas Artes y el Arqueológico, se enmarcaran bajo la entidad única del Museo de Cádiz. Esta unificación vino de la mano de otras actuaciones como: la instalación de una nueva sección de arqueología, la reforma de las salas dedicadas a las Bellas Artes y la incorporación de una sección sobre Etnografía. Además de la posibilidad de la creación de un Centro de Arte Contemporáneo; una sucesión de trabajos que no llegarían a



Figs. 305-306. JAVIER NAVASCUÉS. Proyecto del Museo de Cádiz, 1965

353 Más información sobre la historia y evolución del museo en: ALONSO DE LA SIERRA, Juan, "El Museo Arqueológico Provincial de Cádiz (1887-1970)", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional* 35/2017, vol. 1, 2017, p. 32-33. En: <http://www.man.es/man/dam/jcr:01dc8f94-8508-446c-b49e-a52af3e65553/man-bol-2017-35-v1.pdf>.

finalizarse.

Del programa de rehabilitación de edificios históricos para albergar instituciones culturales comenzado en 1980 resultó la estrategia de renovación de este museo gaditano.

Este proyecto había sido pensado y organizado para llevarse a cabo en un periodo de diez años, tiempo en el que llegaron a ejecutarse sólo dos de sus tres fases, la de 1980 y 1990³⁵⁴.

La multiplicidad de usos agrupados en este museo hicieron que el proyecto dirigido por Javier Feduchi se desarrollara en continuidad con la idea de contenedor histórico. Tras mantener la fachada original, se planteó un interior que seguía el protocolo teórico definido en el Plan Director. Este esquema solventó las irregularidades internas y dotó al espacio de las propiedades necesarias para acoger la colección permanente así como la creación de nuevas salas para las actividades temporales³⁵⁵.

6.1.2. El principio del comienzo: el Plan Director

Desde que el Museo de Cádiz fuera finalmente aprobado y reconocido como una institución única por el Decreto 3345/1970, con fecha del 12 de noviembre, esta institución persiguió el objetivo de convertirse en un lugar para la ciudad³⁵⁶.

Este museo se gestó con la intención de acoger, conservar y exhibir adecuadamente las obras de arte, piezas arqueológicas y otros objetos importantes que representaban el legado de las tierras gaditanas.

Una década después, la llegada de la noción moderna del espacio museístico dio lugar a que la Dirección General de Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, como organismo dependiente del Ministerio de Cultura, le presentara a Javier Feduchi la intención de llevar a cabo una de las intervenciones más importantes del siglo XX: la restauración integral de este edificio y la reactivación de su función como ente cultural.

Cuando este proyecto fue asignado al arquitecto, el Museo estaba cerrado al público y su funcionamiento se limitaba al desarrollo de labores administrativas, la actividad de la biblioteca y las dos salas destinadas al ámbito arqueológico. Esta situación venía derivada de que, hasta la fecha, habían sido muchas las entidades que habían ocupado el edificio, entre ellas la Academia de Bellas Artes, la Escuela de Artes y Oficios, el Conservatorio de Música y el propio Museo. Además de la zona de planta baja que estaba siendo compartida con la comunidad de franciscanos del convento contiguo. Toda una serie de inconvenientes que habían contribuido al deterioro general del edificio.

354 Notas sobre la "Historia y Evolución del Museo de Cádiz", extraído del legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/D113/C54-01/031.

355 Más en: ISASI, Justo, "Patios de cristal. Museo de Cádiz", *AV: Monografías*, nº. 26, 1990, p. 52

356 Decreto 3345/1970 de 12 de noviembre, por el que se refunden el Museo Provincial de Bellas Artes y el Museo Arqueológico de Cádiz en el nuevo Museo de Cádiz. *En la ciudad de Cádiz existen dos Museos -el Provincial de Bellas Artes y el Arqueológico- que, con arreglo a las nuevas orientaciones museísticas, se considera muy conveniente refundir, ya que comparten el mismo edificio [...] el proyecto de reunificación de ambos Museos gaditanos en el Nuevo Museo de Cádiz que quedará integrado en el Patronato Nacional de Museos dependientes de la Dirección General de Bellas Artes [...]*

Entre febrero de 1980 y enero de 1981, Javier Feduchi comenzó a definir lo que se convertiría en uno de los proyectos más relevantes de su carrera: el Plan Director del Museo de Cádiz³⁵⁷, a través del cual llevó a cabo un planteamiento cercano a un detallado acto creativo.

Este plan se organizaba en tres fases en relación a un objetivo: plantear una comprensión global del campo de actuación y contemplar otras posibles intervenciones parciales más concretas.

El punto de partida de este estudio residía en mantener una línea conservadora basada en la condición definitiva por velar y respetar el entorno. De esta realidad subyacían unas soluciones constructivas de preservación que garantizaban el correcto uso del inmueble como museo, además de establecerse como la fase inicial de las obras.

Tras una exploración preliminar, el edificio se inscribía en la topografía como una masa trapezoidal resultado de la unión de su planta original perteneciente al antiguo convento y el edificio contiguo de nueva construcción. Su estado, en proceso de ampliación por su lado izquierdo, desplegaba su presencia hasta la calle de Antonio López, colindando al frente con la Plaza de Mina y a su derecha con el callejón del Tinte. De aquí deriva su geometría, que facilitaba la proyección de tres áreas independientes estructuradas en torno a un patio común, a fin de conseguir una armonía correcta.



Fig. 307. Plano de situación Museo de Cádiz, 1982

357 Para Javier Feduchi, los edificios con tanta vida como un hospital o un museo necesitan de un documento abierto, una "hoja de ruta" estratégica que recoge todas las implicaciones museológicas, así como el conjunto de actuaciones futuras en pro de una mejora en la gestión de un museo y su colección. Este documento parte de unos estudios previos desde donde emergen los criterios de intervención sobre un inmueble, con el objetivo de presentar la viabilidad y las posibles vías de actuación para una mejora en su desarrollo, en relación a su labor, condiciones, importancia y necesidades. En: "Notas para la conferencia de Javier Feduchi, legado personal (COAM): JFB/D080/C42-02/006, p. 7.

Dentro de esta intervención también se establecieron indicaciones sobre otros detalles más técnicos de consolidación de la estructura, relativos a los cerramientos exteriores y los núcleos de comunicación vertical, presentados como elementos invariables del proyecto. Por último, esta lista de propósitos finalizaba con la reorganización del espacio resultante para lograr una distribución clara y eficaz, capaz de dotar al edificio de un conjunto museográfico completo al servicio de sus necesidades³⁵⁸.

Una vez desechado un primer planteamiento redactado por el entonces director Ramón Corzo Sánchez en 1979³⁵⁹, Javier Feduchi, concretó el primer criterio básico del plan: la definición de un cuerpo de total independencia con diferentes accesos. En él las comunicaciones y circulaciones se presentaban separadas del resto permitiendo el desarrollo de una actividad sin interferencias.



Figs. 308. Estado original y propuesta de la dirección del museo

El plan definitivo presentaba una detallada ordenación teórica, basada en una solución de tres superficies independientes y diferenciadas: una para el Conservatorio, otra para el Museo y, la tercera, para la Academia. Este último ámbito permanecería ocupando la misma superficie y se contemplaba la posibilidad de su ampliación al añadir la parte del refectorio.

Este Plan Director se estructuró para que cumpliera los siguientes objetivos:

- Promover una reactivación de la función del Museo de Cádiz y dotar a la ciudad de un conjunto museográfico digno y prestigioso.
- Favorecer una mejor conservación de las colecciones con la adaptación

358 Notas extraídas del legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/D113.

359 Este proyecto partía de una entrada en la misma Plaza de Mina. En planta baja quedaban distribuidas las secciones de Arqueología y la sala de exposiciones. Mientras que la de pintura y etnología se distribuían en planta primera y segunda, respectivamente; quedando comunicadas por medio de una escalera existente en el ángulo definido por la plaza y la calle Antonio López. Los espacios destinados a almacenes para arqueología quedaban en planta baja y sótano, con acceso directo desde la calle. se conservaba la Escuela de Bellas Artes en planta segunda y se mantenía la sala para exposiciones en la planta baja. Dejando los espacios de trabajo, como el despacho de dirección y secretaría, en la primera, junto a la biblioteca. En legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/D113.

y creación de nuevos almacenes, además de renovados espacios de exhibición.

- Reorganización de las diferentes instituciones que coexistían en el edificio además de dotarlas de una distribución equilibrada de espacios para sus funciones.

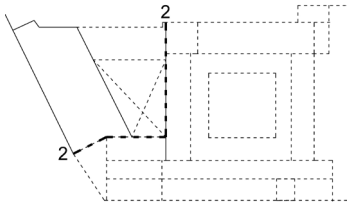
- Normalizar accesos y reorganizar circulaciones.

- Mejorar y ampliar los espacios públicos como las salas de exposición, las de atención al público, talleres, salas de investigación y zonas de administración.

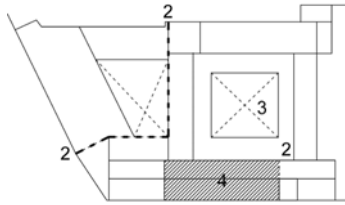


Figs. 309. Javier Feduchi. Alternativas para el Museo de Cádiz

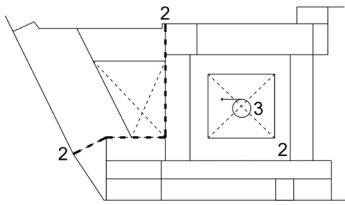
6.1.3. Fase I. El plan museográfico de los programas 2 y 8



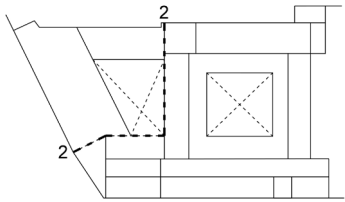
Prog. 0. Planta sótano



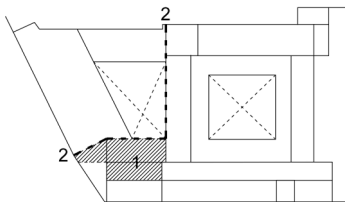
Prog. 0. Planta primera



Prog. 0. Planta segunda



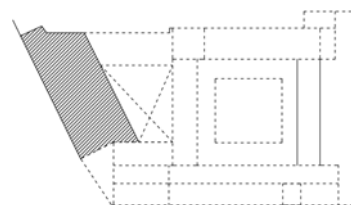
Prog. 0. Planta segunda



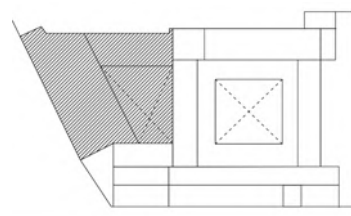
Prog. 0. Planta tercera

PROG. N°	NOMINACIÓN	TIPO Y DESCRIPCIÓN DE LA OBRA	SUPERFICIES.
0	1. SANEAMIENTO CUBIERTAS	1. -Impermeabilización y protección cubierta. -Repaso de terrazas -Sustitución lucernarios rotos y protección total.	1. 170 m ²
	2. PROTECCIÓN ANTIRROBO	2. -Tabicado huecos comunicación -Instalación sistema de alarma	
	3. DEFENSA CONTRA INCENDIOS	3. -Instalación detectores de humo -Instalación puestos de manguera y extintores	
	4. ACONDICIONAMIENTO (SALA PROVISIO-NAL)	4. -Preparación y revestimiento paramentos verticales y techos. -Acondicionamiento ambiental.	4. 151 m ²
COSTE		725. 000 pts.	

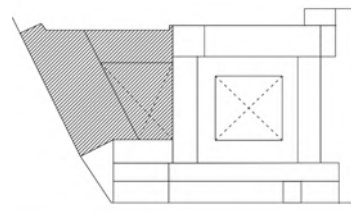
PROG. N°	NOMINACIÓN	TIPO Y DESCRIPCIÓN DE LA OBRA	SUPERF.
1	TERMINACIÓN EDIFICIO C/ ANTONIO LÓPEZ (DOS FASES)	<p>FASE 1: (Objeto de este proyecto)</p> <ul style="list-style-type: none"> -Obra nueva: -Estructura (forjados, escalera, pasarela... etc). -Fachada y cubiertas. Cuadro y conducciones eléctricas. -Saneamiento y fontanería. -Acabados de plantas de talleres y almacenes. <p>FASE 2</p> <ul style="list-style-type: none"> -Obra nueva: -Instalaciones eléctricas, ventilación, comunicación, defensa contra incendios, seguridad, transportes verticales (ascensor, plataforma elevadores y polipasto eléctrico). - Acabados zonas Museo, Oficinas, Laboratorios y Estudios. 	Obra nueva: 2. 229 m ²
COSTE		<p>Fase 1: 25. 000.000 pts</p> <p>Fase 2: 30. 000.000 pts</p>	
IMPLICACIONES PROGS 0 Y 1		Ninguna	



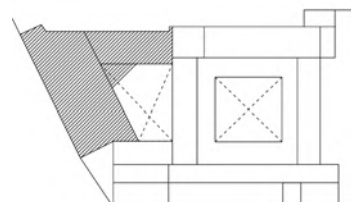
Prog. 1-2. Planta sótano



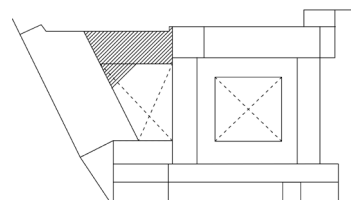
Prog. 1-2. Planta baja



Prog. 1-2. Planta primera



Prog. 1-2. Planta segunda



Prog. 1-2. Planta tercera

PROG. N°	NOMINACIÓN	TIPO Y DESCRIPCIÓN DE LA OBRA	SUPERF.
2	EQUIPAMIENTO EDIFICIO C/ ANTONIO LÓPEZ (TRASLADOS)	<ul style="list-style-type: none"> - Dotación y montaje para exhibición provisional de los fondos más importantes del museo. - Equipamiento de oficinas, biblioteca, laboratorios, estudios, talleres y almacenes. - Traslados de los fondos a exponer y del resto a almacenar. 	Obra nueva: 2. 229 m ²
COSTES		12. 000.000 pts	
IMPLICACIONES		Tiene que estar el programa 1 finalizado	

Este primer capítulo sobre la “rehabilitación del museo”, que dio comienzo en julio de 1981 –tras la contratación de las obras por parte de la citada Dirección General³⁶⁰– se dio prioridad a la terminación del edificio en construcción, con fachada a la calle Antonio López. De tal manera que, una vez finalizados estos trabajos se contara con un espacio nuevo y libre en que pudieran organizarse exposiciones temporales, además de ubicar en él almacenes, oficinas, laboratorios, estudios y talleres; lugares preparados para trabajar mientras se acometían las obras del edificio original. Esta primera fase del proceso constructivo quedó finalizado en 1983 y su equipamiento e instalación museográfica en abril de 1984. Mientras, la zona del arqueológico, sus salas, los despachos y los talleres se mantuvieron intactos, en su lugar actual.

En julio de 1984 dieron comienzo las obras de la segunda fase las cuales comprendían los siguientes trabajos: la rehabilitación del cuerpo central del edificio y de su fachada principal, quedando pendientes las tareas de equipamiento, ya que no podían llevarse a cabo hasta que no estuviera concretado el destino de las demás entidades –la Academia de Bellas Artes, el Conservatorio de Música y la Escuela de Artes y Oficios³⁶¹–.

El plan daba por finalizado con una tercera fase que no llegaría a realizarse. Esta tercera parte del plan se centraba en la rehabilitación de la Academia de Bellas Artes y en su programa de actuación para el que se consideró la creación de espacios para actividades culturales como: el salón de actos, espacios comunes y salas de reuniones. Bibliotecas, despachos y oficinas; unas zonas a las que se añadió una sala de reproducciones artísticas visitable y un aula de dibujo.

La arquitectura del edificio del Museo de Cádiz tiene una importante presencia urbana. Por ello y por su entorno, esta construcción se convirtió en un lugar idóneo para acoger este espacio museístico. En base a los objetivos previamente tratados, el arquitecto, propuso un plan de recuperación del edificio histórico, además de determinar las necesidades espaciales y de infraestructuras –instalaciones y equipamientos– para un correcto funcionamiento a futuro.

Javier Feduchi abordó este proyecto de rehabilitación respetando su concepción estructural y de ahí fue evolucionando hacia un planteamiento respetuoso con los valores intrínsecos del edificio. Esta reconstrucción iniciada a mediados de 1980 siguió un programa arquitectónico que fue modificándose a medida que avanzaron las obras.

La primera fase de este plan se centraba en la ampliación del museo. Partiendo de la intención por unir los dos edificios se llevaron a cabo las obras del inmueble en construcción situado en el ala más occidental del conjunto; una construcción de nueva planta formado por dos cuerpos en ángulo de 66° que, a modo de cierre de manzana, formaban un patio de

360 Estas obras fueron contratadas por un valor de casi treinta millones de las antiguas pesetas –alrededor de unos 200.000 €–. Liquidación de obras de replantación del museo de Cádiz. Programa 1º fase-2º: caja nº: 92593/expediente: 2/3. Serie documental: 18/2. Fechas: 1983-1987. Expediente: 303 05 473. Archivo Central del Ministerio de Cultura.

361 Notas extraídas del legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/D113/B1-03_03/010.

planta trapezoidal.

Este edificio contaba con un fondo de 13,30 m. Una de sus alas con una longitud de 30,45 m. y fachada a la calle de Antonio López quedaba organizada en tres plantas -sótano, baja, primera, segunda y forjado de cubierta-. A diferencia de ésta, la otra que tenía unas dimensiones de 15,10 x 7,50 m constaba de dos plantas -baja y primera, más forjado de cubierta-. Cabe destacar la continuidad en estilo y escala con el resto de los edificios de la zona y especialmente con el original. Por ello, exteriormente el arquitecto ejecutó una prolongación de la académica fachada principal, cualidad que reforzaba el carácter autónomo del conjunto con respecto al entorno³⁶².

“El cerramiento de fachada que tenía este cuerpo de edificio consistía en fábrica de ladrillo al exterior y bloques de Ytong al interior, con cámara intermedia, sin acabado alguno pero teniendo dispuestos los huecos previstos, algunos de ellos con cercos y carpinterías de madera”³⁶³

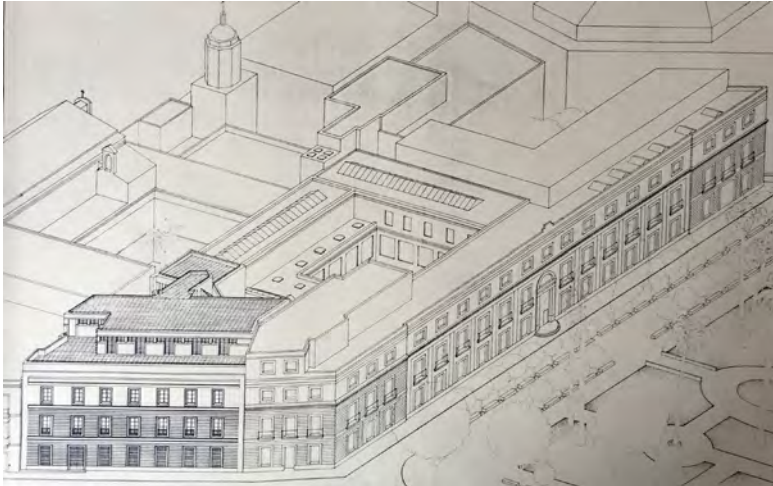


Fig. 310. Axonometría del edificio



Fig. 311. Fachada del edificio

362 FEDUCHI, Javier, "Museo de Cádiz", *Arquitectura*, nº 254, Madrid, 1985, p. 69.

363 "Proyectos e intervenciones del Ministerio de Cultura", Separata de la revista *Arquitectura* 1981-1985, Colegio Oficial de Arquitectos, Madrid, p. 142.

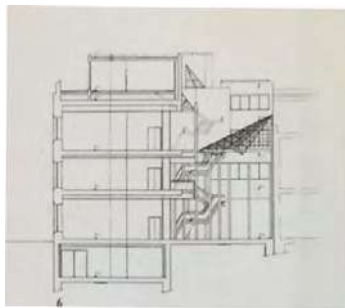


Fig. 312. Sección Museo de Cádiz

En la síntesis del proyecto quedaba patente la intención de Javier Feduchi por determinar la funcionalidad de esta unión. Una funcionalidad que venía marcada en gran medida por su preexistencia, no sin demostrar una evolución mediante la reorganización de los espacios y la presentación de unos detalles constructivos muy definidos; desarrollando para ello una estructura de soportes y forjados de grandes luces.

Estos gestos fueron muy útiles dentro de la actuación global. La racionalización de los espacios funcionales estableció un diálogo claro al conservar las mismas características tipológicas, espaciales y lumínicas del edificio original.

A medida que avanzaban las obras de adecuación y mejora de los programas 0 y 1 este pequeño museo provisional se mostraba como un banco de pruebas preliminar en lo referente a materiales, iluminación, confort ambiental, interiorismo y elementos museográficos.

El propósito de esta primera fase remitió a un fin práctico. Su objetivo era resolver esta parte y disponer de la capacidad suficiente para albergar la colección y exponer al público las piezas más importantes de forma provisional. Mientras se organizaron las áreas de trabajo y los fondos arqueológicos y pictóricos que se conservaban en los almacenes del sótano y en la planta segunda respectivamente.

Una vez finalizado este proceso, el museo podía funcionar con continuidad y permitir pasar a la intervención sobre el edificio antiguo, una vez trasladado su contenido a los nuevos espacios habilitados en esta primera fase.

La respetuosa intervención realizada sobre el inmueble se ampliaba hasta el equipamiento de las salas. Una vez realizada la unión estructural de los dos edificios –el antiguo convento y su ampliación– a través del patio interior y la fachada, llegó la hora de plantear una museografía para renovar su imagen y mejorar la comunicación visual entre los diferentes inmuebles.

No obstante, manteniendo el propósito de crear un museo acorde a las prerrogativas de la Nueva Museología el entonces director del museo, Ramón Corzo, redactó un programa expositivo³⁶⁴ que Javier Feduchi interpretó y dio forma en el documento denominado: *El proyecto de instalación museográfica*, de los programas 2 y 8 de la primera fase. Este planteamiento, con fecha de mayo de 1982, guardó relación con la demostración de una correcta función del museo, la cual residía en la manera en la que el edificio era capaz de materializar una programación museológica³⁶⁵.

De ahí surgía la relevancia de estos programas que velaban por dar respuesta a las necesidades del planteamiento e iba reforzado por un com-

364 Es entendido como "programa expositivo" o "programa museológico", el documento escrito que expone y desarrolla las necesidades del museo en materia de exposición, determinando todas las características que ha de tener y recogiendo las necesidades para su desarrollo. En VV. AA., *Criterios para la elaboración del plan museológico*, Ministerio de Cultura, Madrid, 2005, p. 140.

365 En: LAYUNO ROSAS, María Ángeles, "Arquitectura de museos: del diseño a la experiencia museográfica", *El programa arquitectónico: la arquitectura del museo vista desde dentro*, Ministerio de Cultura, Madrid, 2008, p. 16.

pleto catálogo de elementos expográficos. Esta colección de vitrinas, paneles, fondos, basamentos, accesorios, medios auxiliares y otros equipamientos fueron diseñados *ex profeso* por el arquitecto.

En este espacio convivieron tres guiones narrativos independientes conformados por otros sub-discursos: en planta baja se ubicó el espacio destinado a la Arqueología, en la primera se ordenó la colección de Bellas Artes y en la segunda fue para el ámbito de la Etnografía.

En su interior, la arquitectura enunciaba una identidad institucional que se presentaba discreta y sin alejarse de la escala humana. En ella se reflejaba un carácter neutro donde una presente luz natural se manifestaba a través de sus amplios espacios de suelos de piedra caliza, color arena, con rodapié del mismo material. Todo ello en diálogo con las espaciosas salas de muros y paredes blancas sobre las que se ordenan los paramentos verticales lisos de cantos biselados, en color hueso, preparados para acoger las piezas.



Fig. 314. Sala Museo de Cádiz

Javier Feduchi reservó la planta sótano para acoger algunos espacios de servicios como los almacenes -de herramientas y útiles para excavaciones (1), el almacén de arqueología (2) y de seguridad-, los aseos y vestuarios (3). Una plataforma elevadora (4), las habitaciones para la limpieza, un cuarto de máquinas, el ascensor (6) y un cuarto auxiliar de limpieza (7).

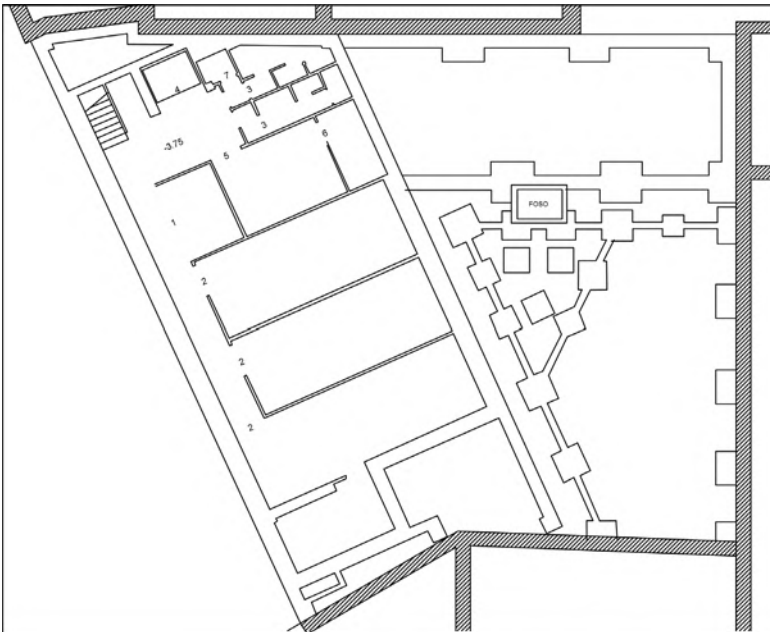


Fig. 313. Museo de Cádiz. Planta sótano

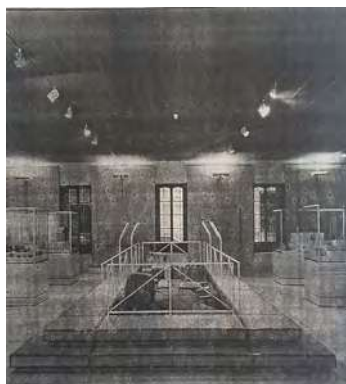


Fig. 318. Museo de Cádiz. Planta baja



Figs. 315-316-317. Museo de Cádiz. Detalles pasarela

En planta baja el área de Arqueología se dividió, a su vez, en tres ámbitos. El primero de ellos dedicado a la necrópolis romana se organizó en torno a un espacio en el que exhibían los diferentes tipos de enterramientos -inhumación o incineración- que se practicaron durante el Imperio Romano. A continuación se recreó el foso de una excavación arqueológica que el visitante podía observar desde la pasarela situada en un plano superior. Esta sala se complementa por una sucesión de vitrinas que contienen los tesoros y ajuares encontrados en dichas tumbas.

El recorrido establecido llevaba al visitante al patio cubierto con un lucernario de cristal y convertido en la sala de estatuaria romana. De esta manera, el arquitecto marcó este punto como clave importante dentro del discurso al contener una de las piezas principales de la colección: *La Cabeza de Trajano*. Cerraba el espacio el ámbito dedicado al Arte Púnico. Esta superficie de paredes granates fue dedicado al mundo de las colonizaciones, especialmente a la fenicia. En ella se mostraban dos de las obras más importantes: *Los Sarcófagos Antropomorfos*.

En lo que se refiere al contenido y la puesta en escena se manifiesta un control geométrico de la sala, la cual se articula coherentemente a través de su configuración y la relación establecida entre el discurso y la museografía. Se producía así una fragmentación del guion y éste era ordenado a través de un entramado de líneas y objetos que determinaban un orden cronológico. En efecto, es interesante pararse a observar como el entramado construido *in situ*, del que subyace un orden latente en el

que cada una de las piezas establece continuidades con el entorno, a la vez que mantienen un significado autónomo dentro del discurso.

Esta superficie que se articulaba alrededor de la escalera central quedaba conectada provisionalmente, mediante un hueco de paso abierto, en la medianería con el edificio antiguo. Además, este espacio mantenía una continuidad con las salas preparadas para las exposiciones temporales, en las que se ubicaron provisionalmente las piezas más relevantes de la colección como era la serie de obras de Zurbarán y Murillo. Un acceso que a futuro permanecería cerrado y sólo se abriría como espacio de paso a las exposiciones temporales

PIEZAS. PLANTA BAJA – ARQUEOLOGÍA		
NECRÓPOLIS ROMANA	ESTATUARIA ROMANA	ARTE PÚNICO
INCINERACIÓN	1. Trajano (Bolonía)	1. Sarcófago masculino
1. Piedra	2. Togado (Carteya)	2. Sarcófago femenino
2. Plomo	3. Mujer (Lebrija)	3. Sillares tumba
3. Cerámica	4. Mujer (Medina Sidonia)	4. Timiaterium
4. Vidrio	5. Togado (Medina Sidonia)	5. Capitel protodórico
5. Mármol	6. Togado (Medina Sidonia)	6. Estela púnica
INHUMACIÓN	7. Togado (Medina Sidonia)	7. Orfebrería
6. Sillar	8. Cabeza (Medina Sidonia)	8. Cerámica
7. Tégula	9. Cabeza (Medina Sidonia)	
8. Mármol de Carteya	10. Cabeza (Medina Sidonia)	
9. Cerámica de paredes finas	11. Thoracato bronce	
10. Vidrio	12. Cabeza Augusto	
11. Lucernas	13. Cabeza republicano	
12. Bronce-hueso-marfil	14. Cabeza republicano	
13. Ungüentarios de barro	15. Adriano (Santipetri)	
14. Urmas		
15. Urna alabastro siria		
16. Tumba pascual		
17. Urna		
SOBRE PANELES DE FONDO		
Mosaicos		
Epigrafía		
Ánforas		
Relieves y estatuaria menor		



Fig. 319. Museo de Cádiz. Planta baja, instalación museográfica



Fig. 321-322. Museo de Cádiz. Arqueología



Figs. 320. Museo de Cádiz. Sala Arqueología

En la primera planta convivían los espacios expositivos que acogían la colección de Bellas Artes y la zona administrativa. El ámbito dedicado a exposición se organizaba como una sala única con un discurso más sencillo y lineal. Asimismo, un panel colocado en mitad de la sala dividía el espacio en dos para ordenar, por un lado las obras de pintores gaditanos de la segunda mitad del siglo XIX y por el otro aquellas pertenecientes a artistas de la primera mitad del siglo XX. Éstos iban acompañados por un tercer ámbito representado por una colección menor de piezas de numismática y otros objetos expuestos en vitrinas exentas.

Es interesante como en esta primera fase se manifiesta un carácter abierto, cualidad que se revela al establecer una relación entre la parte expositiva y la administrativa. La estrategia morfológica partía de aprovechar las condiciones preexistentes.

Por ello el arquitecto desarrolló en el ala exterior, correspondiente a la fachada, las áreas de estudio, como la biblioteca y la sala de reuniones (2).

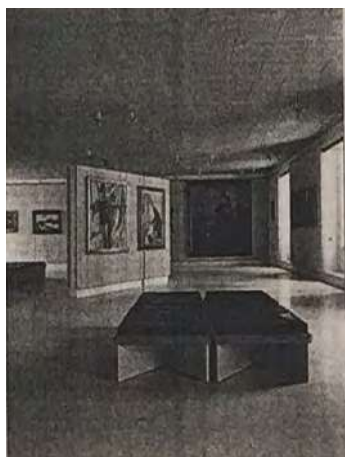
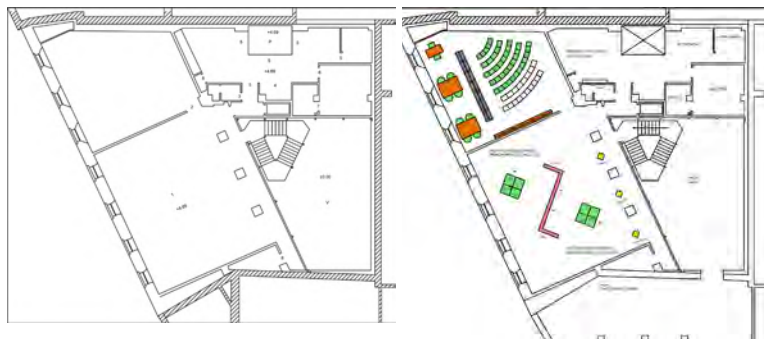
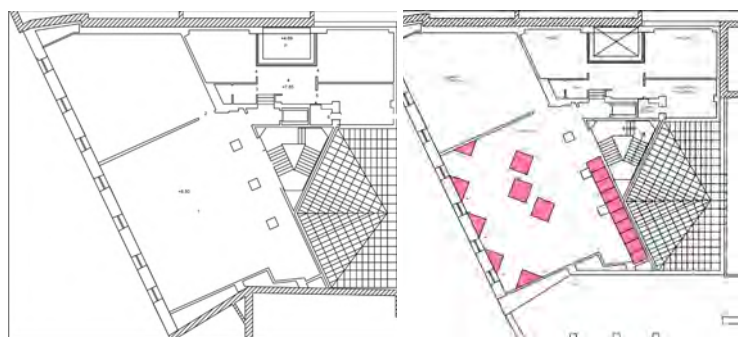
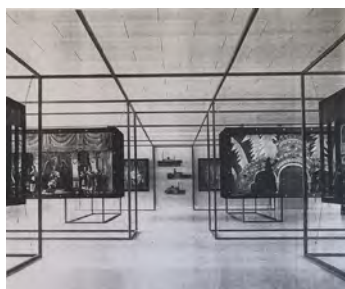


Fig. 323. Museo de Cádiz. Sala Bellas Artes

Mientras que el ala interior, que se organiza en torno al patio lateral (5), se reservó para los espacios de trabajo como las oficinas (4), el despacho de dirección (6) y un estudio (7). Este espacio fue completado por los aseos (3) y un almacén (8).



Figs. XXX. Museo de Cádiz. Planta primera- Museografía.



Figs. 325. Museo de Cádiz. Planta segunda-Museografía



Fig. 324. Museo de Cádiz. Sala Etnografía

El segundo piso quedó reservado para la Etnografía (1). En este ámbito ubicado en el ala de fachada se ordenaban las vitrinas con pequeños escenarios definidos por el propio arquitecto como *unos quioscos con aspecto de teatros de marionetas*.

Este mobiliario se diseñó para exponer los grupos de piezas pertenecientes a los *Títeres de la Tía Norica* estableciendo una relación visual con las artesanías gaditanas, ordenadas también en esta sala. Asimismo, esta configuración propiciaba unas percepciones oblicuas y frontales logrando así cierta sensación de profundidad. Sin guardar parecido con los demás ámbitos, Javier Feduchi diseñó un planteamiento acotado sobre el que desplegaba una trama muy definida y discursiva, que toma su desarrollo como punto de partida del guión establecido.

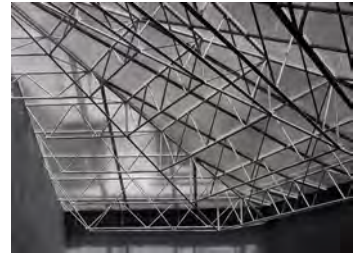
Finalmente esta sala pasó a compartir el espacio con otros ambientes destinados al área de trabajo, como el taller de restauración y el almacén

de cuadros –de la sección de Bellas Artes-. Mientras alrededor del patio lateral se generaba un intercambiador de flujos que permitió una articulación global del programa definido desde la sección. Así, esta segunda planta y el ático repetían el mismo patrón, reservando este espacio para los talleres (1), almacenes (2), aseos y vestuarios (3).



Fig. 326. Museo de Cádiz. Quioscos *Titeres de la Tía Norica*

Finalmente, la última planta se cubrió con una claraboya piramidal sobre delgados tubos de acero blanco favoreciendo la entrada de luz cenital. De esta manera se lograba una homogeneidad al establecer un diálogo con el resto de las cubiertas. Estas terrazas transitables, con inspiración a la construcción tradicional local, se decoraron con baldosas de barro cocido de amplia llaga³⁶⁶.



Figs. 327-329. Dibujo del testero del patio. Detalle de la montera

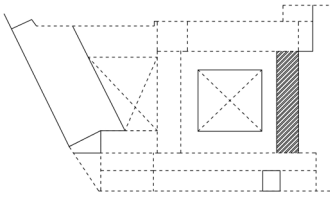
366 Notas extraídas de la memoria "Museo de Cádiz. Obras de restauración. 1ª Fase", Ministerio de Cultura. S. G. de Restauración de Monumentos (Exptes. 294/80, 79/82, 53/83). S. G. de Museos (Expte. 103/036-2).

Museo de Cádiz (edificio de ampliación)				
		Ala exterior	Ala interior	
Planta sótano	Acceso	Almacenes de herramientas y arqueología. Almacenes de seguridad. Plataforma elevadora. Local para limpieza		
Planta Baja	Acceso-vestibulo-mostrador Escaleras de acceso al sótano Plataforma elevadora Aseos Sala de espera	Sala de espera	Salas de Arqueología: Necrópolis Romana Estatuaria Romana Arte Púnico	Sala exposiciones temporal para Bellas Artes: Series de Zurbarán Series de Murillo
Planta 1ª	Acceso- escalera	Biblioteca Sala de reuniones Sección Bellas Artes Pintores Gaditanos Segunda mitad del siglo XIX Primera mitad del siglo XX Otras colecciones (Numismática-Orfebrería) Monedas (s. XIX) Medallas Abanicos	Oficinas Despacho de dirección Estudio Aseos Almacén	Sala de exposiciones temporales
Planta 2ª	Acceso-escalera	Almacén de Pintura Zona de estudio Parte Sala Etnología Muestra de folklore local y artesanías de la región. Taller de restauraciones Almacén	Estudios Laboratorio fotográfico Aseos	Sala de exposiciones temporales
Planta 3ª		Talleres Almacenes Aseos Vestuarios		

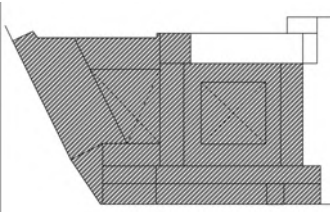
PLANTA PRIMERA. BELLAS ARTES - PINTORES GADITANOS	
SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX	Joaquín Manuel Fernández Cruzado (1781-1856) Federico González Tavé (1823-1867) Ramón Rodríguez Barcaza (1827-1892)...
PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX	Felipe Abarzuza y Rodríguez de Arias (1871-1948) Federico Godoy Castro (1869-1939) José Morillo y Ferradas (1853-1920) Francisco Prieto Santos (1884-1967)...
OTRAS COLECCIONES	Monedas (s. XIX) Medallas Abanicos

PLANTA SEGUNDA – ETNOGRAFÍA	
LOS TÍTERES DE LA TÍA NORICA	<ol style="list-style-type: none"> 1. Auto de Navidad (4 actos) 2. El ciclo de la Norica (4 actos) 3. La Virgen de la Palma (4 actos) 4. Los títeres planos 5. Religiosos 6. Toreros 7. Personajes típicos: el Batillo, Pinocho Chapete 8. El Tenorio
ARTESANÍAS GADITANAS	<ol style="list-style-type: none"> 9. Marroquinería 10. Talabartería 11. Textiles

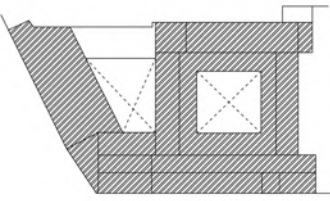
6.1.4. Fase II. La consecución del plan museográfico (1986-1989)



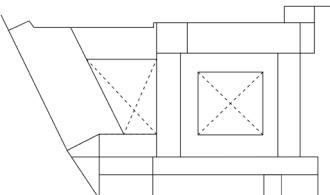
Prog. 3. Planta sótano



Prog. 3. Planta baja



Prog. 3. Planta primera - Planta 1ª

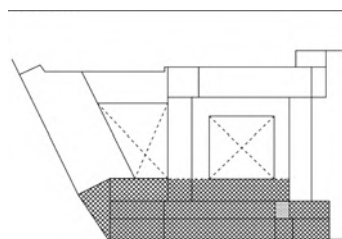


Prog. 3. Planta primera - Planta 2ª y 3ª

PROG Nº:	NOMINACIÓN	TIPO Y DESCRIPCIÓN DE LA OBRA	SUPERFICIES.
3	REHABILITACIÓN EDIFICIO ACTUAL DEL MUSEO	<p>PLANTA BAJA:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Obra nueva: Acceso principal - Cerramiento del patio - Remodelación convencional resto de la planta <p>PLANTA PRIMERA</p> <ul style="list-style-type: none"> - Obra nueva: Cerramiento del patio - Remodelación convencional resto de la planta 	<p>Planta baja: Obra nueva: 305 m²</p> <p>Remodelación convencional: 711 m²</p> <p>TOTAL: 1016 m²</p> <p>PLANTA PRIMERA: Obra nueva: 67 m²</p> <p>Remodelación convencional: 1041 m²</p> <p>TOTAL: 1.108 m²</p> <p>TOTAL: 2.124 m²</p>
COSTE		<p>Obra nueva: 9.300.000 pts</p> <p>Remodelación convento: 26.200.000 pts</p>	
IMPLICACIONES		Programas anteriores finalizados.	

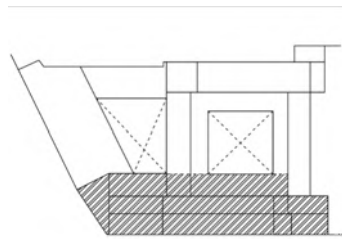
PROG Nº:	NOMINACIÓN	TIPO Y DESCRIPCIÓN DE LA OBRA	SUPERFICIES
4	EQUIPAMIENTO E INSTALACIÓN DEFINITIVA DE MUSEO DE ARQUEOLOGÍA Y BELLAS ARTES	<ul style="list-style-type: none"> -Dotación y montaje total de los fondos del museo en planta baja y primera. -Ambientación y señalización. 	<p>Planta baja: 1.369 m²</p> <p>Planta primera: 1.315 m²</p>
COSTE		13.000.000 pts	
IMPLICACIONES		Realización del prog. 3 y traslado e implantación definitiva de los fondos expuestos provisionalmente según el prog. 2.	

PROG Nº:	NOMINACIÓN	TIPO Y DESCRIPCIÓN DE LA OBRA	SUPERFICIES.
5	CUBRICIÓN Y TERRAZA PLANTA SEGUNDA	OBRA NUEVA: -Estructura, forjado y cubrición con lucernarios de la terraza de esta planta. -Escalera de acceso. REMODO. CONV: -Toda la planta.	Obra nueva: 90 m ² Rem. Conv: 514 m ²
COSTE		Obra nueva: 2.300.000 pts Rem. Conv: 7.700.000 pts	
IMPLICACIONES		Traslado de la escuela. Se recomienda la realización de este programa al mismo tiempo que la del nº 7, por organización de las obras y economía de su costo.	



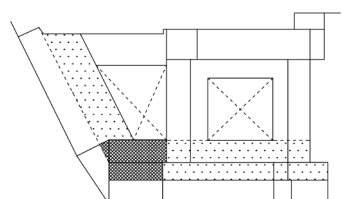
Prog. 5 – Pl. 2

PROG Nº:	NOMINACIÓN	TIPO Y DESCRIPCIÓN DE LA OBRA	SUPERFICIES
6	EQUIPAMIENTO PLANTA SEGUNDA PARA INSTALACIÓN DE MUSEO, POSIBLEMENTE ETNO-LÓGICO.	- Dotación y montaje - Ambientación y señalización	697 m ²
COSTE		5.000.000 pts	
IMPLICACIONES		Ninguno excepto la del conocimiento del costo real en función de las necesidades inherente a los fondos a exponer.	

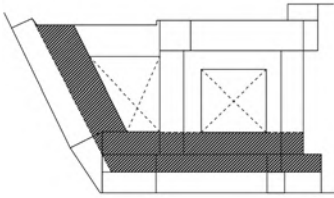


Prog. 6 – Pl. 2

PROG Nº:	NOMINACIÓN	TIPO Y DESCRIPCIÓN DE LA OBRA	SUPERFICIES
7	ÁTICO RETRANQUEADO, TORREÓN Y CUBIERTAS	OBRA NUEVA: - Construcción de áticos retranqueados en edificios de c/ Antonio López y Plaza de Mina. . REM. CONV.: - Repaso de torreón y enlace con áticos.	Obra nueva: 342 m ² Rem. Conv: 142 m ²
COSTE		Obra nueva: 8.500.000 pts Rem. Conv: 2.200.000 pts TOTAL: 10.700.000pts	
IMPLICACIONES		Las que puedan surgir en función de las Ordenanzas municipales.	

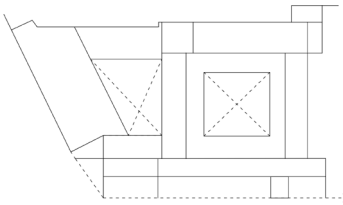


Prog. 7 – Pl. 3



Prog. 8 – Pl. 3

PROG Nº:	NOMINACIÓN	TIPO Y DESCRIPCIÓN DE LA OBRA	SUPERF.
8	EQUIPAMIENTO DEL ÁTICO	- DOTACIÓN Y MONTAJE. Dado el destino previsto a Talleres y Estudios, su equipamiento se determinará en función de las necesidades particulares de cada especialidad que se vaya a desarrollar en ellos.	Obra nueva: 484 m ²
COSTE		Sin estimación (no definido equipamiento)	
IMPLICACIONES			



Prog. 9 – Fachadas

PROG Nº:	NOMINACIÓN	TIPO Y DESCRIPCIÓN DE LA OBRA	SUPERF.
9	FACHADAS	REM. CONV. - Revisión de las molduración de las fachadas de todo el edificio actual del museo, escuela y academia de Bellas Artes. - Tratamiento con pintura especial. - Repaso de carpinterías metálica y de madera. - Ocultación de conducciones eléctrica y telefónica.	1.527 m ²
COSTE		7.500.000 pts	
IMPLICACIONES			

Las obras correspondientes a la fase II del plan director se centraban en la rehabilitación del edificio original, la cubrición de la terraza y la planta segunda. Los trabajos en el ático, torreón y cubiertas, así como la restauración de las fachadas. Además a lo largo de este proceso se llevaron a cabo trabajos intermedios relacionados con el equipamiento museográfico en el ámbito de la arqueología y las bellas artes, así como el equipamiento de la planta segunda que en un futuro acogería el museo etnológico.

Estos trabajos relacionados con la museografía en el edificio principal de la Plaza de Mina serán los que ocupen las siguientes líneas.

Los criterios que forman parte de un discurso museológico, independientemente de su carácter temporal o permanente, manifiestan la realidad histórico-artística de un lugar a través de un conjunto de narraciones expositivas. Fue por ello que el objetivo primordial de una institución como el Museo de Cádiz se centraba en la divulgación, interpretación y transmisión del legado que conserva; a través del relato construido en torno a su historia se ofrece una visión completa de su patrimonio cultural.

Según páginas anteriores, las paredes de este museo provincial habían conservado los ejemplos de su marcada personalidad pretérita y diversa, que se remontan a episodios relevantes de la antigüedad romana de los siglos VI-V a. C. Ejemplos tardopúnicos y romano-republicanos de los siglos III-I a. C y, de la época romano imperial del siglo II d. C. Este contenido fue sustituido por una colección de pinturas gaditanas contextualizadas entre la segunda mitad del siglo XIX y primera mitad del XX; dos ámbitos que irían acompañados por un tercero dedicado a la Etnografía. Este último espacio quedaba representado por una colección de títeres y artesanías que datan de finales del siglo XVIII.

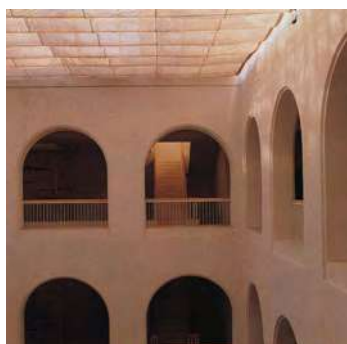
Una vez finalizadas las obras de rehabilitación de esta segunda fase dio comienzo el desarrollo de un proyecto ejecutivo relacionado con la instalación del plan museográfico. Este plan comenzó con el traslado y reubicación de algunas de las salas a su ámbito original, desde el que había sido su lugar provisional en el edificio nuevo, durante los cinco años que duraron las obras de mejoras.

Su contenido quedó organizado manteniendo un orden cronológico desarrollado según la propia topografía y disposición del edificio. De este modo se presentaban ámbitos delimitados en cada una de las plantas, sin alterar la estructura del inmueble; ahora conformado por el edificio de ampliación de la Plaza de Mina y el cuerpo correspondiente a la calle del Tinte.

En junio de 1989 se presentaron las modificaciones sobre el plan museográfico en el documento titulado: *Proyecto reformado de instalación*



Figs. 330-331. Museo de Cádiz actualmente



Figs. 332-333. Patio Museo de Cádiz

museográfica (Fase 2). Un plan resultante tras la modificación de su original -redactado por el entonces director del museo, D. Ramón Corzo, en mayo de 1986- a lo que se añadieron unas últimas directrices facilitadas por el nuevo gerente D. Antonio Álvarez. Tras la entrega del proyecto y después de realizar un necesario análisis inicial de los fondos, se mantuvieron las tres partes en las que había sido dividido el programa: Arqueología, Bellas Artes y Etnografía.

Tras este primer paso se procedió a la implantación del “núcleo básico de exhibición permanente”. Su planteamiento se centraba en la creación de grandes áreas expositivas en las que se presentaba una selección categórica de las obras, resaltando las piezas clave como puntos de atención. A continuación, se determinaron los recorridos, ahora optimizados al presentarse lógicos e independientes unos de otros, para otorgar libertad al visitante que podía contemplar el conjunto sin seguir un orden preestablecido.

Como parte de la estrategia se propuso la transformación de la función expositiva del patio central a zona de relación. Este ámbito quedaba reservado a la celebración de actos culturales y exposiciones temporales, además de presentarse como elemento de unión entre diversas áreas.

La intervención de esta fase se ampliaba a los espacios de administración y áreas de trabajo. Se separó el despacho del director del área administrativa; trasladándolo a la primera planta del edificio principal y dejando los demás ámbitos de gestión en su ubicación actual, en el edificio nuevo³⁶⁷.

En búsqueda de un equilibrio entre el inmueble y su argumento, el espacio expositivo se organizó a partir del siguiente esquema: la entrada al museo quedaba ubicada en su acceso original por la fachada principal de la Plaza de Mina. Al traspasar el umbral se organizó una zona de recepción con un mostrador de información. Una vez aquí, el visitante, pasaba al área de distribución desde donde podía escoger el orden de la visita ya que, desde este espacio, se tomaban las escaleras hacia las diferentes partes del museo y sus muestras permanentes, temáticas o temporales.

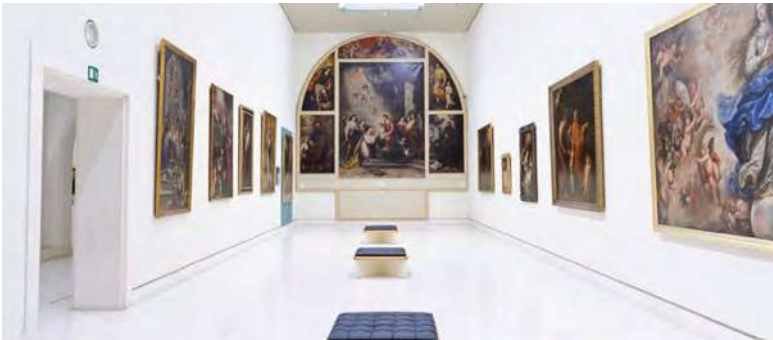
En lo relativo al itinerario permanente éste empezaba en la planta sótano donde se iniciaba la programación. Este primer ámbito dedicado a la Prehistoria se componía de ocho salas. En ella se presentaba una selección de piezas del Neolítico en correspondencia con las salas de la primera planta que trataban desde el Paleolítico a la Edad de Bronce. Además de dedicar un espacio a la Paleontología y a las pinturas rupestres.

El claustro, ahora designado como “Patio de las Colonizaciones”, se reservó para albergar los fondos relacionados con el Periodo Antiguo. En este ámbito se ubicaron los dos *Sarcófagos Antropomórficos* arropados por los ambientes contiguos dedicados a las culturas fenicia, griega y roma-

367 Notas sobre el “Proyecto reformado de instalación museográfica (Fase 2)”. Museo de Cádiz”, localizado en la Gerencia de Infraestructuras y Equipamientos del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

na. Este último episodio ayuda a establecer la conexión entre el museo y su ampliación dividiendo la exposición en dos: una primera parte dedicada a los comercios, ciudades y villas romanas en el museo original y una segunda relacionada con la vida pública, doméstica y la necrópolis romana, en el espacio de ampliación.

Por último, el itinerario continuaba a través de la sala temporal del edificio nuevo. Este lugar fue destinado a albergar los fondos relativos al cristianismo primitivo, época medieval, visigodos e islámicos acabando con los ejemplos de epigrafía y heráldica moderna, en el tramo de vuelta al museo.



Figs. 334-335. Museo de Cádiz. Sala Zurbarán y Bellas Artes

La segunda planta quedó dedicada a las Bellas Artes. Tras el acceso, se presentaba un ámbito ordenado cronológicamente desde el siglo XVII. Este pasillo artístico desembocaba en una estructura a modo de retablo en las que iban colocadas las pinturas de Zurbarán. A continuación, en el espacio del claustro se ordenaban las obras del siglo XVIII finalizan-

do en la sala dedicada a los retratos del periodo comprendido entre los siglos XVIII y XIX.

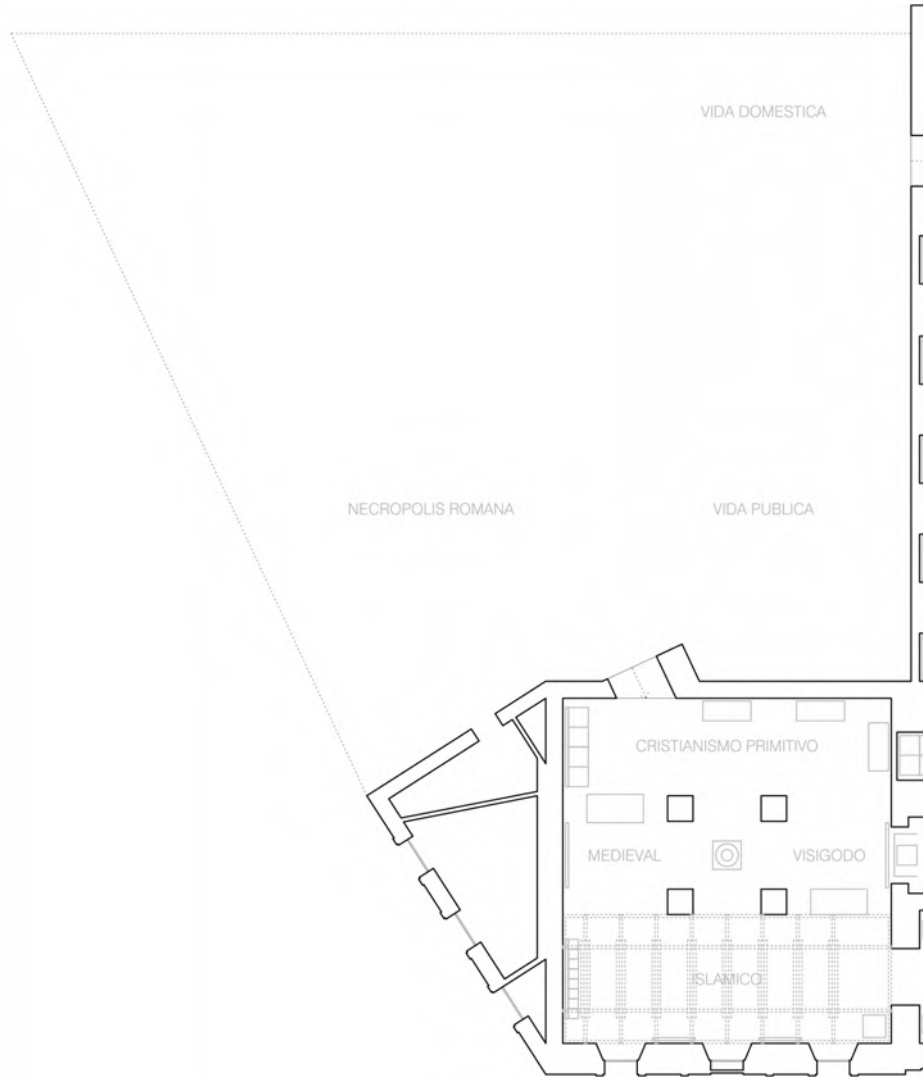
De vuelta en el espacio correspondiente al edificio nuevo se instaló una sala permanente dedicada al periodo artístico de la primera mitad del siglo XX que finalizaba enlazando con la pintura de historia, el costumbrismo y otros dibujos del siglo XIX, colocados en el edificio antiguo.

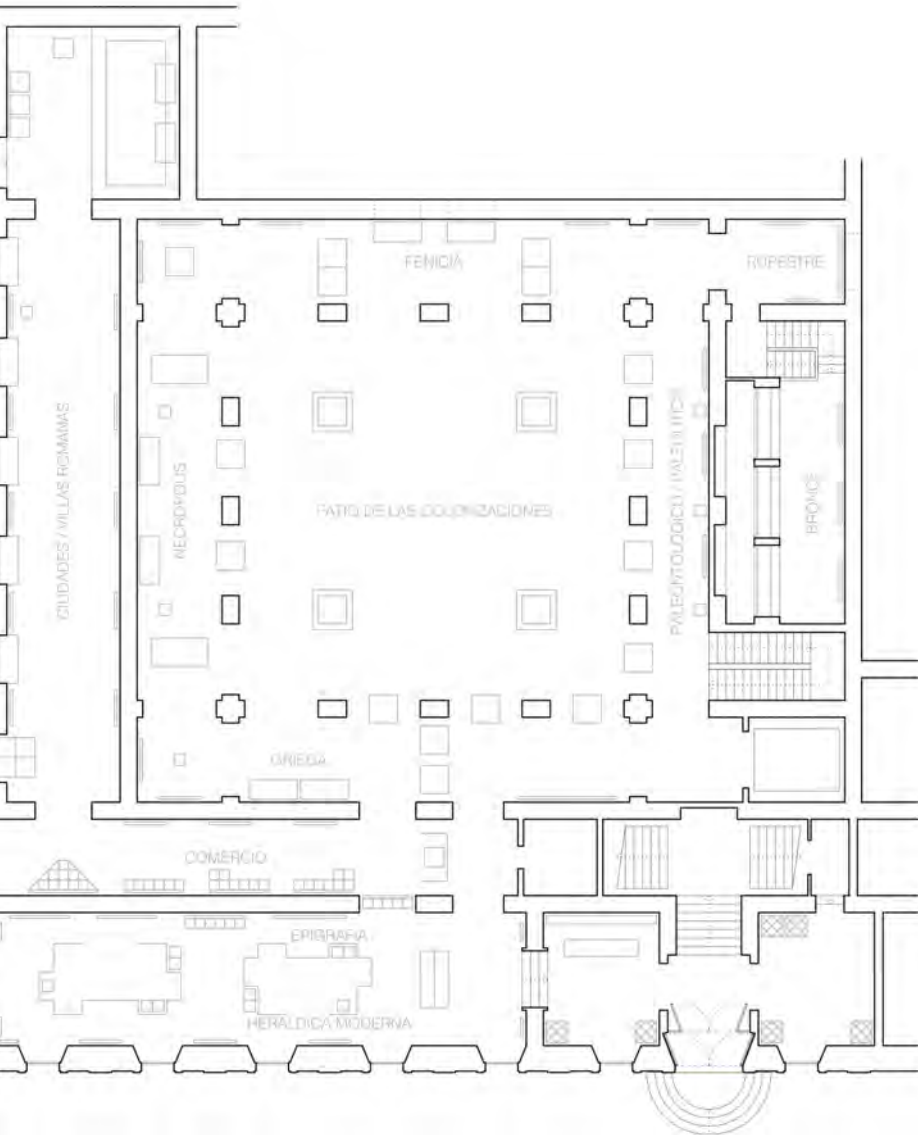
La tercera planta seguía acogiendo el ámbito etnográfico y los ejemplos de artesanía gaditana. Alrededor del claustro se dispusieron los ejemplos de cestería, cerámica, mantas y cuero de talabartería. Por último en su espacio principal se ubicaron los *Títeres de la Tía Norica*, dejando la sala temporal vacía.

A continuación se muestra gráficamente la distribución anteriormente descrita.

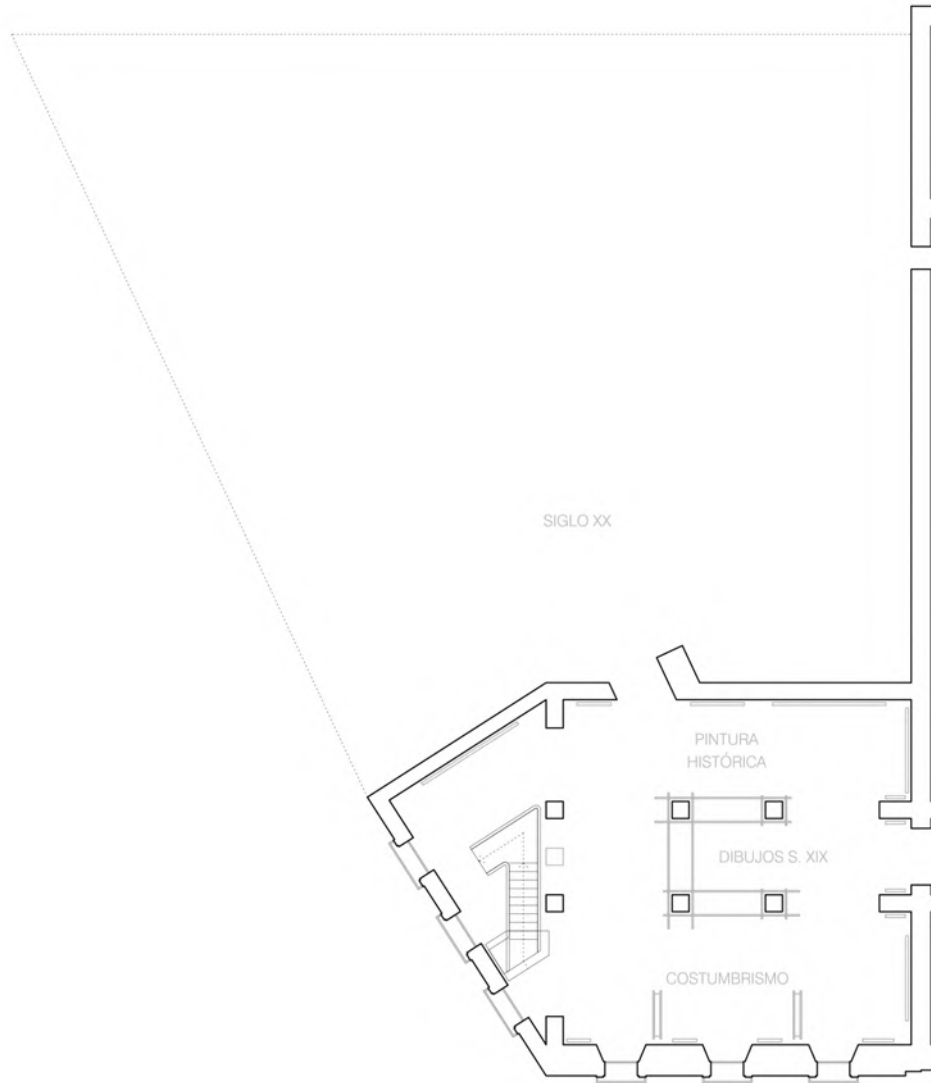
PLAN MUSEOLÓGICO. DISTRIBUCIÓN (FASE II)

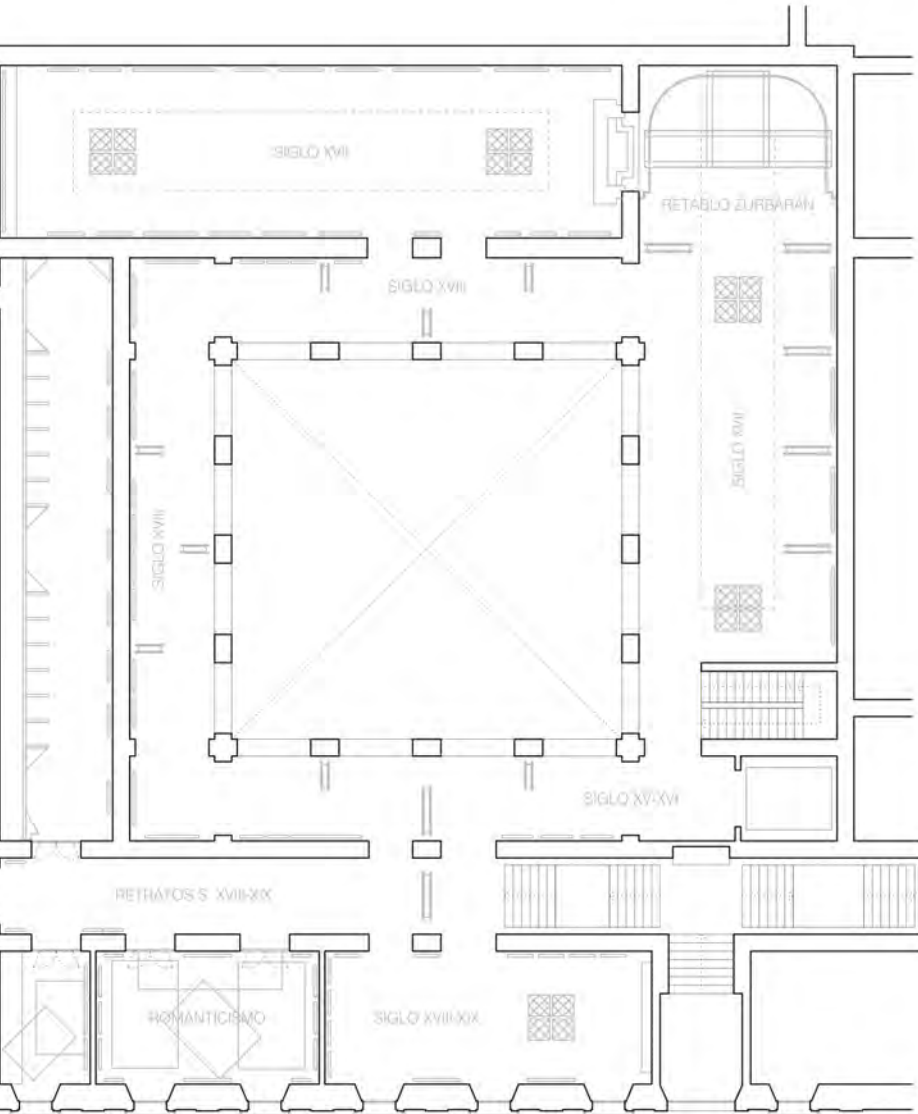
PLANTA BAJA



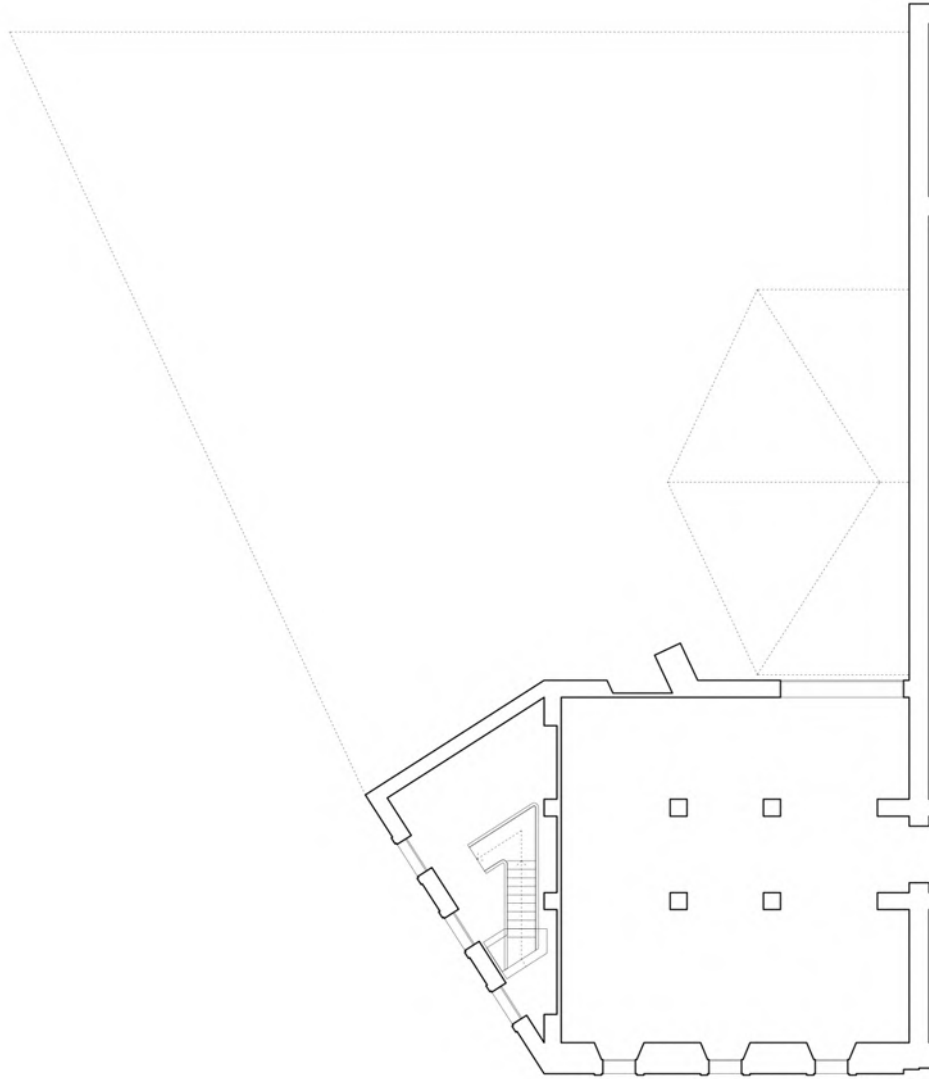


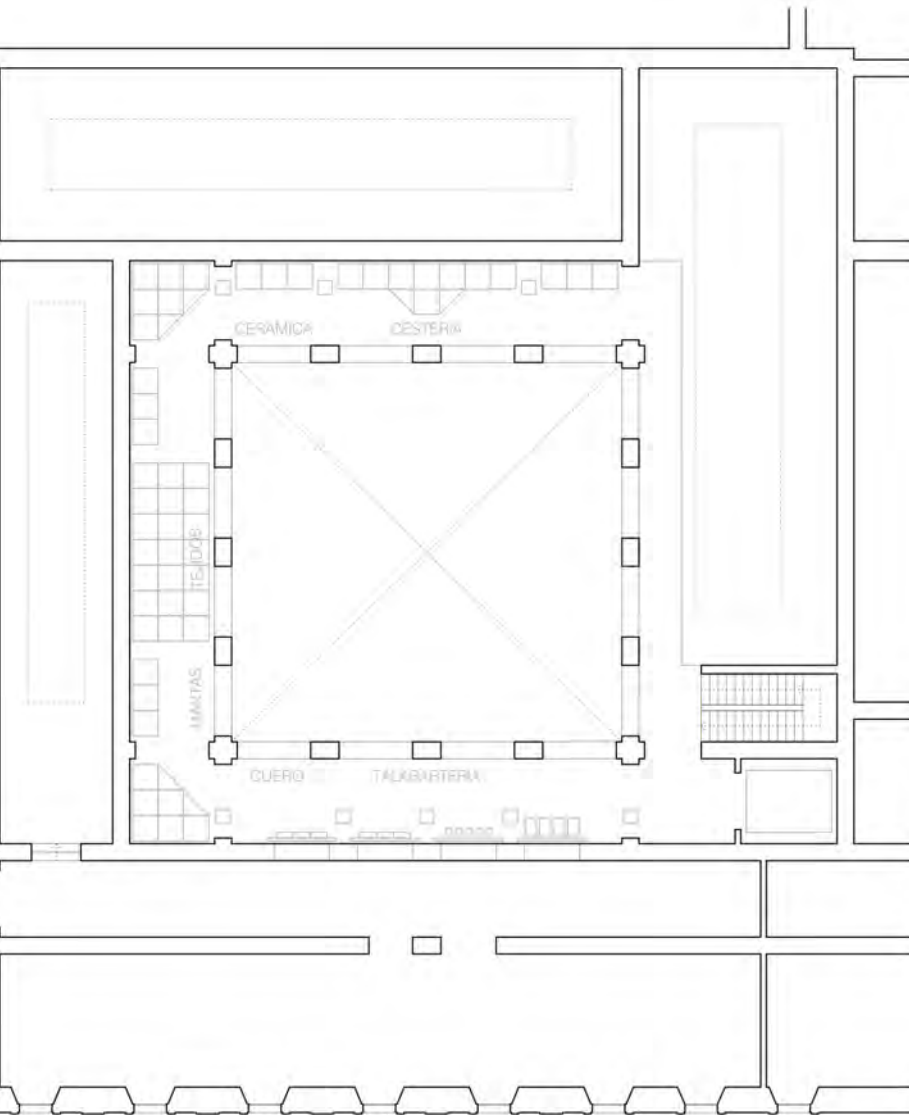
PLANTA PRIMERA





PLANTA SEGUNDA





6.1.5. Fase II. El diseño del equipamiento expositivo

Como se ha venido transmitiendo a lo largo de estas páginas, en los trabajos de exposición de Javier Feduchi se manifiesta una relación directa y continua con el diseño industrial. Esta especialidad se hace presente una vez más a la hora de diseñar y producir el mobiliario y equipamiento para la museografía de los museos.

El diseño del equipamiento expositivo del Museo de Cádiz forma parte de la Fase I. El proyecto titulado *Museo de Cádiz. Proyecto de instalación museográfica*, realizado en mayo de 1982 -y a partir de las modificaciones de mayo de 1986 y junio de 1989- contempla un catálogo museográfico completo de muebles y soportes expositivos sencillos, funcionales y acordes a las necesidades del museo.

A lo largo de estas páginas se ha manifestado como Javier Feduchi eleva la realidad del diseño a cotas extraordinarias. En los planteamientos de las exposiciones, exhibiciones y, posteriormente, de los museos se ponía de manifiesto el interés por la implantación de un mobiliario y equipamiento en diálogo con el edificio y el argumento.

En este caso el conjunto de los elementos de dicho catálogo comprendía la totalidad de los que se previeron necesarios para una instalación completa y definitiva. Por ello el arquitecto presentó un listado de componentes a partir de su funcionalidad. En base a esta intención se organizaron dos grupos: uno destinado a los elementos diseñados para presentar las piezas de la colección y un segundo sobre el equipamiento destinado a las áreas de trabajo. Además de presentar un tercer grupo con los componentes complementarios que se unieron al diseño de la iluminación y la señalización.

En relación a lo comentado anteriormente, dentro del conjunto de elementos básicos de exhibición se encontraban: asientos de museo, basas, estanterías, fondos, paneles, tarimas y vitrinas. En primer lugar entre las basas, que fueron diseñadas para ser soportes expositivos de esculturas –realizadas en piedra caliza y con forma de prisma cuadrado-. Siguiendo estas directrices se crearon otras con algunas modificaciones para sustentar piezas específicas como la “Basa de Trajano” proyectada sobre un soporte de 90 cm de altura, con planta cuadrada de 1, 20 x 1, 20 m, realizada en hormigón blanco y con una lámina de goma para el apoyo con el suelo.

A continuación se desarrollaron los fondos y los fondos con tarima. Esta tipología de superficies, realizadas en tablero de aglomerado de madera con acabados en pintura de esmalte, sirvieron para destacar las piezas exentas de exposición.



Figs. 336-339. Elementos expográficos

Mientras en la planta dedicada a la Etnografía se ubicaron los quioscos de los *Títeres de la Tía Norica*. Unas soluciones a modo de vitrinas de planta cuadrada con cuatro frentes, además de una variante de vitrina con forma de triángulo rectángulo con dos frentes. En cuanto a los materiales, éstas -al igual que los fondos y tarimas- fueron realizadas en tablero de aglomerado de madera y con las caras externas revestidas con tela.

Los paneles se presentaban autoportantes y fueron diseñados como tabiques o mamparas de separación de espacios. Estos elementos se realizaron a partir de una estructura en forma de bastidor a la que se fijaban dos frentes o caras de diferentes tipos de tablero de aglomerado de madera o a partir de una retícula de listones formando recuadros de 30 x 30 mm.

Pero lo que requiere la atención de este apartado son los “Elementos especiales de exhibición”. En estas tipologías se encuadra el mobiliario específico diseñado para acoger las piezas más relevantes de la colección. Comenzando por el Artesonado de la Mezquita de Ceuta para el que se construyó un falso techo sobre el que se fijó la pieza a presión. Y el “Estanque de Mosaicos”, una solución traída del *British Museum* por ser considerada la mejor para conservar el brillo de los antiguos mosaicos de colores.

Situado en un ángulo de la planta baja, este estanque se planteó con forma de rectángulo de hormigón limitado por tres paredes. Una vez realizado y previa impermeabilización y protección del mismo se colocaron los mosaicos que, a su vez, se cubrieron de agua. A su alrededor se instaló una barandilla metálica y empotrados en el peto se previeron reflectores sub-acuáticos para la iluminación del fondo.

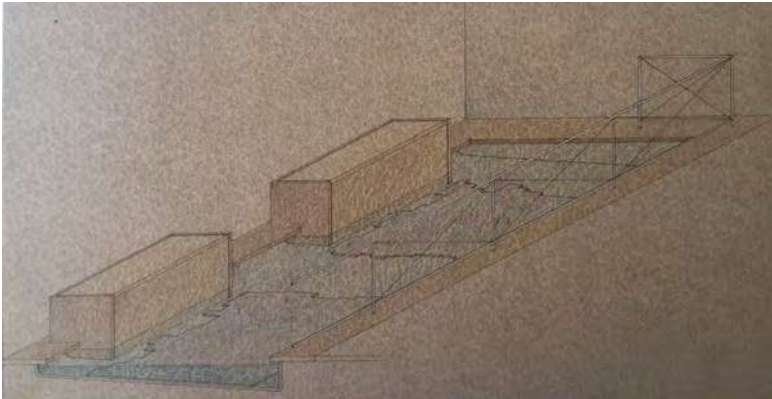


Fig. 340. Museo de Cádiz. Dibujo estanque de mosaicos

La zona dedicada a la numismática se ubicó en el espacio de la sala larga y estrecha situada en la planta primera medianera con el patio del edificio nuevo. Este espacio se dividió en compartimentos para alojar las



vitricas que contenían las piezas. Formando parte del conjunto de elementos especiales se encontraba el “Panel de soporte para el escudo de la ciudad de Cádiz” que se disponía en forma de escalera de tres peldaños, una meseta y un escalón superior sobre el que se apoyaba el escudo de la ciudad.

A esto se sumaron los tres conjuntos de retablo creados para presentar las piezas más importantes de las plantas dedicadas a las Bellas Artes. El primero el Retablo Murillo que acogió un conjunto de obras de diferentes formatos que en su día habían estado en la Iglesia Convento de los Capuchinos de Cádiz.



Para este grupo de piezas se diseñó un montaje que mantenía las trazas y criterios arquitectónicos de su lugar original. Fue por ello que se planteó una superficie a partir de un bastidor de madera fijo a la pared sobre la que se integraron las molduras del mismo material, que determinarían los espacios en los que iban a ir colocados los cuadros.

El Retablo Salzillo que presentaba una obra conocida como “Los Misterios Dolorosos” se inspiró en la tradición de las portadas barrocas gaditanas y se determinó una trama de intradós que pudo tener el retablo original. Luego en su centro se insertaba una hornacina con un arco de medio punto donde iba colocado el grupo escultórico, sobre un altar de tablero de aglomerado de madera.



Por último y más impresionante de todos, el de Zurbarán. Este conjunto estaba compuesto por diez cuadros, de los cuales nueve de ellos habían estado en la Iglesia de la Cartuja de Jerez. La composición realizada para su exhibición se planteó una estructura metálica ligera complementada con madera sobre la que asomaban tableros y molduras conformando un frente en el que se colocaron los cuadros entre pilastras figuradas.



El frente de 2,25 m de altura se adosó a los paramentos de la sala formando arcos cuyo radio venía determinado por la curvatura de las superficies cóncavas que portaban los lienzos. En el medio a mayor altura el de mayores dimensiones completaba la estructura.

Este catálogo se completaba con el diseño de las vitricas. Las diferentes tipologías –vitricas para libros, de miniaturas, últimos hallazgos y vitrina parabólica –formaron parte de este grupo de elementos museográficos, presentados junto a los accesorios de exhibición, iluminación y señalización. Toda una sucesión de elementos que se muestran en detalle en el siguiente esquema.

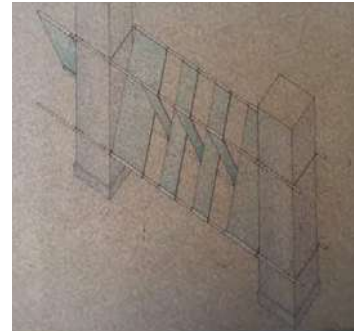
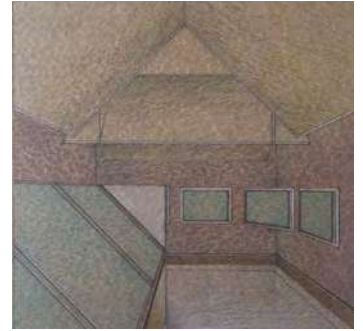
Figs. 341-344. Dibujos preparatorios elementos expográficos



Fig. 345. Detalle Sala Zurbarán

MUSEO DE CÁDIZ. PROYECTO DE INSTALACIÓN MUSEOGRÁFICA PROGRAMAS 2 Y 8 (1ª FASE). MAYO DE 1982	
Elementos básicos de exhibición	
Basamentos	-Basas -Basa Trajano
Bases	- Bases de madera - Bases de piedra
Fondos	-Fondo pared -Fondo con tarima -Escenarios
Paneles especiales	-Panel de Bellas Artes -Panel de madera -Panel Epigrafía (Hormigón) -Panel Epigrafía (Heraklit) -Panel Epigrafía (Madera-Reticula) -Panel Epigrafía (Madera- Tablas) -Panel Banderín
Vitrinas	-Suplemento zócalo -Zócalo -Tapa-Suelo
Vitrinas especiales (VE)	-Vitrina miniaturas -Vitrina libros -Vitrina últimos hallazgos -Vitrina parabólica
Accesorios y medios auxiliares	Elevador vitrinas -Elevador zócalo -Colgadores -Soporte separador sarcófago
Equipamiento	-Asientos del museo (A) -Mostrador conserjería (M) -Estanterías (E)
Elementos especiales de exhibición	-Artesonado Mezquita Ceuta (AC) -Estanque de mosaicos (EM) -Hornacina mosaico (HM) -Numismática (NM) -Pedestal con baldaquino (PB) -Retablo Murillo (RT) -Restablo Salzillo (RT) -Retablo Zurbarán (RT) -Soportes Etnografía (SE)
Tarimas, soportes y alfombras	

<p>Accesorios para los elementos de exhibición</p>	<ul style="list-style-type: none"> -Colgadores de cuadros y fondos -Gradenes vitrinas -Distanciador de cuadros y fondos -Unión paneles -Soportes para ánforas y cántaros
<p>Elementos básicos de iluminación</p>	<ul style="list-style-type: none"> -Proyectores -Control luz natural. Toldos y difusores -Control luz natural. Cortinas y persianas
<p>Elementos básicos de señalización</p>	<ul style="list-style-type: none"> -Directorio de plantas -Panel informativo. Zonificación Museo -Panel informativo. Fases: futuras obras -Señalizador de salas y zonal -Señalizador grupal (en paramentos) -Señalizador atril (grupal-circulación) y pictogramas -Señalizadores puntuales



Figs. 346-347. Dibujos de elementos expográficos

MUSEO DE CÁDIZ. Resumen sintético del esquema general				
Fase I	Edificio nuevo (c/ Antonio López)	Criterios de intervención arquitectónica	- Finalización de obras - Distribución de espacios	
		PLAN MUSEOGRÁFICO	Planta baja	Entrada-recepción Exposición permanente: Edad Antigua: vida pública, doméstica y polis romana Sala temporal: Cristiano primitivo Medieval Visigodo Islámico
			Planta primera	Vestíbulo-distribuidor Exposición permanente: Colecc. Pintura siglo XVII Retablo Zurbarán Pintura del siglo XVII-XVIII y retratos (s. XVIII y XIX) Retratos XVIII y XIX Romanticismo Costumbrismo Pintura siglos XVIII y XIX.
			Planta segunda	Vestíbulo-distribuidor Exposición permanente: Artesanía gaditana: cestería, cerámica. Mantas, cuero tabarbería
Fase II	Edificio original (Plaza de Mina)	Criterios de intervención arquitectónica	- Accesos y recorridos - Distribución funcional - Plan para actuaciones futuras	
		PLAN MUSEOGRÁFICO	Planta baja	Entrada-recepción Exposición permanente: Prehistoria Edad Antigua Comercios, ciudades y villas romanas
			Planta primera	Salas Permanentes: Pintura primera mitad del siglo XX Sala temporal: Pintura de historia Dibujos siglo XIX Costumbrismo
			Planta segunda	Salas Permanentes: Títeres de la Tía Norica Sala temporal: Vacía

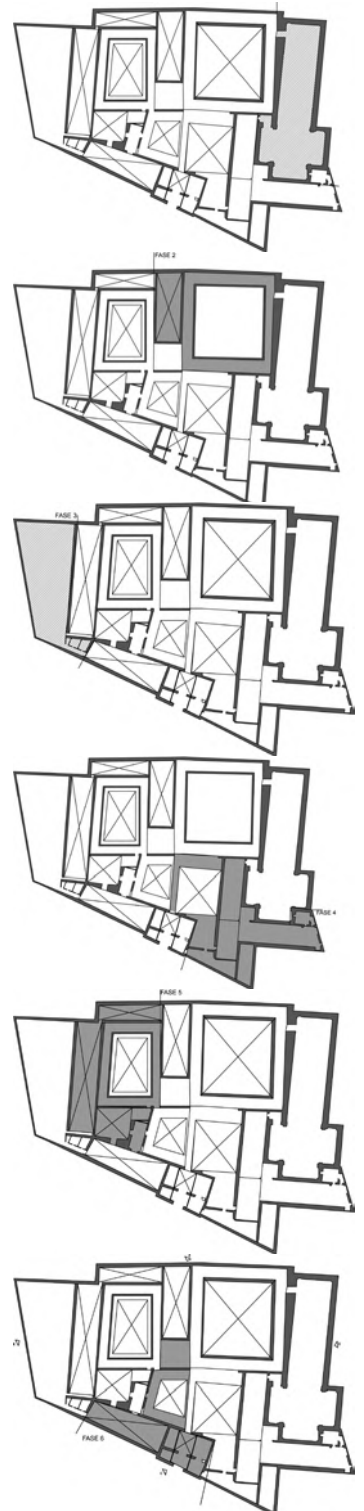
MUSEO DE CÁDIZ. Secciones:			
Planta Sótano	ARQUEOLOGÍA Prehistoria: Neolítico		
Planta 1ª	ARQUEOLOGÍA Prehistoria Arte antiguo - Imperio Romano (comercios, ciudades y villas).	Piezas clave: Obras maestras:	Sarcófago antropomórfico masculino Sarcófago antropoide femenino (470 a.C.) -Jarro askoide sardo (IX-VIII a. C) Jarro fenicio de boca de seta (VIII a. C) -Ánfora de almacenaje y transporte (VIII a. C) -Prima de cristal de cuarzo (V-IV a. C) -Vaso pintado a la almagra (3500 a. C) -Ídolo cilíndrico de mármol (2500 a. C) Escultura de Trajano (98-117 d. C) -Estatuilla de Hércules Gaditano (I-II d. C)
Planta 2ª	BELLAS ARTES Pintura desde el siglo XVI al XX	Piezas clave: Obras maestras:	Conjunto de pinturas de Zurbarán para la Cartuja de Jerez, realizadas entre 1637-1639. En este conjunto se encuentran obras como Apoteosis de San Bruno, Ángel Turiferario, Beato John de Houghton. Y La Sagrada Familia (1635), atribuido a Pedro Pablo Rubens. - <i>Ecce Homo</i> , José de Ribera "El Espagnoleto" - <i>La Virgen de la leche</i> , Bernard Van Orley - <i>Jesús descendido de la cruz</i> -Tríptico: Ecce Homo, Dolorosa, San Juan Evangelista y donante, de Luis de Morales "El Divino" (1562-1568). -Desposorios místicos de Santa Catalina (1682), de Bartolomé Esteban Murillo y Francisco Meneses Osorio -Ecce Homo, atribuido a Bartolomé Esteban Murillo -El ángel de la guarda, Luca Giordano -La visión de San Félix Cantalicio, Alonso Cano y discípulos -Retrato ecuestre de Carlos II, atribuido a Juan Carreño de Miranda -Psiquis y Cupido (1823), Autorretrato (1840) y Adoración de los pastores (1866), de Victoria Martín del Campo "Barhie" -Retrato de Dña. Josefa de Corte de Gargollo (1832), de Joaquín Manuel Fernández. -Patio del Convento de San Francisco de Cádiz (1881), de Salvador Viniegra y Lasso de la Vega Siglo XX. -Azotea Gaditana (1900) de José Pérez Siguimboscum -Retrato de Micaela Aramburu Picardo (1928), Ignacio Zuloaga -Estudio de Paisaje, La Barrosa (1930), de Felipe Abarzuza. -Gades (1948) de Juan Luis Vasallo -Las Puertas de Tierra. Cádiz (1925) de Federico Godoy -Peinture (1950), de Joan Miró -Los frutos, Guillermo Pérez Villalta (1994) Make a Map de Chema Cobo.
Planta 3ª	ETNOGRAFÍA	Piezas clave: Los títeres de la Tía Norica	1. Auto de Navidad (4 actos) 2. El ciclo de la Norica (4 actos) 3. La Virgen de la Palma (4 actos) 4. Los títeres planos 5. Religiosos 6. Toreros 7. Personajes típicos: el Batillo, Pinocho Chapete... 8. El Tenorio Artesanías gaditanas 9. Marroquinería 10. Talabartería 11. Textiles

6.2. EL MUSEO DE BELLAS ARTES DE SEVILLA (1987-1997)



PROYECTO DE REHABILITACIÓN Y RESTAURACIÓN DEL MUSEO DE BELLAS ARTES DE SEVILLA	
INFORMACIÓN GENERAL	
PROMOTOR	Dirección General de Bellas Artes y Archivos. Ministerio de Cultura. Dtor: Manuel Fernández Miranda
ARQUITECTO	Javier Feduchi Benliure
APAREJADOR	Fernando Fernández Aldaco
COLABORADORES	Jesús Jiménez Cañas (ingeniero consultor), Mayra Herrero (investigadora), Alfonso Troyano (delineante proyectista), Agustín Muñoz (delineante), Pablo Moreno (estudiante de arquitectura), Luis Feduchi (estudiante de arquitectura), Mary Carrera (mecanografiado de textos), Simón Fernández (redacción y edición)
CONSTRUCTOR	Constructora de Obras Municipales S.A. (COMSA). Electrowat (electricidad), Teodoro Núñez (lucernarios y cerrajería), Wenceslao García (fachada y pinturas)
FECHAS	Fecha de encargo: 17.09.1984 Periodo de ejecución: 1985-1996
LOCALIZACIÓN EN EL LEGADO	JFB/D112, JFB/D112/C52-01, JFB/D112/C52-02, JFB/F0487, JFB/F0487/C74-01, JFB/F0487/C74-02, JFB/F0487/C74-03, JFB/P085 JFB/D080/C42-03/017
LOCALIZACIÓN EN OTROS ARCHIVOS	Gerencia de Infraestructuras y Equipamientos de Cultura - T11/1991. SIGNATURA OSP-507. 106/93-I, 106/93-II. MEMORIA 33/91, MEMORIA 113/91, PLANIMETRÍA 113/91. - PROYECTO DE SUMINISTROS DE EQUIPAMIENTO MUSEOGRÁFICO. MUSEO DE BELLAS ARTES DE -SEVILLA (115/92) - T11/1993. SIGNATURA ACGIE. OSP-507: LIQUIDACIÓN REFORMADA PARA LA REDACCIÓN DE DOCUMENTOS TÉCNICOS DE DEFINICIÓN Y PROYECTO DE LOS ELEMENTOS NECESARIOS A FABRICAR, SUMINISTRAR E INSTALAR EN EL MUSEO DE BELLAS ARTES DE SEVILLA. - T11/1996. OS-513: DEFINICIÓN DE LOS ELEMENTOS TÉCNICOS PARA EL MONTAJE DEL MUSEO DE BELLAS ARTES DE SEVILLA. PROYECTO REFORMADO. - SIGNATURA ACGIE. OSP-504. 113/88 MEC /T11 (1988): PROYECTO DE EJECUCIÓN DEL PATIO MAYOR Y DE LAS TELAS DE VELÁZQUEZ Y CONDE DE AGUIAR (FASE 2º) DEL MUSEO DE BELLAS ARTES DE SEVILLA. - SIGNATURA ACGIE. OSP-505. T-11/1986 115/87: PROYECTO DE REHABILITACIÓN, REMODELACIÓN E INSTALACIÓN DEL MUSEO DE BELLAS ARTES DE SEVILLA. - 159/91 MEC. T11/1991. SIGNATURA ACGIE. OSP-515: PROYECTO DE EJECUCIÓN DE FACHADAS DEL MUSEO DE BELLAS ARTES DE SEVILLA. - 141/90. T11/1990. SIGNATURA ACGIE. OSP-510: PROYECTO REFORMADO SEGUNDA FASE. MUSEO DE BELLAS ARTES DE SEVILLA
BIBLIOGRAFÍA	FERNÁNDEZ ROJAS, Matilde, <i>El convento de la Merced Calzada de Sevilla</i> , Diputación de Sevilla, 2001. LEÓN ALONSO, Aurora, "Museo de Bellas Artes de Sevilla", <i>Museos de España</i> , vol. 2, 1989, pp. 209-304. MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel, "Sobre los inicios del Museo de Bellas Artes de Sevilla", <i>Berceo</i> , n.º. 161, 2011, pp. 11-29. SOLANO, Juan M., "Desde el sur, Museo de Bellas Artes de Sevilla", <i>Revistart: revista de las artes</i> , n.º. 46, 2000, pp. 4-5.

MUSEO BELLAS ARTES DE SEVILLA. FASES			
FASE	FECHA PROYECTO	FECHA EJECUCIÓN	TRABAJOS
	OCTUBRE DE 1986		-PROYECTO DE REHABILITACIÓN, REMODELACIÓN E INSTALACIÓN.
1	1987	1987-1989	-REHABILITACIÓN Y CONSOLIDACIÓN DE LA ANTIGUA IGLESIA DE LA MERCED Y SU CUBIERTA.
2	1988 P. REFORMADO: SEPT. 1990.	1986-1989	-PROYECTO DE EJECUCIÓN DEL CLAUSTRO MAYOR Y ESPACIOS CIRCUNDANTES COMO LAS SALAS DE VELÁZQUEZ Y CONDE AGUIAR.
3	1988		-OBRA DE NUEVA PLANTA DESTINADA A SITUAR LOS ALMACENES Y TALLERES DEL MUSEO. DESARROLLADO EN DOS PLANTAS (SÓTANO Y BAJA), SOBRE EL TERRENO LIBRE CON FACHADA A LA CALLE MIGUEL DE CARVAJAL. -CLAUSTRO DE LOS BOJES, PATIO DEL ALJIBE Y ESPACIOS CIRCUNDANTES.
4	1991		-PATIOS DE LA ACADEMIA, PATIO DE LAS CONCHAS Y ESPACIOS CIRCUNDANTES.
5	1991		-FACHADAS Y JARDINERÍA. -TRABAJOS ALREDEDOR DEL PATIO: EL CLAUSTRO DE LOS BOJES.
6	1992 PROYECTO REFORMADO: MARZO 1996		-ACTUACIÓN EN LOS ESPACIOS PERIMETRALES AL CLAUSTRO DEL ALJIBE, EXPOSICIONES TEMPORALES, HALL DE ENTRADA Y FACHADAS. PLAN MUSEOGRÁFICO -INSTALACIÓN MUSEOGRÁFICA, EQUIPAMIENTOS Y AMUEBLAMIENTO. -OTRAS ACTUACIONES INTERMEDIAS ENTRE LAS QUE DESTACAN: -Restauración de las pinturas de bóveda, cúpula y pechinas de la antigua iglesia. -Restauración del artesanado de la sala de Zurbarán. -Restauración del techo y paramentos de la escalera de Juan de Oviedo. -Restauración de la azulejería.
SUPERFICIE TOTAL CONSTRUIDA			6.087 m ²





Figs. 348-349. Museo de Bellas Artes de Sevilla

6.2.1. Una aproximación a su historia

El proyecto para el Museo de Bellas Artes de Sevilla fue un trabajo que Javier Feduchi realizó a lo largo de ocho años. El comienzo de esta iniciativa se remonta a su encargo el 17 de septiembre de 1984 y continúa por sus obras de restauración iniciadas a finales de 1985. Partiendo del claro objetivo de convertir el inmueble en un nexo de unión con el pasado, este museo sevillano, se confirmó como parte integrante de esa evolución hacia la actualidad. Al igual que el Museo de Cádiz, esta institución hispalense evolucionó hasta convertirse en un instrumento de cohesión social³⁶⁸.

Tras esta intervención este museo se transformó en un espacio renovado y moderno que recogió la herencia y el legado artístico español y andaluz, presentado a través de una museografía ordenada, dinámica y didáctica; fiel reflejo del devenir de su herencia cultural.

Este inmueble es considerado por los interesantes fondos que atesora –entre sus muros se conserva una relevante colección de pintura barroca sevillana y un amplio catálogo de pintura andaluza del siglo XIX– una de las pinacotecas más importantes de España. El Museo de Bellas Artes de Sevilla se ubica en el centro de la ciudad presidiendo la conocida Plaza del Museo.

Sin embargo esta institución comparte con el Museo de Cádiz la misma proveniencia al haberse instituido en un convento exclaustro que había pertenecido a la Orden Real y Militar de Nuestra Señora de la Merced y la Redención de los Cautivos, fundada por San Pedro Nolasco en 1218.

Tras este episodio desamortizador y por imposición de la Real Orden de 1835³⁶⁹, se convertiría en un importante centro que, a su vez, sirvió como punto de arranque para la creación de otros museos dentro del ámbito sevillano como por ejemplo el Arqueológico³⁷⁰.

La historia del Museo de Bellas Artes se remonta a la época inmediatamente posterior a la Reconquista de Sevilla en 1248. En ese momento, Fernando III el Santo cedió a la congregación mercedaria unos terrenos extramuros de la ciudad, cerca del río Guadalquivir, para la creación de un convento, materializándose, un año después, en un edificio de estilo mudéjar. Esta construcción sobre la que, posteriormente, se realizó una primera modificación en el siglo XVII fue dirigida por el arquitecto y escultor Juan de Oviedo y de la Bandera que, en 1662, convirtió el inmueble en un ejemplo del manierismo andaluz.

A continuación, esta orden concedió a la cofradía sevillana del Museo –fundada por el gremio de plateros en 1575– un solar sobre el que se

368 Extraído el legado de Javier Feduchi. COAM: JFB/D112/C52-01/002 y JFB/D112/C52-01/004.

369 La Real Orden del 16 de septiembre de 1835 mandó establecer en Sevilla un Museo Artístico con todos los objetos dignos de conservarse. Conformándose para ello la "comisión de museo", que estaría presidida por el canónigo Don Manuel López Cepero.

370 El Museo arqueológico de Sevilla se inauguró el 12 de noviembre de 1879.

construyó una capilla, actualmente conservada dentro del complejo museístico y formando parte del itinerario expositivo. Al contrario que el de la Merced que no corrió la misma suerte, siendo exclausturado en 1820 y desamortizado en 1835.

A este complejo se le añadió el edificio del noviciado que, tras encontrarse en ruinas tras la ocupación francesa, fue derribado para la construcción de lo que hoy se conoce como Plaza Museo, inaugurada en 1862 con motivo de la visita de la Reina Isabel II a la ciudad.

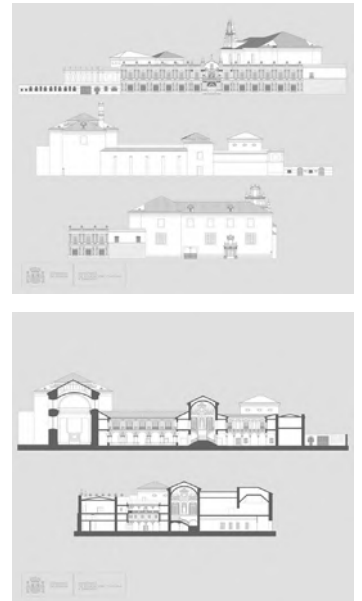
La colección del Museo de Bellas Artes de Sevilla se gestó a partir de los fondos pertenecientes al presbítero, político y coleccionista Manuel López Cepero (1778-1858). Esta figura de gran trascendencia en la sociedad andaluza dejó una colección de más de mil cuadros, entre los que se encontraban piezas únicas de la pintura barroca sevillana y otros ejemplos internacionales. A este conjunto se sumaron los cuadros procedentes de la propia orden de la Merced y otros conventos expropiados de la zona, favoreciendo la creación de un catálogo de referencia para la institución³⁷¹.

Más adelante, ya enmarcado en el siglo XX, este fondo se vio ampliado con la donación de otras colecciones particulares pertenecientes a importantes personalidades como: Rafael González Abreu, vizconde de los Remedios (1864-1933), José Gestoso y Pérez (1852-1917) historiador y arqueólogo y del pintor Andrés Parladé Heredia (1859-1933), el cual poseía un repertorio heterogéneo de piezas que contribuyeron en la diversificación de su temática.

Una vez que el antiguo convento fue destinado a convertirse en un espacio museístico se sucedieron las primeras dificultades ya que, por las malas condiciones, el edificio no se consideraba adecuado para esta nueva funcionalidad. A este primer inconveniente se sumaron otras deficiencias relacionadas con el incendio sufrido en el que pereció el altar mayor realizado por Francisco de Rivas, además de afectar a su estructura y pavimento de loseta de Génova. Esta situación provocó que, entre 1868 y 1898, se llevaran a cabo unos primeros trabajos de rehabilitación.

Basada en las directrices presentadas por su primer director, Antonio Cabral Bejarano (1798-1861), esta primera intervención, realizada por el arquitecto Balbino Marrón (1812-1867), tuvo como objetivo la demolición de la plaza o paseo, lugar donde se encontraba el antiguo noviciado. Este plan se completaba con las obras de la fachada, en búsqueda de una imagen a la altura de la institución.

Tras un retraso significativo en su concreción, en 1840 se presentó un documento con las bases para el correcto funcionamiento del museo. Este *Reglamento provisional para el régimen y gobierno del Museo de la pro-*



Figs. 350-351. Plano y sección del Museo de Bellas Artes de Sevilla

371 En ella se encontraban obras de Murillo, Zurbarán, Pacheco, Pablo de Céspedes, Alonso Cano, Luis de Vargas, Pedro de Campaña, Valdés Leal. Así como ejemplos de Rafael, Correggio, Guido Reni, Rubens y Tiziano, entre otros. En: LÓPEZ RODRIGUEZ, José, *Historia de los museos de Andalucía. 1500-2000*, Universidad de Sevilla, 2010, p. 167.

vincia de Sevilla fue redactado por José María Amor, como presidente de la Comisión Científica y Artística e impulsor de la creación de este museo³⁷². Pero este continuo proceso de rehabilitación se alargaría hasta bien entrado el siglo XX, teniendo su punto de inflexión en 1930 cuando tras producirse el derrumbamiento de las techumbres de las galerías altas, se sucedieron una serie de trabajos de restitución. Este encargo de rehabilitación de las galerías y la restauración de la cubierta de la escalera fue dirigido por el arquitecto regionalista José Gómez Millán (1878-1962).

En 1931 el edificio quedó libre y destinado íntegramente al uso museístico. Sin embargo, hasta esta fecha eran aún varias las instituciones que se encontraban ubicadas en este espacio. Entre ellas la Escuela Normal de Maestros y la Escuela de Artes y Oficios, las cuales fueron reubicadas en otros lugares. Fue a partir de este momento cuando se produjo la primera ordenación de la colección a lo largo de sus salas, al mismo tiempo que se actuó sobre los patios, que se restauraron, ajardinaron y alicataron con azulejos traídos de conventos desaparecidos. De esta manera el conjunto se transformó en un ejemplo más armónico que podía enmarcarse dentro del contexto de la arquitectura sevillana.

Todo este proceso se vio culminado con las intervenciones ejecutadas entre 1940 y 1945, momento en el que comenzó a dibujarse la imagen que hoy se tiene del museo. Este intervalo vendría a coincidir con el momento en el que el inmueble fue declarado Monumento Histórico, distinción por la que pasó a formar parte del Conjunto Histórico de Sevilla en 1990³⁷³.

A continuación se procedió a la apertura de uno de sus claustros, denominado como Patio de las Conchas y el de la antigua sacristía. Además se transformó la fachada, cambiando su estética neoclásica por una barroca al trasladar la portada del XVIII de Miguel de Quintana, convertida en el acceso principal del museo. Estas labores de construcción y rehabilitación dieron por finalizadas con las últimas modificaciones de la balconada³⁷⁴.

Por último, se produjo una tercera y última intervención entre 1987 y 1993. Estos trabajos de rehabilitación se desarrollaron en varias fases y fueron dirigidos por Javier Feduchi. En esta ocasión, el arquitecto, presentó su segundo plan director aplicado a un museo. Un plan con el que proyectó unas líneas estratégicas para una adecuada rehabilitación integral y adecuación interior, siguiendo los criterios de la museografía moderna.

372 Este estudio previo se hacía eco de una crónica del museo, presentaba las primeras competencias de la junta rectora y declaraba las responsabilidades del conservador, así como las de los demás especialistas que formarían parte de la plantilla.

373 Fue declarado el 12 de marzo de 1942, según el BOE del 28 /III/1942. En: FERNÁNDEZ ROJAS, Matilde, *El Convento de la Merced de la Calzada de Sevilla*, Diputación de Sevilla, 2001, p. 48.

374 En: LÓPEZ RODRÍGUEZ, J. *Op. Cit.*, p. 288-289.

6.2.2. La museografía del Museo de Bellas Artes de Sevilla: simbiosis entre tradición y modernidad

Una carta firmada por Manuel Fernández Miranda, Director General de Bellas Artes y Archivos, con fecha del 17 de septiembre de 1984, hacía constar el encargo al arquitecto Javier Feduchi del proyecto de rehabilitación, ampliación e instalación museográfica del Museo de Bellas Artes de Sevilla.

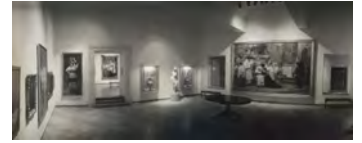
Hasta esta decisión, el inmueble que se encontraba en un significativo estado de deterioro tenía sólo una parte ocupada mientras que el resto se hallaba inhabilitado a consecuencia de una sucesión de obras inacabadas.

La zona administrativa se encontraba incompleta y diseminada por diferentes locales, al igual que el área de trabajo, los talleres y laboratorios que habían quedado apartados en almacenes vacíos e inconexos; con unas deficiencias que llegaban a afectar a la conservación de las piezas.

Esta situación se vio intensificada por el mal estado físico del edificio. Las grietas de los muros, los desprendimientos de los frescos que cubrían las bóvedas de la iglesia, el deterioro de la cubierta y de la gran escalera principal; así como el detrimento en algunas de las partes de la fachada hacía presagiar la necesidad de una urgente rehabilitación³⁷⁵.

Por estos y otros motivos Javier Feduchi presentó un Plan Director basado en un documento que sirvió de guía para el desarrollo de los posibles programas de actuación que se hicieran a futuro. En base a esto, en octubre de 1986 se presentó un esquema organizado en torno a los siguientes apartados:

- Obras de consolidación y restauración del edificio (comenzando por la parte exterior).
- Obras de adaptación y equipamiento en áreas de trabajo y almacenes.
- Estudio y análisis de las posibilidades de ampliación.
- Acabado y equipamiento de áreas de exposición sin actividad.
- Determinar el programa museológico para proyectar la instalación museográfica.



Figs. 352-353. Museo de Bellas Artes de Sevilla antes de la intervención de Javier Feduchi

375. Notas extraídas del Proyecto para el Museo de Bellas Artes de Sevilla. Legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/D112/C52-01/001/01-03.

Este alto grado de deterioro anticipó las obras de emergencia. La fase 1 (1987-1989) se centró en la rehabilitación de la iglesia de la Merced y la fase 2 (1988-1989) con los trabajos del claustro mayor y los espacios circundantes.

Al igual que sucediera en el proyecto anterior, estos programas museísticos adaptados en inmuebles ya existentes dificultaban la obtención de un espacio apto para la nueva tipología, debido al carácter implícito del sitio preexistente. Por tanto, el aspecto que nos interesa para armar este discurso es el programa museográfico con el que Javier Feduchi alcanzó la coherencia entre discurso y la estructura de inmueble, convirtiéndose en la confirmación hacia la relación definitiva de estos conventos y su función expositiva adquirida a través de su museografía.

La fase 3 se basó en la obra de nueva planta destinada a situar los almacenes y talleres del museo. Con el documento *Proyecto de ejecución del Claustro de los Bojes, Patio del Aljibe y espacios circundantes* llegó el fin de los trabajos relacionados con el citado plan de emergencia. Sin embargo esta etapa dio comienzo con la creación de los almacenes provisionales para liberar los espacios y poder continuar con las obras de consolidación del museo.

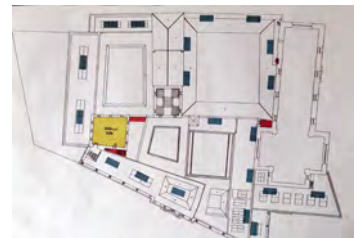
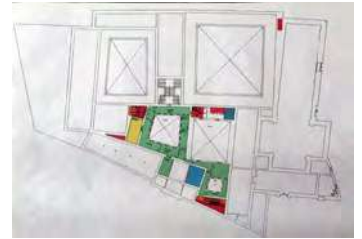
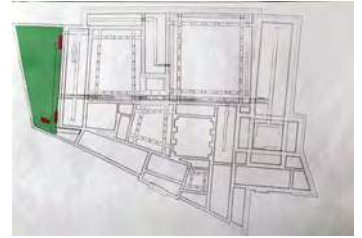
El Plan Director no sólo resolvía las necesidades del edificio, desde sus aspectos más funcionales, sino que también le aportaba al conjunto cierta intensidad en su significación histórica. Además la intención del arquitecto se ampliaba a que este museo se integrase sustancialmente en la ciudad, al servicio de la sociedad, convirtiéndose en parte esencial de la misma.

El programa de espacios planteados respondía los usos exigidos y para ello el plan de actuación se dividió en las siguientes áreas: de exhibición, de trabajo y depósitos. Su objetivo principal se basó en una distribución de superficies a partir de una estructura definida, que resolvía el objetivo de ampliar el sector dedicado a las actividades expositivas permanentes; acotando así la mayor parte de la superficie y dejando unos espacios menores para las muestras temporales.

Además este museo se convirtió en un sitio en el que se reconoce un mayor interés por la conservación e investigación, manifestado a través de los espacios de trabajo en planta primera y la zona destinada a almacenes en el sótano. Esta última compuesta por locales convertidos en depósitos de fondos no expuestos, así como de elementos auxiliares de exhibición y mantenimiento³⁷⁶.

376 Notas extraídas de la memoria del proyecto: "Fase 3ª del proyecto básico de talleres y almacenes de restauración, Museo de bellas artes de Sevilla", diciembre de 1988. En: Ministerio de Cultura, Gerencia de Infraestructuras y equipamientos.

PROGRAMA DE ESPACIOS		
1	ESPACIOS PÚBLICOS	<ul style="list-style-type: none"> - Espacio de acogida: venta de entradas, guardarropa, consigna, aseos, teléfonos públicos - Tienda, librería - Acogida de grupos - Gabinete didáctico - Sala de exposiciones temporales - Control a exposición permanente - Área de exposición permanente: 13 ó 15 salas, áreas de descanso, aseos (incluidos para minusválidos)
2	ESPACIOS SEMIPÚBLICOS	<ul style="list-style-type: none"> - Biblioteca - Dirección - Administración - Salas de reserva
3	ESPACIOS INTERNOS	<ul style="list-style-type: none"> - Almacén de tránsito para exposiciones temporales - Embalaje y desembalaje - Almacén de cajas - Almacenes de fondos (en dos niveles) - Habitación fuerte - Área de conservadores e investigación - Área de restauración: talleres



Al igual que ocurriera en Cádiz, la voluntad de rehabilitar estos edificios permitió a Javier Feduchi añadir un estrato más a la memoria del conjunto. Este proyecto permitió al arquitecto demostrar las innumerables posibilidades del edificio y su área en el entorno urbano. Su imagen anterior cercana a la de una pinacoteca al uso, se definió en torno a unas pre-existencias culturales a las que se le añadieron rasgos contemporáneos que acabarían por convertirla en un lugar de interés en correspondencia con las colecciones que atesoraba³⁷⁷.

Comenzando por su planimetría, el edificio participaba de una geometría cuadrangular que traía aparejada unas propiedades de estabilidad y esencialidad de las formas. Sus casi 6000 m² de superficie respondían a las características espaciales del modelo benedictino implantadas en la tradición cristiana. Su morfología organizada en torno a seis patios -entre los que destacan el Claustro mayor, el del Aljibe, el de los Bojes, de las Academias- transmitía un sereno equilibrio entre las partes y facilitaba la perfecta adaptación a los nuevos usos. Su nueva funcionalidad se materializa en unas reorganizadas áreas de exposición que, por primera vez, mostraban al completo la colección histórica del museo.

Según las directrices del entonces director del museo D. Arsenio Moreno, se desarrolló el plan museográfico de Javier Feduchi. El documento explicaba, con todo lujo de detalles, la posición de cada cuadro, con respecto a la distancia del suelo y las piezas contiguas. Este planteamiento afín a la corriente de la museología crítica, se centraba en dotar de relevancia los ejemplos más significativos, quedando resaltados mediante la disposición de un fondo de madera pintada en un color, distinto al de la pared para que destacara frente al entorno³⁷⁸.

Figs. 354-355. Fases 1-3. Propuesta para el Museo de Bellas Artes de Sevilla

377 Más información en: MUÑOZ COSME, Alfonso, *Los espacios de la mirada. Historia de la arquitectura de los museos*, Trea, Gijón, 2007, p. 292.

378 Finalmente, aunque el argumento presentado por Arsenio Moreno quedara como base del planteamiento museológico final el que fuera su director definitivo, Enrique Pareja, re inauguraba su puesto, como director de la institución, realizando una modificación en los criterios establecidos por el anterior. Por consiguiente, se produjo una reforma en las disposiciones adoptadas de los cuadros, pensando en resaltar obras que no se habían considerado anteriormente y se aumentó el número de obras a exhibir y se incorporaron esculturas. En: "Redacción de documentos técnicos de definición y proyecto de los elementos necesarios a fabricar, suministrar e instalar en el Museo de Bellas Artes de Sevilla. Proyecto reformado", marzo de 1996. Gerencia de Infraestructuras y equipamientos [T-11. 1996 / OS-513].

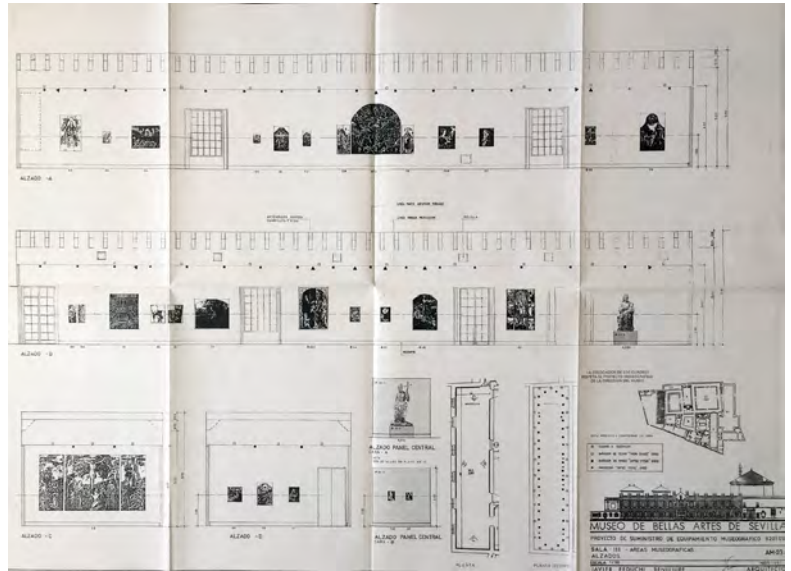


Fig. 356. Alzados distribución museografía

Presentada como una pinacoteca moderna, tras el acceso se presenta el vacío claustreal del Patio del Aljibe, ingrávido e intimista que se abre al contexto al establecer una coexistencia con la entrega de la planta baja al espacio de exposición. Sin interrumpir flujos ni conexiones visuales, entre el espacio abierto y las salas, se favorece la interrelación entre los diferentes planos visuales al posibilitar la percepción del interior, en relación a la presencia prolongada del patio.

De aquí surgieron otras estrategias complementarias como el diálogo entre claustros, lugares de donde parten las circulaciones. Éstas se vieron favorecidas por la rotundidad y autonomía de las salas, haciendo que se presentaran completas y marcadas por un orden cronológico de las que sobresalen otros recorridos parciales con un carácter más concreto.

En esta planta baja se estableció un modelo de exposición muy clásico, a modo de galerías –afín a las soluciones museológicas aplicadas en grandes museos y cercano al carácter del conjunto-. En ellas se ordenaron las cuatro primeras salas que ofrecían un recorrido por la historia de la pintura sevillana. El itinerario comenzaba con un grupo de piezas relativas al arte medieval, continuando por el Renacimiento y finalizando en los ámbitos dedicados al Manierismo y Naturalismo.

Este primer tramo argumental finalizaba en la iglesia del antiguo convento, a la que se accede por el Claustro Mayor. Tras la rehabilitación, el templo fue convertido en una sala expositiva más y se dedicó a “Murillo y la Escuela Sevillana”. Este espacio destacado dentro del discurso museológico se centra en la historia de la pintura sevillana del siglo de oro;

además de convertirse en el nexo de unión con las partes del recorrido que se prolongan hacia la primera planta.



Figs. 357. Programa funcionamiento del museo

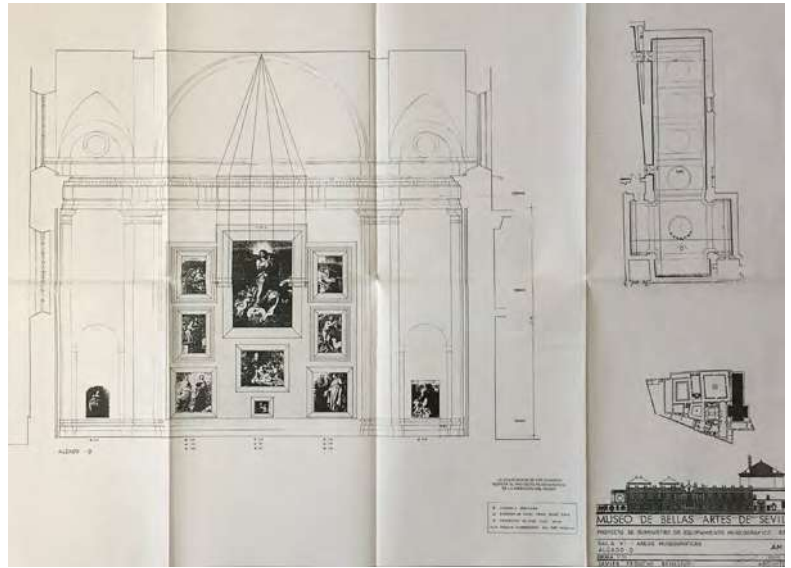
La búsqueda de lo esencial, la museografía y la satisfacción de responder a las necesidades de los museos se hacía eco en el interior de este edificio que, lejos de esconderlo mostraba las soluciones aplicadas como parte importante dentro del discurso. En este caso, la disciplina expositiva se presentaba como una capa intermedia que se consolida recreando, a modo de retablo, uno de los ciclos iconográficos más interesantes de la pintura sevillana del Barroco, como es la serie de obras realizadas por el artista hispalense para el Convento de Capuchinos de Sevilla³⁷⁹.

A continuación, el recorrido se desarrolla por la primera planta en la que se ordenan las siguientes ocho salas. Comenzando por una sucesión de espacios que acogen las piezas más significativas del Barroco, el recorrido prosigue por la pintura del siglo XVIII y por las obras pertenecientes a los discípulos de Murillo. Este espacio concluía con otros ambientes monográficos dedicados a artistas como Juan Valdés Leal y Francisco de Zurbarán.

Este área se completa con los espacios dedicados al arte hispalense de los siglos XIX y XX; un ambiente que representa la pintura española más contemporánea³⁸⁰.

379 Grupo de pinturas sobre la historia y espiritualidad de la orden capuchina. En: CANO, Ignacio, "Escenografía para un retablo. Las pinturas de Murillo para el Convento de Capuchinos de Sevilla", *mus-A. Revista de las instituciones del patrimonio histórico*, año. 1, n.º. 0, 2002, p. 44.

380 Más información en: PAREJA, Enrique, "Un centro vivo de cultura", *El siglo que viene. Revista de cultura*, 2ª época, n.º. 18-19, Sevilla, 1993, pp. 31-33.



Figs. 358-359. Alzado museografía y la sala actualmente



Figs. 360-365. Museo de Bellas Artes de Sevilla. Interior



Este plan museológico quedó completado con un proyecto reformado –con fecha de marzo de 1996– sobre el presentado en 1992. En este documento se formulaban, con todo detalle –unidades, medidas y materiales– de los elementos que formarían parte del equipamiento. La base de este plan era presentar el estudio de detalle de todas esas piezas: basas, pedestales, fondos, paneles, vitrinas, “colgaderos” para cuadros, protecciones y luminarias. Además de un apartado que presentaba una selección de mobiliario sencillo y otros enseres necesarios para su funcionamiento.

El interior del museo recibe a los visitantes con espacios fluidos e iluminados por la luz natural que se introduce por los vanos acristalados de la fachada. Esta iluminación natural se vio complementada por un sistema de focos direccionados hacia las piezas. Estos interiores fluidos y luminosos contrastan con la imagen hermética de la fachada.

En cuanto a otros detalles, este plan incluía el uso de materiales sencillos y duraderos de fácil convivencia entre ellos. Sus amplias salas quedaban revestidas con pavimento de mármol blanco y paredes de hormigón; pintando algunas de ellas de rojo bermellón para reforzar la expresión de las piezas mientras que las demás quedaban en blanco.

Las discretas aportaciones modernas establecieron un hermanamiento con la madera de los artesonados y la decoración de techos y paredes; a lo que se sumaron las losetas sevillanas de barro, surcadas por las delgadísimas vetas de taco vidriado.

Este sacar partido de las condiciones preexistentes surgió de una intención por mantener la estructura tradicional del edificio. La estrategia era no tocar el inmueble y colocar las piezas sobre la pared, haciendo destacar las más relevantes.

Es así que los conceptos lealtad y conservación protagonizan este proyecto museístico. En esta ocasión, el arquitecto supo adaptar los espacios y recorridos al nuevo programa para encontrar la solución con diferentes posibilidades capaz de responder ante futuras modificaciones.



Fig. 366-367. Detalle de las salas

PLAN MUSEOLÓGICO. MUSEO DE BELLAS ARTES DE SEVILLA.			
Planta	Sala		Piezas clave
PATIO DEL ALJIBE		Patio de ingreso al museo	- Virgen del Rosario (azulejo).
PLANTA BAJA	SALA I	Arte Medieval español	- Gótico español. - Pintura y escultura de la escuela sevillana, siglo XV.
	SALA II	Arte del Renacimiento	- Se presentan obras de: Marcellus Coffermans, Ambrosius Benson, Lucas Cranach.
	SALA III	El Manierismo	- Ejemplos de Francisco Pacheco y Alonso Vázquez.
	SALA IV	El Naturalismo	- Importante representación de retablos.
	SALA V	Murillo y la Escuela Sevillana	- Obras de los grandes maestros del Barroco sevillano. - Obras más significativas de Murillo: Serie de Inmaculadas. Grupo de piezas en el testero frontal de la sala.
PATIO DE LAS CONCHAS PATIO DE LA ACADEMIA CLAUSTRO GRANDE			- Zona de recepción de material de desembalaje y almacén - Decorado en su basamento con paneles de azulejos de Hernando de Valladolid.
PATIO DE LOS BOJES			- Decorado también con obras de Valladolid.
PLANTA ALTA	SALA VI	Arte Barroco español y sevillano	- Se presentan obras de: Lucas Valdés, Francisco de Zurbarán y Alonso Cano.
	SALA VII	Murillo y sus discípulos	- Se presentan obras de: Francisco Meneses Osorio y Pedro Núñez de Villavicencio.
	SALA VIII	Juan Valdés Leal	- Series de frailes de la Orden Jerónima. - Serie sobre la vida de San Ignacio de Loyola. - Serie sobre la Virgen.
	SALA IX	Pintura Barroca Europea	- Colección de piezas de pintura flamenca e italiana del siglo XVII. - Orfebrería manierista holandesa.
	SALA X	Francisco de Zurbarán	- Serie que realizó para la Cartuja de Santa María de las Cuevas de Sevilla, además de otras obras, realizadas para este Monasterio, de Martínez Montañés, Juan de Solís y Juan de Mesa.
	SALA XI	Pintura Barroca española	- Selección de pintura española del siglo XVIII, con presencia de Francisco de Goya. - Serie realizada por Domingo Martínez -escuela sevillana- de las carrozas que homenajearon las bodas de Fernando VI y Doña Bárbara de Braganza.
	SALA XII (Planta alta del Claustro Grande)	Pintura sevillana siglo XIX	- Amplia muestra de obras realizadas por Villegas Cordero, Gonzalo Bilbao y Domingo Martínez. - Obras de pintores románticos sevillanos como Esquivel, Gutiérrez de la Vega, Barrón y la Dinastía de los Bécquer.
	SALA XIII	Pintura sevillana siglo XX	
	SALA XIV	Pintura española siglo XX	- Obras de artistas como: Zuloaga, Rodríguez Acosta, Vázquez Díaz y el sevillano Gustavo Bacarissas.

6.3. Aproximaciones al Museo de Alcoy (1983-1987)

Aparte de ejecutar los Planes Director para los museos de Cádiz y Sevilla, Javier Feduchi realizó durante el tiempo comprendido entre estos dos trabajos otros proyectos similares. En relación a esto es interesante hacer alusión al Plan museográfico que redactó junto a Javier Vellés para la implantación del Museo del Pueblo Español en el edificio que alberga hoy el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

El “Proyecto de instalación del Museo del Pueblo Español” se desarrolló de forma complementaria al plan de restauración y adaptación del antiguo hospital de San Carlos, encargado al arquitecto Antonio Fernández Alba en 1982. Este planteamiento que no llegó a realizarse proponía una intervención completa de la segunda planta³⁸¹. La conceptualización de este espacio se realizó a partir de un sencillo montaje a modo de “carcasa”. En esta envolvente efímera podía implantarse un esquema museográfico flexible. Además el plan se contemplaba con el análisis de las posibles circulaciones y zonificación, con el diseño del mobiliario expositivo y la distribución de las 17.000 piezas en relación al argumento establecido sobre el folclore y la artesanía españolas.

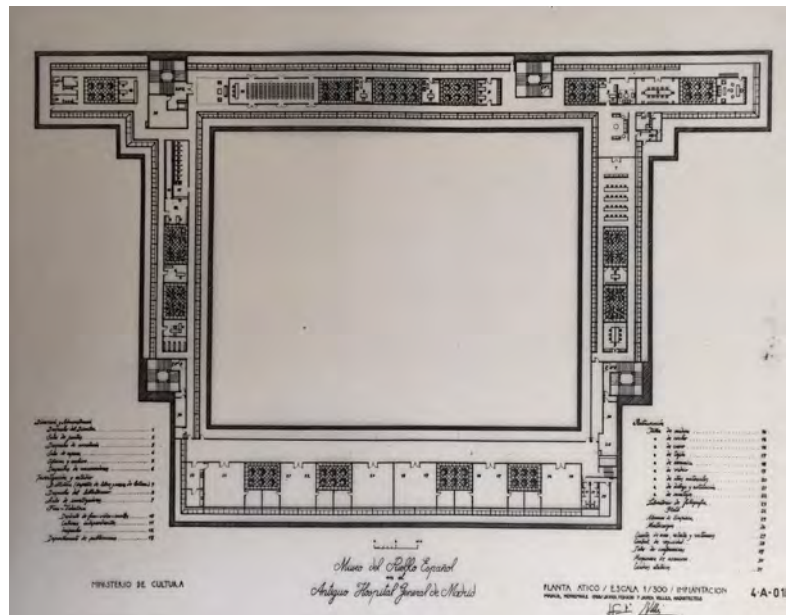


Fig. 368. Proyecto Museo del Pueblo Español

381 Esta segunda planta contaba con una superficie 4324 m² que junto a la zona de acceso, planta baja (218 m²) y sótano (600 m²), sumaban superficie total de 5.100 m². “Estimamos viable adaptar salas, espacios, ambientes, a la exhibición para cualquier tipo de público, al mismo tiempo que pueden reservarse otros espacios como almacenes visitables y accesibles para estudiantes, eruditos o profesionales; además de prever los locales necesarios como áreas de trabajo del personal del museo”. Extraído de la memoria del proyecto de Javier Feduchi, COAM: JFB/D026.

Sin embargo, la actuación del *tándem* formado por Javier Feduchi y Javier Vellés se resumió a una intervención en la bajo-cubierta del edificio para la adecuación de las oficinas del que sería el futuro Museo Reina Sofía; las cuales, a día de hoy, se encuentran en uso.

A su lista de proyectos expositivos no ejecutados se sumó el anteproyecto para el Museo de Santa Cruz de Toledo, realizado entre 1989 y 1993. Un trabajo que finalmente corrió a cargo de Juan Carlos García Perrote y Eduardo Olavarría.

Tal y como se viene avanzando, estos Planes Director se reconocieron como una parte fundamental en la trayectoria de Javier Feduchi, así como en el contexto de los museos ya que, por estas fechas, estos planteamientos se presentaban como ejemplos más que confirmados de métodos de experimentación ideológica y tecnológica. A finales de siglo XX se dio esta situación favorable para la conceptualización de estos planes que sirvieron para materializar las necesidades y aspiraciones de la museología española.

Dentro de este contexto se enmarca el proyecto de rehabilitación del Museo Arqueológico Municipal Camilo Visado en Alcoy (Alicante). Este centro se creó en 1945 a consecuencia de los descubrimientos arqueológicos producidos en los yacimientos de la comarca desde 1884. El interés de estos hallazgos fue tal que pronto se generó la intención de crear una institución cultural por parte de algunos eruditos locales; los cuales habían manifestado en determinadas ocasiones el deseo de crear un museo y mostrar en él lo más significativo de su historia a través de los restos encontrados³⁸².

A día de hoy, este museo sigue conservando en su interior colecciones únicas encontradas en estos núcleos prehistóricos dando origen a una larga tradición de estudios arqueológicos en la zona. Su fundación trajo consigo un creciente interés por la arqueología, favoreciendo el desarrollo de un conocimiento especializado en la Prehistoria, que comenzaba a ser entendida, aceptada e interpretada como una nueva disciplina científica.

Este ambiente favoreció la implantación de la Ley de Excavaciones y la creación de la Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades, en 1911 y 1912 respectivamente³⁸³, leyes que a su vez vendrían a ser complementadas con la creación del organismo del Servicio de Investigación Prehistórica de la Diputación de Valencia, en 1927.

Finalmente el 18 de julio de 1945 se inauguró un pequeño museo bajo la dirección del arqueólogo Camilo Viselo Moltó. Este espacio cultural acogió la colección de los objetos hallados en los yacimientos arqueológicos de la zona. Sin embargo de entre sus funciones también estaba la de conservar y exhibir una colección de pinturas y esculturas de titularidad nacional, cedidas en depósito por Patrimonio Nacional³⁸⁴.

382 En la comarca de L'Alcoia se descubrieron cuatro yacimientos arqueológicos: la Serreta, descubierto por Remigio Visado Sanfelipe y Camilo Visado Moltó, en 1917. El Puig un pequeño yacimiento, excavado desde 1964 a 1975, por Vicent Pascual Pérez y Miquel Tarradell. La presencia de la cultura ibérica, en esta zona valenciana, confirma su importancia tras el hallazgo, por parte de Enrique Villaplana Juliá en 1910, de un poblado fortificado en altura sobre la meseta del El Puig d'Alcoi, posteriormente coordinado por Federico Rubio. La Sarga, descubierta en agosto de 1951, enclave arqueológico importante por las pinturas rupestres, declaradas por la UNESCO, en 1998, Patrimonio de la Humanidad. Y la Salt, descubierto por Juan Faus Cardona, en 1959; lugar en el que se realizaron las primeras excavaciones en 1961, bajo la dirección de V. Pascual (Museo de Alcoi) y R. Martín (Universidad de Barcelona).

383 El 4 de marzo de 1912, la Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades publicó la ley y Reglamento de Excavaciones y Antigüedades de 7 de julio de 1911 y 1º de marzo de 1912, y la ley relativa a la declaración y Conservación de monumentos Arquitectónicos Artísticos, documento en el que se expresa lo siguiente: la ley del 7 de julio de 1911 dictaba las reglas para efectuar excavaciones artísticas y científicas, y para la conservación de las ruinas y antigüedades. Esta fue la primera ley española reguladora del Patrimonio Histórico – Artístico, que dada una definición jurídica a los términos excavación y antigüedades, ordenaba la creación de un inventario de ruinas monumentales. Reservaba al Estado las excavaciones en propiedades particulares y atribuía, también al Estado las descubiertas casualmente, además de que fuera éste organismo el único en autorizar las excavaciones. Según el Reglamento el Art. 28 dice que "La Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades se compondrá de un Presidente, ex Ministro de Instrucción pública y Bellas Artes y académico de número de la Historia o de las Bellas Artes de San Fernando. Un Inspector General de Bellas Artes y cinco vocales." Y según el Art. 32 "La Junta Superior de Excavaciones era la encargada de la formación y conservación de los Registros de excavaciones y de sus concesiones, así como de la guarda y conservación de los inventarios de ruinas y el de partes y comunicaciones a ellas referentes, con el cuidado de los índices y su constante renovación al día".

384 Más información en: SEGURA MARTÍ, José M^a, "Alcoy. Arqueología y museo", *Alcoy. Arqueología y museo (Museos Municipales del MARQ)*, Fundación MAQ, Diputación de Alicante y Ayuntamiento de Alcoy, 2006, p. 117.



Figs. 369-370. Dibujo de La casa de la Vila e imagen actual

6.3.1. El plan museográfico para Museo Arqueológico de Alcoy (1983-1987)

El plan museográfico del actual Museo Arqueológico Camilo Visedo de Alcoy tiene su origen en los meses de mayo y julio de 1983, momento en el que comenzaron las gestiones, por parte de la Subdirección General de Restauración de Monumentos del Ministerio de Cultura, para encargar a Javier Feduchi la redacción del proyecto de restauración de este inmueble y de la Plaza del Carbó.

Tras un profundo ejercicio de análisis por parte del arquitecto se planteó un esquema global de rehabilitación basado en la puesta en valor de la institución existente, acompañado por un esquema de diseño y adecuación museográfica. Este proyecto tenía como objetivo dar un giro completo al espacio dedicado a la exposición permanente y ampliar el ámbito de las exhibiciones temporales³⁸⁵.

Una vez establecidas estas primeras premisas, el arquitecto diseñó un Plan Director dividido en tres fases:

- Fase 1 (1983): ampliación anexa al edificio actual de la casa colindante nº. 29. Planificación del espacio, distribución e implantación de las comunicaciones verticales y horizontales.
- Fase 2 (1986): presentación del análisis previo del planteamiento museográfico.
- Fase 3 (1987): ejecución y puesta en marcha del nuevo plan museográfico.

El edificio a intervenir era la llamada Casa de la Vila realizado a finales de siglo XVI. Con el tiempo, este inmueble fue destinado a diferentes usos municipales hasta que en 1835 dejó de ser sede del *Consell* -Gobierno Municipal-. Desde ese momento, este edificio tuvo diversos usos llegando a acoger bajo sus soportales, un mercado, en el que mayoritariamente se vendía carbón, circunstancia que la que se le denominó en 1945 *Plaçeta del Carbó*.

En 1962 este palacio renacentista fue declarado Monumento Histórico Artístico³⁸⁶. Los restos de la casa gótica conservados en su interior hicieron que este edificio se reconociera como una de las joyas más notables del patrimonio local conservado. En lo que se refiere a su morfología estaba formado por la unión de dos cuerpos rectangulares en ángulo. Su fachada estaba compuesta en la parte baja por un pórtico de seis columnas toscanas y en la parte alta por ventanas clasicistas, flanqueadas por alargadas pilastras dóricas. A modo de remate, situado en el cuerpo superior, el escudo de la Villa y un reloj de sol³⁸⁷.

385 Extraído de la memoria del proyecto, "Museo Arqueológico Municipal Camilo Visedo. Estudio Director", en el legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/D118/C3-04_01.

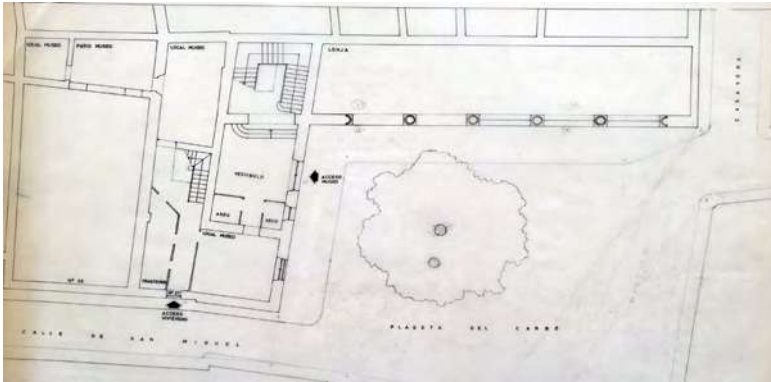
386 Decreto 474/1962, de 1 de marzo. "Los museos españoles; en los que se conservan valiosas colecciones de notable interés artístico, histórico arqueológico y etnológico, constituyen un conjunto cultural que viene a integrar de muy destacada manera el Patrimonio Histórico Artístico de la Nación..." Según el artículo primero, "Se declaran monumentos histórico-artísticos los Museos que a continuación se relacionan afectando también esta declaración a los edificios en los que se hallan instalados en tanto se destinen a la expresada finalidad."

387 SEGURA MARTÍ, Josep M^a, "Museo Arqueológico Municipal Camilo Visedo Moltó (Alcoy, Alicante)", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, nº. 35, Madrid, 2017, p. 2049.

6.3.2. Fase 1ª del Plan Director del Museo de Alcoy (1983-1986)

La primera fase del plan museográfico comenzó en el año 1983. Ésta se centraba en la ampliación del edificio actual con la casa colindante nº. 29 y la planificación del espacio resultante de esta unión. Además de establecer la distribución e implantación de las comunicaciones verticales y horizontales.

Estos dos inmuebles –la Casa de la Vila y el edificio número 29– daban lugar al nuevo espacio museístico, ahora de superficie rectangular y alterada en los correspondientes lados medianeros por la escalera y el ángulo de unión. El mayor de los cuerpos quedaba situado longitudinalmente a la calle San Miguel. Esta superficie de 24 m de fachada a la plaza y 5,50 m de fondo lindaban al frente con la calle Pintor Casanova.



Figs. 371. Museo de Alcoy. Planta y sección

A partir de esta nueva configuración se crearon nuevos espacios que mejoraban su funcionamiento. En relación a esta intención el arquitecto tomó las salas de exposición como núcleo generador de toda la actividad

museística, aumentando su capacidad y creando nuevas zonas polivalentes.

El nuevo espacio del museo quedaba organizado a partir de dos entradas independientes, lugar en el que iniciaban dos itinerarios libres: el primero en dirección a las salas permanentes y el segundo hacia las exposiciones temporales. Asimismo se planteó un tercer acceso de servicio destinado al personal y a la recepción de materiales y piezas.

El esquema proseguía por la resolución de las comunicaciones verticales las cuales quedaron organizadas en torno a una escalera helicoidal que unía el edificio original y el contiguo. Ésta quedaba proyectada a modo de pasarela desde donde se podía contemplar el conjunto³⁸⁸.

Tras liberar la planta baja de los usos originales -vestíbulo y aseos- el espacio diáfano resultante se destinó a albergar las salas de exposición temporal, dejando una pequeña zona libre como almacén. En la primera planta, correspondiente con el primer piso de la casa colindante, se ubicaron las salas multifuncionales para reuniones, conferencias o proyecciones; además de una galería expositiva y una zona de aseos.

Al suprimir el hueco de la escalera, este espacio se convirtió en un patio interior libre que favorecería el movimiento y traslado de objetos de gran volumen.

La segunda planta con 192 m² de superficie, correspondiente a la parte alta del museo y al segundo piso del inmueble anexionado, se destinó para la zona de exposición permanente. A la tercera planta se le asignó un uso privado para el personal, instalándose en ella las zonas de trabajo, oficinas y laboratorios. Aprovechando la gran altura de las dos alas del edificio original se creó una galería intermedia, con función de almacén-exposición que podía ser visitada por especialistas o estudiosos.

La cuarta planta, que se correspondía con el cuarto piso de la ampliación, acogió el archivo y la biblioteca. El otro lado coincidente con el desván del museo quedó convertido en almacén. Mientras la quinta planta, que comprendía la superficie del último piso del inmueble contiguo y la escalera de comunicación, se habilitó para acoger el laboratorio fotográfico y los talleres.

A continuación se facilita un esquema del programa de necesidades que evidencia los cambios producidos a partir de este plan de rehabilitación. Según el esquema se observa como la propuesta planteada por Javier Feduchi ampliaba y mejoraba las necesidades solicitadas por el entonces director del museo.

388 *"Su situación -prácticamente cerrada en el punto de confluencia de los tres cuerpos de edificación a los cuales ha de servir-, junto con su desarrollo elipsoidal y la disposición prevista para las mesetas, permiten la fácil penetración a las áreas de cada nivel por dos puntos, cada uno establecido en un extremo de cada eje de su figura en planta."* En: Memoria del proyecto del Museo de Alcoy, Legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/D118/C3-04_01.

MUSEO DE ALCOY. PROGRAMA DE NECESIDADES		
ÁREAS MUSEOGRÁFICAS		
ESTADO ORIGINAL	SOLICITACIÓN DIRECTOR DEL MUSEO	PROPUESTA
<ul style="list-style-type: none"> - Vestíbulo (exposición en tránsito) - Sala 1 - Sala 2 - Aseos para personal y públicos 	<ul style="list-style-type: none"> - Vestíbulo - Sala 1 - Sala 2 - Salas nuevas - Sala de conferencias y proyecciones - Exposiciones monográficas - Exposiciones especiales 	<ul style="list-style-type: none"> - Vestíbulo - Sala 1 - Sala 2 - Salas nuevas - Salas de conferencias y proyecciones - Exposiciones eventuales - Exposición últimos hallazgos - Exposición abierta (lonja) - Información, control, exposición y venta de productos. - Aseos guardarropa y teléfono
ÁREAS DE TRABAJO		
ESTADO ORIGINAL	SOLICITACIÓN DIRECTOR DEL MUSEO	PROPUESTA
<ul style="list-style-type: none"> - Local común a todos los servicios 	<ul style="list-style-type: none"> - Dirección - Oficinas (microcomposición) - Biblioteca e investigación - Laboratorio, conservación y restauración - Laboratorio fotográfico, dibujo y audiovisuales. 	<ul style="list-style-type: none"> - Dirección - Oficinas - Biblioteca e investigación - Laboratorio conservación y restauración - Laboratorio fotográfico, dibujo y audiovisuales - Vestuarios y aseos para personal
TALLERES		
ESTADO ORIGINAL	SOLICITACIÓN DIRECTOR DEL MUSEO	PROPUESTA
<ul style="list-style-type: none"> - En locales exteriores al museo 	<ul style="list-style-type: none"> - Almacén de piezas no expuestas - Archivo - Almacén de instrumental 	<ul style="list-style-type: none"> - Almacén de piezas no expuestas - Almacén de piezas no expuestas (visitable para investigadores y estudiosos) - Archivo - Desbaste y limpieza de piezas - Almacén de instrumental - Desecado de piezas

6.3.3. Fase 2ª y 3ª del Plan Director del Museo de Alcoy (1986-1987)

La segunda y tercera fase del Plan Director del Museo de Alcoy se centró en la planteamiento y ejecución del esquema museográfico. A través de las directrices presentadas en este documento se manifestaba el propósito de reflejar el carácter de la institución como espacio para la conservación, divulgación e investigación del pasado. La intención era conformar un paseo desde la más temprana Prehistoria hasta la Edad Media (S. XII).

MUSEO DE ALCOY. PLAN MUSEOLÓGICO	
Nivel 0	- Sala de exposiciones cambiantes (temporales) - Taller de tratamiento de últimos hallazgos - Aseos y vestuarios del personal
Nivel 1	- Sala de conferencias, reuniones y proyecciones - Aseos para el público
Nivel 2	Colección permanente - 1. Paleolítico, Epipaleolítico y Pinturas Rupestres - 2. Neolítico - 3. Eneolítico - 4. Edad del Bronce - 5. Cultura Ibérica - 6. Época Romana - 7. Época Musulmana
Nivel 3	- Despacho de dirección - Gabinete de dibujo - Galería-almacén de fondos no expuestos al público, a disposición de quién lo solicite
Nivel 4	- Biblioteca - Oficina de Secretaría - Almacén dispuesto similarmente al anterior - Aseos para el personal
Nivel 5	- Laboratorios de trabajo y talleres

Una vez puesto en marcha este estudio director, cuando las obras de restauración y ampliación de la primera fase se encontraban en un avanzado estado de desarrollo, dio comienzo una segunda etapa relacionada, como venimos avanzando, con la propuesta de implantación museográfica.

En noviembre de 1986 se presentó un primer documento que contemplaba un programa general de implementación museográfica. En él se ofrecía la configuración de una conceptualización completa: distribución de los espacios teniendo en cuenta los criterios de zonificación y recorrido. Un catálogo de amueblamiento expositivo y el diseño de los dispositivos de iluminación, y señalización. Finalmente y tras algunas modificaciones de última hora, en marzo de 1987 se presentó el proyecto definitivo.

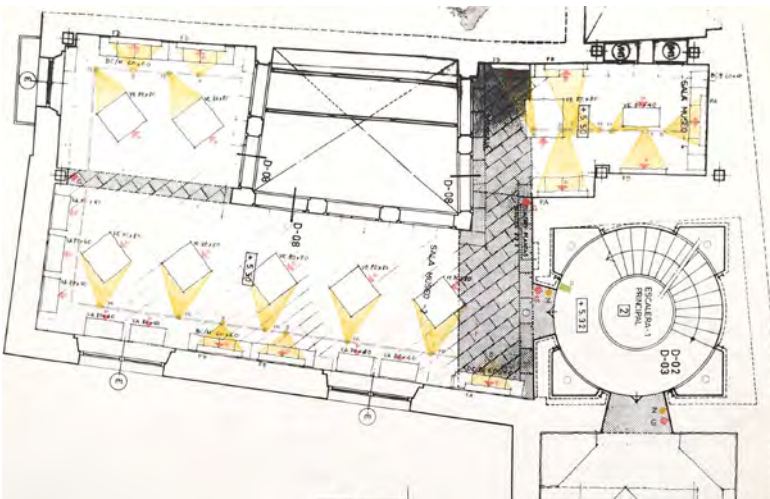
En lo que respecta a esta implantación museográfica, el programa diseñado para el Museo de Alcoy presentaba un plan completo constituido por la creación de las salas de exposición, de espacios versátiles y otras áreas destinadas a nuevos usos como: biblioteca, auditorio, oficinas, almacenes, talleres y áreas técnicas. Un esquema que se vio completado por el catálogo completo de equipamiento, iluminación y señalización, diseñado por el propio arquitecto.

Desde el punto de vista técnico, este inventario de muebles, conformado por vitrinas -exentas, adosadas y colgadas-, pedestales, fondos y muebles de trabajo presentaba un cuidado y perfecto ejercicio de minuciosidad geométrica basado en estrategias modulares con el fin de que pudieran ser trasladadas y reutilizadas.

La sencillez de las piezas se ampliaba a los materiales entre los que predominaban las estructuras metálicas y tableros de madera, usados también, como material principal, en los soportes de exposición.

Por otro lado, la iluminación se planteó a partir de una luz ambiental complementada por proyectores individuales direccionados sobre las piezas y concentradores de luz, colocados en algunos sitios estratégicos de la sala.

En la actualidad, este proyecto sigue presente en el museo. Su disposición apenas ha cambiado y visitarlo supone una experiencia arqueológica que va más allá de la observación, ya que tiene como protagonistas la historia, las colecciones, la importancia de los yacimientos y el edificio.



Figs. 372-373. Implantación museográfica. Nivel 0 - Nivel 1 (sector B), museografía

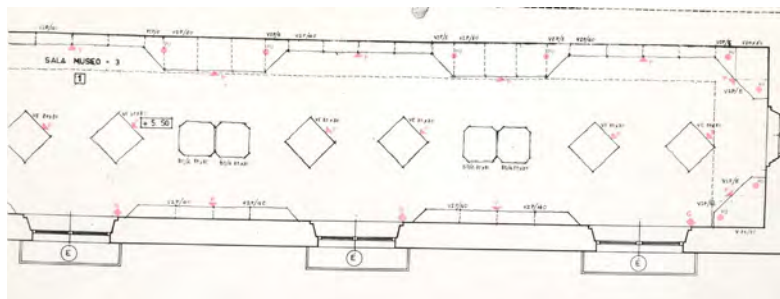


Fig. 374. Implantación museográfica. Nivel 2 (sector A), museografía



Figs. 375. Museo de Alcoy. Zona expositiva actualmente

7. EL PABELLÓN DE LOS DESCUBRIMIENTOS

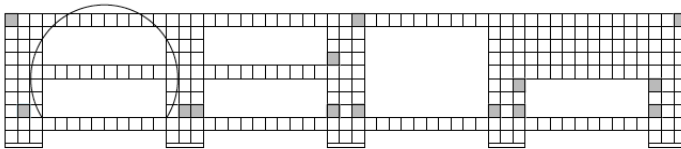
7.1. Iniciativa. Contextualización de la Expo '92

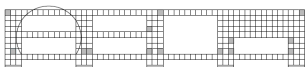
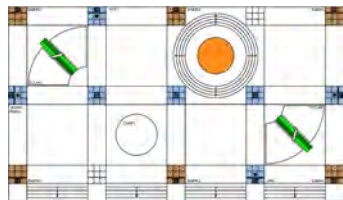
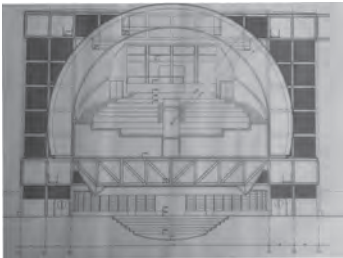
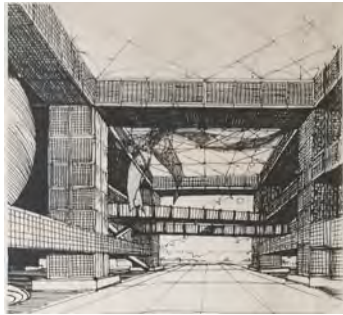
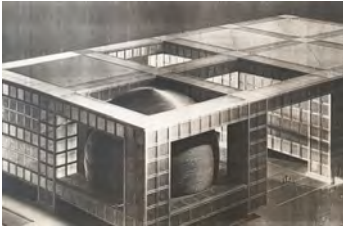
7.2. La arquitectura modular del Pabellón de los Descubrimientos

7.3. El imaginario visual en la museografía sobre los descubrimientos

7.4. Epílogo

7. EL PABELLÓN DE LOS DESCUBRIMIENTOS





EL PABELLÓN DE LOS DESCUBRIMIENTOS -EXPO '92. SEVILLA	
UBICACIÓN	Plaza de los Descubrimientos. Isla de la Cartuja, Sevilla
PROMOTOR	Sociedad Estatal de Ejecución de Programas Conmemorativos del V Centenario del Descubrimiento de América S.A.
GESTIÓN	Dirección General de Proyectos y Construcción Expo '92, S. A.
USO-FUNCIÓN	Pabellón de los Descubrimientos con la intención de ser transformado, posteriormente, en el Museo de ciencia y tecnología.
PROYECTO DE	Arquitectura: Javier Feduchi y Alfredo Lozano (arquitectos). Museografía: Jean Pierre Duval y François Confino (arquitectos y escenógrafos) + "Creadores Asociados", como encargados del proyecto expositivo.
COLABORADORES	Luis Aldaco (aparejador). Antonio Lafuente (coordinación científica). Carmen Bueno (directora del departamento de pabellones de la Expo '92)
OTROS COLABORADORES	Esteyco (Estructura), Initec y Abengoa (instalaciones). Pierre Bideau (diseño iluminación). Supervisión Expo '92: Teresa Escudé (arquitecta) y Javier Bengoa (aparejador). José Ignacio Bayón (productor de la exposición), Elías Querejeta y Albert Ripoll (productores de audiovisuales), María Luisa Ortega (documentalista).
DIRECCIÓN DE OBRA	Javier Feduchi Alfredo Lozano (arquitectos). Luis Zarandieta (aparejador), Manuel Zarandieta (aparejador).
EMPRESA CONSTRUCTORA	Ferrovial, S. A.
CONTRATISTA	Sevilla Service Production, S. A. (producción).
TEMÁTICA DE LA EXPO	La historia de los descubrimientos.
CONCURSO / ENCARGO	Encargo
FECHA ASIGNACIÓN	1989
FECHA DE EJECUCIÓN	1989-1992
FECHA INAUGURACIÓN	
DURACIÓN	Ninguna. Sufrió un incendio el 18 de febrero de 1992
DEMOLICIÓN DESMONTAJE	- 2005-2006
PROTECCIÓN	No
BREVE DESCRIPCIÓN	Construcción paralelepípeda de base rectangular dividido en ocho módulos cuadrados, con una altura de 25 m. Esta unidad formal está basada en una gran potente y marcada estructura metálica de base modular cuadrada, definida por 15 torres verticales unidas por vigas y pasarelas de servicio.
ARGUMENTO EXPOSITIVO	Establece un viaje por la aventura descubridora del hombre, centrada en los últimos cinco siglos. Su hilo expositivo se organiza en torno a 4 ámbitos: el Nuevo Mundo, la Revolución Científica, la Revolución Industrial, Ciencia y Tecnología: la ambigüedad del progreso.
ARQUITECTOS O ARTISTAS PRESENTES EN LA EXPOSICIÓN	Eduardo Arroyo
LOCALIZACIÓN EN EL LEGADO	JFB/D021/C16-04. JFB/D021/K4-04_03. JFB/F0259. JFB/F0260-0297. JFB/F0464. JFB/P022/B2-06_01. JFB/P022/C28-01. JFB/P022/K4-04_01. JFB/P022/K4-04_02. AG/P00126/k4-03_01

BIBLIOGRAFÍA	<ul style="list-style-type: none"> - FEDUCHI, Javier y LOZANO, Alfredo, "La esfera cautiva", <i>AV. Monografías de Arquitectura y Vivienda</i>, nº. 34-35, Madrid, 1992, pp. 48-53. - FEDUCHI, Javier, "Memoria", <i>El fuego y el arte. Intervención de Eduardo Arroyo en el Pabellón de los Descubrimientos</i>, Catálogo de exposición, Sociedad Estatal Expo 92, Sevilla, 1992, s/p. - GUTIÉRREZ ÁLVIZ-CONRADI, Miguel Ángel, <i>La reutilización de los pabellones de la Expo '92: un legado para la ciudad de Sevilla</i>, Tesis Doctoral, Universidad de Sevilla, 2016. - LAFUENTE, A. y VILCHIS, J., "El montaje de un relato escénico: memoria de un pabellón de la Exposición Universal de Sevilla", <i>Archivos de la filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen</i>, nº. 21, 1993, pp. 131-147.
SUPERFICIE TOTAL	12.000 m ²
SUPERFICIE DE EXPOSICIÓN	8.000 m ²
PRESUPUESTO FINAL (según el dato presentado en mayo de 1989)	
Presupuesto materiales	1.027.500.000 pts
Donorama	729.400.000 pts

7.1. Iniciativa. Contextualización de la Expo '92

Cierra esta investigación el Pabellón de los Descubrimientos. Un proyecto que se reconoce fuera de las arquitecturas museísticas que el arquitecto venía desarrollando en esta última etapa de su trayectoria. Realizado entre 1989 y 1992, este proyecto materializaba en sí mismo la esencia de la modulación aplicada a una construcción de grandes dimensiones. El resultado fue una arquitectura que apostaba por la ligereza, la flexibilidad, la transparencia y la inmaterialidad.

Este pabellón a gran escala transmitía la capacidad de transformación presente en sus trabajos más versátiles. Con él, Javier Feduchi recupera las cualidades de la arquitectura modular, a partir de un entramado metálico, con el que crea una construcción unificada.

El Pabellón de los Descubrimientos formó parte del catálogo de construcciones realizadas para la Exposición Universal Sevilla '92; un acontecimiento internacional que, sin lugar a dudas, se recuerda como uno de los más importantes celebrados a finales del siglo XX en España. Surgida de la intención de continuar en la estela de sus antecesoras, ésta se planteaba como una nueva edición de la Exposición Internacional Iberoamericana³⁸⁹. Fue así como en 1982 la Comisión Nacional para la Celebración del Quinto Centenario del Descubrimiento de América comenzó los trámites para hacer realidad esta propuesta en relación con el ya confirmado proyecto de exposición universal, para conmemorar dicho centenario en Chicago.

Sin embargo a causa de los desacuerdos entre las autoridades, la escasez de recursos para su creación y la oposición de los movimientos ecologistas, la ciudad americana renunciaba a la oportunidad de llevar a cabo una exposición para celebrar este evento, quedando Sevilla como única ciudad a cargo³⁹⁰.

Esta exposición de seis meses de duración –20 de abril al 12 de octubre– fue la segunda, con carácter universal celebrada en tierras sevillanas. Una vez más esta celebración sirvió como instrumento para recolocar al país en el marco cultural internacional y poner a la ciudad, al nivel de las grandes ciudades europeas.

Partiendo de un argumento basado en establecer un homenaje a la capacidad descubridora del ser humano, se estableció una correspondencia con los aspectos culturales, científicos, técnicos y económicos, que trajo consigo este episodio y que influyeron en la evolución y progreso de la sociedad contemporánea³⁹¹.

Para su organización se creó, en 1981 una Comisión, la cual quedó oficializada a través del Real Decreto 697/1982, del 5 de marzo. De aquí

389 La primera Exposición Iberoamericana se había celebrado en Sevilla entre marzo de 1929 y junio de 1930, con motivo del hermanamiento entre España, Hispanoamérica, Estados Unidos Portugal y Brasil. La celebración de esta exhibición coincidió en el tiempo con la Exposición Internacional de Barcelona, celebrada entre mayo de 1929 y enero de 1930.

390 Información detallada en: MORALES MARTÍNEZ, Alfredo J. "Sevilla, la exposición Ibero-Americana de 1929 y la Exposición Universal de 1992", *Artigrama*, nº 21, 2006, pp. 128-131. En: <https://www.unizar.es/artigrama/pdf/21/2monografico/05.pdf>

391 En: MARCHENA GÓMEZ, Manuel Jesús y PABLO-ROMERO GIL-DELGADO, María del Pópulo, "La Exposición Universal de Sevilla en 1992: consecuencias de orden territorial", *Territorio y desarrollo local*, nº. 4, 2005, p. 19-30.

surgió la Sociedad Estatal de Ejecución de Programas Conmemorativos del V Centenario del Descubrimiento de América S.A. como entidad encargada de los prolegómenos de esta celebración³⁹².

En marzo de 1982 España presentó su candidatura a la *Bureau International des Expositions* (BIE)³⁹³, siendo ésta aprobada en el mes de diciembre, bajo la categoría de “Exposición Universal”³⁹⁴.

A partir de este momento se planteó un organigrama donde destacó la figura de Manuel Olivencia Ruíz (1929-2018), designado comisario general en 1984. A continuación se eligió, en 1985, la isla de la Cartuja como espacio para acoger la citada muestra³⁹⁵; un lugar simbólico que contaba con una superficie de quinientas hectáreas de terreno a los pies de la ciudad y que, en esos momentos, se encontraba ocupado por un monasterio abandonado y una vieja fábrica de cerámicas³⁹⁶.

Dentro de esta fase previa se enmarca el “Concurso internacional de ideas para la reordenación del recinto” que fue convocado en marzo y fallado en julio de 1986. Entre las bases se advertía sobre la construcción de un espacio sugerente, acorde con la belleza de la ciudad. Además de solicitar una solución a los problemas urbanísticos; sin olvidar la atención a la conservación del espacio y restauración de las construcciones preexistentes como el Monasterio de la Cartuja³⁹⁷.

La importancia subyacente a este concurso hizo que entre las trece propuestas presentadas resonaran los apellidos de los arquitectos más reconocidos como: Sáenz de Oiza, Gregotti, Moneo, Riza, Cruz y Ortiz, Bohigas y Krier, entre otros. Sin embargo se eligió el estudio de Julio Cano Lasso para plantear un proyecto intermedio entre las dos ganadoras – que, de antemano, no compartían ninguna característica-: la propuesta bioclimática del argentino Emilio Ambasz y la ordenación reticular del ingeniero José Antonio Fernández Ordoñez y los arquitectos Estanislao Pérez Pita y Jerónimo Junquera³⁹⁸.

Pero lejos del proyecto basado en los valores paisajistas y medioambientales propuesto por Ambasz³⁹⁹ –del que sólo se respetó la creación de uno de sus lagos-, la superficie de la Expo quedó convertida en una trama urbanizada de parcelas sobre las que fueron ubicados los pabellones⁴⁰⁰.

Este proceso continuó con la aprobación del Plan General de Ordenación Urbana (PGOU1987)⁴⁰¹. En él se presentaban las bases del nuevo planeamiento de la ciudad en lo que se refiere al conjunto urbano e histórico; todo ello complementado por los planes especiales de protección y catálogos.

La expansión que supuso la reorganización de la Isla de la Cartuja trajo consigo la más importante transformación urbana llevada a cabo en una

392 Según el reglamento esta Sociedad Estatal era responsable de la preparación, organización, funcionamiento y gestión de esta Exposición Universal, además de conseguir financiación y garantizar así su desarrollo. De aquí se fueron creando diversos órganos como el “Alto Patronato para la Conmemoración del V Centenario del Descubrimiento de América”.

393 *Bureau International des Expositions* (BIE), traducido como Oficina Internacional de Exposiciones es una organización internacional intergubernamental, fundada en 1931, con sede en París, la cual posee personalidad jurídica interna e internacional, encargada de vigilar y proveer todas las exposiciones internacionales celebradas, que tengan duración mayor de tres semanas pero menor de seis meses.

394 Información detallada en: PABLO-ROMERO GIL-DELGADO, María del Pópulo, *La exposición universal de Sevilla 1992: efectos sobre el crecimiento económico andaluz*, Universidad de Sevilla, Fundación Focus Abengoa, Sevilla, 2002, p. 28.

395 Este terreno de 500 hectáreas aproximadamente estaba ocupado solamente por el Monasterio de Santa María de las Cuevas, un lugar simbólico, ya que allí el propio Cristóbal Colón pasaba los tiempos de descanso entre sus viajes, además ser el lugar donde había estado enterrado durante 27 años.

396 Información extraída de: CHUECA GOITIA, Fernando, “Expo 92, una incógnita”, *ABC*, 1. 05. 1985, p. 3.

397 Más información en: FERNÁNDEZ-RÚA, José María, “Los Reyes inauguraron ayer la exposición de ideas sobre la ordenación del recinto de la Cartuja”, *ABC*, 24-10-1986, p. 19.

398 Más información en: GÁMIZ GORDO, Antonio, “Arquitectura y espacios escénicos de la Expo ‘92 de Sevilla”, *Escenarios de España*, Fomento de Construcciones y Contratas, 2006, p. 416.

399 Emilio Ambasz arquitecto, es conocido por ser el precursor de la denominada “arquitectura verde”, en su propuesta para la Expo había tenido en cuenta la climatología, la hidrografía, la pedología y la edafología, así como otras ciencias y conocimientos que se antojaban indispensables para el desarrollo de este proyecto. En: “La Expo ‘92, 25 años después: Emilio Ambasz y la Sevilla que pudo ser. <https://juan-adia.blogspot.com/2012/08/la-expo92-20-anos-despues-emilio-ambasz.html>”.

400 El proyecto final presentado por Julio Cano Lasso y colaboradores giraba en torno a los siguientes criterios básicos: la importancia de la presencia de agua en el recinto. La configuración del Camino del Alamillo como eje importante de la exposición. El mantenimiento del muro de cerramiento del Monasterio. Promueve la vertebración del territorio mediante infraestructuras de transporte y comunicación de la Isla de la Cartuja y la restitución del cauce histórico del río Guadalquivir, así como la recuperación del meandro de San Jerónimo para la ciudad, tras la supresión del ferrocarril y sus correspondientes instalaciones y accesorios. En: GUTIERREZ-ALVIZ y CONRAD, Miguel, *La reutilización de los pabellones de la Expo ‘92: un legado para la ciudad de Sevilla*, Tesis Doctoral, E.T.S.A., Universidad de Sevilla, 2015, p: 32-34.

401 Se puede acceder a este plan y conocerlo en detalle en: <https://www.urbanismosevilla.org/areas/planeamiento-des-a-urb/plan-general-de-1987-y-planeamiento-de-desarrollo>

ciudad. Como parte de la preparación de este evento fueron muchas las intervenciones desarrolladas en ella. Este conjunto de trabajos se resumen en la creación de nuevas vías de circunvalación y de nuevos accesos al interior de la ciudad, la apertura del río, que favoreció en la regeneración e incorporación al nuevo tejido urbano de algunos distritos que, hasta la fecha, habían permanecido apartados. Además de la creación de nuevas infraestructuras en la ciudad como el aeropuerto de San Pablo, la nueva estación de tren de Santa Justa y la implantación de seis nuevos puentes sobre el río.

Tras todo este despliegue de intenciones era de esperar que la Expo '92 quedara marcada en la memoria como un hito histórico. Su carácter internacional fomentó la participación un total de ciento diez países, diecisiete comunidades autónomas y un gran número de instituciones, empresas privadas y organizaciones internacionales⁴⁰².

En lo que se refiere a su repercusión, tras su clausura el 12 de octubre de 1992, la Expo '92 había recibido a más de cuarenta millones de visitantes, convirtiéndola en la más visitada de la historia. Esta exposición fue, junto a las Olimpiadas de Barcelona, un perfecto instrumento de renovación de un país que daba sus primeros pasos dentro de la antigua Comunidad Económica Europea⁴⁰³.

7.2. La arquitectura modular del Pabellón de los Descubrimientos

La Expo '92 se confirmó como un evento internacional donde se hizo alarde de un entramado arquitectónico en el que se manifestaron los principios de la arquitectura imperante a finales del siglo XX⁴⁰⁴.

El Pabellón de los Descubrimientos partió de unas condiciones que lo situaban a medio camino entre los pabellones de exposición y el museo permanente. A diferencia de los anteriores ejemplos realizados por el arquitecto, éste se caracterizaba al ser concebido desde la perdurabilidad ya que, tras finalizar la Expo se convertiría en el futuro Museo de Ciencia y Tecnología.

Ubicado en el sector sur, tanto este pabellón como sus coetáneos limítrofes pertenecieron al grupo de construcciones temáticas promovidas por la propia Sociedad Estatal de la Exposición. El edificio firmado por Javier Feduchi y Alfredo Lozano se encontraba enmarcado en el área denominada "El Impacto de los Descubrimientos" y compartía espacio con el Edificio Expo de Antonio Vázquez de Castro, el Pabellón de la Navegación, realizado por Guillermo Vázquez Consuegra, el del Futuro de Oriol Bohigas, Josep Martorell y David Mackay. Y el Pabellón de la Naturaleza, de Luis Fernando Gómez-Stern, que contaba con zona botánica llamada Jardín Americano. Este grupo de edificios quedó completado con el Pabellón del Siglo XV. Este proyecto de Francisco Torres

402 En: "Universal", *Cercha. Revista de los apañadores y arquitectos técnicos*, nº. 13, 3ª época, Madrid, 1992, p. 9.

403 cfr. MARCHENA GÓMEZ, Manuel Jesús, HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Enrique, "Sevilla en la primera década del siglo XXI: transformaciones urbanas hacia un nuevo modelo de ciudad", *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, nº. 70, 2016, p. 397-398.

404 Ver en: ISASI, Justo F. *AV. Monografías de Arquitectura y Vivienda*, nº. 34-35, Madrid, 1992, p. 21.

se ubicó dentro del conjunto monumental de la Cartuja de Santa María de las Cuevas.

A su vez este conjunto de edificaciones se encontraba circundado por otros ejemplos realizados por arquitectos nacionales. Entre sus calles una secuencia de pabellones demostraban la presencia de personalidades como: Fernando Redón autor del Pabellón de Navarra, Miguel de Oriol e Ybarra responsable del Pabellón de la Santa Sede. Santiago Calatrava con el pabellón de Kuwait y Francisco Javier Sáinz de Oiza y la Torre de Triana.

Una diversidad arquitectónica que quedaría completada por la asistencia de profesionales internacionales entre los que destacaron: Tadao Ando, que realizó el Pabellón de Japón, Peter Hill con el de Nueva Zelanda, Gae Aulenti y Pierluigi Spadolini, autores del de Italia y Nicholas Grimshaw & Partners, que realizaron el de Reino Unido, entre otros.

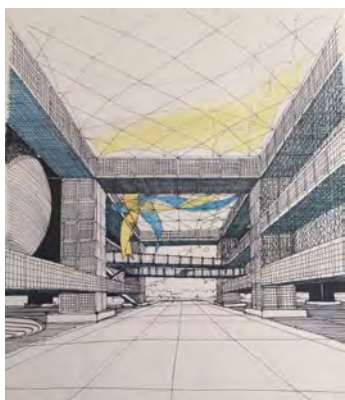
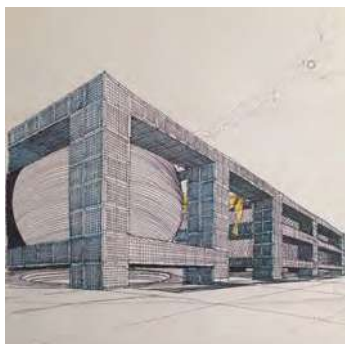


Fig. 376. Plano general de la Expo '92

Todos estos ejemplos formaron parte de un inventario arquitectónico, a través del cual se manifestó una clara preferencia por la sencillez y flexibilidad de los espacios diáfanos, los volúmenes acristalados, el empleo de retículas tridimensionales modulares, la exhibición de las estructuras vistas y la aplicación de la tecnología punta en la construcción.

El Pabellón de los Descubrimientos pasó a la memoria de la exposición como uno de los más significativos del conjunto. Esta construcción se erigió como una sede de la tecnología y la modernidad en el contexto de una exposición internacional. Según el anteproyecto, fechado en febrero de 1989, los responsables de su diseño apostaron por realizar un contenedor que atrajera la atención sobre sí mismo.

Como se ha mencionado anteriormente, este pabellón no fue creado para



Figs. 377-378. Pabellón de los Descubrimientos. Dibujo del interior

acoger un argumento concreto; sino que en relación a su función como futuro museo debía estar preparado para cualquier modificación.

Por este motivo la flexibilidad del espacio surgió como una necesidad para acoger lo eventual. Por ello Javier Feduchi y Alfredo Lozano plantearon este pabellón como un espacio en un único plano diáfano susceptible de extenderse y con la posibilidad de creación de un sistema expositivo con numerosas posibilidades de compartimentación; reservando un ámbito independiente para ubicar el Teatro *Omnimax/Digistar*.

Continuando con el planteamiento del pabellón, la parcela en la que quedó ubicado contaba con una superficie rectangular de 157 x 77 m. El acceso se realizaba por la Puerta Sur o Puerta de Triana y en cuanto a su situación ésta colindaba al norte con el muro del monasterio, al sur con la denominada Plaza de los Descubrimientos, convertida en antesala del edificio; al este, con el Pabellón de la Navegación y al oeste con una amplia avenida arbolada que lo conectaba, al otro lado, con el edificio de la Junta de Andalucía.

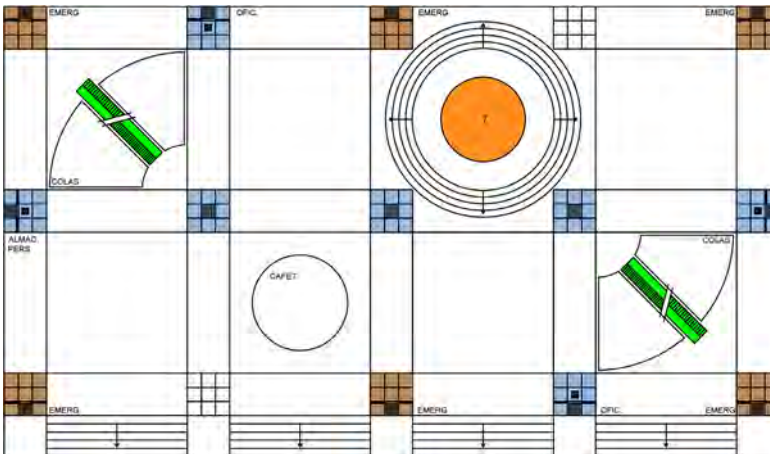
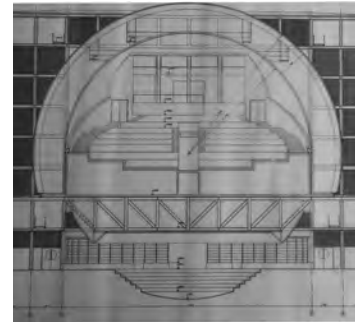
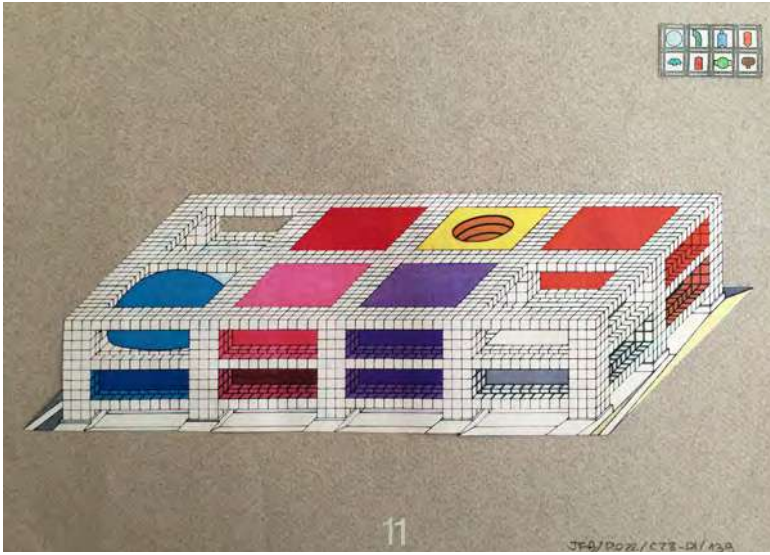
En cuanto a su morfología comenzaremos haciendo alusión a la diafanidad del espacio de exposición como una de las principales premisas que otorgan la flexibilidad del edificio. Con este proyecto se rompe con la idea arquetípica de pabellón o museo, normalmente cerrado y compartimentado, para crear un nuevo espacio museístico capaz de albergar cualquier tipo de montaje⁴⁰⁵

De simetría longitudinal, este pabellón paralelepípedo de 126 x 66 m de superficie y 25 metros de altura se caracterizó por su singular estructura vista de elementos metálicos que ofrecían la posibilidad de crear una planta libre. El uso de la retícula de pilares como sistema sustentante de las vigas horizontales *Vierendeel* pretensadas tenían un doble objetivo: por un lado la disposición de luz en todo el perímetro y, por otro, la libertad de ordenar el espacio libremente.

En este entramado ortogonal se sustituyeron los muros por pilares permitiendo la creación de una sucesión de espacios de 24 x 24 m, contribuyendo así a la flexibilidad al colocar en ellos las plataformas expositivas que consistían en dos familias ortogonales de vigas conectadas a una losa de hormigón.

Horizontalmente cada una de las torres se conectaban entre sí a través de puentes colocados en tres niveles distintos. En los dos primeros las escaleras se colocaron simétricamente en los vértices del pabellón. Mientras que a partir del tercer nivel las comunicaciones se situaban en la zona central.

405 Para más información ver: "Avance de Anteproyecto", Febrero de 1989. Extraído del legado de Javier Feduchi. COAM: JFB/D021/K4-04_03.



Figs. 379-380. Pabellón de los Descubrimientos. Axonómico y distribución planta baja

Figs. 381-382-383-384-Dibujo del Teatro Omnimax. Maqueta de su construcción

En primer lugar este pabellón iba a albergar un argumento aún por definir sobre “la historia de los descubrimientos”. Ante esta indefinición los arquitectos plantearon un itinerario sin interrupciones que facilitara la instalación del montaje. Por ello los recorridos, uno ascendente y otro descendente, se presentaban muy definidos para que el flujo de visitantes se desarrollara sin interferencias

Javier Feduchi y Alfredo Lozano plantearon este pabellón como una enorme caja suspendida en el aire por pilares. La diafanidad del edificio ofrece la materialización de grandes espacios. La sección muestra que las fachadas se presentaban abiertas al exterior y el interior se iluminaba a



Figs. 385-386. Pabellón de los Descubrimientos. Maqueta

través de las grandes aberturas situadas en los muros y el techo. Así la iluminación difusa se hacía presente por todo el espacio y otorgaba un mayor grado de homogeneidad al ámbito expositivo, liberándolo de una iluminación artificial y directa.

Los cerramientos, barandillas y muros fueron realizados en madera enmarcadas en estructuras tubulares, soportes de palastro y marcos de tubo metálico con tableros de madera y resinas fenólicas, respectivamente. Mientras los pasamanos, cables y chapas fueron perforados y soldados sobre redondos. Para los techos se empleó un sistema de bastidores de tubo tensados de diferentes tipos: lona y foam para las salas de exposición, sólo lona en almacenes y zonas de servicio, y mallas metálicas para los espacios de acceso⁴⁰⁶. La entrada al edificio fue direccional y axial. Situadas en los extremos del edificio con el fin de ordenar las filas de visitantes.

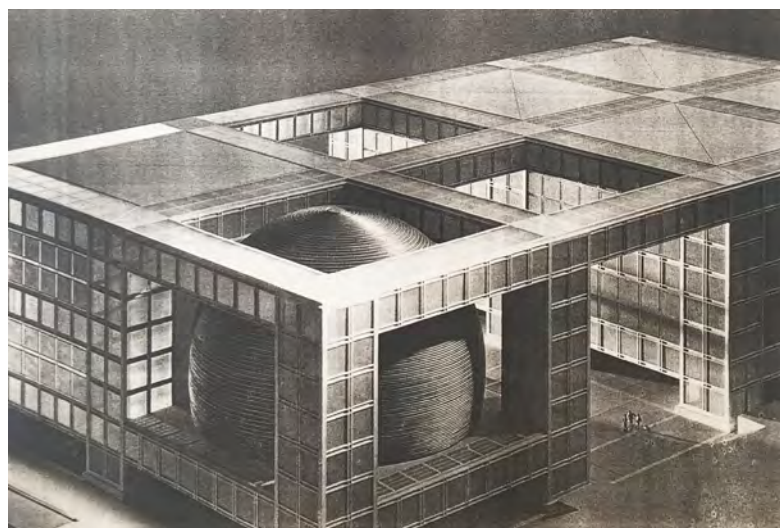


Fig. 387. Pabellón de los Descubrimientos. Maqueta

Por último, el ámbito dedicado al Teatro *Omnimax/Digistar* se planteó como una gran sala de proyección. En su interior contó con una gran pantalla esférica inscrita en una cúpula de costillas metálicas de 24 m de diámetro, revestida de losas prefabricadas de hormigón de 8 cm de espesor y acabada exteriormente en metal. A su vez, se completó con un equipo de cámaras especiales y un negativo con formato diez veces mayor al de 35 mm –el usado habitualmente en el cine–, además de contar con un poderoso equipo de sonido y un planetario digital. La sala de butacas tenía inclinación angular para pudiera contemplarse mejor las imágenes creadas para este evento⁴⁰⁷.

[...] Y en una de las esquinas, como contraste máximo con esta retícula euclídea, una esfera maciza parece cautiva entre las rejas de esta gigantesca jaula. En su interior se

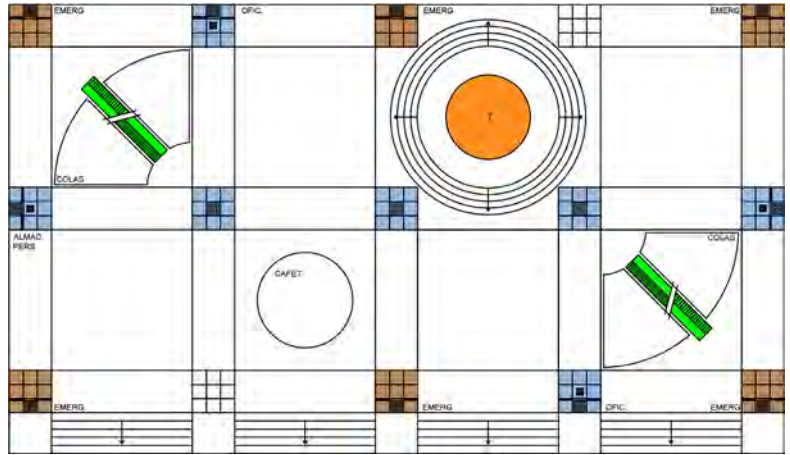
406 Legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/D021/C16-04/003

407 Más información en: GÁMIZ GORDO, Antonio, "Arquitectura y espacios escénicos de la Expo '92 de Sevilla", *Escenarios de España*, Fomento de construcciones y contratatas, Madrid, 2006, p. 419.

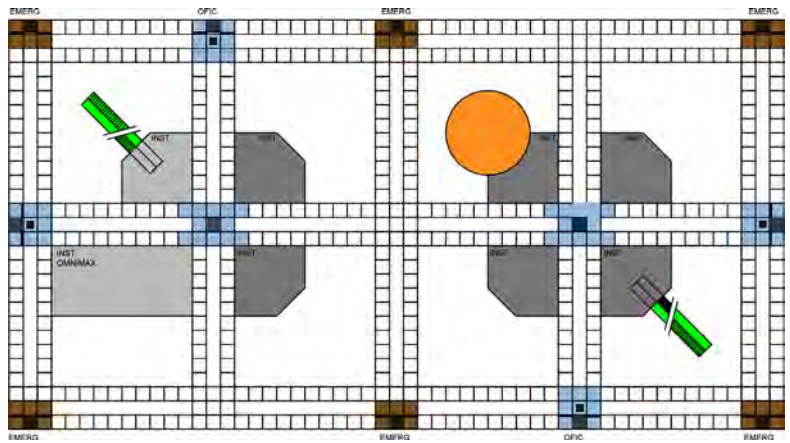
*podrán ver las estrellas del firmamento proyectadas artificialmente sobre su pantalla hemisférica*⁴⁰⁸.

A continuación se adjuntan los planos del Pabellón de los Descubrimientos

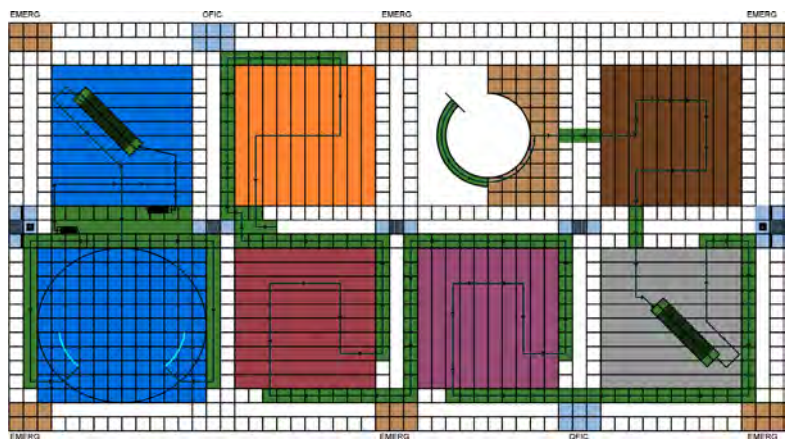
408 cfr. FEDUCHI, Javier y LOZANO, Alfredo, "La esfera cautiva", *AV. Monografías de Arquitectura y Vivienda*, n.º. 34-35, Madrid, 1992, p. 48



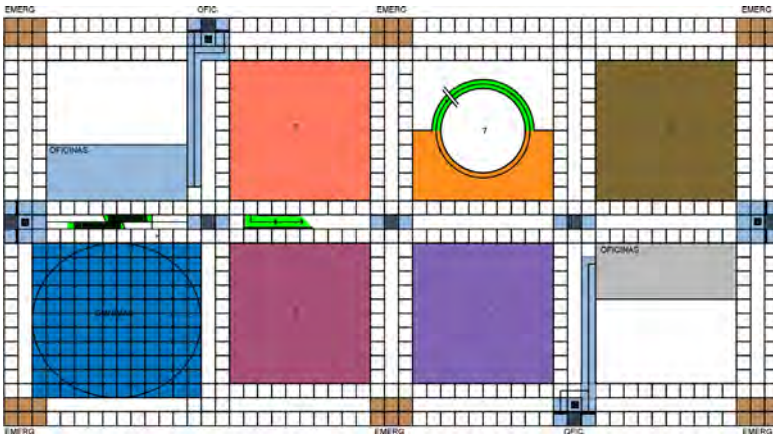
Nivel 0



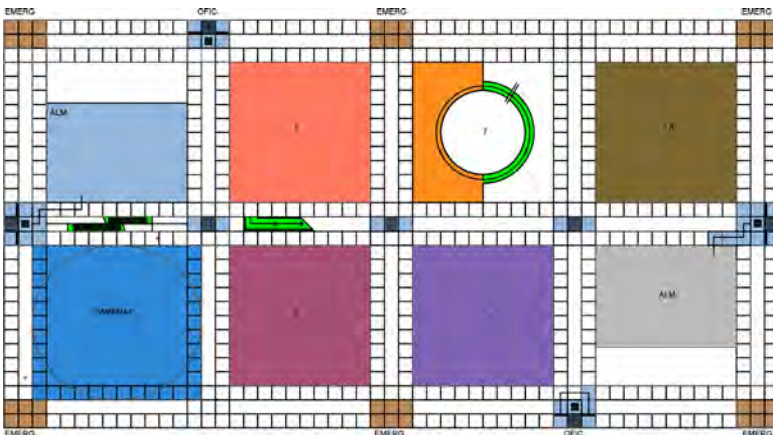
Nivel 1



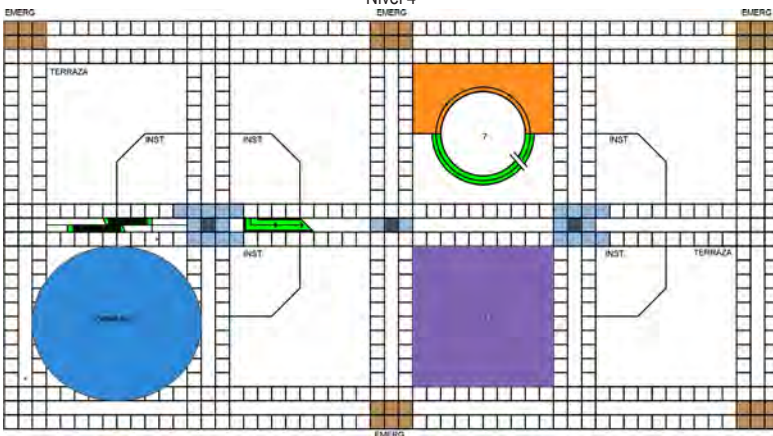
Nivel 2



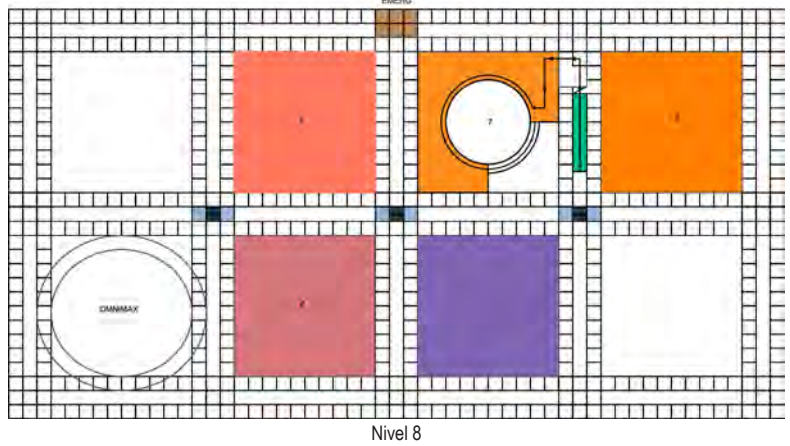
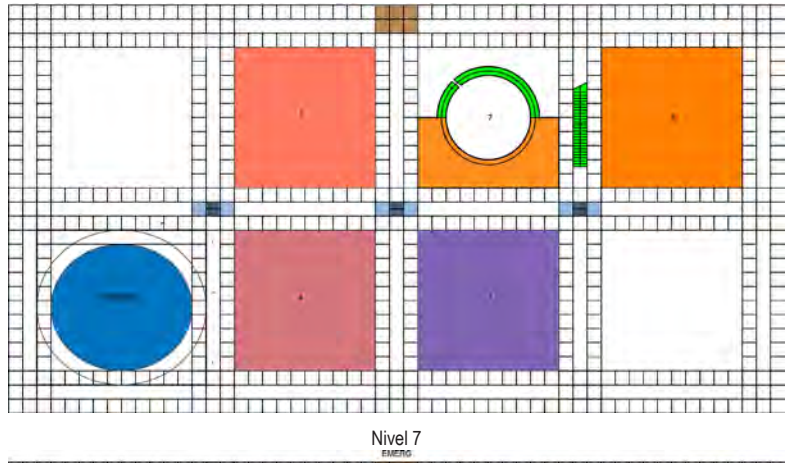
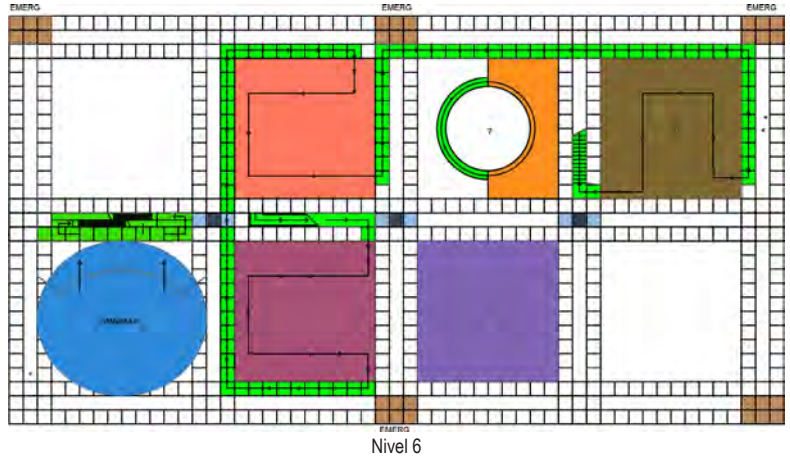
Nivel 3

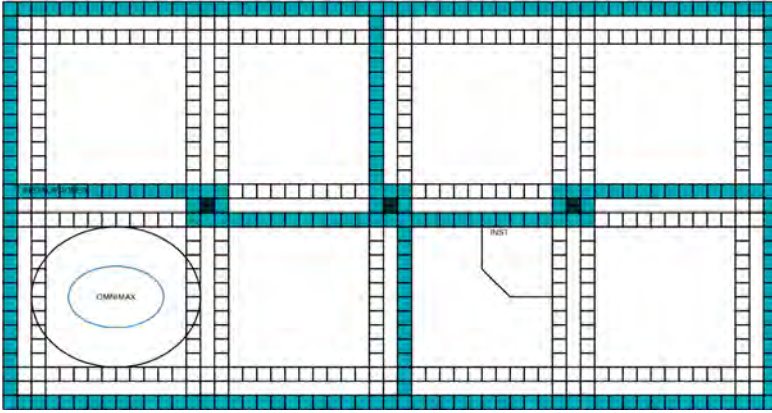


Nivel 4

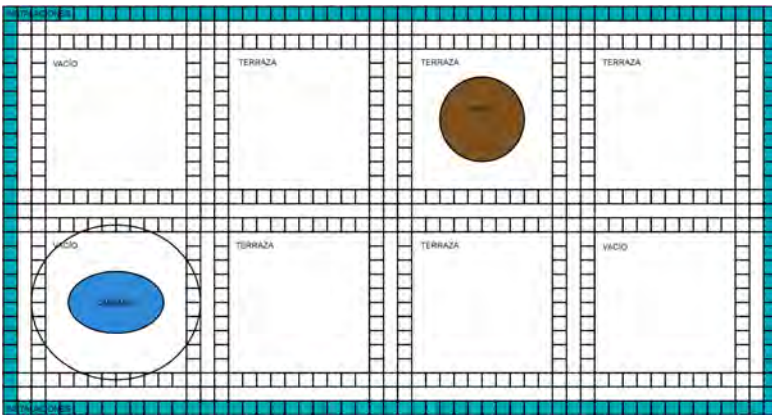


Nivel 5

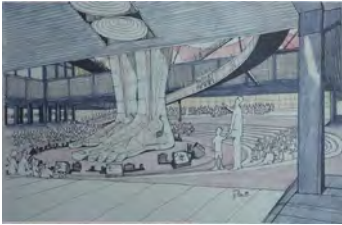




Nivel 9



Nivel 10



Figs. 389-390. Javier Feduchi. Dibujos del espacio museográfico

7.3. El imaginario visual en la museografía sobre los descubrimientos

Como se ha venido avanzado, el Pabellón de los Descubrimientos iba a acoger en su interior una exposición temporal inspirada en un viaje por los hallazgos más importantes de la humanidad. El montaje de este argumento fue diseñado por binomio francés Confino-Duval.

A lo largo de esta investigación se ha realizado el análisis de numerosas exposiciones, stands, pabellones y museos diseñados y proyectados por Javier Feduchi a lo largo de su trayectoria. Es por ello que el estudio de estas arquitecturas efímeras y no tan efímeras revelan la capacidad del arquitecto para proporcionar distintas respuestas a todo tipo de programas y emplazamientos.

En este caso ante la ausencia de un programa exhaustivo, el arquitecto trabajó para crear un espacio de máxima flexibilidad; que debía funcionar como un ámbito de exhibición abierto definido por el propio Javier Feduchi como espacio-esenario; en el que a menor concreción del programa, mayor elasticidad de respuesta.

En mayo de 1989 el equipo conformado por François Confino y Jean Pierre Duval Duval en colaboración con JC Icart, y Creadores Asociados de Madrid presentaron el anteproyecto de exposición titulado “El Poder de los Descubrimientos”⁴⁰⁹.

MUSEOGRAFÍA DEL PABELLÓN DE LOS DESCUBRIMIENTOS (Confino y Duval)	
EL PODER DE LOS DESCUBRIMIENTOS	LA ERA DE LOS DESCUBRIMIENTOS
PLANTEAMIENTO ANTEPROYECTO	PLANTEAMIENTO FINAL
1. LA NIEBLA DEL OSCURANTISMO	1. NUEVO MUNDO, MUNDO NUEVO (SIGLOS XV-XVI)
2. EL HOMBRE ENTRE LO INFINITAMENTE GRANDE Y LO INFINITAMENTE PEQUEÑO	2. EL DESCUBRIMIENTO DE LAS CIENCIAS: EL ORDEN DE LAS COSAS (S. XVI-XIX)
3. LA MÁQUINA-CABALLO DE TROYA - EL MUNDO OBRERO	3. PRIMERA REVOLUCIÓN INDUSTRIAL - MÁQUINA DE VAPOR DE WATT - SALA DE PRENSA - PRIMERA GUERRA MUNDIAL. ESTACIÓN DE TREN
4. LA ENERGÍA	4. CIENCIA Y TECNOLOGÍA: LA SOCIEDAD TECNOLÓGICA - VIDA URBANA - AVANCES CIENTÍFICOS Y TECNOLÓGICOS DEL SIGLO XX
5. EL HUMANOIDE: SECTOR SOBRE EL CUERPO HUMANO - INTERIOR DEL CUERPO HUMANO - BIOLOGÍA+TECNOLOGÍA	5. NUEVA INESTABILIDAD
6. EL MOVIMIENTO	6. CIENCIA Y CULTURA CONTEMPORÁNEAS
7. LA TORRE DE BABEL	7. EL MUNDO ES UNO, LA HUMANIDAD PLURAL
8. LOS LÍMITES DE LOS DESCUBRIMIENTOS	

409 La exposición se organizó en torno a siete espacios, los cuales se presentaban conceptual y escenográficamente diferenciados: 1. Nuevo Mundo, Mundo Nuevo, 2. El orden de las cosas, 3. Primera Revolución Industrial, 4. La Sociedad Tecnológica, 5. Nueva Inestabilidad, 6. Ciencia y Cultura Contemporáneas, 7. El mundo es uno, la humanidad plural. En: LAFUENTE, Antonio y VILCHIS, Jaime, “El montaje de un relato escénico: memoria de un pabellón de la Exposición Universal de Sevilla”, *Archivos de la filmoteca*, nº. 21, 1995, Valencia, pp. 131-147.

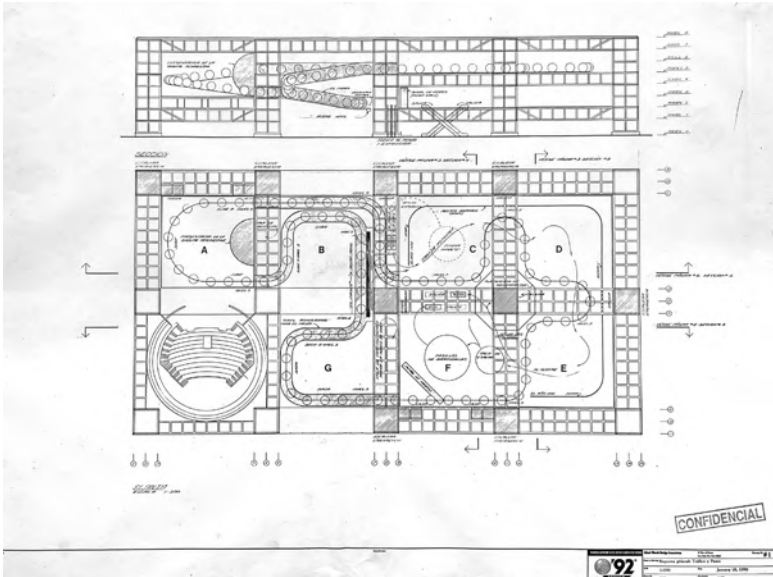
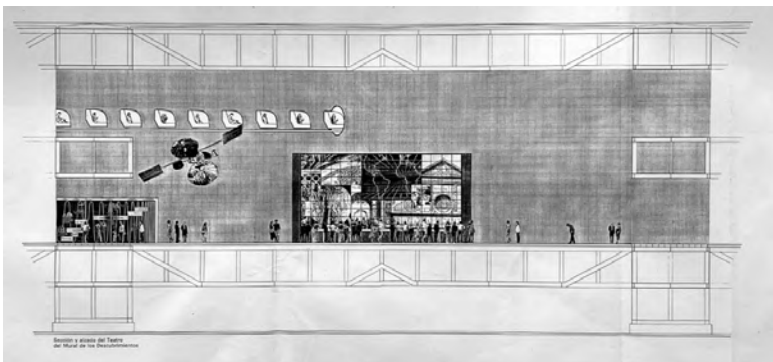
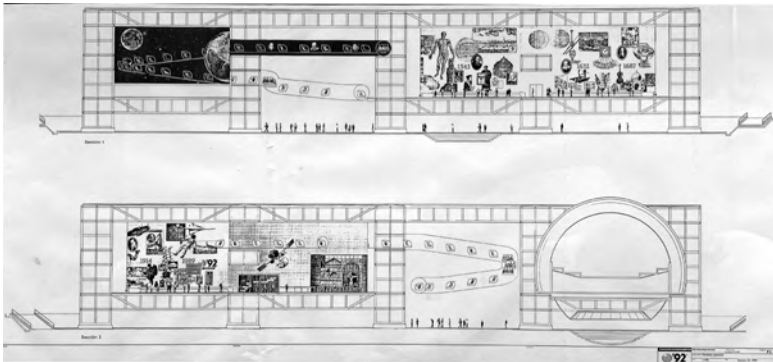


Fig. 391. Confino y Duval. Museografía, recorrido



Figs. 392-393. Confino y Duval. Museografía

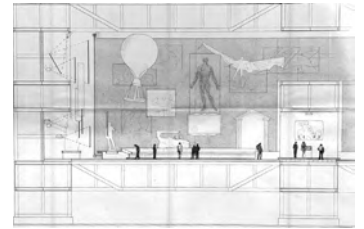


Fig. 394. Confino y Duval. Dibujo espacio museográfico

Tras algunas modificaciones, este plan quedó enmarcado en uno nuevo, presentado en enero de 1990 y titulado “La Era de los Descubrimientos. Este documento conformado por un grupo de veinte planos sintetizaba el argumento en siete espacios –conceptual y escenográficamente diferenciados- sobre los más importantes episodios descubridores sucedidos entre los siglos XV y XX.

Esta metáfora de la contemporaneidad fue interpretada a través de las más avanzadas técnicas museográficas. Por ello cada uno de los ambientes que formaron parte de esta exposición se mostraron a través de pautas escénicas en base a dispositivas, cuadros, fotografías y piezas de valor histórico que se entremezclaban con decorados, audiovisuales, láser, luces y sonidos.

[...] lo cierto es que no se escatimaron en recursos técnicos ni escenográficos para aproximarnos al ideal de la espectacularidad llena de sentido; en términos generales se puede decirse que siempre nos preocupó más el riesgo de la banalización, que el no menos grave de la sobrecarga⁴¹⁰

El argumento interpretado en el Pabellón de los Descubrimientos contaba la “Historia de los Descubrimientos”, estableciendo una evolución temporal que se organizaba en cuatro grandes horizontes de posibilidades: el horizonte de la novedad (sector 1), del orden (sector 2), el del progreso (sector 3) y el de la perplejidad (sector 4 y 5). Y a través de ellos el público experimentaba el sentido de la temporalidad, además de ser partícipes del contexto esperanzador y optimista que habían supuesto estos hallazgos⁴¹¹

De estos cuatro bloques derivaron siete escenarios para siete capítulos que se hacían realidad como ventanas abiertas al tiempo, la evolución y el progreso dando lugar a un itinerario que estuvo marcado por tres piezas de claro componente simbólico, utilizadas como elementos de conexión entre las salas: la Gran Esfera Armilar Copernicana, la Máquina de Vapor de Watt y la Torre de Babel, convertida y denominada como “La Torre de las Comunicaciones”.

Del deseo por plasmar la belleza de los descubrimientos emergió una realidad escénica que amplió las posibilidades de representación de la museografía. Los decorados y el uso de la tecnología más moderna liberó la escena de cualquier atadura espacial abriéndose hacia nuevas posibilidades, que trasladaban al visitante a un espacio de potencial poético y evocador, con fines representativos del mundo moderno a su encuentro con el actual.

Tal y como se ha comentado en párrafos anteriores es interesante destacar que esta propuesta para la Expo '92 empleó los conceptos ensayados en las arquitecturas expositivas anteriores, principalmente de las arquitecturas modulares realizadas durante la década de los setenta; siendo

410 cfr. LAFUENTE, A. y VILCHIS, J., “El montaje de un relato escénico: memoria de un pabellón de la Exposición Universal de Sevilla”, Archivos de la filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen, nº. 21, 1993, p. 140.

411 Más información en: LAFUENTE y VILCHIS, “El montaje de un relato escénico... Archivos de la filmoteca.. Op. Cit., p. 141.

en este ejemplo, realizado con veinte años de diferencia, cuando Javier Feduchi demostró que eliminando cualquier elemento no esencial surgía una arquitectura moderna, que apostaba por un espacio continuo y una concesión formal de la simetría. En conclusión, este conjunto de aspectos y cualidades que protagonizaron este contenedor y lo convirtieron en una metáfora de la modernidad.

7.4. Epílogo

El Pabellón de los Descubrimientos no llegó a inaugurarse. El 18 de febrero de 1992 un incendio fortuito en la tercera planta provocado por las chispas de un soplete de soldadura, dejó al edificio prácticamente irrecuperable, generando unas pérdidas de millones de euros⁴¹². Todas las publicaciones de la época le dedicaron portadas a este malogrado suceso haciendo alusión a que los sistemas de seguridad no funcionaron y al motivo de su rápida destrucción, pudiéndose salvar sólo el cine espacial.

*[...] El inmueble estaba terminado y en su interior se desarrollaban los trabajos de decoración e instalación de contenidos, que también resultaron destruidos. [...] El fuego se expandió inmediatamente por todo el edificio, que almacenaba grandes cantidades de corcho, pintura, madera y poliespán. Materiales altamente combustibles*⁴¹³



Fig. 396. Imagen del incendio en el Pabellón de los Descubrimientos



Figs. 395. Pabellón de los Descubrimientos. Incendio

A pocas semanas de la inauguración de la Expo '92 Eduardo Arroyo (1937-2018) realizó una intervención artística sobre la fachada del edificio. El artista, que por esas fechas residía en París, había estado trabajando y reinterpretando en sus lienzos el personaje del deshollinador.

412 Información extraída del: "El pabellón más emblemático de la Expo de Sevilla es pasto de las llamas", *El Sol*, 19.02.1992, p. 1.

413 En red: <https://legadoexposevilla.org/incendio-del-pabellon-de-los-descubrimientos/>



Figs. 397-398. Imagen del pabellón y el arquitecto tras el incendio

Este individuo presente en el imaginario del autor se presentaba como su cómplice fiel, llegando a ser definido por el propio Eduardo Arroyo como: *un personaje errante y nocturno que purifica el ambiente quitando la escoria acumulada en los estrechos pasillos verticales de las viviendas.*

Esta idea fue desarrollada en el tiempo hasta que el deshollinador se convirtió en el protagonista de sus obras.

Cuando en 1980 el taxista que me llevaba al aeropuerto de Zürich atropelló a un deshollinador distraído, yo no podía imaginar que esa figura derribada, cubierta de hollín y tocada de chistera me acompañaría años y años, representando el papel, a veces festivo y otras inquietante, de promemoria o agenda de recuerdos.

Desde la altura, este deshollinador, armado de escoba de palo alto y de rascadores, se encontrará en un lugar privilegiado para fisgonear a gusto a los que desde abajo les escrutan. Ya se sabe que el deshollinador, además de introducirse por la chimenea y limpiarla de hollín, es como el pintor un formidable fisgón, es uno que fisgonea con interés, que mira lo que hay en su sitio y que no se pierde una.

En Alemania y en Suiza las novias aún no mancilladas se arriman el día de la boda a los deshollinadores para que manchen seriamente sus tules antes de que el marido las vapulee, porque de ese restregón depende su felicidad⁴¹⁴

Esa idea del deshollinador del pasado que rasca con su pincel-escoba los residuos de la pintura violenta y furiosa, eficaz y vivencial; en definitiva de una anti-pintura⁴¹⁵.

Inspirándose en este pasaje, el artista creó piezas como *El Deshollinador* (1979) y la serie *Madrid-París-Madrid* (1988) que puede verse en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

En relación a esto y para arreglar las superficies del Pabellón de los Descubrimientos, Eduardo Arroyo tomando como referencia a este personaje que había protagonizado sus últimas series, creó un conjunto de deshollinadores de diferentes tamaños, realizados en acero corten. Formalmente fueron representados con chistera y baqueta portando escaleras de colores y siendo iluminados con un juego de luces y sombras, diseñadas por el autor de la iluminación de la Torre Eiffel, Pierre Villar.

Sin ocultar el daño sufrido por el siniestro, 50 figuras llenaron, junto a espejos rotos y 2000 escaleras pintadas -regaladas por las empresas que habían pintado los pabellones de la Expo- tres de las cuatro fachadas del edificio cubriendo así las zonas más afectadas.

De esta intervención efímera surgió la escultura *El deshollinador de la Cartuja* realizada en 2005 como símbolo de la presencia del artista y



Figs. 399. EDUARDO ARROYO *Madrid-París-Madrid*, 1984



Figs. 400-401. EDUARDO ARROYO *Deshollinadores*

414 cfr. CALVO SERRALLER, Francisco, *Eduardo Arroyo: chimeneas y deshollinadores*, catálogo de exposición, Bilbao Bizkaia Kutxa, 1994.

415 cfr. DI ROCCO, F. "Introducción", *Eduardo Arroyo. Obra gráfica*, IVAM, Valencia, 1989, p. 15. Citado por ESCARDÓ ZALDO, Carmen, *Eduardo Arroyo contra la historia*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2016, p. 213.



Figs. 402-405. Museo y parque arqueológico Cueva Pintada. Detalle museografía

como recuerdo del infortunio sucedido.

En diciembre de 2005, trece años después del incendio, el edificio quedó clasificado en “ruina técnica y se dio permiso para su derribo total. Semanas después se procedió a la demolición. Tras estos trabajos que se alargaron durante tres meses, el espacio quedaba liberado para la construcción de nuevas edificaciones. De aquí surgió la intención de crear una torre de oficinas con usos comerciales y la nueva sede de Gerencia de Urbanismo y la Empresa Municipal de la Vivienda. En la actualidad, el terreno que fue ocupado por el Pabellón de los Descubrimientos, se encuentra vacío.

Durante los siguientes años, la actividad de Javier Feduchi se caracterizó por la realización de otros proyectos como la Rehabilitación del Palacio de Perales para la Sede de la Filmoteca Española (1998-2001), el Complejo Cultural Nuevo Teatro Circo Alcoy (1995). Sin embargo es interesante traer a colación que previamente a éstos, el arquitecto llevó a cabo un trabajo que destaca por encima de los anteriores -por el carácter de esta investigación-, ya que se trata de la construcción de una arquitectura museística: el Museo y Parque Arqueológico de la Cueva Pintada en Gáldar, Gran Canaria. Un trabajo encargado por el Ministerio de Cultura en 1993.

Este proyecto tuvo como objetivo garantizar la conservación, la investigación y la difusión de uno de los yacimientos más importantes del archipiélago canario. Javier Feduchi fiel a sus principios planteó un programa completo para su intervención. Las premisas que se relatan a continuación hacen alarde de la intención del arquitecto por mantener el carácter del espacio original y otorgarle un carácter flexible, visto en sus obras previas -véase en los museos andaluces⁴¹⁶-.

- Adaptarse desde el interior de sus límites a los valores de los edificios singulares de la antigua capital de Gran canaria.
- Utilizar la cuadrícula arqueológica de 10 x 10 metros como base de trazado del parque en la planimetría del proyecto arquitectónico. El desarrollo de esta intervención no interfería en las campañas de excavación, que iban desarrollándose a la vez que se iba realizando esta rehabilitación.
- Introducir el edificio en consonancia con las edificaciones contiguas, estableciendo un lenguaje con los ejemplos más representativos de la zona.
- Ampliar el ámbito de protección de la zona.
- Realizar una arquitectura desplegable y ampliable, puesto que se trataba de un “conjunto vivo”.

Sin embargo, el análisis pormenorizado de este proyecto se realizará en futuras investigaciones, dejando esta tesis abierta con la intención de que se produzcan nuevas aportaciones en el futuro.

416 Más información en: ZARANDIETA NÚÑEZ, L., SOSA PÉREZ, J.M., FEDUCHI BENLLIURE, J. “El proyecto arquitectónico del Museo y Parque Arqueológico de la Cueva Pintada: una intervención para la conservación”, *La conservación en la musealización de la Cueva Pintada. De la investigación a la intervención, Cuadernos de Patrimonio Histórico*, vol. 7, Cabildo de Gran canaria, 2007, pp. 220-221. En: <https://mdc.ulpgc.es/utills/getfile/collection/MDC/id/136874/filename/174318.pdf>

8. CONCLUSIONES

8.1 Conclusiones

Las aproximaciones realizadas sobre el tema de las exposiciones de Javier Feduchi se han tratado hasta la fecha de manera parcial. Este estudio pretende ofrecer un panorama más completo de su trayectoria como arquitecto que dio sentido a estos proyectos temporales de carácter cultural. Esta monografía, enmarcada entre 1960 y 1992, trata un periodo de prolífica producción en el ámbito de estas tipologías y su perfeccionamiento dentro de su recorrido.

El texto se ha construido a través de un desarrollo cronológico. Se han identificado los campos de actuación más destacados, tomando en cuenta las referencias e influencias que dieron lugar a la evolución de unas herramientas y estrategias adecuadas que optimizaron la disciplina.

Javier Feduchi fue un arquitecto con una clara relevancia e influencia en el contexto del diseño industrial, convirtiéndose en una importante figura dentro de este campo. De esta dualidad profesional como diseñador y arquitecto se extrae una deducción primera: su perfil como creador de espacios expositivos es casi inédita mientras que su condición como diseñador de líneas de mobiliario, interiorismo y arquitectura civil son ampliamente conocidas.

Javier Feduchi contribuyó en la creación de la disciplina museográfica, que actualmente se muestra sólida, con innumerables recursos para conceptualizar todo tipo de espacios. Sin embargo a mediados de la década de los cincuenta, cuando establece sus primeras relaciones con la profesión, no existían referencias a las que acogerse; motivo por el que, el arquitecto, comenzó a crear ambientes tomando referencias traídas del ámbito del diseño interior. Este momento puede considerarse el comienzo de una nueva realidad arquitectónica contribuyendo a la experimentación, sirviendo como justificación para la evolución de las arquitecturas efímeras de exposición.

Los proyectos expositivos no son un objeto aislado del ejercicio arquitectónico sino que, a día de hoy, se confirman como estrategia divulgativa del contexto arquitectónico, cultural y social.

La recopilación de un número importante de proyectos, apuntes, fotografías, notas, esquemas y correspondencias, en general en buen estado de conservación, han permitido conocer y valorar el alcance de estos trabajos temporales. Manifestando un relevante carácter empírico, la mayoría de las exposiciones aquí tratadas se desarrollaron siguiendo programas sencillos y con gran libertad de diseño consiguiendo resultados relevantes dentro del marco nacional. Evolucionaron su concepto de espacios de exhibición a través de un ejercicio práctico de personalización, en el que diferentes soluciones creativas envolvían y personalizaban las muestras,

mientras que otros recursos permanecían constantes; pertenecientes a un ideario personal estético.

La sucesión de estos ejercicios formales pusieron a prueba sus propias teorías y soluciones, perfeccionando de uno a otro las estrategias aplicadas. El conjunto de los trabajos de exposición realizados por Javier Feduchi admitían diferentes niveles de conocimiento y recuerdan inevitablemente el discurso arquitectónico europeo de principios del siglo XX. Sus prolíficos inicios en esta materia demuestran la intención por incorporar a la forma arquitectónica un significado conceptual basado en el análisis de los espacios de acogida y las posibilidades formales de los recursos utilizados. De esta manera, el arquitecto se especializó transformando la realidad de las exposiciones temporales en la España de posguerra.

Sus inicios, caracterizados por los proyectos temporales de EXCO, le ayudaron a conocer las posibilidades de los espacios de exposición llevándole a establecer unos principios sólidos que fue perfeccionando. De todo ello emerge una organización espacial y una configuración de elementos donde predominan las formas simples, despojadas de ornamentación; donde la materialidad contribuyó a una expresión propia de estética integral y que conformó un *corpus* definido por la unión del sentido conceptual del argumento con la forma, sin que pudiera ser entendido el uno sin la otra.

Estas soluciones, basadas en el rigor arquitectónico y funcional, son el resultado de una intención situada en una fina línea entre la arquitectura y el diseño interior, Javier Feduchi creó conjuntos expositivos como una prolongación de su cualidad como diseñador. De todo esto emerge la respuesta a uno de los objetivos de esta tesis: la de demostrar que en él existe una continua conexión con el diseño interior a la que no renuncia, sino que, por el contrario, instrumentaliza como herramienta de expresión.

En el estudio de estas arquitecturas efímeras se detectan espacios que paulatinamente van incorporando nuevas posibilidades que expresan cualidades de flexibilidad y fácil adaptabilidad. Frente a lo anteriormente tratado, los stands y pabellones realizados por el arquitecto en contextos feriales se presentan como realidades que se sirven de estructuras mínimas para enmarcar espacios comerciales y de difusión. En este contexto se abre camino la versatilidad ofreciendo diferentes configuraciones, así como diferentes lecturas, mediáticas e inmediatas, permitiendo una mayor capacidad de actuación y reflexión.

En cada proyecto se identifica un camino por descubrir, un ejercicio distinto. Los discursos generados en cada uno de los ejemplos tratados se revelan como una nueva percepción de los espacios creados. Las soluciones mejoradas y la nueva forma de presentarlos confirman una señal de identidad propia, que se manifiesta a través de un lenguaje formal en el

que se reconoce la mano de Javier Feduchi.

A medida que se avanza en el conocimiento de estas tipologías las posibilidades estéticas y funcionales se amplían ya que la capacidad del arquitecto a la hora de enfrentarse a una nueva conceptualización de estos espacios era cada vez mayor. La investigación realizada a lo largo de su trayectoria se concreta en el análisis y desarrollo de conceptos determinados, conjugados y diferenciados por capas, por tipos de circulación -lineal, isotrópa, jerárquicas, paralelas-, por niveles de intervención -planes directores, intervención en el patrimonio, obra nueva, medias escalas, diseño de mobiliario, diseño gráfico, incluso producción de piezas-, por modos de transmisión y comunicación -audiovisual, sonoro, escenográfico.- o por soluciones constructivas -personalización, modularización, transportabilidad, adaptabilidad, ampliabilidad-

Los diferentes modos de representación disponibles se vuelven más tecnológicos. A mediados de los setenta, sus proyectos se enmarcaron en directrices centradas en referencias más modernas que representaban la contemporaneidad. Sus trabajos fueron determinados por nuevos materiales y nuevas tecnologías. Javier Feduchi adopta las soluciones más sensatas, a partir de técnicas y recursos ya practicados y de probada solvencia, siempre buscando la perfección del proyecto.

Respecto su aportación a la arquitectura de los museos se manifiesta el papel de estas intervenciones como constructoras de una relación entre el patrimonio y la sociedad, la cultura y el arte, lo pretérito y lo actual. El arquitecto se entrega a la conservación del carácter de los edificios en los que actúa ofreciendo soluciones adecuadas en correspondencia con el discurso museográfico propuesto. En los museos consigue rendir homenaje al pasado al que relaciona con el presente, desde el diálogo entre la arquitectura y la expografía, creando una experiencia conjunta para el visitante a través del espacio construido.

La investigación concluye con el malogrado Pabellón de los Descubrimientos de la Expo '92 -que posteriormente iba a ser convertido en el Museo de Ciencia y Tecnología-. Este proyecto habría servido de colofón a la carrera del arquitecto dentro de su andadura expositiva.

El pabellón es un resumen de todo lo aprendido. En él se observan infinidad de recursos experimentados en proyectos anteriores, grandes o pequeños: en él se hace presente la modularidad, flexibilidad, análisis de usos propios de los planes directores, nuevas tecnologías, honestidad estructural, secuencialidad, inmersión, creación de atmósferas y otros tantos recursos. Sirve este final para evidenciar como Javier Feduchi hizo madurar la disciplina, desde el estadio previo a su existencia hasta la arquitectura con mayúsculas. Desde el mueble hasta un nuevo gran museo, lamentablemente truncado por la fatalidad.

Tras realizar esta investigación se concluye que Javier Feduchi es un pionero de la arquitectura de exposiciones en el ámbito nacional. Aunque no se puede afirmar que participara en todas las exposiciones realizadas en España, si puede decirse que estuvo presente en las más importantes.

A lo largo de este texto se confirma su aportación a esta disciplina sin el respaldo de una profesionalidad avanzada; algo que, lejos de ser un obstáculo, le lleva a crear proyectos en los que hace alarde de una gran valentía técnica y formal.

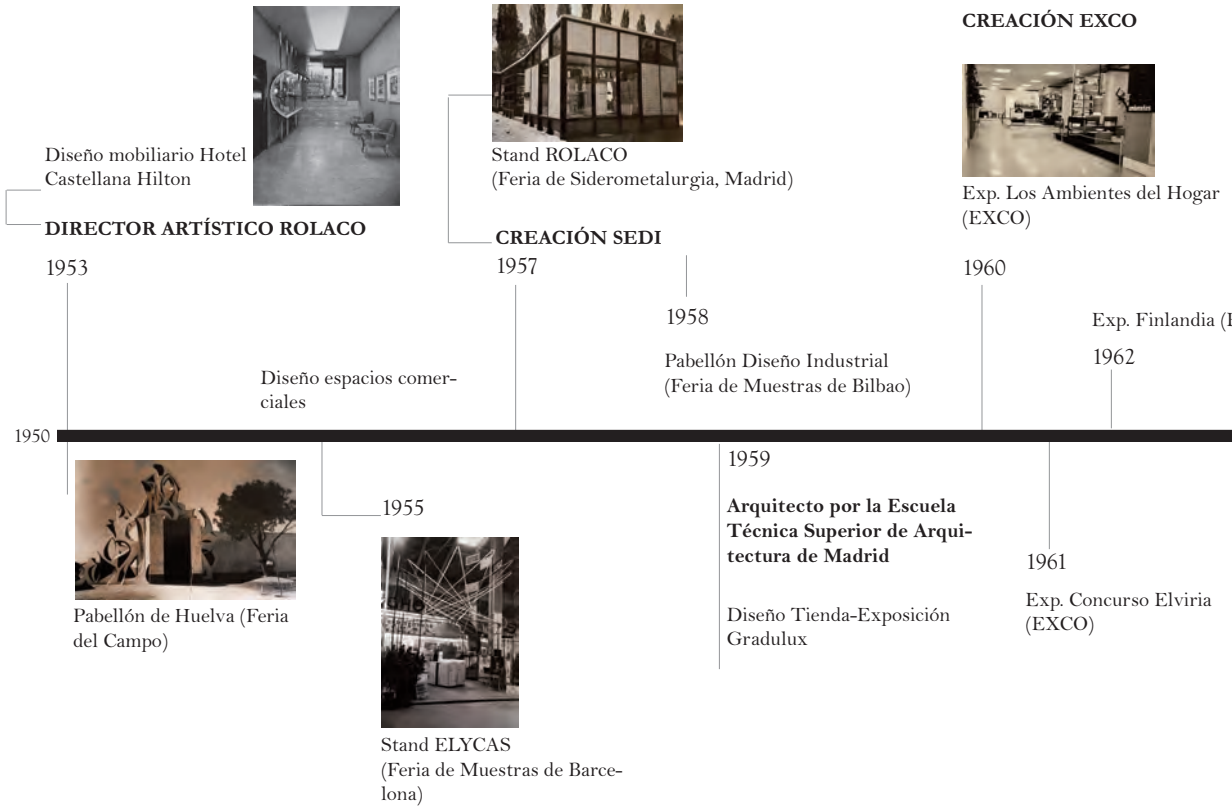
Durante las diferentes entrevistas con colaboradores, éstos lo recuerdan como un trabajador incansable, apasionado por el propio oficio de diseñar. Un hombre agradecido por su profesión, culto y amable. Esta pasión provoca que todos sus proyectos tuvieran valor en sí mismos, independientemente de su envergadura, su perdurabilidad, así fuesen construidos o quedaran sobre el papel, como una idea completa. Para él lo importante era el propio ejercicio.

Por eso, para Javier Feduchi la arquitectura expositiva o temporal no era un arte menor, era entusiasmo y trabajo; un medio de experimentación de arquitectura con mayúsculas.

Su arquitectura responde a un estilo personal y atemporal. No solo atiende al concepto de funcionalidad, sino que este término se amplía relacionándose con las emociones, el arte, el pasado y la actualidad. Crea espacios para ser experimentados, vividos, que pertenecen al lugar en el que habitan y quedan en la memoria de quien los visita. Todo esto unido a su personalidad arrolladora harán que éste se confirme como un arquitecto imprescindible en el marco de la museografía contemporánea .

Los proyectos expositivos de Javier Feduchi -las exposiciones, stands, pabellones y museos- representan un valor vocacional que mantiene el impulso y la curiosidad creativa en constante evolución. Su obra intuitiva, abierta, coherente y rigurosa se convierte en una referencia para quienes desarrollan su trayectoria en el ámbito de las muestras temporales, incluso hasta el día de hoy.

ESQUEMA CRONOLÓGICO DE LAS EXPOSICIONES EN LA TRAYECTORIA DE JAVIER P



FEDUCHI (1953-1992)





Exp. XXX Aniv. INI

Stand modular Intorno
(proy)

1971-72

**COFUNDADOR DE LA
SOCIEDAD ETPH
(ESTUDIOS TÉCNICOS
DE PLANIFICACIÓN
HOSPITALARIA)**

**DISEÑO Y CREACIÓN DEL
PRIMER PLAN DIRECTOR
DE UN HOSPITAL**



Exposición Industrial Sao Paulo
(proy)

Exposición Plegable del INI (proy)

1974



1977

**FIN DE LOS TRABAJOS
PARA GALERÍAS PRE-
CIADOS**

**COFUNDADOR DE LA
SOCIEDAD BD
(EDICIONES DE DISEÑO.
MADRID)**

1º PLAN DIRECTOR PARA MUSEOS



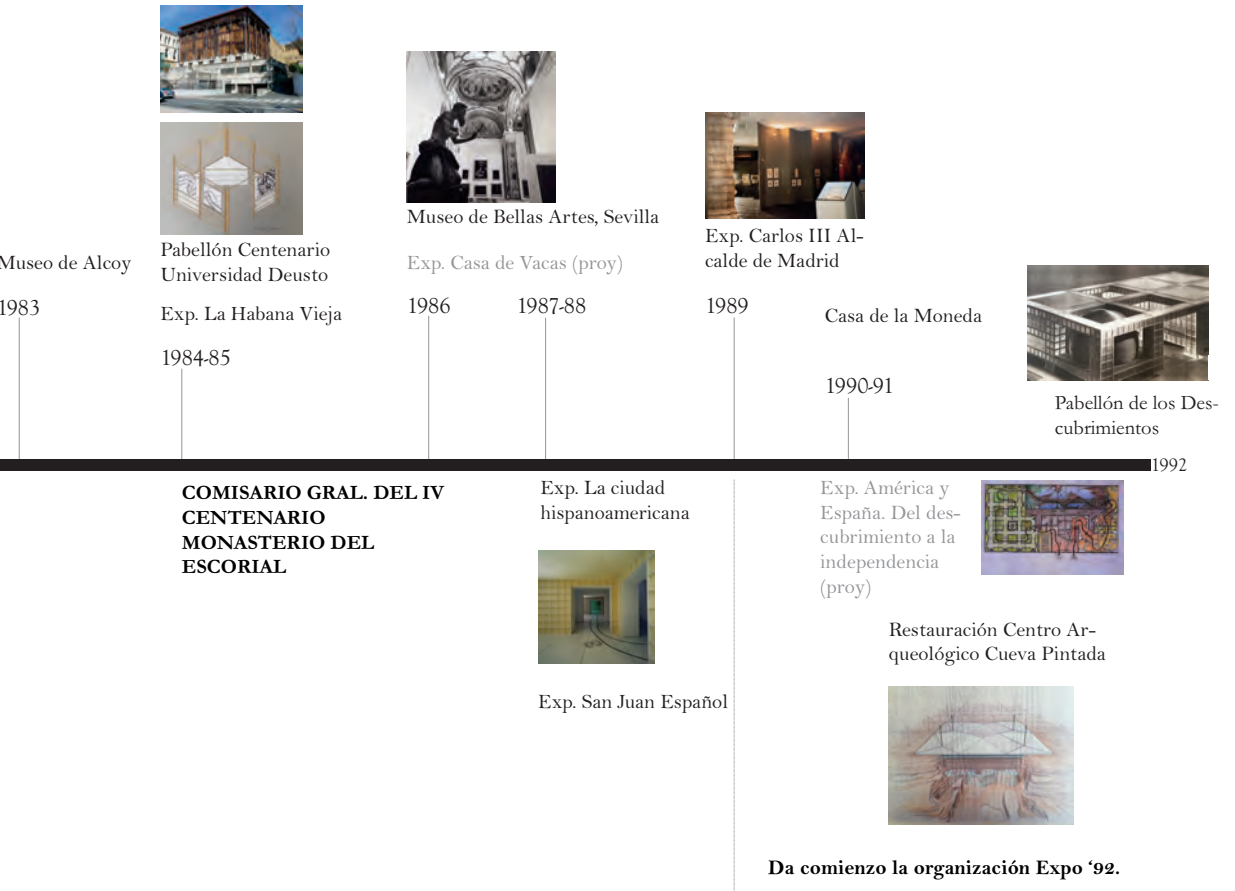
Museo de Cádiz

Museo del Pueblo Espa-
ñol (proy)

1980

1981





ANEXOS

Anexo 1. Currículum vitae de Javier Feduchi Benlliure (1929-2005)

Anexo 2. Índice de imágenes

Anexo 3. Bibliografía

ANEXO 1.

Currículum de Javier Feduchi Benlliure (1929-2005) En legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/D079

Nacido en Madrid, el 1 de febrero de 1929.

Arquitecto por la escuela Superior de Arquitectura de Madrid en 1959.

Título de doctor arquitecto en 1965.

Estudio profesional en Madrid. Calle Castelló, 8 – C. P.: 28001.

I. Actividades docentes:

- 1994–1999: Participa en los cursos itinerantes: “Arquitectura de museos”. En Méjico, Venezuela y Perú.
- 1986–1992: Profesor invitado en el Curso Selectivo de Conservadores de Museos Nacionales.
- 1984–1985: Profesor invitado en el Curso de Doctorado sobre la intervención en el Patrimonio Histórico. Escuela Técnica Superior de Arquitectura.
- 1971: Profesor invitado en el Curso sobre Arquitectura Hospitalaria. Universidad de verano “Menéndez y Pelayo”. Santander.
- 1966–1969: Encargado de la Cátedra de Dibujo Técnico de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.

II. Experiencia Profesional:

Expotecnia. Exposiciones Monográficas

- 1987: Exposición “Carlos III, Alcalde de Madrid”, Centro Cultural de la Villa. Madrid (Ayuntamiento de Madrid).
- 1984–1989: Exposición “La Habana Vieja”. Castillo de la Fuerza, La Habana, Cuba. Exposición “El San Juan Español, 1519-1898”, en el Arsenal de la Puntilla, de San Juan de Puerto Rico. Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes.
- 1984–1988: Exposición “Cien Planos de la Habana”, M.O.P.U. Madrid. Exposición “La Ciudad Hispanoamericana”, Museo de Arte Moderno, Madrid. Ministerio de la Vivienda.
- 1974: Exposición permanente I.N.I, Madrid.
- 1965: Exposición “Iconografía de Santiago”, Iglesia de Sto. Domingo, Santiago de Compostela.
- 1959–1966: 1º instalación de la Exposición Permanente de la construcción EXCO, en el Ministerio de la Vivienda de Madrid. Exposiciones “Equipo Doméstico”, “Centenario de Madrid”, “El Camino de Santiago”, “Arte Sacro”, “Gaudí”, “Arquitectura Americana Actual”, “Centro Comercial AZCA”, en EXCO.

Pabellones

- 1988-1992: Pabellón de los Descubrimientos, EXPO 92, Sevilla.
- 1970: Proyecto de Feria de Muestras de Asturias, Gijón.
- 1968: Pabellón del Ministerio de Información y Turismo. SONIMAG 6, Barcelona.
- 1967-1969: Pabellones para el Ministerio de la Vivienda e Hintrade en la FICOP, Madrid
- 1959: Pabellón de Promoción del Diseño Industrial. Ministerio del Comercio, Feria de muestras, Bilbao.
- 1953-1959: Pabellones para Huelva y Ministerio de la Vivienda en la Feria del Campo de Madrid.

Arquitectura para el comercio

- 1998-2000: Estudios para Parques de Ocio en Sevilla, Uribitarte (Bilbao), Cruceiro (Vigo), Montes de San Pedro (Coruña)
- 1986: Proyecto básico de Centro Comercial Alcampo. Polígono Bon Hivern, Alicante.
- 1973: Proyecto Básico Centro Comercial MAGNUM, La Moraleja, Madrid.
- 1971-1972: Centro Comercial PRIUS, Córdoba.
- 1965-1977: Sucursales de Galerías Preciados en: plaza de Callao (Madrid), Zaragoza, Las Palmas, Calle de Goya (Madrid), Palma de Mallorca, Oviedo, Granada, Alicante, Vitoria y Valencia.

Arquitectura Administrativa, Cultural y Docente

Edificios Administrativos

- 2001: Ampliación del Edificio Polivalente para Astilleros Españoles, S.A, Cádiz
- 2000: Proyecto de remodelación y ampliación de la Casa Consistorial de Alcoy (Alicante)
- 1992: Sala de Prensa en el Pabellón de la casa de Campo de Madrid para la 2º Cumbre Iberoamericana
- 1991: Centro de Prensa para la “Conferencia de la Paz sobre Oriente Medio” en el Palacio de Cristal de IFEMA en la Casa de Campo de Madrid.
- 1990-1991: Edificio Polivalente para Astilleros Españoles, Cádiz
- 1983-1985: Hemiciclo para la Asamblea de Extremadura, Mérida, Badajoz
- 1966-1975: Interiorismo y equipamiento Lummus Española S.A (Madrid), ITT (Madrid), Uninsa (Madrid), Técnicas Reunidas S.A (Madrid)

Museos

- 1995-2000: Estudio Director para la Planificación de la renovación to-

tal del Museo de Santa Cruz, Toledo.

- 1994-2000: Parque Arqueológico “Cueva Pintada” en Gáldar, Gran Canaria (en proceso de obra)
- 1990: Estudio Director para el Museo Numismática y Centro Cultural, Casa de la Moneda, Segovia.
- 1990: Proyecto Parque Minero Río Tinto, Huelva.
- 1985-1993: Restauración, ampliación e instalación del Museo de Bellas Artes de Sevilla
- 1983-1990: Restauración y rehabilitación del Museo de Cádiz
- 1968: Museo de la Arquitectura del Monasterio del Escorial

Edificios docentes

- 1994-1997: Aulario Polivalente. Universidad de Castilla-La Mancha. Cuenca
- 1993: Facultad de Bellas Artes. Universidad de Castilla-La Mancha. Cuenca
- 1985-1990: Pabellón para ampliación de la Universidad de Deusto, Bilbao

Arquitectura Asistencial y Hospitalaria

- 1997-2001: Proyecto de reforma del Antiguo Hospital de “La Alcalde-sa” para Centro de Salud de San Lorenzo de El Escorial. Madrid
- 1985-1989: Centro de la tercera edad, San Francisco el Grande, Madrid.
- 1981: Proyecto de ampliación y reforma del Hospital central de la Cruz Roja, Madrid
- 1977: Hospital Psiquiátrico de Guadalajara
- 1976-1982: Hospital Traumatológico y de Rehabilitación para ASE-PEYO en Coslada, Madrid
- 1975-1980: Hospital Psiquiátrico de Cuenca
- 1972: Plan Director de un Hospital de Ciudad Real
- 1972: Proyecto de Centro Hospitalario de Ávila
- 1970: Proyecto de Hospital Comarcal de Motril
- 1970: Proyecto de Remodelación y ampliación del Hospital Ortiz de Zárate en Guadalajara

Espectáculos

- 1998-2001: Remodelación y adaptación del Palacio de Perales para sede de la Filmoteca Española en Madrid
- 1995: Complejo cultural Nuevo Teatro Circo, Alcoy, Alicante
- 1992-1993: Almacén de películas en soportes especiales “VOLTIO”. Ciudad de la Imagen. Pozuelo de Alarcón, Madrid
- 1986: Proyecto Rehabilitación del Teatro Circo, Alcoy. Alicante
- 1984: Proyecto de Rehabilitación Estudios cinematográficos Luis Bu-

ñuel

- 1983-1989: Rehabilitación y adecuación del cine DORE para Filmoteca Española, Madrid

Rehabilitación e Intervención en edificios Histórico-artísticos protegidos

- 2001: Rehabilitación y reforma del edificio de viviendas en la Plaza de Santa Ana, nº 5, Madrid

- 1986-1990: Restauración de la fachada a la Gran Vía del Oratorio de Caballero de Gracia, Madrid

- 1985-1996: Restauración de la Real Basílica de San Francisco el Grande

Arquitectura Industrial

- 1990-1991: Rehabilitación del petrolero (Petronor) para Astilleros Españoles S.A de Puerto Real, Cádiz

- 1988-1991: Trabajos de diseño de elementos unitarios repetibles para la construcción de buques de pasaje para Astilleros Españoles S.A. Desarrollando esta actividad queda finalista en el concurso internacional de Astilleros convocado por *Carnival Cruise Line* para el *Tiffany Program*

- 1986: Trabajos de asistencia técnica de arquitectura y adecuación visual de las obras del Plan Integral de Agua de Madrid (P.I.A.M), de las E.D.A.R de Arganda, Colmenar, Móstoles, San Fernando y Villalba

- 1981-1984: Estación depuradora de Aguas, Viveros, Madrid

- 1981-1983: Trabajos de Asistencia Técnica de Arquitectura y adecuación Visual de los edificios y la urbanización de las plantas de tratamiento de aguas residuales de Butarque, China, Rejas, Valdebebas y Viveros del Plan de Saneamiento Integral de Madrid (P.S.I.M)

Urbanismo

- 2001: Plan de Ordenación del Área Docente de la Universidad de Deusto (Aparcamientos, Polideportivos y Ampliación de Área Docente)

- 1998-1999: Plaza Mayor de Vivero, Lugo

- 1996: Campus Universitario de Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha

- 1986: Estudios para la rehabilitación de la Gran Vía de Madrid

- 1984: Asistencia Técnica al Proyecto del Parque Enrique Tierno Galván, Madrid

Otras Actividades

- 1985-1986: Comisario General del IV Centenario del Monasterio del Escorial

- 1977: Cofundador de B.D Ediciones de Diseño, Madrid

- 1970-1985: Coeditor de La Historia del Mueble e Itinerarios de la Arquitectura Popular Española. Luis Feduchi, Editorial Blume, Barcelona
- 1970: Cofundador de E.T.P.H (Estudios Técnicos de Planificación Hospitalaria)

ANEXO 2.

Índice de imágenes.

Nota: las imágenes se enumeran según la página en la que se reproducen, haciendo referencia al fondo o colección de donde se han extraído.

INTRODUCCIÓN

- Fotografía de Javier Feduchi. En legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/F0581/C74-08
- Fig. 1 261. Silla Peluquería Hotel Castellana Hilton, 1952. Legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/P154/C68-08/006
- Figs. 2-3 Mobiliario y tiradores de puertas para el Hotel Castellana Hilton. Legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/F0416
- Fig. 4 Escaparate-tienda Standard Eléctrica. Bilbao, 1968. Legado de Javier Feduchi, COAM: JFB_F0410
- Fig. 5 Boceto Relicario-Capilla. Legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/P007/B6-01_05
- Fig. 6 Dibujo proyecto Pabellón de Feria de Muestras de Asturias. Legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/F0186
- Fig. 7 Dibujo fachada de Galerías Preciados. Legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/P038
- Fig. 8 Interior centro comercial Botas. Legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/F0257
- Fig. 9 Dibujo para el Museo de Cádiz. Legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/P086/C4-05_01
- Fig. 10 Boceto alzado-sección del proyecto de La Cueva Pintada. Legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/F0418
- Fig. 11 Propuesta para el Museo del Pueblo Español. Legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/D026
- Fig. 12 Planta de la exposición sobre La Habana Vieja. Legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/D058/B1-01_01
- Fig. 13 Imagen de la exposición La ciudad hispanoamericana. Legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/F0422
- Figs. 14-15 Imágenes de Javier Feduchi y otros socios de la exposición BD Madrid. Extraídas del legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/D079/C41-07
- Fig. 16-17 Invitaciones exposición BD. Legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/D137 y JFB/D138

1. PREÁMBULO_

- Fig. 18 Frederick Kiesler. International Exhibition of New Theater Technique, Viena 1924. En red: <https://msl.org.pl/viena-1924--avantgarde-on-display-frederick-kieslers-exhibition-of-new-theatre-technique--lecture-by-gerd-zillner/>
- Fig. 19 Frederick Kiesler. Art of this Century. Nueva York, 1942. En: <https://momus.ca/modernist-frederick-kiesler-rediscovered-abstraction-compromise/>
- Fig. 20 Franco Albini y Franca Helg. Tienda Olivetti (París). En: <https://sixtensason.tumblr.com/post/66737652034/gae-aulenti-olivetti-showroom-paris-1966-67>
- Fig. 21 Carlo Scarpa. Tienda Olivetti (Venecia) En: <https://www.archi.ne.com/maquina-de-escribir/>

- Fig. 22 Studio BBPR. Tienda Olivetti (Nueva York) En: https://www.researchgate.net/figure/BBPR-Olivetti-Showroom-in-New-York-with-relief-by-Costantino-Nivola-1954-Nivola_fig3_339000940
- Figs. 22-23 Carlo Scarpa. Proyecto para las exposiciones sobre Mondrian y Klee. En: <http://www.atlasofinteriors.polimi.it/2018/11/23/c-scarpa-exhibition-piet-mondrian-rome-1956-57/>
- Fig. 24 Carlo Scarpa. Museo Castelvecchio, Verona. En: https://www.researchgate.net/figure/Carlo-Scarpa-Castelvecchio-Verona-1964-Recorrido-a-traves-de-las-salas-en-hilera-de_fig6_299598830
- Fig. 25 J.L. Fernández del Amo. Sala Negra. En: <https://artishockrevista.com/2016/07/19/coleccion-xiii-hacia-nuevo-museo-arte-contemporaneo/>
- Fig. 26 Rafael de la Hoz. Exposición Arte Contemporáneo Córdoba, 1953. En: <https://rafaelobrero.wordpress.com/2015/02/01/60-anos-de-arte-contemporaneo-en-cordoba/>
- Fig. 27 José Luis Fernández del Amo. Museo Nacional de Arte Contemporáneo, 1952. En: <https://www.fernandezdelamo.com/portfolio-item/salas-del-museo-de-arte-contemporaneo-biblioteca-nacional-madrid/>
- Fig. 28 I Exposición del Grupo R, 1953. En: "Exposición de Arquitectura. Grupo R, Revista Nacional de Arquitectura, n.º. 142, 1963, p. 39
- Fig. 29 Haus-Rucker-Co. Oase No. 7, Documenta Kassel, 1972. En: <https://www.fourwall.com/blog/2017/1/18/haus-rucker-co-oase-no-7-1972>
- Fig. 30 Alfred. H. Barr. Diagrama para la exposición Cubismo y arte abstracto, 1936. En: <https://www.march.es/es/madrid/exposiciones/genealogias-arte-historia-arte-como-arte-visual>

2. JAVIER FEDUCHI Y LA IMPORTANCIA DEL DISEÑO INDUSTRIAL

- Fig. 31 Luis Gutierrez Soto. Interior Bar Chicote. En: "Nuevo Bar Chicote en la Gran Vía", *Arquitectura*, n.º. 150, 1931, p. 352.
- Figs. 32-33 Luis Feduchi (ROLACO-MAC). Tumbona y Butaca. En legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/P154/C68-08.
- Fig. 34 Proyecto primera clase RENFE. En legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/F0401.
- Fig. 35 Proyecto ELYCAS. En legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/F0381.
- Fig. 36 Folleto ROLACO sobre la Silla Parábola, 1953. En legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/D039.
- Fig. 37 Exposición tienda ROLACO, 1959. En legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/F0449-03.
- Figs. 38-39 Muebles Serie VR. 1955. En legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/F0449-01.
- Fig. 40-43 Bocetos SEDI. Localizado en la Carpeta SEDI –sin catalogar-. Conservada en el Servicio Histórico del Colegio de Arquitectos de Madrid (COAM).
- Fig. 44 Anagrama de la SEDI. Diseño de Javier Feduchi. Extraído del cuaderno n.º. 1, de los Diarios de la SEDI. COAM, colección Carlos de Miguel. Donación Mariano Bayón 3/5.
- Fig. 45 Imagen "Salto al vacío". Extraído del cuaderno n.º. 1, de los Diarios de la SEDI. COAM, colección Carlos de Miguel. Donación Mariano Bayón 3/5.

- Fig. 46 Artículo de periódico. "Tres arquitectos han declarado la guerra al mal gusto". Colección Pedro Feduchi.
- Fig. 48 SEDI. Lámparas y exhibición en tienda. En legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/F0449-03.
- Fig. 49 Javier Feduchi y José Luis Sánchez. Pabellón de Huelva, 1953. En legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/F0402.
- Fig. 50 Espacio Elycas. Feria de Muestras Barcelona, 1955. En legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/F0380
- Fig. 51 Pabellón Rolaco-Elycas-Tuflex. Feria Siderometalúrgica de Madrid, 1957. En legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/F0369
- Fig. 52 Interior pabellón Rolaco-Elycas-Tuflex. Feria Siderometalúrgica de Madrid, 1957. En legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/F0369
- Figs. 53-54 Javier Feduchi y Jesús Bosch, Pabellón de Diseño Industrial. Imagen Pabellón Diseño Industrial (SEDI). Extraído del cuaderno nº. 1, de los Diarios de la SEDI. COAM, colección Carlos de Miguel. Donación Mariano Bayón 3/5.
- Fig. 55 Plano Rolaco-Elycas-Tuflex. En legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/P060/B1-02_08
- Fig. 56 Plano del Pabellón Diseño Industrial. En GOÑI CASTAÑÓN, Xabier y JIMENEZ CABALLERO, Inmaculada, "Dibujos inéditos de Javier Feduchi para SEDI", EGA. Expresión gráfica arquitectónica, 2019, p. 156.
- Fig. 57 Interior del pabellón Diseño Industrial. Imagen extraída del cuaderno nº. 1, de los Diarios de la SEDI. COAM, colección Carlos de Miguel. Donación Mariano Bayón 3/5.

3. JAVIER FEDUCHI. SUS PRIMEROS TRABAJOS EXPOSITIVOS

- Fig. 58 Organigrama de EXCO. Servicio histórico del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. JFB/P013_001.
- Figs. 59-60 Plantas baja y primera del Centro EXCO. Imágenes extraídas del artículo: "Exposición Permanente e Información de la Construcción, Revista Arquitectura, nº. 26, febrero 1960, p. 36.
- Figs. 61-62 Exposición Madrid, Capital de España. Imágenes extraídas del artículo "Madrid, Capital de España, Revista Arquitectura, nº. 37, enero 1962, pp. 3-4.
- Figs. 63-65 Exposición Finlandia..1962. Álbum "Colecciones eventuales. Dirección de arquitectura. Vol. 2. Archivo Carlos de Miguel. Donación Mariano Bayón. [Caja: 5/5. COAM]
- Figs. 66-67 Exposición Plan de ordenación urbana de Madrid, 1961. En: "Exposición Plan de ordenación Urbana de Madrid", Arquitectura, nº. 47, 1962, pp. 31-34.
- Figs. 68-69 Exposición Diseño industrial en el deporte, 1969. En: Álbum "Colecciones eventuales. Dirección de arquitectura. Vol. 2. Archivo Carlos de Miguel. Donación Mariano Bayón. [Caja: 5/5. COAM]
- Figs. 70-71 Exposición Murales Góticos castellanos. *Revista Arquitectura*, nº. 109, enero 1968, p. 45.
- Fig. 72 Exposición Neomudéjar en Madrid. 1969-1970. Álbum "Colecciones eventuales. Dirección de arquitectura. Vol. 2. Archivo Carlos de Miguel. Donación Mariano Bayón. [Caja: 5/5. COAM]
- Figs. 73-74 II Exposición Diseño industrial en España, 1970. En: Álbum "Colecciones eventuales. Dirección de arquitectura. Vol. 2. Archivo Carlos de Miguel. Donación Mariano Bayón. [Caja: 5/5. COAM]

- Fig. 75 Plano de la exposición Los ambientes del hogar y equipo doméstico. Imagen extraída del artículo: “El equipo doméstico”, *Revista Arquitectura*, n.º. 21, septiembre, 1960, p. 2-4.
- Fig. 76 Detalle Revista Arquitectura sobre la exposición Los ambientes del hogar y el equipo doméstico. Imagen extraída de: *Revista Arquitectura*, n.º. 21, septiembre 1960, p. 13.
- Fig. 77-79 Imágenes de los interiores expuestos en la exposición Ambientes del Hogar. En: *Revista Arquitectura*, n.º. 21, septiembre 1960, pp. 5-22.
- Fig. 80-81 Javier Feduchi y Jesús Bosch. Estar-dormir-comer. Imagen extraída del artículo: “Los Ambientes de la Casa”, *Revista Arquitectura*, n.º. 21, septiembre 1960, pp. 15-17.
- Fig. 82-83 Espacio “Equipo Doméstico”, detalle. Imágenes localizadas en el legado de Carlos de Miguel. Archivo de la Escuela Superior Politécnica de Madrid. También en la *Revista Arquitectura*, n.º. 21, septiembre 1960, pp. 5-22.
- Fig. 84 Bayer and Gropius. Deutscher Werkbund installation: utensils display, Exposition de la Société des Artistes Décorateurs, 1930.
- Fig. 85 Exposición “Ambientes del hogar”. Sección gráfico-informativa. Imágenes localizadas en el legado de Carlos de Miguel. Archivo de la Escuela Superior Politécnica de Madrid. También en: *Revista Arquitectura*, n.º. 21, septiembre 1960, pp. 5-22.
- Fig. 86 Imagen de José María Martínez Sánchez-Arjona, Ministro de Vivienda, José Solís, Secretario general del Movimiento y Manuel Fraga Iribarne, el día de la inauguración. Extraída del Archivo General de la Administración.
En red: <https://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/archivos/mc/archivos/aga/destacados/camino-santiago.html>
- Figs. 87-89 Planta baja exposición El peregrino en el Camino de Santiago. Legado de Javier Feduchi. COAM: JFB/D006/C31-01.
- Fig. 90 Planta baja exposición El peregrino en el Camino de Santiago. Imagen extraída del Archivo General de la Administración. En red: <https://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/archivos/mc/archivos/aga/destacados/camino-santiago.html>
- Fig. 91 Detalle imagen de Santiago Apóstol realizada por José Luis Sánchez. Imagen extraída de la portada de la memoria del proyecto. En: legado de Javier Feduchi, COAM JFB/D006/006.
- Figs. 92-93 Planta primera de la exposición El peregrino en el Camino de Santiago. En: legado de Javier Feduchi. COAM: JFB/D006/C31-01.
- Figs. 94-95 Imágenes del ámbito 3 (planta segunda) dedicado al Camino de Santiago de la exposición El Peregrino en el Camino de Santiago. Legado de Javier Feduchi. COAM: JFB/D006/C31-01.
- Figs. 96-98 Exposición El peregrino en el Camino de Santiago. Planta segunda. En: Archivo General de la Administración.
En red: <https://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/archivos/mc/archivos/aga/destacados/camino-santiago.html>
- Figs. 99-110 Imágenes de la exposición sobre Arte Sacro. Legado de Javier Feduchi. COAM: JFB/D063.
- Fig. 111 Imagen de la exposición sobre Antonio Gaudí en el Tinell, Barcelona, 1953. En: *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, n.º. 26, 1956, pp. 25-27.
- Figs. 112-113 Plano exposición del anteproyecto. Legado de Javier Feduchi. COAM: JFB/P005/B6-01_03 y *Revista Arquitectura*, n.º.71, noviembre 1964, p. 53.

- Fig. 114 Le Corbusier. Análisis sobre la geometría y sistema constructivo de las bóvedas tabicadas de las escuelas de la Sagrada Familia. En: <https://repositorio.upct.es/bitstream/handle/10317/3278/sba.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Fig. 115 Imagen de entrada a la exposición. En: Álbum “Colecciones eventuales. Dirección de arquitectura. Vol. 2. Archivo Carlos de Miguel. Donación Mariano Bayón. [Caja: 5/5. COAM]
- Fig. 116 Exposición Gaudí, espacio de introducción. En: *Revista Arquitectura*, nº.71, noviembre 1964, p. 55.
- Fig. 117 Catálogo de la exposición Gaudí. En: legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/D005/C03-04
- Fig. 118 Imagen de la sala 4 de la exposición Gaudí. Extraída de “La expo Gaudí”, *Arquitectura*, nº. 75, 1965, p. 55.
- Figs. 118-119 Imagen de la exposición Gaudí. Sala 3 Renaiçença. Álbum “Colecciones eventuales. Dirección de arquitectura. Vol. 2. Archivo Carlos de Miguel. Donación Mariano Bayón. [Caja: 5/5. COAM]
- Figs. 120-121 Exposición Gaudí. Detalles: *Revista Arquitectura*, nº.71, noviembre 1964, p. 57
- Figs. 122-123 Imagen sala “Gaudí, el diseño y la construcción de muebles”. Álbum “Colecciones eventuales. Dirección de arquitectura. Vol. 2. Archivo Carlos de Miguel. Donación Mariano Bayón. [Caja: 5/5. COAM]
- Fig. 124 Detalle sala 5. En: *Revista Arquitectura*, nº.71, noviembre 1964, p. 58.
- Fig. 125 Detalle exposición Gaudí. En: Álbum “Colecciones eventuales. Dirección de arquitectura. Vol. 2. Archivo Carlos de Miguel. Donación Mariano Bayón. [Caja: 5/5. COAM]
- Fig. 126 Imagen de entrada de la exposición *Arquitectura América Actual*. Extraída de la caja 2590: expediente 1 y 2 del archivo AECID.
- Figs. 127-131 Imágenes de la exposición *Arquitectura América Actual*. Extraída de la caja 2590: expediente 1 y 2 del archivo AECID.
- Fig. 132 Imagen de entrada y zona de información de la exposición Centro Comercial AZCA. Álbum “Colecciones eventuales. Dirección de arquitectura. Vol. 1. Archivo Carlos de Miguel. Donación Mariano Bayón. [Caja: 5/5. COAM]
- Fig. 133 Plano de la exposición AZCA. En legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/D003/C03-02/002
- Fig. 134 Exposición AZCA. Zona de información. En legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/D003/C03-02/002
- Figs. 135-136 Exposición Centro Comercial AZCA: madrileños caminando. Álbum “Colecciones eventuales. Dirección de arquitectura. Vol. 1. Archivo Carlos de Miguel. Donación Mariano Bayón. [Caja: 5/5. COAM]
- Fig. 137 Ámbito 2. “Puesta en ambiente” de la exposición Centro Comercial AZCA. Legado de Javier Feduchi. COAM: JFB/D003/C03-02.
- Fig. 138-139 “Sala de datos” de la exposición Centro Comercial AZCA. Legado de Javier Feduchi. COAM: JFB/D003/C03-02.
- Fig. 140-141 Exposición AZCA, detalle del interior. En legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/D003/C03-02/002
- Fig. 142 “El proyecto” de la exposición Centro Comercial AZCA. Legado de Javier Feduchi. COAM: JFB/D003/C03-02.
- Fig. 143-144 Imagen del auditorio y del panel de Créditos de la exposición. Centro Comercial AZCA. Legado de Javier Feduchi. COAM: JFB/D003/C03-02.

- Fig. 145 Sala de las bóvedas. Zonificación. Legado de Javier Feduchi. COAM: JFB/C32.
- Figs. 146-147 Museo de Arquitectura del Escorial. Detalle expositores. En legado de Javier Feduchi. COAM: JFB/D002/C32-01.
- Fig. 148 Detalle sala “Hombres ilustres”, sala 1 de la exposición del Monasterio del Escorial. Álbum “Colecciones eventuales. Dirección de arquitectura. Vol. 1. Archivo Carlos de Miguel. Donación Mariano Bayón. [Caja: 5/5. COAM]
- Fig. 149 Museo de Arquitectura del Escorial. Sala 3. Detalle mueble expositor. En legado de Javier Feduchi. COAM: JFB/D002/C32-01.
- Fig. 150-151 Detalle expositores. Sobre la exposición del Escorial. Legado de Javier Feduchi. COAM: JFB/D002/C32-01.
- Fig. 152 Boceto de la estructura para la sala iconografía. En legado de Javier Feduchi. COAM: JFB/P002/C06-01/21.
- Fig. 153 Sala iconografía. Detalle del interior. En legado de Javier Feduchi. COAM: JFB/D002/C32-01.
- Fig. 154 Museo de Arquitectura del Escorial. Torre de las damas. En: Álbum “Colecciones eventuales. Dirección de arquitectura. Vol. 1. Archivo Carlos de Miguel. Donación Mariano Bayón. [Caja: 5/5. COAM]
- Fig. 155-156 Museo de Arquitectura del Escorial. Detalle máquinas y expositores. En: Álbum “Colecciones eventuales. Dirección de arquitectura. Vol. 1. Archivo Carlos de Miguel. Donación Mariano Bayón. [Caja: 5/5. COAM]
- Fig. 157-158 Museo de Arquitectura del Escorial. Sala de “Herramientas”. Álbum “Colecciones eventuales. Dirección de arquitectura. Vol. 1. Archivo Carlos de Miguel. Donación Mariano Bayón. [Caja: 5/5. COAM]
- Fig. 159-160 Museo de Arquitectura del Escorial. Dibujo de panel y detalle de expositor. Legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/P002/C06-01/030 y JFB/D002/C32-01-045.
- Figs. 161-163 Exposición Santiago en el arte español. Acceso. Sala introductoria. En legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/F0254-JFB/F0259
- Fig. 164 Exposición Santiago en el arte español. Distribución. En legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/P006_003
- Fig. 165 Alzado y detalle del interior. Imagen extraída del artículo: FEDUCHI, Javier, “Santiago en el Arte Español”, *Arquitectura*, n° 80, Madrid, 1965, p. 53.
- Figs. 166-176 Exposición Santiago en el arte español. Detalles de la exposición. En legado de Javier Feduchi. COAM: JFB/F0254-JFB/F0259 También en: FEDUCHI, Javier, “Santiago en el Arte Español”, *Arquitectura*, n° 80, Madrid, 1965, pp.53-60.

4. LAS EXPOSICIONES DE LA INDUSTRIA

- Fig. 177 Sears Roebuck. Modern Home, 1923. En: <https://www.antique-homestyle.com/plans/sears/1923sears/23sears-avalon.htm>
- Fig. 178 Gropius y Watchsmann. *Packaged house* (1941-1950). En: <https://mitp-arch.mitpress.mit.edu/pub/039mb6ku/release/1>
- Fig. 179 José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún. Planta pabellón de los hexágonos, 1958. En: COCA LEICHER, José de y GARCÍA CARBONERO, Marta, “Paisaje de interior. Estrategias proyectuales para habitar el bancal”, Cuaderno de notas, n°. 20, 2019, p. 151.

- Fig. 180 Emilio Pérez Piñeiro. Maqueta del pabellón de los XXV Años de Paz, 1964. En: <https://arquiscopio.com/las-estructuras-desplegables-de-perez-pinero/>
- Figs. 181-183 Dibujos del proyecto Estudio de un stand desmontable con elementos modulados para ITT y Standard Eléctrica. Legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/D057
- Figs. 184-188 Stands. Documento sobre pavimentos y paramentos. Documentación Rank Xerox en JFB/D054/B10-05_02 y JFB/F0395. Documentación TEOSA en: JFB/D055/B10-05_03.
- Fig. 189-193 Stand Caravan-Pegaso. En legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/D064
- Figs. 190-193 Dibujos y esquemas de la Expo-Caravan-Pegaso. Legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/D064/C37-02.
- Figs. 194-197 Exposición plegable del INI. Legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/D048/B10-03_02.
- Fig. 198 Pabellones OFICEMEN del I. E. T. En: "FICOP 67 pabellones de Oficemen y del IET", Cuadernos de la construcción, vol. 20, n.º. 19, 1967.
- Fig. 199 Stand Viroterm. En: *Revista Arquitectura*, n.º. 103, 1967.
- Fig. 200 Plano General de la Feria Internacional de la Construcción y Obras Públicas (1967). Imagen extraída de: II Feria Internacional de la Construcción y Obras Públicas (FICOP), Catálogo de exposición, Madrid, 1967, Localizado en la biblioteca nacional: 4/68316-4/68317.
- Fig. 201 Entrada al pabellón. Legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/F0387/FD008
- Fig. 202 Imagen montaje de exposición. En: COCA LEICHER, José, "La exposición del Ministerio de la Vivienda en el Pabellón Internacional de la Feria del Campo. Simbiosis entre contenido y contenedor", *Constelaciones*, n.º. 9, 2021, pp. 15-28.
- Fig. 203 Javier Feduchi, croquis conceptual de la exposición. En: COCA LEICHER, José, "La exposición del Ministerio de la Vivienda en el Pabellón Internacional de la Feria del Campo. Simbiosis entre contenido y contenedor", *Constelaciones*, n.º. 9, 2021, pp. 15-28.
- Fig. 204 Reproducción de la planta de distribución de la exposición permanente del INI. Localizado en los archivos de la Sociedad Estatal de Participaciones Industriales (SEPI): 014-1 (CAJA 4743): EXPOSICIÓN PERMANENTE DEL INI (1971)
- Figs. 205-213 Imágenes extraídas del documento del proyecto de la exposición del Ministerio de la Vivienda en la FICOP 67. En: legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/F0387/FD008
- Figs. 214 Dibujo exposición del Pabellón de Javier Feduchi para la FICOP/67. Legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/P044/B2-06-05/007
- Figs. 215-216 Proyecto Exposición estática. Legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/F0387/FD008
Proyecto Exposición dinámica. Legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/F0387/FD008
- Figs. 217-232 Stand para RTVE y NO-DO, en SONIMAG '68. Legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/D066.
- Figs. 233-234 Plano de la exposición, zonificación y circulaciones primarias y secundarias del INI. Legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/D046/B10-02_06.
- Figs. 235-244 Exposición XXX Aniversario del INI. Legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/D048/B10-03_02

Fig. 245 Exposición permanente del INI. Localizado en los archivos de la Sociedad Estatal de Participaciones Industriales (SEPI)

5. LOS OCHENTA: INTERNACIONALIDAD Y CONCEPTUALIZACIÓN ESCENOGRÁFICA

- Fig. 246 Imagen del Castillo de la Fuerza. La Habana, Cuba. Colección de Javier Aguilera Rojas.
- Fig. 247 Plano de la exposición La Habana Vieja. Legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/D058/B1-01_01
- Figs. 248-250 Dibujos preparatorios imágenes del montaje de la exposición La Habana Vieja: mapas y planos en los Archivos de España. Legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/P017/B1-01_02
- Fig. 251 Imágenes de la exposición La Habana Vieja: mapas y planos en los Archivos de España. Legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/F0424.
- Figs. 252-253 Imágenes del montaje de la exposición La Habana Vieja: mapas y planos en los Archivos de España. Colección de Javier Aguilera Rojas.
- Fig. 254 Imágenes del montaje de la exposición Cien planos de La Habana en los archivos españoles. Edición celebrada en Madrid. Legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/F0425.
- Fig. 255 Imagen de la exposición de San Juan Español. Legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/D060
- Figs. 256-257 Dibujo preparatorio y plano de distribución en planta de la exposición España y América. Del descubrimiento a la independencia. Legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/D068/C38-03.
- Fig. 258 Plano anteproyecto para la exposición La ciudad hispanoamericana. El sueño de un orden. Legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/P018/B1-01_03
- Fig. 259 Plano de distribución de la exposición La ciudad hispanoamericana. El sueño de un orden. Legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/P018/B1-01_03
- Fig. 260 Cartel de la exposición. La ciudad hispanoamericana. El sueño de un orden. Legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/F0422-03
- Fig. 261 Folleto de la exposición. Archivo del CEHOPU
- Fig. 262 Fragmento del plano general de la ciudad de Caracas, 1778. Imagen convertida en el paradigma de la exposición. En: <http://guiaccs.com/planos/la-ciudad-de-la-colonia/>
- Figs. 263-277 Imágenes de la exposición. La ciudad hispanoamericana. El sueño de un orden. Interior. Legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/F0422-03
- Fig. 278 Plano de Madrid, realizado por Antonio Espinosa de los Monteros. Fragmento ubicado en el proyecto para exposición Carlos III, Alcalde de Madrid. Legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/D051/B10-01_03.
- Fig. 279 Exposición Carlos III, Alcalde de Madrid. Dibujo de la plataforma. En legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/D051/B10-01_03.
- Fig. 280 Exposición Carlos III, Alcalde de Madrid. Plataforma de la Plaza de Colón. En legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/D051/B10-01_03.
- Fig. 281 Exposición Carlos III, Alcalde de Madrid. Plano de la exposición. Legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/P053/B10-01_04
- Figs. 282-290 Exposición Carlos III, Alcalde de Madrid. Imágenes del interior. En legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/D051/B10-01_03 y JFB/F0175-0181.

- Fig. 291 Francisco de Goya. Proyecto de mausoleo en memoria a las víctimas del 2 de mayo. En: <https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/proyecto-de-monumento/1398>
- Figs. 292-297 Exposición Carlos III, Alcalde de Madrid. Imágenes del interior. En legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/D051/B10-01_03 y JFB/F0175-0181.
- Fig. 298 Juan de Villanueva. Dibujo de Catafalco. Imagen extraída de http://oa.upm.es/54160/1/TFG_Diaz_Pintado_%20Serrano_Maria_del_Pilar.pdf
- Fig. 299 Representación del túmulo. Legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/D051/B10-01_03 y JFB/F0175-0181
- Figs. 300-301 Detalle de la pasarela en altura. En: Legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/D051/B10-01_03 y JFB/F0175-0181

6. DEL PROYECTO EXPOSITIVO AL PROYECTO MUSEOGRÁFICO

- Fig. 302 Museo de Cádiz. Años ochenta. Legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/D113.
- Fig. 303 Fachada del Museo de Cádiz, realizada por Juan Daura en 1838. Imagen extraída de la página web del Ministerio de Cultura y Deporte. En: www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/museos/mc/arquitectura-museos/museos-gestion-transferida/andalucia/Cadiz/Sede-Principal.html.
- Fig. 304 Interior Museo de Cádiz en 1889. Extraída de: ALONSO DE LA SIERRA, Juan, "El Museo Arqueológico Provincial de Cádiz", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, n.º. 35, 2017, p. 33
- Figs. 305-306 Javier Navascués. Proyecto del Museo de Cádiz, 1965. En: ALONSO DE LA SIERRA, Juan, "El museo Arqueológico Provincial de Cádiz (1887-1970)", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, n.º. 35, 2017, p. 39
- Fig. 307 Plano de situación Museo de Cádiz, 1982. En legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/P086/C51-02/147
- Fig. 308 Estado original y propuesta de la dirección del museo. En legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/P086/C4-05_02
- Fig. 309 Javier Feduchi. Alternativas para el Museo de Cádiz. En legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/P086/C4-05_02
- Fig. 310 Axonometría del Museo de Cádiz. En legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/D113.
- Fig. 311 Imágenes de la fachada del edificio. En legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/D113.
- Fig. 312 Sección Museo de Cádiz. Cortesía de la Revista *Arquitectura Viva*. Fotografías realizadas por Ana Muler. En: ISASI, Justo, "Pacios de cristal. Museo de Cádiz", *AV. Monografías*, n.º. 26, 1990, pp.52-55.
- Fig. 313 Plano de la planta sótano. Reproducción realizada por la autora según los documentos de la memoria "Museo de Cádiz. Obras de restauración. 1ª Fase". En el legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/D113.
- Fig. 314 Sala Museo de Cádiz. Cortesía de la Revista *Arquitectura Viva*. Fotografías realizadas por Ana Muler. En: ISASI, Justo, "Pacios de cristal. Museo de Cádiz", *AV. Monografías*, n.º. 26, 1990, pp.52-55.
- Fig. 315-317 Detalles pasarela de exposición. En el legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/F0486/C72-01.

- Fig. 318 Museo de Cádiz. Planta baja. Reproducción realizada por la autora según los documentos de la memoria "Museo de Cádiz. Obras de restauración. 1ª Fase". En el legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/D113.
- Fig. 319 Planos de la planta primera y segunda. Reproducción realizada por la autora según los documentos de la memoria "Museo de Cádiz. Obras de restauración. 1ª Fase". En el legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/D113
- Fig. 320-322 Imágenes Museo de Cádiz en la actualidad. Extraídas de la página web del Ministerio de Cultura y Deporte.
- Figs. 323-324 Museo de Cádiz. Imágenes salas, planta primera y segunda. Cortesía de la Revista *Arquitectura Viva*. Fotografías realizadas por Ana Muler. En: ISASI, Justo, "Pacios de cristal. Museo de Cádiz", *AV. Monografías*, n.º. 26, 1990, pp.52-55.
- Fig. 325 Planos de la planta primera y segunda. Reproducción realizada por la autora según los documentos de la memoria "Museo de Cádiz. Obras de restauración. 1ª Fase". En el legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/D113
- Fig. 326 Museo de Cádiz. Quioscos Títeres de la Tía Norica. Cortesía de la Revista *Arquitectura Viva*. Fotografías realizadas por Ana Muler. En: ISASI, Justo, "Pacios de cristal. Museo de Cádiz", *AV. Monografías*, n.º. 26, 1990, pp.52-55.
- Fig. 327 Dibujo del testero. En legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/P086/C3-03_07.
- Figs. 328-329 Fotografía detalle de la montera. En el legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/D113.
- Figs. 330-331 Museo de Cádiz, actualmente. Imágenes extraídas de la página oficial del museo. En red: <http://www.museosdeandalucia.es/web/museodecadiz>
- Figs. 332-333 Patio Museo de Cádiz. Cortesía de la Revista *Arquitectura Viva*. Fotografías realizadas por Ana Muler. En: ISASI, Justo, "Pacios de cristal. Museo de Cádiz", *AV. Monografías*, n.º. 26, 1990, pp.52-55.
- Figs. 334-335 Museo de Cádiz. Sala Zurbarán y Bellas Artes. En: <http://www.museosdeandalucia.es/web/museodecadiz>
- Figs. 336-339 Elementos expográficos. En legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/P086/C4-05_01
- Fig. 340 Museo de Cádiz. Dibujo estanque de mosaicos. En legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/P086/C4-05_01
- Figs. 341-347 Dibujos preparatorios elementos expográficos. Imágenes extraídas de la página oficial del museos. En red: <http://www.museosdeandalucia.es/web/museodecadiz>
- Figs. 348-349 Imágenes del Museo de Bellas Artes de Sevilla. Extraídas de la página oficial del museo. En red: <https://www.museosdeandalucia.es/web/museodebellasartesdesevilla/historia>
- Figs. 350-351 Plano y sección del Museo de Bellas Artes de Sevilla. Extraídas de la página oficial del museo. En red: <https://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/museos/mc/arquitectura-museos/museos-gestion-transferida/andalucia/bellas-artes-sevilla.html>
- Figs. 352-353 Imagen del interior del museo previo a la intervención de Javier Feduchi. En legado de Javier Feduchi, COAM:
- Figs. 354-355 Fases 1-3. Propuesta para el Museo de Bellas Artes de Sevilla. En legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/D112

- Fig. 356 Alzados distribución museografía. En Proyecto de suministro de equipamiento museográfico. Localizado en la Gerencia de Infraestructuras y Equipamientos (115/92)
- Fig. 357 Programa funcionamiento del museo. . En legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/D112
- Fig. 358 Alzado museografía. En Proyecto de suministro de equipamiento museográfico. Localizado en la Gerencia de Infraestructuras y Equipamientos (115/92)
- Fig. 359 Sala Museo de Bellas Artes Sevilla, actualmente.
En: <http://www.museosdeandalucia.es/web/museodebellasartesdesevilla>
- Figs. 360-365 Imágenes salas del Museo de Bellas Artes de Sevilla. Extraídas del legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/F0487/C73-09.
- Figs. 366-367 Detalle de las salas. En legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/F0487.
- Fig. 368 Proyecto Museo del Pueblo Español. En legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/P027.
- Figs. 369-370 Dibujo de la Casa de la Vila. Extraído de la página oficial del Ayuntamiento de Alcoy. Imagen actual de la Casa de la Vila. Extraída de la página oficial del Museo Arqueológico-co. En: https://www.alcoi.org/es/areas/cultura/museo/informacion_general/edificio.html
- Fig. 371 Museo de Alcoy. Planta y sección. En legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/D118.
- Figs. 372-373 Planos de implantación museográfica para los niveles 0 y 1 (sector B). En: legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/D118. También en JFB/P090
- Fig. 374 Planos de implantación museográfica para el nivel 2 (sector A). En legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/D118. También en JFB/P090
- Fig. 375 Museo de Alcoy. Imágenes actuales de la zona expositiva
En: https://www.alcoi.org/es/areas/cultura/museo/informacion_general/edificio.html

7. EL PABELLÓN DE LOS DESCUBRIMIENTOS

- Fig. 376 Plano general de la Expo 92. En la página oficial de la exposición. En red: www.expo92.es
- Figs. 377-378 Dibujos del Pabellón de los Descubrimientos. En legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/P022/C28-01
- Fig. 379 Pabellón de los Descubrimientos. Axonométrico. En legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/D022/K4-04_04
- Fig. 380 Pabellón de los Descubrimientos. Plano de distribución planta baja reproducido por la autora a partir de los planos localizados en el legado de Javier Feduchi, COAM: FB/D021/K4-04_03
- Figs. 381-384 Dibujo del Teatro Omnimax. Imágenes del proceso de construcción del Pabellón de los Descubrimientos. En legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/F0260-0297.
- Figs. 385-387 Maqueta del Pabellón de los Descubrimientos. En legado de Javier Feduchi, COAM: JFB /F0287
- Figs. 389-390 Javier Feduchi. Dibujos del espacio museográfico. En legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/D021/C16-04/077 y JFB/F0464/R7-05_02
- Fig. 391-394 Confino y Duval. Dibujo del espacio expositivo. En el archivo del Servicio Histórico del Colegio de Arquitectos de Madrid (COAM): AG/P00126 y AG/D00040.

- Figs. 395-397 Imágenes del incendio del Pabellón de los Descubrimientos. En: <https://legadoexposevilla.org/incendio-del-pabellon-de-los-descubrimientos/>
- Fig. 378 Imagen del arquitecto junto al pabellón tras el incendio. En legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/F0464.
- Fig. 399 Eduardo Arroyo, Madrid-París-Madrid. Localizada en la ficha del artista del Museo Centro de Arte Contemporáneo Reina Sofía (MNCARS). En red: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/madrid-paris-madrid>
- Figs. 400-401 Imágenes de los Deshollinadores de Eduardo Arroyo para el Pabellón de los Descubrimientos. En: <https://legadoexposevilla.org/muere-eduardo-arroyo-escultor-de-los-deshollinadores-de-expo-92/>
- Figs. 402-405 Imágenes del Museo Arqueológico de la Cueva Pintada, Gáldar (Gran Canaria). En: <http://www.cuevapintada.com/es>

REPRODUCCIÓN DE PLANOS

- Pág 262-263 Planos del Museo de Cádiz. Evolución de las obras. Reproducción de la autora a partir de los planos conservados en el legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/D113 y JFB/P086/C4-05_02.
- Pág 276-278 Planos del Museo de Cádiz. Evolución de las obras. Reproducción de la autora a partir de los planos conservados en el legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/D113 y JFB/P086/C4-05_02.
- Pág 284-289 Planos del Museo de Cádiz. Evolución de las obras. Reproducción de la autora a partir de los planos conservados en el legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/D113 y JFB/P086/C4-05_02.
- Pág 301 Planos del Museo de Bellas Artes de Sevilla. Evolución de las obras. Reproducción de la autora a partir de los planos conservados en el legado de Javier Feduchi, COAM: JFB/D112/B1-03_01.
- Pág 336-339 Grupo de planos del Pabellón de los Descubrimientos. Reproducción por parte de la autora a partir de los planos originales localizados en: JFB/D021/K4-04_03

ANEXO 3.

Bibliografía

Bibliografía sobre exposiciones

- “El diseño industrial”, *Revista Nacional de Arquitectura*, año. XV, n.º. 160, 1955,
- “Exposición Permanente de la Construcción”, *ABC*, 25.05.1960, p. 8.
- “El hogar como ambiente”, *ABC*, 27.05.1960, p. 56.
- “Mil trescientos millones de pesetas ha invertido el Estado en construcciones escolares”, *ABC*, 30.10.1960, p. 92.
- “La Ex-Co preconiza un modo más bello de vivir”, *Arte y Hogar*, n.º. 184, Madrid, 1960.
- “60 días para la Arquitectura”, *Hogar y arquitectura*, n.º 27, marzo-abril de 1960.
- “Concurso Internacional de Urbanismo: Elviria”, *Hogar y arquitectura*, n.º. 115, Madrid, 1960, pp. 23-32.
- “Madrid, capital de España”, *Arquitectura*, n.º. 37, 1962, pp. 3-4.
- “Finlandia, un ejemplo”, *Arquitectura*, n.º. 42, Madrid, 1962.
- “Exposición Plan de Ordenación Urbana de Madrid”, *Arquitectura*, n.º. 47, 1962, pp. 31-34.
- “Inauguración de la exposición “Finlandia” de artes decorativas”, *ABC*, 27.05.1962, p. 89.
- “Museo de la Arquitectura del Escorial”, *Arquitectura*, n.º 56, 1963, pp. 31-41.
- “Hoy, iniciación de los actos conmemorativos del IV centenario de la fundación del Escorial”, *La vanguardia española*, 4. 07.1963, p. 7.
- “El jefe del estado y su esposa asistieron, en el real sitio a los actos conmemorativos del cuarto centenario”, *ABC*, 5.07.1963, p. 31.
- *Informe sobre la conmemoración del XXV Aniversario de la Paz Española*, Servicio informativo español (SIE), Madrid, 1965.
- “Gremio’ 62”, *Arquitectura*, n.º. 73, 1965.
- La manzana “A” de la Avenida del Generalísimo y el proyecto de edificación”, *ABC*, 27.04.1966, p. 85.
- “Exposición Centro Comercial de Madrid-AZCA. EXCO, Abril 1966”, *Arquitectura*, n.º 103, 1967, p. 15.
- “Feria de Muestras de Asturias, Gijón”, *Arquitectura*, n.º 100, 1967, pp. 1-6.
- “Artistas de treinta y un países concurren a la II Bienal Internacional del deporte en las bellas artes”, *ABC*, 03.05.1969, p. 85.
- “Exposición del Diseño Industrial español”, *Arquitectura*, n.º. 146, Madrid, 1971.
- *EXCO: Exposición permanente e información de la construcción*, Ministerio de la vivienda, Madrid 1971.
- AA. VV., *El Diseño Industrial en España*, Catálogo de Exposición, 14 mayo-31 agosto de 1998, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

- AA.VV., *Catálogo de la exposición Premis Delta: 50 anys amb el disseny, 1960-2010*, Generalitat de Catalunya, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Barcelona, 2010.
- AA. VV., *Camino de Santiago. Relaciones geográficas, históricas y artísticas*, Ministerio de Defensa, Madrid, 2010.
- AA. VV., *El Diseño Industrial en España*, Manuales de Arte Cátedra, Madrid, 2010.
- ALVARADO CORRALES, Eduardo, "Itinerarios culturales, peregrinaciones y desarrollo rural", *II Congreso Internacional Camino mozárabe de Santiago*, Parlamento de Extremadura, 2013.
- ASENJO, Felipe, *La nueva arquitectura. La contribución de las publicaciones periódicas de la Dirección General de Arquitectura (1948-1958)*, Tesis Doctoral, Universidad de Alcalá, 2015.
- AZPILICUETA ASTARLOA, Enrique, *La construcción de la arquitectura de postguerra en España (1939-1962)*, Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, Madrid, 2004.
- BALTAR, Ernesto, "La historia visual del arte y el "curator" como artista", *Revista de Occidente*, n.º 467, 2020, pp. 113-118
- BERRÍOS, Fernando, "La liturgia en el Concilio Vaticano II: bases, repercusiones y desafíos de una reforma", *Teología y Vida*, vol. 55, n.º 3., Santiago de Chile, 2014.
- BLASCO, Selina, *Feduchi. Tres generaciones en arquitectura y diseño*, Catálogo de exposición, Valencia, 2009.
- BOROBIO, Dionisio, *Sacrosanctum Concilium y la Reforma Litúrgica del Vaticano II*, Conferencia, Santander, 17.01.2012.
- BOSCH, Jesús y FEDUCHI BENLLIURE, Javier, "Exposición H55", *Revista Nacional de Arquitectura (RNA)*, n.º 167, 1955, pp. 27-34.
- BUENO, Carmen, "La producción de las exposiciones temporales", *Museo*, n.º 8, 2003, pp. 1-7.
- CABALLERO ZUBIA, Beatriz, "1963: la exposición "Nuevas Iglesias en Alemania". La nueva arquitectura sacra en Alemania y las iglesias del Instituto Nacional de Colonización en España", *Las exposiciones de arquitectura y las arquitecturas de exposiciones*, Actas preliminares, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra, 2014, pp.175-186.
- CAPELLA, Juli, LARREA, Quim, *Nuevo Diseño Industrial*, Gustavo Gili, Barcelona, 1991.
- CARUANA MOYANO, Sonsoles, "La fortuna del mueble español en el mercado de arte como reflejo de su valoración social", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, vol. LXVI, N.º 1, enero-junio 2011.
- CASTRO, Carmen, "Sobre el Neomudéjar en EXCO", *Arquitectura*, n.º 137, pp. 62-65.
- CASTRO FERNÁNDEZ, Belén, Francisco Pons-Sorolla y Arnau, *Arquitecto restaurador: Sus intervenciones en Galicia (1945-1985)*, Tesis Doctoral, Universidad de Santiago de Compostela, 2007.
- CENTELLAS SOLER, Miguel, "Los pueblos de colonización de la administración franquista en la España rural", *P+C*, n.º. 01, 2010, pp.

109-126.

- COLOMINA, Beatriz, *Doble exposición. Arquitectura a través del arte*, Ed. Akal, Madrid, 2006.
- COLOMINA, Beatriz, *La domesticidad en guerra*, Actar, Barcelona, 2006.
- CORDERO AMPUERO, Ángel, *Fernández del Amo: aportaciones al arte y la arquitectura contemporáneas*, Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2014.
- CORREA, Federico, “La exposición de Gaudí en la EXCO de Madrid”, *Destino*, diciembre de 1964, p. 50.
- CORREIA, Nuno, “Los Pequeños Congresos, 1959-1968. Tras los pasos del Team X”, *Destino Barcelona 1911-1991*, Fundación Arquia, 2018.
- De TERÁN, Fernando, “El urbanismo europeo en América y el uso de la cuadrícula. Cerdá y la ciudad cuadrangular”, *Ciudad y Territorio. Estudios territoriales*, XXXI, n.º. 119.120, Madrid, 1999, pp. 21-40.
- De TOMÁS MEDINA, Carmen, “El origen de la ciudad cuadrangular hispanoamericana en las nuevas pueblas del Bajo medievo español”, *Estoa*, n.º. 11, Vol. 6, julio-diciembre 2017, pp. 145-156.
- DELGADO, Eduardo, “La arquitectura sacra española (1939-1970). Quien es quién”, *Revista Arquitectura*, n.º. 311, 1997, pp. 22-31.
- ESTEBAN MALUENDA, Ana M.ª, *La modernidad importada. Madrid 1949-1968: Cauces de difusión de la arquitectura extranjera*, Tesis Doctoral, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, vol. 1, Madrid, 2007.
- ESTEBAN MALUENDA, Ana, “De Built in USA a Arquitectura actual en América. Transcendencia de los contenidos en las muestras de arquitectura moderna”, *Museografía e Arquitectura de Museus. Museologia e Património*, Río de Janeiro, 2014, pp. 126-144.
- ESPELT ESTOPÁ, Guim y BALCELLS ALEGRE, María, “ADI/FAD, 1960-1971. Una Asociación “hiperactiva” a pesar del franquismo”, *Simpósio de la FHD, Diseño y franquismo*, febrero de 2018.
- FEDUCHI BENLLIURE, Javier, “Santiago en el Arte Español”, *Arquitectura* n.º 80, 1965, pp. 53-60.
- FEDUCHI, Pedro, *Tres generaciones en arquitectura y diseño*, Malabar Serveis Grafics, Valencia, 2009.
- FERNÁNDEZ ALBA, Antonio, *Gaudí*, Catálogo de exposición, Dirección General de Arquitectura y Ministerio de la Vivienda, Madrid 1964.
- FERNÁNDEZ ALBA, Antonio, “Exposición Gaudí”, *Arquitectura*, n.º.71, 1964, p. 51-58.
- FERNÁNDEZ ALBA, Antonio, *La crisis de la arquitectura española (1936-1972)*, Editorial Cuadernos para el diálogo S.A (EDICUSA), Madrid, 1972.
- FONTÁN DEL JUNCO, Manuel, *Alfred H. Barr: el hombre que le inventó un museo al arte moderno*, conferencia de la Fundación March, octubre, 2019. En red: <https://www.march.es/es/madrid/conferencia/alfred-h-barr-hombre-que-invento-museo-al-arte-moderno>
- FULLAONDO, Juan Daniel, “La fenomenología de Carlos de Miguel:

(parafraseando –es un decir- a Umberto Eco)”, *Nueva Forma*, n.º. 95, Madrid, 1973, p. 42-54.

- GARCÍA-DIEGO, Héctor; CABALLERO-ZUBÍA, Beatriz, “Sobre exposiciones de arquitectura y sobre arquitectura de exposiciones: un ejercicio de enfoque”, *Revista de Arquitectura*, vol. 16, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, pp. 79-86.

- GARCÍA-ESCUADERO, Daniel, *Espacio y recorrido en Alvar Aalto*, Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Cataluña, 2012.

- GARCÍA G. MOSTEIRO, Javier, “El eje de la Castellana, escaparate de la arquitectura madrileña contemporánea”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º. 562, 1997, pp. 111-126.

- GARCÍA RUIZ DE LEÓN, María, *Domesticidad de posguerra*, TFG, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2018.

- GARNICA, Julio, “1955-1960. Las ferias internacionales de muestras de Barcelona: laboratorio de arquitectura”, *Las exposiciones de arquitectura y la arquitectura de las exposiciones*, p. 310.

- GÓMEZ MARTÍNEZ, Javier, *Museografía al filo del milenio*, Trea, Gijón, 2016.

- GONZÁLEZ AMÉZQUETA, Adolfo, “Arquitectura Actual en América”, *Arriba*, 28.11.1965, p.31.

- GONZÁLEZ AMÉZQUETA, Adolfo, “La arquitectura de Carlos Raúl de Villanueva”, *Arriba*, 26.12.1965, p.27.

- GOÑI CASTAÑÓN, Fco. Xabier y JIMÉNEZ CABALLERO, Inmaculada, “Dibujos inéditos de Javier Feduchi para SEDI, *Expresión gráfica arquitectónica (EGA)*, vol. 24, n.º. 36, 2019.

- GUASCH Anna, “El arte de los ochenta y las exposiciones. Reflexiones en torno al fenómeno de la exposición como medio para establecer los significados culturales del arte”, *D’Art*, n.º. 22, 1996, pp. 143-159.

- GUASCH Anna Mª, *Los manifiestos del arte posmoderno : textos de exposiciones, 1980-1995*, Akal, Madrid, 2000.

- IBÁÑEZ GIMÉNEZ, Maite, “Más allá del museo. Nuevos escenarios para exposición”, *EME. Experimental Illustration, Art&Design*, n.º. 6, 2018, pp. 68-77.

- LADOGANA, Rita, “Carlo Scarpa. Dalle magistrali progettazioni museali ai raffinati allestimenti espositivi del contemporaneo”, *LOCVS AM-CENVS*, n.º. 12, 2013-2014.

- LLADÓ, PP., “Arquitectura Actual de América”, *Cemento-Hormigón*, n.º. 383, febrero 1966.

- LIZONDO SEVILLA, Laura, *¿Arquitectura o exposición?. Fundamentos de la arquitectura de Mies Van Der Rohe*, Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 2012.

- LIZONDO SEVILLA, Laura, “El valor de las exposiciones: el legado menos conocido de Mies van der Rohe para la Exposición Internacional de Barcelona”, *Cuad. Art. Gr.*, n.º. 43, 2012.

- LIZONDO SEVILLA, Laura, SALVADOR LUJÁN, Nuria, MARCENAC, Valeria e BOSCH REIG, Ignacio, “Las exposiciones de la vanguardia europea de principios del siglo XX como patrimonio cultural,

- artístico e histórico de una época”, *Arché. Publicación del Instituto Universitario de restauración del Patrimonio de la UPV*, nº. 6-7, 2011-2012, p. 237
- MARTÍNEZ FEDUCHI, Luis, BOSCH, Jesús y FEDUCHI, Javier, “Pabellón de exposiciones”, *Revista Nacional de Arquitectura*, nº. 185, 1957.
- MARCIANÓ, Ada Francesca, *Carlo Scarpa*, Gustavo Gilli, Barcelona, 1985.
- MASSÓ GUIJARRO, Esther, “La identidad cultural como patrimonio inmaterial: relaciones dialécticas del desarrollo”, *Theoria*, Vol. 15, 2006.
- MITRANI, Alex, El diseño de galerías y museos de arte contemporáneo en España en los años cincuenta y sesenta: un espacio nuevo para el arte nuevo, FHD (Fundación Historia del Diseño), 2016.
- PABÓN-CHARNECO, Arleen, “San Juan de Puerto Rico... Utopía de tres imperios”, *XIV Coloquio Internacional de Geocrítica. Las utopías y la construcción de la sociedad del futuro*, Barcelona, 2016, p. 1-21.
- PELKONEN, Eeva-Liisa, *Exhibit A. Exhibitions that transformed architecture (1948-2000)*, Phaidon, 2018.
- PEREIRO, Xerardo, “Turismo y peregrinación, dos caras de la misma moneda: el Camino portugués interior de Santiago de Compostela”, *Cuadernos de turismo*, nº. 43, 2019.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, “La Exposición Santiago en el Arte Español en Santiago de Compostela”, *Archivo Español de Arte*, tomo. 38, 1965.
- PRIETO María, “La ciudad amplificada: la audio - visualización de AZCA como mediación de sus contenidos”, *Actas del V Congreso Internacional de la arquitectura moderna española*, ETSAM, marzo 2016.
- PRIETO PÉREZ, Santiago, *La Bauhaus: contexto, evolución e influencias posteriores*, Tesis Doctoral, Madrid, 2005.
- RAMÍREZ DE LUCAS, Juan, “La exposición o el museo temporal siempre cambiante”, *Arquitectura*, nº. 103, 1967, pp. 23-26.
- RAMÍREZ DE LUCAS, Juan, “El deporte como tema de arte y diseño”, *Arquitectura*, nº. 127, 1969, pp. 51-56.
- RAMÍREZ DE LUCAS, Juan, “El diseño español en las exposiciones internacionales”, *El Diseño Industrial en España*, Catálogo de exposición, 14 mayo-31 agosto de 1998, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
- REQUEJO ALONSO, Ana B., *Los Museos Eclesiásticos en Galicia*, Tesis Doctoral, Universidad de Santiago de Compostela, 2005.
- RICARD, André, *Hablando de diseño. Un modo de entender lo útil*, Hogar del libro, Barcelona, 1986.
- RÍO VÁZQUEZ, Antonio. S., *La recuperación de la modernidad en la arquitectura gallega*, Tesis Doctoral, Universidad de La Coruña, 2013.
- RODRÍGUEZ DÍAZ, Lola, “Arquitectura, EXCO y Carlos de Miguel”, *Las revistas de arquitectura (1900-1975): crónicas, manifiestos y propaganda*, UNAV, Pamplona, 2004, pp. 757-764.
- ROMERO MUÑOZ, Dolores, “El patrimonio documental de las obras públicas y las exposiciones: como se enseña y se difunde”, *ROP*, nº. 3559,

2014.

- ROS CAMPOS, Andrés, “Carlo Scarpa: arquitectura, abstracción y museografía”, *VLC arquitectura*, 6, n.º. 2, 2019.
- SAAVEDRA ARIAS, Rebeca, *Destruir y proteger. El patrimonio histórico-artístico durante la guerra civil (1936-1939)*, Ediciones Universidad de Cantabria, Santander, 2016.
- SAN VICENTE, Jesús, “Entrevista. Javier Feduchi”, *Experimenta*. Número monográfico Diseño del mueble en España: 1902-1998, n. 20, 1994. En: legado de Javier Feduchi. En COAM: JFB/D079/C41-07.
- SERRANO MENDICUTE, Mariano, “Exposición Equipo Doméstico”, *Arquitectura*, n.º. 21, 1960.
- SERRANO MENDICUTE, Mariano, “Exposición Permanente e Información de la Construcción”, *Arquitectura*, n.º. 26, Madrid, 1961.
- SAMBRICIO, Carlos, “La ingeniería en las revistas españolas de arquitectura (1920-1936)”, *Informes de la Construcción*, vol. 69, abril-junio 2008.
- SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, “La exposición Santiago en el Arte Español en Santiago de Compostela”, *Crónica*, 1965, pp. 193-195.
- TENAS, Julio, “Javier Feduchi habla acerca de la exposición Gaudí, en Madrid”, *La Vanguardia española*, 3.12.1964, p. 53.
- TERRÓN QUINTERO, Grisela, “La oficina del Historiador de La Habana al rescate del patrimonio bibliográfico”, *Apuntes*, vol.28, n.2, Colombia, 2015, pp. 82-95.
- TSUJI, Yasutaka, “The Visionary Architecture Exhibition as a Background to Metabolism”, *East Asian Architectural History Conference 2015*, Seúl, 2015.
- URRUTIA, Ángel, *Arquitectura española siglo XX*, Cátedra, Madrid, 1997.
- VÉLEZ SANTAMARÍA, “Parallel of life and art: la imagen de la primera arquitectura moderna”, *Revista Colombiana de Pensamiento histórico e Historia del Arte*, ed. 10, 2019, pp. 40-71.
- VILLANUEVA FERNÁNDEZ, María y GARCÍA-DIEGO VILLARÍAS, Héctor, “El arquitecto y los inicios del diseño industrial en España”, *Rita: Revista Indexada de Textos Académicos*, n.º. 6, 2016, pp. 116-123.

Bibliografía de stands y pabellones

- *II Feria Internacional de la Construcción y las Obras Públicas*, Catálogo Oficial, Madrid, 1967, pp. 9-11.
- “FICOP, arte y audacia de la construcción moderna”, *ABC*, 10.05.1967, p. 45.
- “El Ministerio de Obras Públicas y sus instalaciones en la II Feria Internacional de la Construcción”, *ABC*, 26.05.1967, p. 63.
- “Stand Viroterm”, *Arquitectura*, n.º. 103, 1967, p. 8.
- “FICOP 67. Pabellones de Oficemen y del i.e.t.”, *Informes de la Construcción*, vol. 20, n.º. 194, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1967.
- “III Feria Internacional de la construcción y obras públicas. FI-

- COP/69”, *ABC*, 09.09.1969, p. 36.
- “Franco inauguró, con Don Juan Carlos, la Exposición conmemorativa del trigésimo aniversario de la fundación del Instituto Nacional de Industria”, *ABC*, 6.10.1971.
 - “ABC de las Américas, en la mayor feria industrial realizada por España”, *ABC*, 9.05.1974.
 - “El Ministro de Industria inauguró la exposición española en Sao Paulo”, *ABC*, 15.05.1974.
 - “El pabellón de exposiciones del INI, Barcelona”, *Informes de la construcción*, vol. 27, n.º. 267, 1975.
 - “El pabellón más emblemático de la Expo de Sevilla es pasto de las llamas”, *El Sol*, 19.02.1992.
 - “Universal”, *Cercha. Revista de los aparejadores y arquitectos técnicos*, n.º. 13, 3.º época, Madrid, 1992.
 - AA. VV., Información comercial española, *ICE: Revista de economía*, n.º. 335, 1961.
 - AA. VV. *Sonimag. 25 aniversario (1963–1987)*, Fira de Barcelona, Barcelona, 1987.
 - AA. VV., *AV. Monografías de Arquitectura y Vivienda*, n.º. 34–35, Madrid, 1992.
 - AA. VV., *Las telecomunicaciones en España. Del telégrafo óptico a la sociedad de la información*, Ministerio de Ciencia y Tecnología, Salamanca, 2002.
 - AA. VV., “Las ferias comerciales como herramienta de comunicación y generadora de valor de una compañía. Análisis de una franquicia española”, *Tribuna de economía. ICE*, n.º. 860, mayo-junio, 2011.
 - AA. VV., “La construcción modular ligera con módulos tridimensionales, antecedentes y situación actual”, *Jornadas de Investigación y XII Encuentro Regional SI + Configuraciones, Acciones y Relatos*, Buenos Aires, Argentina, 2016, s/p.
 - ADARO RUÍZ, Luis, *Discursos de inauguración de las Ferias Nacionales de Muestras de 1976, 1977 y 1978*, Gijón, 1978.
 - ALMONACID, Rodrigo, “De la arquitectura modular tradicional al sistema integral prefabricado: los proyectos de viviendas unifamiliares de Arne Jacobsen”, *Jornadas internacionales de investigación en construcción: vivienda: pasado, presente y futuro: resúmenes y actas*, 2013, s/p.
 - ARNEDO CALVO, Elena, *Patrones repetitivos y modulares en la arquitectura española a partir de 1950*, Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2016.
 - AYLÓN PINO, Bruno, “España y Brasil en América Latina (1946–2000): de la política de hispanidad franquista a las cumbres iberoamericanas”, *América Latina hoy*, n.º. 37, Universidad de Salamanca, 2004, 145–163.
 - AZPILICUETA ASTARLOA, Enrique, *La construcción de la arquitectura de posguerra en España (1939–1962)*, Tesis Doctoral, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Madrid, 2004.
 - BALIERO, Horacio, “Tres exposiciones”, *Arquitectura*, n.º 103, 1967, p. 9–10.

- BLANCH, Manel Pablo, “Sonimagfoto: de escaparate a mercadillo”, *El periódico*, 29.04.2014.
- BAQUERO, Camilo S., “Y el ónix ganó al hormigón”, *El país*, 29.07.2017.
- BERNAL LÓPEZ-SANVICENTE, Amparo, “Un espacio para la vanguardia. Nueva York, 1964”, *Las exposiciones de arquitectura y la arquitectura de las exposiciones. La arquitectura española y las exposiciones internacionales (1929-1975)*, Actas preliminares, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Navarra, 2014, pp. 167-174.
- BILBAO, L., “Algunas consideraciones sobre la historia de la industrialización de la construcción de viviendas durante el Desarrollismo (1960-1975): la aportación bilbaína al debate de la industrialización de la vivienda”, *Informes de la Construcción*, vol.: 58, 2006, p. 49-62.
- CALVO, Ángel, *Telecomunicaciones y el nuevo mundo digital en España: la aportación de Standard Eléctrica*, Colección Fundación Telefónica, Ariel, Madrid, 2014.
- CAPARRÓS, Josep María, “El cine-club Monterols, una iniciativa vanguardista al servicio del séptimo arte (1951-1966)”, *Studia et documenta. Rivista dell’istituto storico San Josemaría Escrivá*, vol. 10, 2016, pp. 293-326.
- CHUECA GOITIA, Fernando, “Expo 92, una incógnita”, *ABC*, 1. 05. 1985, p. 3.
- CIMADOMO, Guido y LECARDANE, Renzo, “La arquitectura de los pabellones expositivos: representación ideológica del régimen”, *Las exposiciones de arquitectura y la arquitectura de las exposiciones*, Actas preliminares, 7-9 de mayo, Escuela Técnica Superior de Arquitectura Universidad de Navarra, Pamplona, 2014.
- COCA LEICHER, *El recinto ferial de la Casa de Campo de Madrid*, Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2013.
- CORTÉS, Josep María, “Sonimag, la extinción silenciosa”, *El País*, 8.03.2004, p. X
- CRUELLES, José, “SONIMAG, un hecho positivo para la industria musical”, *Ritmo*, vol. 44, n.º. 436, 1973, p. 19.
- DÍAZ GONZÁLEZ, M^a del Mar, “Con la venia de mercurio. Patrimonio cultural e iconográfico de la feria internacional de muestras de Asturias (1924-2016)”, *RIIPAC*, n.º. 10, 2018.
- DÍAZ GONZÁLEZ, M^a del Mar, “La exposición comercial del noroeste español (1946): un proyecto gubernamental de propagando y normalización de la vida cotidiana”, *Revista Caribeña de Ciencias Sociales*, 2019.
- DONGES, Juergen B., *La industrialización en España: políticas, logros y perspectivas*, Oikos -Tau, Barcelona, 1976.
- FEDUCHI BENLLIURE, Javier, “Pabellón del Ministerio de la Vivienda en la FICOP 67, Feria del Campo, Madrid”, *Arquitectura*, n.º. 103, 1967, pp. 10-14.
- FEDUCHI, Javier y LOZANO, Alfredo, “La esfera cautiva”, *AV. Monografías de Arquitectura y Vivienda*, n.º. 34-35, Madrid, 1992, pp. 48-53.
- FEDUCHI, Javier, “Memoria”, *El fuego y el arte. Intervención de Eduar-*

- do Arroyo en el Pabellón de los Descubrimientos*, Catálogo de exposición, Sociedad Estatal Expo 92, Sevilla, 1992, s/p.
- FERNÁNDEZ-RÚA, José María, “Los Reyes inauguraron ayer la exposición de ideas sobre la ordenación del recinto de la Cartuja”, *ABC*, 24.10.1986.
 - FLORENCIO, M.J., “De Sevilla al cielo: el Teatro Espacial de la Expo”, *ABC*, 30.11.1989.
 - GÁMIZ GORDO, Antonio, “Arquitectura y espacios escénicos de la Expo '92 de Sevilla”, *Escenarios de España*, Fomento de Construcciones y Contratas, 2006.
 - GARCÍA ALGARRA, Francisco Javier, “Creación de la marca Telefónica en prensa en su periodo formativo (1924-1936)”, *XIII Congreso AHC*, Cuenca, 2013.
 - GARNICA, Julio, “1955-1960. Las ferias internacionales de muestras de Barcelona: laboratorio de arquitectura”, *Las exposiciones de arquitectura y la arquitectura de las exposiciones*. Actas preliminares, Escuela Técnica Superior de Arquitectura Universidad de Navarra, Pamplona, 2014.
 - GONZÁLEZ, Manuel-Jesús y SCHWARTZ, Pedro, *Una Historia del Instituto Nacional de Industria (1941-1976)*, Tecnos, Madrid, 1978.
 - GUTIÉRREZ ÁLVIZ-CONRADI, Miguel Ángel, *La reutilización de los pabellones de la Expo '92: un legado para la ciudad de Sevilla*, Tesis Doctoral, Universidad de Sevilla, 2015.
 - KINDELAN, Ana, “Sonimag-11”, *ICE. Revista de Información Comercial Española*, 1973, p. 111-116.
 - LAFUENTE, A. y VILCHIS, J., “El montaje de un relato escénico: memoria de un pabellón de la Exposición Universal de Sevilla”, *Archivos de la filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen*, n.º 21, 1993.
 - LARUELO, Elena y SAN ROMÁN, Elena, “Los fondos Históricos del Instituto Nacional de Industria”, *Revista Historia Industrial*, n.º 14, 1998.
 - LEOZ DE LA FUENTE, Rafael, “División y organización del espacio arquitectónico: módulo HELE”, *Arquitectura*, n.º 89, 1966, pp. 1-26.
 - LIZONDO SEVILLA, Laura, BOSCH REIG, Ignacio y SANTATECLA FAYOS, José, “Recuperación del legado cultural arquitectónico de las exposiciones de Mies Van Der Rohe y Lilly Reich: la exposición internacional de Barcelona de 1929”, *ARCHE. Publicación del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la UPV*, n.º 4 y 5, 2010.
 - LÓPEZ HITTA, Lucía, *Arquitectura modular. Versatilidad en Exposiciones Universales*, Universidad Politécnica de Madrid, 2019.
 - LÓPEZ DE LETONA, José María, *Discurso inaugural del Ministro de Industria en la XXXIX Feria de Muestras de Barcelona*, Ministerio de Industria, Servicio de Publicaciones, 1969.
 - MARCHENA GÓMEZ, Manuel Jesús y PABLO-ROMERO GIL-DELGADO, María del Pópulo, “La Exposición Universal de Sevilla en 1992: consecuencias de orden territorial”, *Territorio y desarrollo local*, n.º 4, 2005, p. 19-30.
 - MARTÍN-ACEÑA, Pablo, “La política industrial española entre 1941 y 1991: Cincuenta años de historia del Instituto Nacional de Industria”,

- Ensayos sobre economía y política económica*, Antoni Bosch editor, 2013, pp. 21-42.
- MONTILLA, Raúl y PRADAS, Rafael, *Fira Barcelona: la transformación global*, Fira Barcelona, 2015.
 - NUÑEZ, Marilen, “Ferias. Salón internacional de la imagen, el sonido y la electrónica 16”, *ICE. Revista de Información Comercial Española*, n.º. 542, 1978, pp. 199-202.
 - OLÓRIZ SANJUÁN, Clara, *Proyectar con la tecnología*, E.T.S.A Universidad de Navarra, Pamplona, 2012.
 - PANCORBO, Francisco Javier, “Perspectiva Nacional: Las Ferias de Muestras”, *Revista Alta Dirección*, n.º. 99, Madrid, 1981.
 - PÉREZ-VALCÁRCCEL, Juan y ESCRIG PALLARÉS, Félix, “La obra arquitectónica de Emilio Pérez Piñeiro”, *Boletín Académico*, n.º. 16, 1992, p. 3-12.
 - PABLO-ROMERO GIL-DELGADO, María del Pópulo, *La exposición universal de Sevilla 1992: efectos sobre el crecimiento económico andaluz*, Universidad de Sevilla, Fundación Focus Abengoa, Sevilla, 2002.
 - PIETRO LÓPEZ, Juan Ignacio y PATIÑO CAMBEIRO, Faustino, “La Casa Varela de Alejandro de la Sota. Prototipo prefabricado modular”, *I Congreso Pioneros de la Arquitectura Moderna Española: Vigencia de su pensamiento y obra. Actas digitales de las Comunicaciones aceptadas al Congreso*, 2014, pp. 721-730.
 - RAMÍREZ DE LUCAS, Juan, “La exposición o el museo temporal y siempre cambiante”, *Arquitectura*, n.º. 103, Madrid, 1967, pp. 23-27.
 - REYES, Giovanni E., “Síntesis de la Historia Económica de América Latina (1960-2000)”, *Revista Tendencias*, vol. I, n.º. 2, Universidad de Nariño, Colombia, 2000, p. 1-9.
 - RIVAS QUINZAÑOS, Pilar, *Casa Palacio del Marqués de Villamejor: sede del Ministerio de Administraciones Públicas*, Ministerio de Administraciones Públicas, Madrid, 1988.
 - RUBIO, Javier, “Deshollinadores en la Cartuja”, *ABC*, 16.10.2018, Sevilla.
 - RUÍZ DUERTO, A, “Un nuevo procedimiento de construcción industrializada”, *Monografías del Instituto Eduardo Torroja de la Construcción y del cemento (i. e. t.)*, Patronato de investigación científica y técnica “Juan de la Cierva” del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1975, pp. 5-7.
 - SÁNCHEZ-APELLANIZ Y VALDERRAMA, M, “Sobre las ferias y en especial las de muestras”, *Revista de Derecho Mercantil*, Vol.: XXIX, n.º: 76, Madrid, 1960.
 - SAN ROMÁN, Elena, *Ejército e Industria: el nacimiento del INI*, Crítica, Barcelona, 1999.
 - SARMIENTO GARCÍA, Manuel, “El mercado de ferias y exposiciones y otros viajes de negocios”, *Estudios turísticos*, n.º. 126, 1995.
 - SÁIZ, A., “La II Feria Internacional de la Construcción”, *Forma Nueva. El inmueble*, n.º. 17, 1967.
 - SÁIZ, SÁNCHEZ, Pablo, *La casa industrializada. Seis propuestas para*

- este milenio*, Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2015.
- SIMÓN, Juan Antonio, “La exposición Internacional de Barcelona en 1929 y su utilización propagandística. La montaña de Montjuic, espacio público de ocio y deporte, *Diacronie. Studi di Storia Contemporanea*, n.º. 18, 2014.
 - SUANZES, Juan Antonio, *El Instituto Nacional de Industria: eje de la industrialización española*, Instituto de Estudios políticos y editora nacional, Madrid, 1963.
 - SUÁREZ, R., PITEL, G., ESCANDÓN, R., “El módulo espacial como elemento de acondicionamiento ambiental: el pabellón de España de Corrales y Molezún”, *Informes de la Construcción*, vol., 69 (546), e195, 2017.
 - TRIA, Piervito, *Il ruolo dell'Istituto per la Ricostruzione Industriale nell'economia italiana*, Tesis Doctoral, Universidad Guido Carli, Roma, 2015.
 - VELARDE FUERTES, Juan, *Sobre la decadencia económica de España*, Tecnos, 1969, p. 314.

Bibliografía exposiciones internacionales y escenográficas

- “Muestra de mapas antiguos de La Habana”, *ABC*, 02.06.1985, p. 41.
- “Obras españolas defensivas y portuarias en la América del XVI”, *ABC*, 10.05.1985, p. 49.
- “Inaugurada la exposición Cien planos de La Habana”, *ABC*, 04.06.1985, p. 48.
- *Puertos y Fortificaciones en América y Filipinas. Actas de seminario*, Biblioteca CEHOPU, Madrid, 1985.
- *Puertos y Fortificaciones en América y Filipinas, Catálogo de exposición*, Biblioteca CEHOPU. Comisión de Estudios Históricos de Obras Públicas y Urbanismo, Madrid, 1985.
- “Madrid muestra la vida cotidiana de la Villa y la Corte en el reinado de Carlos III”, *ABC*, 21.12.1988, p. 52.
- *La Ciudad Hispanoamericana. El sueño de un orden, Catálogo de la exposición*, Centro de Estudios y Experimentación de Obras Públicas, 1997.
- AA. VV., *La Habana Vieja: mapas y planos en los Archivos de España*, Catálogo de exposición, Castillo de la Fuerza, enero-marzo de 1985, Ministerio de Asuntos Exteriores de España, Dirección General de Relaciones Culturales, La Habana, Cuba.
- AA. VV., *Puertos y Fortificaciones en América y Filipinas, Catálogo de exposición*, Biblioteca CEHOPU. Comisión de Estudios Históricos de Obras Públicas y Urbanismo, Madrid, 1985.
- AA. VV., *Puertos y Fortificaciones en América y Filipinas. Actas de seminario*, Biblioteca CEHOPU, Madrid, 1985.
- AA.VV., *Programa de los actos realizados con motivo de la Conmemoración Carlos III y la Ilustración (1788-1988)*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1988.
- AA. VV., *Ciclo de conferencias sobre el Madrid de Carlos III*, Ayuntamiento de Madrid e Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, 1989.

- AA. VV., *La Ciudad Hispanoamericana. El sueño de un orden*, Catálogo de la exposición, Centro de Estudios y Experimentación de Obras Públicas, 1997.
- AA. VV., *Colección Museo Investigación: La Habana Vieja. Recuperación del Patrimonio Arquitectónico*, Universidad de Alicante, 2002.
- AA. VV., “La restauración como actor principal de la revalorización del espacio local. La Habana Vieja, patrimonio vivo”, *Memorias. Revista digital de historia y arqueología desde el Caribe*, año 3, n.º. 6, Barranquilla, Colombia, 2006, s/p.
- AA.VV., “Estrategias de preservación del Patrimonio Cultural de los Centros Históricos de Puebla, La Habana y Quito”, *Revista de estudios andaluces*, n.º. 39, 2020, pp. 45-65.
- AIT MORENO, Isaac, “Modernización y política artística: el Centro Nacional de Exposiciones entre 1983 y 1989”, *Anales de Historia del Arte*, 2007.
- AGUILERA ROJAS, Javier, “La Habana Vieja. Mapas y planos en los archivos de España”, *Ciudad y Territorio*, n.º. 63-64, enero-junio 1985, p. 99.
- BLANES MARTÍN, Tamara, “La Habana Vieja, mapas y planos en los Archivos de España”, *Revista de la Biblioteca Nacional de Cuba José Martí*, n.º. 2, La Habana, Cuba, 1985.
- BONET CORREA, Antonio, “El sueño de la razón”, *ABC*, 09.03.1989, p. 23.
- BORJA SEBASTIÁ, Jordi y MASCAREÑA, Tona, “El V Centenario y la imagen de España en el mundo”, *Anuario internacional CIDOB*, n.º. 1, 1992, pp. 89-96.
- BREWER-CARÍAS, Allan R., *La ciudad ordenada: estudio sobre “el orden que se ha de tener en descubrir y poblar” o sobre el trazado regular de la ciudad hispanoamericana, en particular, de las ciudades de Venezuela*, Boletín Oficial del Estado, BOE, 1997.
- DEL VAS MINGO, Milagros, “Las Ordenanzas de 1573, sus antecedentes y consecuencias”, *Quinto Centenario*, n.º. 8, Universidad Complutense de Madrid.
- GARCÍA-GUTIERREZ MOSTEIRO, Javier, “Influencia de la pirámide en la arquitectura española del primer tercio del siglo”, *Arte foráneo en España: presencia e influencia*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas CSIC e Instituto de Historia, Madrid, 2005.
- GUASCH Anna M^a, “El arte de los ochenta y las exposiciones. Reflexiones en torno al fenómeno de la exposición como medio para establecer los significados culturales del arte”, *D’Art*, n.º. 22, 1996, pp. 143-159.
- GUASCH Anna M^a, *Los manifiestos del arte posmoderno : textos de exposiciones, 1980-1995*, Akal, Madrid, 2000.
- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca, *Manual de Museología*, Editorial Síntesis, 1994.
- IBÁÑEZ GIMÉNEZ, Maite, “Más allá del museo. nuevos escenarios para exposición”, *EME. Experimental Illustration Art&Design*, n.º. 6, 2018.

- LEAL SPENGLER, Eusebio, *La rehabilitación del centro histórico de La Habana: una obra especialmente humana*, Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, 2004.
- LEVRAND, Norma Elizabeth, “Una gestión alternativa de centros históricos: La Habana Vieja, Cuba”, *Pasos. Revista de turismo y patrimonio cultural*, vol. 17, n.º. 4, 2019, pp. 839-852.
- NAVASCUES PALACIO, Pedro, *Juan de Villanueva*, Museo Municipal, España, 1982.
- PÉREZ SAMPER, M^a Ángeles y BELTRÁN MOYA, José Luis (eds.), *Nuevas perspectivas de investigación en Historia Moderna: Economía, Sociedad, Política y Cultura en el Mundo Hispánico*, Universitat Autònoma de Barcelona y Fundación Española de Historia Moderna, Madrid, 2018.
- RAMOS LIZANA, Manuel, “El fenómeno social de las exposiciones temporales”, *PH Boletín*, n.º. 34, 2001.
- SANZ LÓPEZ, Julio, “Las conmemoraciones del V Centenario y su valor internacional para España 1992”, *Cuadernos de Historia Contemporánea*, Ediciones Complutense, n.º. 40, 2018, pp. 327-347.
- SARDIÑAS, Orestes y GARCÍA, Marlene, “La restauración como actor principal en la revalorización del espacio local. La Habana Vieja, patrimonio vivo”, *Memorias*, Año. 3, n.º. 6, Universidad del Norte, Barranquilla (Colombia), 2006.
- SEPÚLVEDA RIVERA, Aníbal, “El centro histórico de San Juan de Puerto Rico”, *Tiempos de América*, n.º. 5-6, 2000, pp. 65-76.

Bibliografía Museos

- AA. VV., *El arquitecto y el museo*, Sevilla: Diputación Provincial de Cádiz y Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, 1990.
- AA. VV., *El siglo que viene. Revista de cultura*, 2^a época, n.º. 18-19, Sevilla, 1993, pp. 22-44.
- AA. VV., *Actas del 1er. Encuentro Internacional. Tecnologías para una museografía avanzada*, ICOM-España, noviembre, 2005.
- AA. VV., *Criterios para la elaboración del plan museológico*, Ministerio de Cultura, Madrid, 2005
- AA. VV., *Actas de las primeras jornadas de formación museológica. Museos y planificación: Estrategias de futuro*, Secretaría General Técnica del Ministerio de Cultura, Madrid, 2008.
- AA. VV., “Los sarcófagos antropoides de la necrópolis de Cádiz”, *Mainake*, XXXII (I), 2010, pp. 357-394.
- AGO, Fabrizio, *Il mondo del museo oggi*, Felici Editore, Pisa, 2008.
- AA. VV., *Alcoy. Arqueología y museo*. Museos municipales en el MARQ, 2016.
- AIT MORENO, Isaac, *Aportaciones a la historia del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (1979-1994)*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2010.
- AKSOY, Suay, *Los museos como ejes culturales: el futuro de las tradiciones, Programa de la conferencia y eventos sociales*, Kioto, 2019.

- ALCALDE Gabriel, BOYA Jusèp, ROIGÉ Xavier (Edits), *Museums of today. The new museums of society*, Institut català de recerca en Patrimoni Cultural, Girona, 2012.
- ALONSO DE LA SIERRA, Juan, "El Museo Arqueológico Provincial de Cádiz (1887-1970)", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional* 35/2017, pp. 29-42.
- ALONSO FERNÁNDEZ, Luis, "Museos de Arte Contemporáneo: la vejez de lo joven", *RdM. Revista de Museología: Publicación científica al servicio de la comunidad museológica*, n.º. 20, 1984, pp. 6-9.
- ALONSO FERNÁNDEZ, Luis, "Presentación, relato y representación escénica de la exposición", *RdM. Revista de Museología: Publicación científica al servicio de la comunidad museológica*, n.º. 12, 1997, pp. 79-89.
- ALONSO FERNÁNDEZ, Luis, *Nueva Museología. Planteamientos y retos para el futuro*, Alianza Forma, Madrid, 1999.
- ALONSO FERNÁNDEZ, Luis, *Museología y museografía*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2001.
- ALONSO FERNÁNDEZ, Luis y GARCÍA FERNÁNDEZ, Isabel, *Diseño de exposiciones: Concepto, instalación y montaje*, Alianza Forma, 2010.
- ÁLVAREZ DOMINGUEZ, Pablo y BENJUMEA COBANO, Juan Rubén, "Aproximación al museo contemporáneo: entre el templo y el supermercado cultural", *Arte y políticas de identidad*, vol.5, 2011, pp. 27-42.
- ANDERSON, Gail (Ed.), *Reinventing the museum. Historical and contemporary perspectives on the paradigm shift*, Walnut, Almamira Press, 2004.
- ARIAS SERRANO, Laura, "Nuevos planteamientos museográficos en los museos de arte contemporáneo: de las primeras críticas al museo en los albores del siglo XX a los actuales "microrrelatos", *Complutum*, vol. 6, n.º. 2, 2015, pp. 133-143.
- ARRIETA URTIZBEREA, Iñaki (Ed.), *Reinventando los museos*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 2013.
- ARRIETA URTIZBEREA, Iñaki (Ed.), *La sociedad ante los museos*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 2014.
- AZUAR RUÍZ, Rafael, *Museos, arqueología, democracia y crisis*, Trea, Gijón, 2013.
- BASSO PERESSUT, Luca, *Il Museo moderno. Architettura e museografia da Perret a Kahn*, Edizioni Lybra Immagine, Milán, 2005.
- BAZTÁN, Carlos, "Museos a media luz. Noticias desde el año noventa", *AV. Monografías de Arquitectura y Vivienda: Nuestros Museos*, 1990, n.º. 26, p. 15.
- BELLIDO GANT, María Luisa, *Arte museos y nuevas tecnologías*, Trea, Gijón, 2001.
- BELLIDO GANT, M^a Luisa, *¿Hacia donde van los museos?», Museos y educación ¿está el banquete servido?*, 2006, pp. 79-96.
- BOLAÑOS ATIENZA, María, "El museo y la vanguardia: pequeña historia de una rebelión en tres episodios", *Artes, La Revista*, n.º. 12, vol. 6, 2006, pp. 3-14.
- BOLAÑOS, María, *Historia de los museos en España*, Trea, Gijón, 2008.
- CAMERON, Duncan, "The museum, a temple or the forum", *Reinven-*

- ting the museum. Historical and contemporary perspectives on the paradigm shift*, Walnut, Almamira Press, 2004, pp. 61-73.
- CANO, Ignacio, "Escenografía para un retablo. Las pinturas de Murillo para el Convento de Capuchinos de Sevilla", *mus-A. Revista de las instituciones del patrimonio histórico*, año. 1, n.º. 0, 2002, pp. 42-51.
 - DAVIS, Douglas, *The Museum Transformed: Design and Culture in the post-Pompidou Age*, Abbeville Pr., 1990.
 - DEWDNEY, Andrew, DIBOSA, David, WALSH, Victoria, *Post critical museology: Theory and practice in the Art Museum*, Routledge, 2013.
 - DÍAZ BALERDI, Ignacio, "¿Qué fue de la Nueva Museología?. El caso de Québec", *Artigrama*, n.º. 17, 2002, pp. 493-516.
 - FEDUCHI, Javier, "Museo de Cádiz", *Arquitectura*, n. 254, Madrid, 1985, pp. 69-75.
 - FEDUCHI, Javier, "Renovación de un museo", *El siglo que viene. Revista de cultura*, n.º. 18-19 (2ª época), Sevilla, 1993.
 - FEDUCHI, Javier, "Museo de Cádiz", *A&V. Monografías de Arquitectura y Vivienda*, n.º. 26, 1990, pp. 52-55.
 - FEDUCHI, Javier, "Museo. Arquitectura y proyecto museológico", *Museo. Revista de la Asociación Profesional de Museólogos de España*, n.º. 5, 2000, pp. 57-60.
 - FERNÁNDEZ ROJAS, Matilde, *El Convento de la Merced de la Calzada de Sevilla*, Diputación de Sevilla, 2001.
 - FINLAY, Ian y JONES, Gwyn O., "Tradition et progrès: la révolution museologique", *Museum*, vol. XXIII, n.º. 2, pp. 95-98.
 - GALISTEO ESPARTERO, Antonio José, *El Museo de Masas en España (1951-1992). Orígenes y evolución de su arquitectura*. Tesis Doctora, Universidad de Málaga, 2015.
 - GAYA NUÑO, Juan Antonio, *La España de los Museos*, Publicaciones del Ministerio de Información y Turismo, San Sebastián, 1970.
 - GESTOSO Y PÉREZ, José, *El arte en España: Museo de pinturas de Sevilla*, Edición Thomas, Patronato de la Comisaría Regia del Turismo y Cultura Artística, n.º. 19, 1940.
 - GILABERT GONZÁLEZ, Luz María, *La gestión de museos: análisis de las políticas museísticas en la Península Ibérica*, Tesis Doctoral, Universidad de Murcia, 2011.
 - GOB, André y DROUGUET, Noémie, *La muséologie. Historie, développements, enjeux actuels*, Armand colin, París, 2014.
 - GÓMEZ MARTÍNEZ, Javier, *Dos museologías. Las tradiciones anglosajona y mediterránea: diferencias y contactos*, Trea, Gijón, 2006.
 - GÓMEZ MARTÍNEZ, Javier, *Museografía al filo del milenio*, Ediciones Trea, Gijón, 2018.
 - GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús, "Imágenes en el Escorial", *Literatura e imagen en El Escorial: actas de simposium*, 1996, pp. 297-298.
 - GONZÁLEZ VALCÁRCEL, José Manuel, "El museo de arquitectura del Monasterio de San Lorenzo del Escorial", *El Monasterio del Escorial (1563-1963)*, Patrimonio Nacional, Madrid, 1963, pp. 311-322.
 - GUASCH, Ana María, "Los museos y lo museal: el paso de la moder-

- nidad a la era de lo global. Artículo de reflexión”, *Calle14*, n.º. 2, 2008, pp. 10-20.
- GUASCH, Ana María, *El arte en la era de lo global*, Alianza Editorial, Madrid, 2016.
 - GUTIERREZ USILLOS, Andrés, *Manual práctico de los museos*, TREA, Gijón, 2012. AIt
 - HALPIN, Marjorie M., “Tócala otra vez, Sam: reflexiones sobre una nueva museología”, *Museum International*, n.º. 194, París, 1997, pp. 52-56.
 - HERNÁNDEZ CARDONA, Francesc Xavier, SANTACANA MESTRE, Joan, “Las museografías emergentes en el espacio europeo occidental”, *Hermes*, n.º. 1, 2009, pp. 8-20.
 - HERRERO, DELAVENAY, Alicia, *El fenómeno de las ampliaciones de los museos en el cambio del siglo XX al XXI: realidad contemporánea y antecedentes históricos*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2018.
 - HENRI RIVIÈRE, Georges, *La Museología*, Akal, Madrid, 1993.
 - HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca, *Planteamientos teóricos de la museología*, Trea, Gijón, 2006.
 - HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca, “Introducción. La Museología: entre la traición y la posmodernidad”, *Complutum*, vol. 26, n.º. 2, 2015, pp. 9-26.
 - HUYSSSEN, Andreas, *After the great divide: modernism, mass culture, post-modernism*, Bloomington: Indiana University Press, 1986.
 - HUYSSSEN, Andreas, “Escapar de la amnesia: el museo como medio de masas”, *El Paseante*, n.º. 23-25, Madrid, 1995, pp. 56-79.
 - HUYSSSEN, Andreas, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, México: Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2007.
 - IBÁÑEZ GIMÉNEZ, Maite, “Más allá del museo. nuevos escenarios para exposición”, *EME. Experimental Illustration, Art&Design*, n.º. 6, 2018, pp. 68-76.
 - IGLESIAS, GARCÍA-ARENAL, José, “Estrategias estéticas y modelos. Archivos, públicos y exposiciones. Cuerpos, displays y enumeraciones”, *Journal of Arts and Visual Culture*, vol. 1, n.º. 1, 2008, pp. 77-87.
 - KNELL, Simon J., *Museums revolutions: how museums change and are changed*, Routledge, 2007.
 - LAYUNO ROSAS, M^a Ángeles, “Exponerse o ser expuesto (La problemática expositiva de las vanguardias históricas)”, *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, t. 10, 1997, pp. 331-354.
 - LAYUNO ROSAS, M^a Ángeles, *Museos de Arte Contemporáneo en España*, Trea, Gijón, 2004.
 - LAYUNO ROSAS, María Ángeles, “Arquitectura de museos: del diseño a la experiencia museográfica”, *El programa arquitectónico: la arquitectura del museo vista desde dentro*, Ministerio de Cultura, Madrid, 2008, pp. 15-34.
 - LEÓN, Aurora, *El museo*. Teoría, praxis y utopía, Cátedra, Madrid, 1986.
 - LÓPEZ RODRÍGUEZ, José, *Historia de los museos de Andalucía*. 1500-

2000, Universidad de Sevilla, 2010.

- LORENTE, Jesús Pedro y ALMAZÁN, David, *Museología crítica y arte contemporáneo*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 2003.

- LORENTE, Jesús Pedro, *Los museos de arte contemporáneo. Noción y desarrollo histórico*, Trea, Gijón, 2008.

- LORENTE, Jesús Pedro, *Manual de historia de la museología*, Ediciones Trea, Gijón, 2012.

- LORENTE, Jesús Pedro, "De las casas-museo al efecto Orsay: viejos/nuevos museos especializados en arte del siglo XIX, en: SAURET, Teresa, *El siglo XIX a reflexión y debate*, Universidad de Málaga, Málaga, 2013, pp. 211-237.

- MARCÉN GUILLÉN, Elena, *Arquitectura de museos en Aragón (1978-2013)*, Tesis Doctoral, Universidad de Zaragoza, 2014.

- MARÍN VIADEL, Ricardo y JÓDAR, Asunción, *Arqueología y dibujo contemporáneo en el Museo de Cádiz*, Universidad de Granada, 2016.

- MARTÍN MARTÍN, Fernando, "Reflexiones en torno al museo en la actualidad", *Laboratorio de arte*, 7, 1994, p. 263-282.

- MARTÍNEZ GIL, Tània y SANTACANA MESTRE, Joan, *La cultura museística en tiempos difíciles*, Trea, Gijón, 2013.

- MAYRAND, Pierre, "La proclamación de la Nueva Museología", *Revista Museum*, UNESCO, París, 1985.

- MESSIAS CARBONELL, Bettina, *Museums studies. A Antology of contexts*, Wiley-Blackwell, Londres, 2012.

- MINISSI, Franco, RANELLUCCI, Sandro, *Museografía*, Bonsignori editore, Roma, 1992.

- MIREMONT, Gabriel, *Pensar y hacer museos: museografía práctica*, Miño y Dávila Eds., Buenos Aires, 2019.

- MONTANER, Josep M^a., *Nuevos museos. Espacios para el arte y la cultura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1990.

- MONTANER, Josep M^a., *Museos para el nuevo siglo*, Gustavo Gili, Barcelona, 1995.

- MONTANER, Josep M^a., *Museos para el siglo XXI*, Gustavo Gili, Barcelona, 2003.

- MONTEBELLO, Philippe de, *El museo: hoy y mañana*, Cátedra del Museo del Prado, Fundación Mutua Madrileña, Madrid, 2010.

- MOORE, Kevin, "Tengo un sueño. Planificación estratégica como inspiración para los museos", *Actas de las primeras jornadas de formación museológica. Museos y planificación: Estrategias de futuro*, Secretaría General Técnica del Ministerio de Cultura, Madrid, 2008, pp. 39-49.

- MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel, "Sobre los inicios del Museo de Bellas Artes de Sevilla", *Berceo*, n^o. 161, Logroño, 2011, pp. 11-29.

- MUÑOZ COSME, Alfonso, *Los espacios de la mirada. Historia de la arquitectura de los museos*, Trea, Gijón, 2007.

- NAVAJAS CORRAL, Óscar, "Forum Ecomuseums and Community Museums, ICOM 2016. Aires renovados para la museología social", *Revista Cuadernu*, n^o. 4, 2016, p. 129-141.

- OLLERO, Daniel J., "Polémico cierre en el Monasterio de El Escorial",

El Mundo, 03. 08. 2015.

- PALOMERO PLAZA, Santiago y AZOR LACASTA, Ana, “Panorama de los museos en España”, *Ibermuseus 1/Ibermuseos 1. Panoramas museológicos de Iberoamérica*, Instituto do Património Histórico e Artístico Nacional, Brasília DF, 2008.
- PANOZZO ZENERE, Alejandra y STRA, Sebastián, “Una aproximación al museo en el marco de los momentos de divergencia y convergencia entre arte y cultura de masas”, *Letra, imagen y sonido. LIS*, año VI, 11, Buenos Aires, 2014, pp. 51-66.
- PAREJA, Enrique, “Un centro vivo de cultura”, *El siglo que viene. Revista de cultura*, 2ª época, nº. 18-19, Sevilla, 1993.
- PEREZ ESCOLANO, Víctor, “El Convento de la Merced Calzada de Sevilla (actual Museo de Bellas Artes) a la luz de la relación de Fray Juan Guerrero (mediados del siglo XVII) y la planta aproximada de 1835”, *Separata del artículo publicado en el libro Homenaje al prof. Dr. Hernández Díaz*, editado por la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Sevilla, 1982.
- PÉREZ DE ANDRÉS, Carmen y BAZTÁN, Carlos, “El plan director del museo”, *III y IV Jornadas de Arqueología Subacuática en Asturias*, Servicio de publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1996, 131-164.
- PÉREZ VALENCIA, Paco, *La insurrección expositiva*, Ediciones Trea, Gijón, 2007.
- PÉREZ VALENCIA, Paco, *Tener un buen plan expositivo*, Ediciones Trea, 2010.
- RAMÍREZ DE LUCAS, Juan, “Pintores de, en y para El Escorial”, *Arquitectura*, nº. 56, Madrid, 1963, pp. 26-30.
- RICO NIETO, Juan Carlos, *La caja de cristal. El nuevo modelo de museo*, Trea, Gijón, 2008.
- RICO NIETO, Juan Carlos, *Museos. Del templo al laboratorio. La investigación teórica*, Silex, 2011.
- RICO NIETO, Juan Carlos, *La enseñanza de la museografía. Teorías, Métodos y programas*, Silex, 2012.
- RIUS-ULLDEMOLINS, Joaquim y RUBUI AROSTEGUI, Juan Arturo (Eds), *Treinta años de políticas culturales en España*, Universitat de Valencia, 2016.
- SALAS LÓPEZ, Fernando de, *El Museo, cultura para todos*, Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, Madrid, 1980.
- SALGADO, Mariana, *Diseñando un museo abierto*, Wolkowicz Editores, Florida, 2013.
- SANTACANA MESTRE, Joan y FERNÁNDEZ CARDONA, Fransec Xavier, *Museología crítica*, Ediciones Trea, Gijón, 2006.
- SANTACANA Y MESTRE Joan, LLONCH MOLINA, Nayra, *Museo local. La cenicienta de la cultura*, Trea, 2008.
- SANTIAGO, RESTOY, Caridad-Irene de, *Los museos de arte moderno y contemporáneo: historia, programas y desarrollos actuales*, Tesis Doctoral, Universidad de Murcia, 1999.
- SEGURA OTAÑO, Enrique, “El Escorial (1563-1963). IV Centenario

- de la Fundación del Monasterio de San Lorenzo el Real, *Revista de estudios extremeños*, vol.2, n.º.2, 1964, pp. 395-396.
- SEGURA MARTÍ, Josep M^a, “Museo Arqueológico Municipal Camilo Visedo Moltó (Alcoy, Alicante)”, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, n.º. 35, Madrid, 2017.
 - SERRANO MARTÍNEZ, Javier, *Ciencia+tecnología+sociedad+museos=como conseguir que el futuro se parezca a lo que esperamos*, Ediciones Trea, Gijón, 2013.
 - SMITH, Jeffrey K., *The museum effect*, U.K., 1992.
 - SMITH, Terry, *Thinking contemporary curating*, Independ Curators International ICI, Nueva York, 2012.
 - SOLA, Tomislav, “Identity. Reflections on a crucial problem for museums”, *Symposium Museology and Identity. Estudy Series (ICOFOM)*, n.º. 10, Estocolmo, 1986, pp. 15-22.
 - SOLA, Tomislav, “Concepto y naturaleza de la museología”, *Revista Museum Internacional*, n.º. 153, París, 1987, pp. 45-49.
 - THOMAS (Ed.), *Museo de Bellas Artes de Cádiz*, Patronato Nacional del Turismo. El Arte en España, 1867.
 - THOMSON, Garry, *El museo y su entorno*, Eds. Akal, 1998.
 - TORRUBIA FERNÁNDEZ, Yolanda, “El museo arqueológico de Sevilla en el Convento de la Merced”, *Laboratorio de Arte*, n.º. 19, 2006.
 - TZORTZI, Kali, *Museum Space: where architecture meets museology*, Routledge, 2015.
 - VAN MENSCH, Peter, “Magpies on Mount Helicon”, *Symposium. Museum and Community II*, Suiza, 1995, p. 133-139.
 - VERCELLONI, Virgilio, *Cronologia del museo*, Jaca Book, Milán, 2007.
 - VERGO, Peter (ed.), *New museology (critical views)*, Reaktion books, 1989.

