

EL MUSEO EN MUTACIÓN
MEMORIA E INVENCION

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

EL MUSEO EN MUTACIÓN MEMORIA E INVENCION

Discurso de la académica electa

EXCMA. SRA. D.^a FUENSANTA NIETO DE LA CIERVA

leído en el Acto de su Recepción Pública

el día 19 de abril de 2026

y contestación del académico

EXCMO. SR. D. LUIS FERNÁNDEZ-GALIANO



MADRID
MMXXVI

Discurso de la
EXCMA. SRA. D.^a FUENSANTA NIETO DE LA CIERVA

Estar hoy aquí, ante ustedes, es para mí un gran honor y una responsabilidad que agradezco de corazón a todos los miembros de esta Real Academia, por haber tenido la amabilidad de acogerme como académica numeraria. Trataré de ser digna de esta confianza, colaborando con la mejor disposición y aportando mis conocimientos y criterio a las tareas que desarrolla esta institución.

Debo este reconocimiento a todos los académicos que me eligieron, pero deseo mencionar de manera especial a quienes tuvieron la enorme deferencia de presentarme:

Don Tomás Marco Aragón, músico, compositor y director de esta Academia;

Doña Ángela García de Paredes de Falla, primera mujer elegida en la Sección de Arquitectura; y Don Daniel Canogar, artista visual cuya obra trasciende los límites tradicionales a través de nuevos medios.

Agradezco de manera particular al académico y arquitecto Don Luis Fernández-Galiano su confianza y generosidad al aceptar responder a las palabras que hoy pronuncio.

Quiero expresar también mi gratitud a los académicos Juan Navarro Baldeweg y Alberto Campo Baeza, que fueron mis primeros profesores y maestros admirados en la Escuela de Arquitectura de Madrid.

Deseo dedicar esta medalla, con especial cariño, a mi padre Pedro Nieto y a mi madre Fuensanta de la Cierva, fallecida hace ya muchos años, quien me llevó a visitar mis primeros museos y que, sin duda, se habría sentido orgullosa en un día como hoy. Y, por supuesto, gracias a todos ustedes por acompañarme en este acto.

Permítanme comenzar con algunas experiencias que han marcado mi trayectoria y que resultan significativas para lo que expondré a continuación. Tras concluir mis estudios en la Escuela de Arquitectura de Madrid, tuve la oportunidad de ampliar mi formación en la Universidad de Columbia y residir en Nueva York. Allí coincidí con Enrique Sobejano, con quien desde entonces comparto vida profesional y personal, unidos por una dedicación apasionada a la arquitectura que se refleja en nuestras obras en común.

Aquellos años de aprendizaje y de viaje confirmaron mi vocación y reforzaron la convicción de que el conocimiento esencial de la arquitectura se alcanza a través de la experiencia directa: viajando, observando paisajes, ciudades, edificios y museos, algo que no he dejado de hacer hasta hoy. Durante más de tres décadas hemos trabajado no solo en España, sino también en Alemania, desde nuestro estudio en Berlín, así como en otros países, lo que me ha permitido abordar los proyectos con cierta distancia, con la mirada de quien interpreta una realidad inicialmente ajena a la suya.

Fui tomando conciencia de que, para comprender la arquitectura en toda su dimensión, es necesario percibirla con los sentidos, en el lugar donde se manifiesta, y reconocer cómo se transforma a través de los recuerdos que mi imaginación recompone sin cesar. Muchas veces he tenido la extraña impresión de que los proyectos ya existían en la memoria: reaparecen como asociaciones imprevistas, de las que casi nunca somos del todo conscientes. Surgen como imágenes que nos hacen pensar, como indicios que orientan el camino a seguir. Esta idea remite al concepto de *Denkbild* empleado por Walter Benjamin al describir aquellas imágenes que condensan un pensamiento en el tiempo. Para Benjamin la arquitectura puede entenderse como el pasado convertido en espacio, y difícilmente podría encontrar una expresión más poética y precisa.¹ En efecto, al entrar en un edificio —construido en un pasado remoto o reciente— experimentamos la sensación de adentrarnos en otro tiempo, que percibimos con todos los sentidos: en los muros que tocamos, en los ecos, en los olores, en las huellas que dejó su construcción y en la fuerza de la gravedad que da sentido a sus formas.

La arquitectura establece un diálogo constante entre lo existente y lo nuevo. **Es, a un tiempo, memoria e invención.**

¹ Walter Benjamin emplea el concepto de *Denkbild* en textos breves y fragmentarios como *Einbahnstraße*, así como en *Das Passagen-Werk*. La formulación “el pasado convertido en espacio” no corresponde a una cita literal, sino a una síntesis interpretativa frecuente en la lectura crítica de su obra.

EL MUSEO Y LA MEMORIA

John Banville, en su libro *Antigua luz*, escribe: «Imágenes del pasado remoto se agolpan en mi cabeza, y la mitad de las veces soy incapaz de distinguir si son recuerdos o invenciones.»²

Tampoco yo sé si mis recuerdos proceden más de la memoria o de la imaginación. Con frecuencia se manifiestan como una secuencia de imágenes enlazadas, en la que una idea nacida en un ámbito acaba convirtiéndose en el eje central explorado en otro.

Y estos pensamientos me conducen naturalmente al lugar donde ahora nos encontramos: en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando conviven la Sección de Arquitectura con las de

² Banville, John. *Antigua luz*. Traducción de Damià Alou, Alfaguara, Madrid 2012, pag.13.

Pintura, Escultura, Música y Artes de la Imagen. Todas comparten afinidades e intenciones, aunque se expresan mediante lenguajes distintos. He tenido la fortuna de proyectar e intervenir en edificios dedicados precisamente a las artes aquí representadas: museos de pintura y escultura, instituciones musicales y espacios de creación y difusión de las artes visuales. Los museos y centros de creación artística constituyen el terreno común donde arquitectura y artes confluyen e interactúan de modo directo.

A lo largo de mi trayectoria profesional, observando la evolución de los museos contemporáneos, he comprobado la dificultad de fijar definiciones o tipologías arquitectónicas cerradas. Lo que verdaderamente los distingue es su condición de estar en permanente transformación. Por ello, al reflexionar sobre mis experiencias, aun sabiendo lo personales que son, pensé en compartir con ustedes algunas ideas sobre el museo, entendido como una arquitectura siempre distinta: fruto de múltiples circunstancias que derivan de su necesidad de crecimiento y, en consecuencia, de su condición incompleta y variable.

Uno de mis primeros recuerdos de un museo, aunque quizá ya hubiese visitado otros, está ligado a mi madre, cuando yo aún era casi una niña: la Victoria Alada coronando la gran escalera del Louvre. Me impresionó aquella figura sin cabeza ni brazos, suspendida solemnemente en aquel entorno monumental. Aunque entonces no era consciente, esa condición incompleta y el espacio que la envolvía formaban parte de su aura: la escultura transformaba la arquitectura, del mismo modo que esta modificaba la percepción de la obra. Creo que ese antiguo recuerdo,

vinculado al tiempo y a la memoria, me ha acompañado de forma inconsciente cuando, como arquitecta, a menudo me he enfrentado a proyectos en espacios para las artes. Pero, a diferencia de aquella impresión en el Louvre, son los edificios de museos los que con frecuencia están incompletos, necesitados de ampliaciones o adaptaciones, en un permanente diálogo con la historia y su entorno, en definitiva, arquitecturas en constante mutación

Antes de continuar, conviene precisar a qué me refero, pues el término «museo» admite diversas interpretaciones. Su significado ha evolucionado con el tiempo, en diálogo con la cultura, el arte y la sociedad. Los gabinetes de curiosidades renacentistas y el museo ilustrado del siglo XVIII surgieron como espacios dedicados a la conservación y exhibición de objetos artísticos, científicos o históricos. En el siglo XIX, el museo consolidó su función pedagógica y su papel como símbolo de identidad cultural. Más tarde, el Movimiento Moderno impulsó edificios abiertos y flexibles, mientras que los centros de arte contemporáneo y las Kunsthallen respondieron a nuevas necesidades espaciales. Desde los años noventa del siglo pasado, el llamado “museo espectáculo” dio paso a arquitecturas concebidas como imagen destinada a atraer al público y a actuar como motor de regeneración urbana y económica. Cada una de estas etapas ha dado lugar a espacios reconocibles: las Wunderkammern colmadas de objetos; los museos que evocaban templos o palacios; los edificios modernos de espacios neutros y “cajas blancas”; y los experimentos formales convertidos en referentes urbanos.

Hoy, los cambios sociales y culturales nos invitan a reinterpretar el museo más allá de esas categorías. Su redefinición se produce a la vez en los planos institucional y arquitectónico, abriendo el camino a nuevas concepciones del museo como espacio público, cultural y ciudadano. Las definiciones más recientes del museo incorporan conceptos ahora considerados esenciales, tales como patrimonio inmaterial, accesibilidad o participación comunitaria. Pero las descripciones demasiado exhaustivas exigen una revisión constante. Tal vez por eso me gusta referirme a la poética etimología de *museion*, aunque hoy pueda parecer inadecuada o pasada de moda: el lugar de las musas, las diosas vinculadas a las artes y a la memoria.

Museo y memoria están íntimamente ligados, no solo por su origen mitológico o por la naturaleza de sus colecciones, sino también por la profunda relación de ambas con el espacio y el tiempo. Los museos reflejan, quizá más que cualquier otro edificio, la idea de un pasado convertido en espacio: un pasado que, periódicamente, se readapta, se amplía o se integra en nuevas estructuras, modificando el paisaje y generando nuevos espacios públicos. Son, en definitiva, arquitecturas en constante transformación, condenadas a querer ser y a no llegar nunca a estar completas.

PAISAJES CULTURALES

«Construir es colaborar con la tierra, imprimir una marca humana en el paisaje que se modificará para siempre...», escribió Marguerite Yourcenar en *Memorias de Adriano*.³

Esta evocadora frase resume tres acciones, colaborar, marcar y transformar, que vinculan íntimamente la arquitectura con la naturaleza y el territorio, una relación que percibo cada vez que he visitado la villa que el emperador mandó levantar en Tívoli. Paseando por el tiempo antiguo de la Roma imperial, entre las ruinas de sus muros, las fábricas de ladrillo y el *opus incertum* despojado de sus revestimientos nobles, reconocemos en los frag-

³ Marguerite Yourcenar, *Memorias de Adriano*, traducción de Julio Cortázar, Edhasa, Barcelona 1999, pag.139.

mentos de bóvedas y cúpulas que aún resisten, incompletos, el paso del tiempo. Es también, como sabemos, un recorrido por las arquitecturas imaginadas del mundo antiguo que sus constructores erigieron para el emperador, donde naturaleza, invención y memoria se entrelazan en una misma experiencia espacial.

La imagen romántica de las ruinas, a menudo considerada nostálgica o anacrónica, es, sin embargo, capaz de transmitir no solo el poder evocador de los edificios del pasado, sino también la fuerza destructiva del tiempo y de la naturaleza. En esa dualidad —construcción y destrucción— reside, quizá, la fascinación que ejercen los restos arqueológicos: no solo como testimonio de lo desaparecido, sino también como detonante de una reconstrucción mental de otras arquitecturas posibles. Así entendí esta condición cuando visité por primera vez el conjunto arqueológico de Medina Azahara. Los vestigios de la antigua ciudad árabe sugerían un diálogo tanto con quienes, mil años antes, la habían concebido y construido, como con el paciente trabajo de los arqueólogos y con el paisaje agrícola circundante, al que la geometría de las ruinas confería una inesperada cualidad abstracta.

En este sentido el proyecto del nuevo museo y centro de interpretación surgió como analogía de una excavación que habría de revelar y desenterrar simbólicamente un edificio oculto bajo tierra. Así lo han venido haciendo los arqueólogos desde que el arquitecto Ricardo Velázquez Bosco, quien fue también miembro de esta Academia, iniciara en 1911 las primeras excavaciones. El nuevo museo establece, casi imperceptiblemente, un diálogo

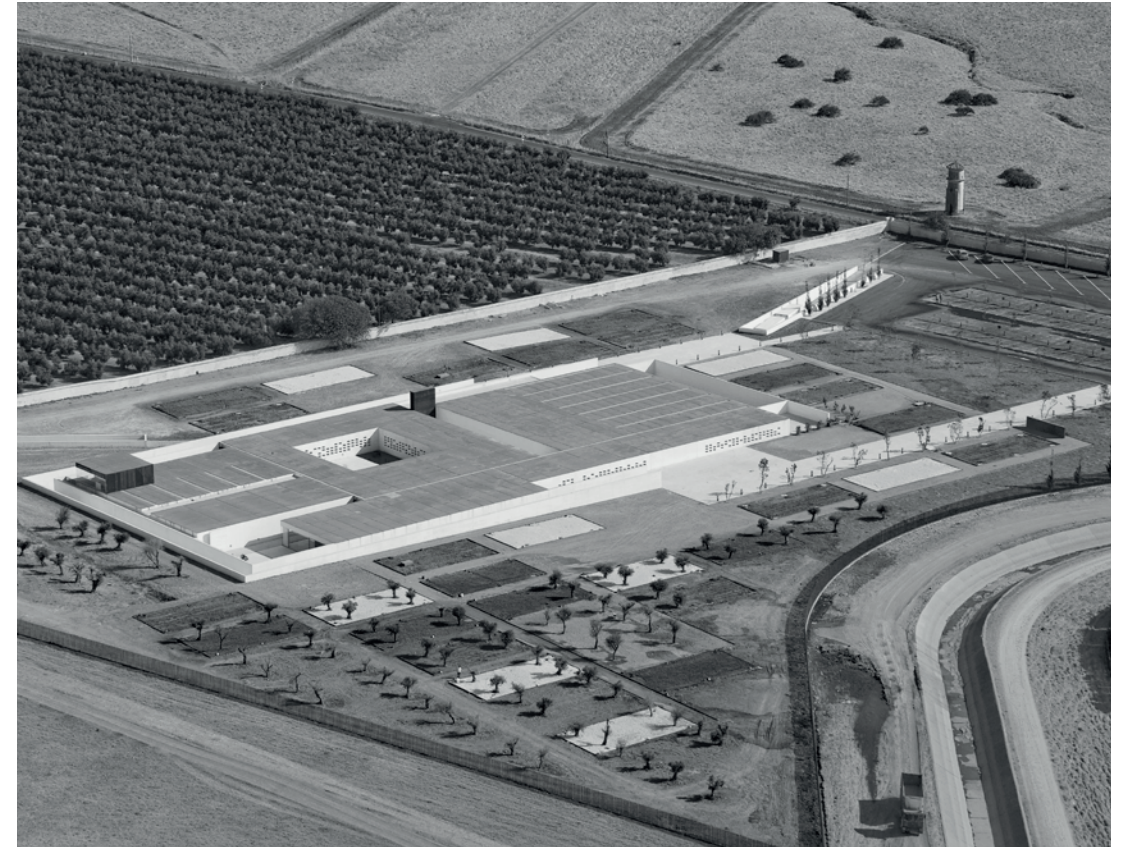
permanente con el entorno arqueológico y natural de la antigua medina. La planta en doble cuadrado es homotética a la de la ciudad; los jardines evocan la geometría interrumpida de una excavación; y los muros de hormigón y las cubiertas de acero oxidado reflejan los tonos blanco y rojo de las paredes estucadas de la ciudad califal.

Cada vez que visitábamos el lugar, los nuevos muros que emergían nos recordaban aquellos que los arqueólogos desenterraban a pocos metros, en un proceso inverso —construcción, destrucción, reconstrucción— que capturaba el significado profundo del proyecto.

La arquitectura del museo asume entonces un papel fundamental frente al paisaje físico y cultural, más allá de su función original de conservación y exposición arqueológica. Concebir el proyecto como una intervención en el territorio implica reconocer la interacción entre naturaleza, arquitectura y las obras expuestas. En estos casos, el edificio puede adoptar estrategias diversas que favorezcan y acentúen ese diálogo entre el entorno y el arte.

Al recorrer el Museo Louisiana, en la isla danesa de Zeland, proyectado por Vilhelm Wohlert y Jørgen Bo (1958), la arquitectura se revela inseparable del parque escultórico y de la cercana línea de costa. El conjunto se despliega en pabellones interconectados, diseminados en el paisaje, donde los recorridos exteriores, las terrazas y los jardines adquieren el mismo protagonismo que las salas interiores, en una integración en-

MUSEO DE MEDINA AZAHARA, CÓRDOBA
Nieto Sobejano Arquitectos



tre edificio y naturaleza. Las esculturas de Giacometti, Henry Moore o Calder dialogan directamente con la vegetación, la topografía y las vistas al mar, extendiendo el museo más allá de sus límites físicos. En mi memoria quedó grabada la imagen de aquellos grandes ventanales que enmarcaban la vista de los altos árboles y del mar Báltico. Tal vez por eso, cuando años más tarde proyectamos el Centro Arvo Pärt en Estonia, regresaron a mí los recuerdos de una arquitectura sin límites precisos, envuelta por un denso bosque y abierta hacia la costa en otro extremo de aquel mismo mar Báltico.

El edificio para la fundación, centro de arte y archivo del gran compositor estonio, surgió como una interpretación personal del encuentro entre un denso paisaje de pinos y una obra musical cíclica y profunda, cuyo principio y fin se funden en el silencio. Situado en una península de dramática belleza, la arquitectura, la naturaleza y la música encuentran un denominador común en la geometría. Una secuencia de vacíos pentagonales que evocan estructuras biológicas presentes en hojas y flores, o pentagramas musicales, se despliega en múltiples variaciones, formando patios de distintos tamaños bajo una gran cubierta. El proyecto se asemeja a un juego de espejos, donde cada espacio es eco de otro, del mismo modo en que imagino al escuchar algunas composiciones de Pärt, como *Tabula Rasa (Silentium)* o *Spiegel im Spiegel*, cuyo título alude al concepto del espejo reflejado como estructura compositiva.

La profunda dimensión espacial en la obra de Arvo Pärt y el privilegio de haber trabajado intensamente con él durante todo el pro-

yecto nos sugiere una imagen inquietante: tal vez fue el compositor quien había concebido la arquitectura en su obra, y nosotros, los arquitectos, quienes simplemente intentamos transformar el sonido en espacio.

CENTRO ARVO PÄRT, LAULASMAA (ESTONIA)

Nieto Sobejano Arquitectos



ESPACIOS URBANOS

La relación que los museos establecen con el entorno natural implica una adaptación a las características topográficas, climáticas y vegetales del paisaje en que se insertan. Pero cuando se emplazan, como suele ser lo más habitual, en un contexto urbano, asumen una responsabilidad adicional: convertirse en espacios públicos vinculados a la comunidad y sus ciudadanos. Aunque todos los edificios de museos comparten una misión común, la de crear espacios adecuados para la exposición y conservación de las obras que albergan, solo algunos trascienden ese ámbito inmediato para convertirse en verdaderos lugares de encuentro, capaces de transformar su contexto más amplio. Si bien son los ciudadanos quienes, con su actividad, confieren carácter público a un lugar, corresponde a la arquitectura anticipar las condiciones materiales y espaciales que lo hagan posible. En este sentido, los

museos, por su vínculo con la cultura y su vocación cívica, asumen la responsabilidad implícita de activar el entorno donde se insertan.

El Museo de Arte de São Paulo, obra de Lina Bo Bardi (1968), libera por completo el nivel del suelo, creando una amplia plaza cubierta que se convierte en un ámbito de tránsito, estancia y apropiación urbana espontánea. Suspendingo sobre cuatro grandes pilares, el edificio dialoga con la ciudad desde su condición de límite topográfico y genera un espacio indeterminado al aire libre que invita a entrar, cruzarlo y permanecer en él. Esta operación lo transforma en escenario de manifestaciones, encuentros informales y expresiones culturales, haciendo del museo una extensión del tejido urbano más que un simple contenedor de arte.

La idea del museo que se prolonga más allá de sus límites para generar espacios abiertos a los ciudadanos se hace evidente también en el Centro Pompidou de París (1977), que reinventó la función social del museo no solo por su concepción como centro de arte y por su arquitectura, sino también por su capacidad para transformar el entorno urbano. La explanada suavemente inclinada frente al edificio se convirtió en uno de los espacios más activos de la ciudad, y su papel en la regeneración del barrio de Beaubourg puede considerarse tan relevante como el del propio centro cultural proyectado por Renzo Piano y Richard Rogers. La relación entre el edificio y la ciudad es directa y frontal: de modo que las actividades ciudadanas en el exterior y las expositivas en el interior forman parte de una misma idea de museo entendido como lugar de encuentro abierto a la comunidad.

Ambos ejemplos son precedentes de los museos entendidos como motores de transformación urbana, capaces de regenerar ámbitos públicos que desempeñan una función esencial y complementaria a las exposiciones que albergan. La relación del edificio con los ciudadanos se extiende, por tanto, más allá de los límites físicos de su construcción, no solo para el visitante consciente e interesado, sino también para el paseante que, con espíritu de *flâneur*, se encuentra con él en sus recorridos cotidianos, atraído por el espacio público que ha generado.

Pasear por el centro histórico de la ciudad austriaca de Graz invita a un ritmo pausado, entre calles estrechas y amplios patios interiores. Los espacios intersticiales generan recorridos alternativos a los de las vías principales. A partir de esa imagen del paseante nació la idea para el proyecto de ampliación del Museo Joanneum, tomando el plano urbano horizontal de sus calles y plazas como punto de partida. El conjunto del Joanneum está formado por tres edificios históricos: el Museo de Historia Natural del siglo XVIII, la Biblioteca de Estiria y el Museo de Bellas Artes, de finales del XIX. Hasta entonces, los tres habían permanecido desconectados y separados por un espacio exterior residual.

Frente a la posibilidad de levantar una nueva construcción que dotara al conjunto de un acceso común y de áreas compartidas, se optó por desarrollar la intervención íntegramente bajo rasante. Un pavimento continuo, extendido como una alfombra, cubre todo el ámbito exterior de la nueva plaza pública, bajo la cual se disponen los espacios del museo, iluminados por patios circulares

que permiten la entrada de luz natural. El proyecto de ampliación cede deliberadamente protagonismo a los edificios históricos del conjunto, protegido por la UNESCO, mientras que la nueva plaza para los ciudadanos y visitantes sugiere que la profundidad de una idea arquitectónica puede hallarse, paradójicamente, en su superficie.

MUSEO JOANNEUM GRAZ (AUSTRIA)

Nieto Sobejano Arquitectos



ADICIONES Y EXTENSIONES

Ampliar una casa es ampliar un mundo: es una idea que Gaston Bachelard desarrolla en *La poética del espacio* al referirse a la casa como nuestro primer universo⁴. Aplicada al museo, esta noción implica no solo extender su dimensión física y espacial, sino también modificar los límites de su función expositiva original para abarcar otras esferas públicas, sociales o simbólicas que hoy los museos reclaman.

A diferencia de otras artes, la arquitectura es susceptible de ser modificada o ampliada de forma continua. Añadir un movimiento musical a una sinfonía o un acto a una ópera de otro compositor es algo excepcional, o bien reservado a obras inacabadas. Algo semejante ocurre en la literatura: incorporar capítulos a una novela o versos a un poema resulta una práctica insólita, limitada a ejercicios vanguardistas o relecturas experimentales. En pintura, las

⁴ Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, trad. Ernestina de Champourcin, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1965

restauraciones pueden implicar completar partes perdidas de un cuadro, pero la idea de prolongar una obra ajena es una excepción dentro de una concepción que valora la integridad del original.

Con la arquitectura, en cambio, sucede lo contrario, incluso en los edificios históricos más destacados y singulares, como a menudo son los museos. No se admitiría que otro pintor ampliara hoy el lienzo de *Las Meninas* para prolongar la escena del Alcázar representada por Velázquez. Pero sí se considera aceptable y necesario ampliar la gran obra arquitectónica que la alberga: el museo proyectado por Juan de Villanueva. Así ha ocurrido en múltiples ocasiones. La más reciente y significativa es la ampliación de Rafael Moneo, quien, al reflexionar sobre “la vida de los edificios”, sostiene que la intervención continua es el destino mismo de la arquitectura, y que una obra dotada de sólidos principios «podrá admitir transformaciones, cambios o distorsiones sin dejar de ser, fundamentalmente, lo que era»⁵.

Esta reflexión plantea una cuestión esencial para comprender los límites de la intervención en edificios existentes: la necesidad de valorar los principios que definen una obra arquitectónica. Algunas construcciones poseen una estructura formal clara que orienta e informa la manera de intervenir en ellas, mientras que en otros casos es la nueva ampliación la que llega a asumir un papel protagonista.

⁵ Rafael Moneo, “La vida de los edificios. Las ampliaciones de la mezquita de Córdoba”, *Revista Arquitectura* (COAM) n.º 256 (1985), pag.26-36.

El Louvre, por ejemplo, nació como museo a finales del siglo XVIII y ha sido ampliado en numerosas ocasiones hasta alcanzar la escala monumental que hoy conocemos. El proyecto del arquitecto I. M. Pei (1989) reorganizó y transformó radicalmente las circulaciones, añadiendo áreas complementarias mediante la creación de un gran espacio subterráneo cubierto por una pirámide de vidrio, consolidando así una vocación de expansión presente desde sus orígenes. Sin embargo, pese a la magnitud de la intervención, los principios arquitectónicos del antiguo palacio real mantienen su presencia reconocible en el corazón de París.

En otros casos, es la estructura urbana más que la arquitectónica la que guía y determina el carácter de las transformaciones y ampliaciones. Ese es el caso del Museo de Arte Moderno de Nueva York, que desde su inauguración en 1939 ha experimentado una serie de ampliaciones en un proceso aditivo que refleja la evolución del arte moderno y de la arquitectura museística de los siglos XX y XXI. El edificio original, proyectado por Philip Goodwin y Edward Durell Stone, representaba el espíritu del Estilo Internacional, con una concepción funcional y sobria que traducía la modernidad en un lenguaje espacial claro y flexible. Posteriormente, las intervenciones de Philip Johnson y César Pelli incorporaron nuevos volúmenes que respondían al crecimiento de la colección y consolidaron la identidad del museo en la calle 53. Más recientemente, las ampliaciones de Taniguchi y de Diller Scofidio Renfro reorganizaron y unificaron los distintos cuerpos del conjunto.

Todas estas actuaciones simbolizan, en el MoMA, el destino inevitable de los museos contemporáneos: su continuo crecimiento y transformación. Pese a su diversidad temporal y arquitectónica, el conjunto refleja con claridad la estructura urbana de Manhattan, capaz de ser al mismo tiempo motor y límite del proceso de expansión y densificación del bloque neoyorquino.

En el extremo opuesto se encuentra el Museo Judío de Berlín, proyectado por Daniel Libeskind (2001), que ofrece una interpretación contraria. Se articula junto al edificio barroco original mediante una intervención completamente independiente, tanto en planta como en lenguaje arquitectónico. El nuevo volumen adopta una geometría fragmentada que contrasta con la regularidad del edificio existente, acentuada por los suelos inclinados, los recorridos quebrados y el uso del hormigón y el metal, que configuran una experiencia espacial destinada a provocar reflexión más que a exhibir objetos. El edificio histórico cede todo el protagonismo a la ampliación de Libeskind, que materializa simbólicamente la inestabilidad y la fractura histórica que el arquitecto busca expresar.

Entre estas dos actitudes puede situarse una tercera categoría: la de aquellos museos cuyas ampliaciones conservan un equilibrio con respecto a la construcción original. En la Galería de Arte de la Universidad de Yale, (1953) Louis Kahn añadió un nuevo edificio al museo neorrenacentista preexistente. Concebida como una pieza autónoma, de gran claridad constructiva y material, la ampliación establece una continuidad urbana y volumétrica que se acentúa mediante fachadas de ladrillo que, con sus líneas de

imposta, dialogan con la escala del edificio original. Entre ambos se produce un estrechamiento que genera un vacío abierto hacia la calle: una pequeña plaza que resuelve el desnivel con el exterior y permite que el museo se perciba como una totalidad compuesta por elementos de distinta naturaleza. La Galería de Yale de Louis Kahn representa, en ese sentido, un concepto de ampliación basado en una actitud serena y atenta a la escala de su contexto: una intervención que expresa un equilibrio ante el siempre difícil diálogo entre lo nuevo y lo existente.

El antiguo convento dominico de San Telmo, en San Sebastián, fue construido a mediados del siglo XVI y, tras múltiples transformaciones y diferentes destinos, se convirtió en museo municipal en 1932. Está situado en la franja donde el monte Urgull se encuentra con el casco histórico: entre naturaleza y ciudad, el plano horizontal y la elevación topográfica, la tierra y el mar; entre edificios históricos y contemporáneos.

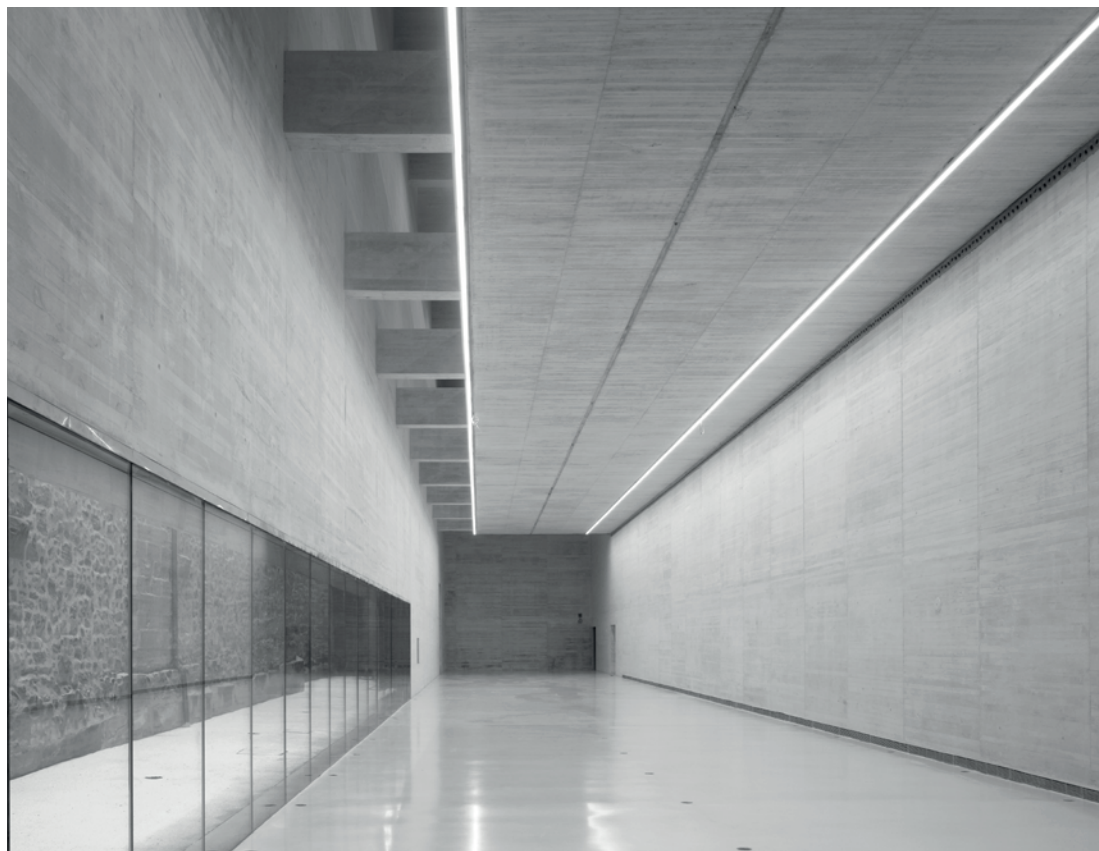
Conscientes de esa posición fronteriza, el proyecto de ampliación, situado precisamente en la confluencia de los paisajes natural y urbano, surgió a imagen de un muro habitado, cuyo trazado evoca la geometría distorsionada del claustro y los cercanos bastiones militares, donde ambos se encuentran con la montaña. Como reflejo de esta discontinuidad, el edificio-muro manifiesta las dualidades naturaleza y artificio, sensibilidad contemporánea y registro histórico que impregnan el proyecto. La ampliación alberga las salas de exposición dispuestas en paralelo a la nave de la iglesia que, desde sus orígenes conventuales hasta los lienzos que pintó José María Sert hace ahora un siglo, establecen un diá-

logo entre espacios arquitectónicos de distintas épocas, escalas y materiales.

El encuentro entre el paisaje natural y el tejido urbano se materializa en una piel metálica perforada que reviste el edificio y permite el crecimiento de especies vegetales. Desarrollada en colaboración con los artistas Leopoldo Ferrán y Agustina Otero, la combinación de piezas de aluminio fundido que conforma las fachadas se convierte en una intervención que reconoce el papel de la arquitectura del museo como arte público, allí donde la ciudad y el paisaje comparten un límite impreciso.

MUSEO DE SAN TELMO (SAN SEBASTIÁN)

Nieto Sobejano Arquitectos



INSERCIONES Y RECONVERSIONES

Un verso de un conocido poema de Goethe dice: «En la limitación se revela el maestro»⁶, una idea que puede aplicarse a todas las artes, pero que adquiere una particular connotación arquitectónica. Evoca la imagen de una arquitectura dentro de otra: nuevas construcciones que se insertan en estructuras antiguas, abandonadas, incompletas o en desuso. Proyectar dentro de límites es, en esencia, lo que hacemos al actuar en lo existente, al adaptar e intervenir en edificios del pasado.

Transformar una arquitectura concebida para otros fines en un espacio museístico supone leerla como una superposición de estratos donde se advierten las huellas de inscripciones anteriores, a veces nítidas, otras apenas perceptibles. Como libros que narran una historia dentro de otra, la reconversión de una obra arquitectónica previa se asemeja a la inclusión de un nuevo capítulo en

⁶ Johann Wolfgang von Goethe, «Natur und Kunst» (1800/1802). En: *Werke. Hamburger Ausgabe*, Vol. 1, Hamburgo, Christian Wegner Verlag, 1948, p. 245. El verso original en alemán es: “*In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister*”.

un texto que, por su naturaleza, permanece siempre inacabado. Cada nueva intervención continúa una larga secuencia de modificaciones anteriores y puede, a su vez, convertirse en el punto de partida de futuras transformaciones.

En sus orígenes, los museos instalados en edificios preexistentes lo hacían en construcciones de valor histórico reconocido, ya fuera por su entidad arquitectónica o por su relevancia patrimonial. En tiempos más recientes, la adaptación de espacios de exposición se ha extendido a estructuras que inicialmente carecían de ese prestigio histórico, como ocurrió en los años setenta del pasado siglo con la reutilización de antiguos almacenes y *lofts* del Soho neoyorquino, o en la Fundación Chinati (1986), en Marfa (Texas), donde Donald Judd recuperó un conjunto de naves, almacenes y barracones militares para transformarlos, con intervenciones mínimas, en un campus museístico de instalaciones permanentes.

Más recientemente, la Tate Modern de Herzog & de Meuron (2000), convirtió una central eléctrica en desuso en un gran centro de arte, donde el enorme vacío de la antigua Sala de Turbinas deviene en un espacio expositivo singular e inusual que ha provocado instalaciones artísticas que hasta entonces no eran posibles, por carecer de un lugar de tales características.

Pero es, sin duda, al intervenir en edificios de gran valor histórico o patrimonial cuando este concepto de limitación se hace más evidente. En ocasiones, intervenciones arquitectónicas precisas e inesperadas pueden llegar a ser el motor de una transformación radical de las condiciones espaciales preexistentes.

La Alte Pinakothek, en Múnich, obra de Leo von Klenze (1836), fue rehabilitada y transformada por el arquitecto Hans Döllgast (1957) tras los importantes daños producidos por los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial. Su proyecto fue, a un mismo tiempo, contenido y respetuoso, pero también radical en la modificación espacial que introdujo con una nueva doble escalinata. Con esa actuación desapareció definitivamente la logia original, ya muy dañada, y se transformó por completo el concepto de circulación y la orientación de los recorridos del museo. La actitud de Döllgast estaba guiada, en realidad, por un pragmatismo común a la arquitectura alemana de posguerra: su objetivo principal era conservar la sustancia histórica y restituir el uso del museo apoyándose en el valor material de las ruinas y en la historia que estas encarnaban. Y, sin embargo, la nueva e inesperada inserción de las escaleras actúa como una potente llamada a la invención desde la memoria del pasado.

El equilibrio entre lo esperado y lo imprevisto se sitúa en el corazón de toda gran obra arquitectónica. Así sucede con la intervención de Carlo Scarpa en el Museo di Castelvecchio (1957-1973), en Verona, donde crea un “vacío” deliberado al demoler parte de la galería del siglo XIX y conectarla con el cuerpo medieval del castillo mediante pasarelas metálicas. En ese espacio sitúa la estatua ecuestre de Cangrande, elevada sobre una base de hormigón. Esta intervención sorprendente genera un instante memorable en el que se revelan los estratos históricos del edificio, manifestando una tensión entre lo nuevo y lo antiguo que condensa en ese punto el sentido de su transformación arquitectónica.

Ambos son ejemplos de intervenciones que rehúyen posturas dogmáticas y reflejan, en cambio, un proceso paciente de comprensión del lugar y de su historia a través de la propia actividad de proyectar y construir.

El proyecto de rehabilitación y ampliación del Castillo de La Luz fue también el resultado de un largo proceso, en el que el propio edificio y su historia fueron revelando la génesis de su transformación. Situado en La Isleta, en la ciudad de Las Palmas, el pequeño castillo, construido a mediados del siglo XV por el primer gobernador de las Islas Canarias, fue ampliado pocos años después mediante la adición de un nuevo muro perimetral. El espacio intersticial entre el primer y el segundo recinto se rellenó entonces con tierra compactada para reforzar su limitada capacidad defensiva. De este modo, los muros de la primitiva fortaleza, antaño batida por el mar, habían permanecido ocultos desde entonces hasta hoy. La recuperación del edificio y su transformación en espacio expositivo se basó en una sencilla acción que la propia historia de su construcción sugería: bastaría con vaciar aquel relleno defensivo para desvelar los muros del torreón original, generando así un espacio iluminado cenitalmente, apto para su nueva función como museo.

Como si el histórico castillo hubiese estado secretamente destinado a este fin, el escultor canario Martín Chirino, que fue también miembro de esta Academia y nació muy cerca del lugar donde se alza la fortificación, halló al final de su vida el escenario ideal para albergar su legado escultórico. Hoy la fortaleza acoge su Fundación, recuperada y habitada por sus obras de

hierro forjado y bronce, que parecen formar parte inseparable del nuevo espacio.

Siempre permanecerá en mi memoria aquella breve pero intensa colaboración con Martín Chirino, marcada por la amistad y el respeto mutuo que mantuvimos en la selección y ubicación de sus esculturas, en directa relación con el espacio arquitectónico: una verdadera alianza entre ambas artes.

FUNDACIÓN MARTÍN CHIRINO (LAS PALMAS)

Nieto Sobejano Arquitectos



Una de las célebres vistas de Dresde que Bernardo Bellotto realizó a mediados del siglo XVIII por encargo del elector de Sajonia, representa con una precisión casi fotográfica la orilla norte del Elba, con la vista lejana del Puente de Augusto.⁷ Entre los edificios que definen la fachada hacia el río se aprecia uno en construcción, aún sin el gran tejado que pronto lo cubriría. Se trata del Blockhaus, el lugar que, casi tres siglos más tarde, habríamos de recibir para transformarlo en el Archivo de las Vanguardias. La sobrecogedora destrucción de Dresde durante los bombardeos al final de la Segunda Guerra Mundial había dejado en pie únicamente los muros perimetrales del edificio, en una situación sorprendentemente similar, aunque inversa, a la que Bellotto había representado durante su construcción.

Desde el punto de vista espacial, el proyecto es radical en su sencillez: un volumen cúbico de hormigón que alberga el archivo visitable de la colección Egidio Marzona parece flotar en el vacío entre las fachadas originales, protegiendo su valioso contenido de las periódicas crecidas del río Elba. La planta baja, libre de soportes, es un espacio amplio, diáfano y versátil, destinado a exposiciones y actividades públicas, en relación con la plaza de acceso y con los jardines abiertos al río, que prolongan los límites del edificio hacia la ciudad.

⁷ Bernardo Bellotto, *Vista de Dresde desde la orilla izquierda del Elba*, bajo las fortificaciones, 1748, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresde.

Entre las numerosas obras y objetos que alberga la colección Marzona, una fotografía muestra a Buckminster Fuller en 1954, en Blacksburg, observando atentamente cómo un helicóptero eleva una de sus cúpulas geodésicas. La imagen capturada en ese instante, en que la arquitectura parece desafiar la gravedad, quedó asociada en mi imaginación con su antítesis: el archivo suspendido en el espacio del edificio barroco. Ambas imágenes se entrelazan en el proyecto: un volumen ingrátido, suspendido sobre el plano horizontal del suelo, como metáfora del peso de la historia y la levedad de las vanguardias.

ARCHIVO DE LAS VANGUARDIAS, DRESDE (ALEMANIA)

Nieto Sobejano Arquitectos



EL MUSEO EN TRANSFORMACIÓN

Este recorrido personal por algunos museos, propios y ajenos es, sin duda, tan incompleto e inacabado como aquella escultura helénica que me impresionó hace muchos años junto a mi madre. Es también reflejo de cómo entiendo los cambios esenciales en la arquitectura museística de nuestro tiempo.

Instituciones antes percibidas como estáticas y distantes buscan hoy ser permeables, accesibles y conectadas; concebidas cada vez más como centros de interacción colectiva, como lugares de pensamiento y de encuentro, abiertos e inclusivos para toda la comunidad. En este sentido, la arquitectura del museo no solo debe responder a esa transformación, sino anticiparla. Asume un papel profundamente social, que se manifiesta en su capacidad integradora y en su modo de dialogar con el entorno tanto cultural como urbano.

Los museos y centros artísticos a los que me he referido reflejan, de distintos modos, algunas de estas condiciones. Difieren en su concepción espacial, en su expresión formal y en su materialidad,

pero comparten una misma vocación. No son solo contenedores de arte, sino organismos vivos, atentos tanto a quienes los visitan como al mundo que los rodea, siempre en transformación. Ya sea como ampliaciones, inserciones en estructuras existentes, intervenciones en el paisaje o generadores de espacios públicos, los museos expresan, quizá más que cualquier otro edificio, la idea de un pasado convertido en espacio.

Aquel camino que inicié hace muchos años continúa su curso en mi vida profesional y se proyecta ahora hacia esta Academia, de la que me siento profundamente honrada de formar parte. Espero contribuir con el mismo espíritu con que ejerzo mi profesión: promoviendo el diálogo entre el respeto a la tradición y la historia y la apertura a nuestro tiempo y a la sensibilidad contemporánea; entre la memoria y la invención.

Discurso de contestación del
EXCMO. SR. D. LUIS FERNÁNDEZ-GALIANO

Fuensanta Nieto de la Cierva, en compañía de su marido y socio Enrique Sobejano, fundó hace cuarenta años un estudio de arquitectura que se ha convertido en el de mayor proyección internacional de su generación. Titulada en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid y Master of Science en Building Design por la Graduate School of Architecture and Planning de la Universidad de Columbia, la arquitecta trabajó en el despacho neoyorquino de Gwathmey/Siegel antes de regresar a España para crear su propia oficina en Madrid, que con el tiempo crecería hasta establecer otra sede en Berlín. Desde estas dos bases profesionales ha realizado un trabajo ingente, siempre acompañado de la dedicación académica que muestra su actividad de profesora en España, Alemania y Estados Unidos, pero sobre todo centrado en el diseño y construcción de edificios, prioritariamente culturales, y entre los cuales más de una docena de museos.

Multipremiada y caudalosamente publicada, su obra no puede resumirse fácilmente, pero entre sus realizaciones más destacadas en España merecen mencionarse el Museo de Madinat al-Zahra, el Museo Nacional de Escultura en Valladolid, el Museo de San Telmo en

San Sebastián, los palacios de congresos de Mérida y Zaragoza, la Fundación Martín Chirino en Las Palmas o el Centro de Arte Contemporáneo de Córdoba; y entre los edificios terminados fuera del país, al menos quiero recordar ahora el Museo Joanneum en Graz, el Centro Arvo Pärt en Estonia, el Museo de Moritzburg en Halle, la Montblanc Haus en Hamburgo, el Archivo de las Vanguardias en Dresde y la ampliación del Museo Arqueológico en Múnich: una muestra de excelencia de lo completado a lo largo de cuatro décadas, a lo que deben añadirse los proyectos actualmente en curso en diversos países, que incluyen la ampliación del Museo Sorolla en Madrid, el Museo Carmen Thyssen en Sant Feliu, el Museo de Vannes, la Cité du Théâtre en París y el Museo de Arte de Dallas.

Reconocida en España por distinciones como el Premio Nacional de Restauración y Conservación de Bienes Culturales o la Medalla de Oro al Mérito de las Bellas Artes, su obra le ha valido también galardones internacionales como el Premio al Museo Europeo del Año, los Premios Piranesi y Hannes Meyer, la Medalla Alvar Aalto —que en 50 años solo se ha otorgado 15 veces, y solo en su caso a españoles—, o el Premio Aga Khan de Arquitectura, el mejor dotado de todos ellos, y que no ha logrado hasta ahora ningún otro estudio español.

Prácticamente toda su obra se ha obtenido a través de concursos, un exigente proceso competitivo al que con frecuencia se presen-

tan docenas o centenares de despachos, y en el que es sumamente difícil llegar a obtener el primer premio. Pues bien, la oficina de Nieto Sobejano lo ha conseguido en 51 ocasiones, 23 de ellas en España y 28 fuera de ella —la mitad en Alemania, y el resto en Austria, Reino Unido, Francia, Estonia, Rusia, China, Cuba y Estados Unidos—, unas cifras realmente excepcionales que dibujan una trayectoria profesional difícil de igualar.

No hace falta decir que las obras resultado de estas victorias en concursos se han publicado abundantemente, de forma singular o en las muchas monografías dedicadas a su trabajo; ni subrayar que se han expuesto en multitud de muestras, entre las cuales la Bienal de Venecia, el Museo de Arte Moderno en Nueva York, la Kunsthaus de Graz o la Fundación MAST de Bolonia; pero sí debe destacarse que Fuensanta Nieto ha impartido más de dos centenares de conferencias por todo el mundo, abordando diferentes desafíos profesionales, y sobre todo presentando y explicando su trabajo, lo que le otorga una dimensión reflexiva que no puede obviarse, y que añade capas interpretativas a su obra.

En ese esfuerzo de lectura propone un papel generador para las cubiertas de sus edificios, y es obligado hallarlo en los perfiles serrados o las azoteas perforadas de tantos de ellos; sugiere la importancia fértil de la geometría, y no hay planta de proyecto donde esta no se afirme con elocuencia; valora la expresividad plástica de los materiales empleados, y cada fachada deviene un

campo experimental, a menudo en colaboración con artistas afines; subraya el protagonismo dramático de la luz, y las secciones de sus construcciones evidencian la voluntad de modelarla con rotunda precisión; menciona la trascendencia del paisaje, y es imposible no detectar las huellas de su fascinación por el *land art* en muchos de sus gestos proyectuales; o comenta el diálogo de sus arquitecturas con las existentes, y la propia secuencia de los emplazamientos de muchas de ellas suministra ya un catálogo de conversaciones con la historia.

Pero más allá de estos rasgos, muchos de los cuales comparte con otros miembros de su generación, acaso las dos características que mejor diferencian su trayectoria sean la rotundidad formal y el cosmopolitismo vital. En el terreno de la forma, las radicales apuestas que le han valido el triunfo en tantos concursos son de una abrupta esencialidad que parece difícilmente compatible con la orquestación de unos usos frecuentemente culturales y con la inserción en entornos a menudo patrimoniales; sin embargo, el resultado final modula y modera la propuesta sin despojarla de su aire desafiante y su tacto abrasivo. Y en el ámbito de la vida, tanto su esforzada formación internacional como su espontánea proyección profesional fuera de nuestras fronteras señalan su carrera con una singularidad que la distingue de otras contemporáneas, marcadas alternativamente por las raíces testarudas o el desarraigo displicente.

Este cosmopolitismo genuino, que le ha permitido alimentarse intelectual y estéticamente en distintas latitudes sin ser secuestrada por ninguna, nos hace felicitarnos por su incorporación a esta Academia, que sin duda enriquecerá con su extensa experiencia y la amplitud de registro de su sensibilidad y su mirada. Fuensanta Nieto ha elegido para su discurso de ingreso el título 'El museo en mutación', y es una decisión escasamente sorprendente en alguien que ha construido, como ya se ha dicho, más de una docena de museos. Pero sí merece destacarse la forma en que aborda la presentación de seis de ellos, que de forma abreviada ilustran la transformación que están experimentando los museos, impulsados por las nuevas demandas culturales, por el crecimiento del público visitante y por la necesidad de adaptar sus narrativas y programas a una sensibilidad social diferente.

La nueva académica lo hace a través de la tensión creativa entre la memoria y la invención, entre el pasado que alimenta nuestra experiencia y el futuro hacia el cual se proyectan ideas y propuestas. Aunque los seis museos no pueden ser más diferentes, atestiguan la variedad de registros del estudio, capaz de afrontar con ductilidad emplazamientos, programas e intenciones muy diversas, los seis se interpretan desde el tejido de referencias que alimenta la memoria y desde el salto imaginativo que da lugar a la invención, reconciliando así el pasado fértil con el deseo de prefigurar el futuro atendiendo a las necesidades del presente. No otra, probablemente, es la función contemporánea de las academias, que

deben nutrirse del patrimonio y de la historia para abrirse a la creación que adelanta el porvenir desde los desafíos urgentes de esta hora. Permítanme pues glosar los seis bosquejos que ilustran el proceso creativo de seis obras admirables, ejecutadas por una arquitecta que actuaba con espíritu académico mucho antes de ingresar en esta casa.

El Museo de Madinat al-Zahra se explica desde el recuerdo emocionado y la interpretación inteligente de los restos arqueológicos visitados en tantos emplazamientos del mundo antiguo, pero esta excursión por los territorios de la memoria no conduce a una recuperación nostálgica de arquitecturas desvanecidas, sino a la propuesta insólita de presentar el edificio como una construcción excavada que se subordina al paisaje histórico: una genuina invención tipológica que evita la competencia visual con las ruinas, algo por desgracia frecuente en los centros de interpretación que destruyen con su rotunda presencia la magia evocadora del lugar.

El Centro Arvo Pärt de Estonia, por su parte, se concibe también desde la memoria del paisaje, en este caso la de un museo danés, en el otro extremo del mar Báltico, que a través de su parque de esculturas diluye los límites entre la construcción y el densamente arbolado paisaje en que se inserta, y de nuevo aquí el recuerdo de una experiencia vivida se fertiliza con el salto imaginativo de procurar traducir en espacios arquitectónicos las obras seriales o

minimalistas del compositor, algo que se hace a través de una sinfonía de pentágonos que despliegan sus variaciones en la planta: una geometría de resonancias botánicas que por cierto emergería en otros proyectos del estudio.

Transitando del paisaje al entorno urbano, las referencias ejemplares del MASP de Lina Bo Bardi y el Pompidou de Piano y Rogers inspiran su trabajo en el Joanneum austriaco, porque tanto el museo de São Paulo como el de París supieron relacionarse con la ciudad creando nuevos ámbitos de actividad al aire libre que complementan los espacios expositivos y regeneran la zona en que se implantan, y no otra cosa procuraron los arquitectos en Graz. Allí, dos museos y una biblioteca alojados en edificios históricos se dotan de un acceso común sobre el que se extiende una nueva plaza, y de nuevo el combustible de la experiencia y la memoria se inflama con la invención de una secuencia de patios cónicos, que además de permitir la entrada de luz natural ofrece un memorable emblema de la intervención urbana, con un recurso feliz que emplearían también en su posterior museo de Lugo.

Las ampliaciones de museos, como se ha dicho vinculadas a la multiplicación de visitas, a la mejor presentación de las colecciones o la incorporación de nuevas actividades, son hoy muy numerosas, y para introducir la realizada en San Sebastián sobre el museo de San Telmo, Fuensanta Nieto comenta un grupo de in-

tervenciones que le sirven para defender la legitimidad de transformar una obra arquitectónica. Así, las sucesivas ampliaciones del Museo del Prado, del Louvre o del MoMA se describen como ejemplos de modificaciones que no alteran la lógica formal del edificio original; el Museo Judío de Berlín se usa para mostrar la actitud opuesta, porque el volumen quebrado que se añade al palacio barroco sirvió precisamente a Daniel Libeskind para ilustrar una trágica fractura histórica; y la Galería de Arte de Yale explora un camino intermedio, en el que Louis Kahn buscó el equilibrio sereno entre lo existente y lo nuevo. Pues bien, este último caso puede entenderse como la experiencia archivada en la memoria que inspira la ampliación del antiguo convento dominico, una intervención que procura reconciliar historia y modernidad con el artificio inventivo de un muro habitado que dialoga a la vez con la geometría del convento y con la abrupta topografía del lugar.

En ocasiones, los museos se crean reconvirtiendo estructuras existentes, y los ejemplos admirables de Donald Judd en Marfa, Herzog & de Meuron en la Tate Modern, Hans Döllgast en la Alte Pinakothek de Múnich o Carlo Scarpa en el Castelvecchio de Verona conducen sin solución de continuidad al canario Castillo de La Luz transformado en Fundación Martín Chirino, o al desventrado Blockhaus de Dresde convertido en sede del Archivo de las Vanguardias. Y aquí de nuevo, el vivo recuerdo de aquellas intervenciones se completa con la inteligente excavación de un

relleno defensivo del siglo XV en Las Palmas para dialogar con una escultura metálica y matérica, o con la inesperada suspensión de un volumen ingrátido dentro de unas fachadas del siglo XVI-II al borde del Elba para expresar elocuentemente la naturaleza visionaria de las vanguardias. En ambos casos, memoria e invención se complementan para crear obras que nos obligan a mirar como si nunca lo hubiéramos hecho antes. Viktor Shklovski, en su ensayo *El arte como artificio*, señala que Tolstoi «describe un objeto como si lo viera por primera vez, un acontecimiento como si ocurriera por vez primera», y no otra cosa proponen estos edificios, que nos invitan a acercarnos a los objetos o documentos que contienen como si nos aproximáramos a ellos por primera vez.

George Steiner advirtió que «la originalidad es la antítesis de la novedad», y en este puñado de obras la tradición se fertiliza con la originalidad, evitando el afán trivial de la mera novedad, y también el agotamiento que asociamos a una excesiva familiaridad. Ni provocativamente novedosas ni fatigosamente familiares, las obras recuperan la mirada primera que las hace inolvidables. T.S. Eliot escribió que abril es el mes más cruel, mezclando la memoria y el deseo, pero para Fuensanta Nieto de la Cierva, que reúne memoria e invención en edificios admirables, este abril será un mes feliz, y para todos nosotros un mes de celebración por inaugurar el privilegio de tenerla en esta casa.

Luis Fernández-Galiano

AGRADECIMIENTOS

© de los textos: los autores
© foto aerea museo Medina Azahara pag. 22: Fernando Alda
© resto de las fotos: Roland Halbe

Impresión: Brizzolis, arte en gráficas

ISBN: XXX-XX-XXXXX-XX-X
Depósito Legal: M-XXX-2026

Este discurso
se terminó de imprimir
en Madrid en los talleres
de Brizzolis arte en gráficas,
el 7 de Abril de 2026