

**EL ARTE Y LA ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA COMO  
MOTOR DE RECONVERSIÓN PERIFÉRICA:  
CASOS DE ESTUDIO EN ESPAÑA.**



Universidad de Oviedo

Autora: Ángela Sánchez Herrera

Tutora: Natalia Tielve García

**Grado en Historia del Arte**

Curso académico 2023-2024

Junio 2024

## ÍNDICE

1. Introducción.....	4
2. La ciudad como motivo y finalidad.....	10
3. El Efecto Guggenheim como punto de partida. ....	11
3.1. Una doble vertiente a partir del símbolo y la regeneración. ....	12
3.1.1. Razón y base de partida. ....	12
3.1.2 Emblema de la ciudad.....	13
4. El triple paradigma entre marca, renombre y escaparate portuario.....	17
4.1. La unión entre marca y ciudad. ....	17
4.2. El papel de las estructuras como frentes marítimos y fluviales. ....	20
5. Nuevas estructuras como reinención y activación del espacio urbano. Casos de estudio en España. ....	25
5.1 Centro Cultural Internacional Oscar Niemeyer en Avilés. ....	27
5.1.1. Los inicios: Ubicación, urbanismo y planes de reactivación. ....	27
5.1.2. El bodegón sobre la ría: la fusión y consonancia de la estructura en el medio. ....	29
5.1.3. El llamado “Efecto Niemeyer”. ....	41
5.2. Centre Pompidou en Málaga.....	44
5.2.1. Málaga, una ciudad en constante avance. ....	44
5.2.2. Una nueva estructura como símbolo de Málaga.....	46
5.2.3. Málaga, la ciudad de los museos. ....	51
5.3 Centro Botín en Santander.....	53
5.3.1. Una nueva ciudad a partir de una nueva bahía. ....	53
5.3.2. Santander y su bahía: una reconciliación en clave arquitectónica. ....	56
5.3.3. Contrastes entre las percepciones interiores y exteriores del Centro Botín. ....	65
6. Conclusiones.....	68
7. Bibliografía.....	69
7.1. Hemerografía. ....	73
7.2. Recursos digitales.....	74

**RESUMEN:** El presente trabajo tiene como propósito fundamental analizar el papel del arte y la arquitectura contemporánea como motores de reconversión de áreas periféricas, en lo que a carácter de reclamo cultural y artístico respecta. Para ello, se proponen tres centros culturales en España como casos de estudio: el Centro Cultural Internacional Oscar Niemeyer en Avilés, el Centre Pompidou en Málaga y el Centro Botín en Santander. Con este objetivo, dicho estudio aborda la capacidad de estos centros para generar riqueza y reconfigurar las zonas urbanas en las que se sitúan, tomándose como eje vertebrador de ello sus respectivos impactos arquitectónicos. A través del hito en el panorama español conocido como "Efecto Guggenheim", se reconsidera de manera crítica y reflexiva la relación entre arte, arquitectura y ciudad en el contexto español contemporáneo. Los casos de estudio seleccionados permiten observar cómo estos espacios contribuyen a la regeneración urbana y a la reactivación cultural, promoviendo un nuevo paradigma de ciudad en clave de avance y destino cultural.

**PALABRAS CLAVE:** Arquitectura contemporánea; Museos y centros de arte; Reconversión periférica; Regeneración urbana; Reactivación cultural; Efecto Guggenheim.

**KEYWORDS:** Contemporary architecture; Museums and art centres; Peripheral reconversion; Urban regeneration; Cultural reactivation; Guggenheim effect.

**ABSTRACT:** The main purpose of this work is to analyze the role of art and contemporary architecture as engines of reconversion of peripheral areas, in terms of cultural and artistic claim. For this, three cultural centers are proposed in Spain as case studies: the Oscar Niemeyer International Cultural Center in Avilés, the Pompidou Center in Malaga and the Botín Center in Santander. With this objective in mind, this study addresses the capacity of these centers to generate wealth and reconfigure the urban areas in which they are located, taking their respective architectural impacts as the backbone. Through the milestone in the Spanish panorama known as "Guggenheim Effect", the relationship between art, architecture and city in the contemporary Spanish context is critically and reflexively reconsidered. The selected case studies allow us to observe how these spaces contribute to urban regeneration and cultural reactivation, promoting a new paradigm of the city in terms of progress and cultural destination.

## 1. Introducción.

### 1.1. Justificación.

El trabajo que aquí se presenta tiene por objeto abordar los nuevos museos y centros de arte como fenómenos de plena actualidad. Al igual que ocurre con todo tema perteneciente a nuestra contemporaneidad, son numerosas y variadas las vertientes y ejemplos sugerentes desde los que se puede acometer su estudio. Dentro del marco de mi elección, he decidido ocuparme de estos equipamientos como figura clave en la constitución de los tejidos y sistemas urbanos, especialmente aquellos denominados como “periféricos”, es decir, los no enmarcados dentro del circuito artístico “central” y, por consiguiente, más privilegiado dentro del panorama español.

Si bien podría referirse un extenso número de equipamientos culturales, me limitaré a trabajar con tres referentes que, a mi entender, resultan relevantes en el panorama nacional en lo que a esta cuestión respecta. Se trata, por una parte, del Centro Cultural Internacional Oscar Niemeyer, en Avilés; por otro, del Centre Pompidou, en Málaga y, finalmente, del Centro Botín, en Santander. Todos ellos, como se verá, pueden considerarse deudores del llamado “*efecto Guggenheim*”<sup>1</sup>. El estudio de la génesis, implantación y desarrollo de estos centros desde un enfoque arquitectónico, pero también del impacto que han tenido en su entorno -en el marco de procesos de regeneración-reorganización urbana- compone el hilo conductor del presente trabajo.

Este proyecto no pretende, por tanto, ser una contribución a los estudios de índole monográfica de los diferentes centros propuestos. Aspira, más bien, a ocuparse del fenómeno de la regeneración urbana, teniendo como referentes de enfoque el discurso arquitectónico contemporáneo en simbiosis con la ciudad, así como el espacio y su reactivación y renovación.

---

<sup>1</sup> Término acuñado en referencia al impacto del Museo Guggenheim a través de su arquitectura y la capacidad de esta para producir identidad. Abierto a diferentes interpretaciones, positivas como la referida por Richard Armstrong (director del Museo y Fundación Solomon R. Guggenheim) que habla del establecimiento de un paradigma de regeneración reproducido por diferentes puntos de la geografía española, y, de carácter más polémico como la realizada de la mano de Iñaki Esteban (licenciado en Filosofía, profesor, periodista y escritor, además de encargado de acuñar el tratado término) situándolo como un mero “lavado de cara” objeto de múltiples controversias. Independientemente de las diferentes visiones, este fenómeno se alza con un indudable lugar en el imaginario museístico de España.

## 1.2. Objetivos.

Como se deja entrever en la anterior justificación, el objetivo principal de este trabajo es analizar el papel que los museos y centros de arte contemporáneo pueden tener en los procesos de regeneración y reactivación de su zona de ubicación. A partir de este objetivo fundamental se establecen los siguientes objetivos específicos:

- Abordar el contexto que motiva el cambio de paradigma en el campo de la cultura, artes y equipamientos culturales y museísticos, con especial incidencia en el ámbito español.
- Comprender el potencial de la ciudad como ente activo y cambiante, además de como agente para albergar el funcionamiento de ecosistemas en torno a lo cultural y artístico.
- Tratar el impacto de las nuevas arquitecturas y sus formas como reconfiguradoras del lugar en el que se ubican.
- Entender los elementos claves y patrones que se repiten en los casos de éxito de los nuevos centros, tanto en el punto arquitectónico y visual, como en el regenerador e incentivador.

## 1.3. Metodología y fuentes.

Para llevar a cabo este trabajo, he tenido que partir en un inicio, a modo de eje vertebrador, de recursos bibliográficos que me han permitido trazar un estado de la cuestión acerca de los nuevos museos y centros de arte. Del tratamiento general de este tema he avanzado hacia el panorama español y por ende al contexto –sociológico y político- del momento.

Tras acotar los tres referentes de estudio, he recurrido necesariamente a una selección bibliográfica, en forma de monografías mayoritariamente, referidas a los diferentes centros a tratar. A través de estos recursos he podido adentrarme en cuestiones fundamentales, como el origen, las motivaciones que están detrás de la implantación de los equipamientos, su diseño y construcción, así como la configuración arquitectónica de cada uno de ellos.

Esta tarea de revisión bibliográfica me ha llevado a enfrentarme a recursos de diferente naturaleza y orientación –monografías, artículos en revistas científicas, prensa escrita, recursos digitales- y me ha conducido también a ampliar puntos de vista hacia diferentes sectores o disciplinas -la Historia junto con la Historia del Arte, el sector

cultural, la arquitectura o el urbanismo entre otros- ayudando ello, desde mi experiencia personal, al enriquecimiento de la mirada y bagaje crítico. Al hilo de todo ello, es necesario acuñar como fuente de información y trabajo los diferentes materiales emitidos fruto de la celebración de exposiciones en los lugares a tratar, estando todas ellas estrechamente ligadas a su entorno y forma.

#### 1.4. Estado de la cuestión.

Durante los años setenta y especialmente los ochenta, se asiste a unos determinados ideales arquitectónicos y urbanísticos que median alrededor de la conocida como *recuperación de la ciudad*<sup>2</sup>. Se trata de una visión que hubo de desempeñar un papel crucial en el tratamiento y posicionamiento de la arquitectura como hecho urbano, y del patrimonio como hecho cultural. Se generaba, así, una simbiosis de contacto con el entorno y emplazamiento al querer ubicar a estos elementos –arquitectura y patrimonio- como un ente vivo de la construcción de ciudad, además de agentes activos dentro de la cultura de la recuperación de la misma (Alonso, 2003)

En el panorama español, la llegada de estos planteamientos debe ponerse en relación con los cambios políticos que finales de los setenta se produjeron. Al establecimiento de un nuevo mapa político-administrativo, se sumó el esfuerzo de las administraciones -estatal, autonómica y local- en el desempeño de nuevas funciones culturales (Bolaños, 1997)

La nueva actitud de la democracia con respecto a la cultura se tradujo en la aparición de multitud de equipamientos y espacios expositivos que, a su vez, se alzaron como estandarte en lo que a la cultura simbolizó en esta nueva etapa política. Este *boom* y llegada de nuevos centros culturales a España en el mismo espacio-tiempo de asentamiento de las instituciones democráticas, estuvo ligado a un ambicioso objetivo de apertura cultural del país mediante la modernización y la búsqueda de un nuevo sello e identificación (Silvestre, 2022). Se vislumbró en el campo de los equipamientos culturales, específicamente en preferencia por los de arte contemporáneo, el instrumento

---

<sup>2</sup> Ideal arquitectónico y urbano fruto de los pensamientos de Aldo Rossi, siendo el mencionado una relectura de dichas teorías *rossinianos* las cuales concebían la ciudad como arquitectura determinante de una dialéctica de tensiones entre permanencias, cambios y nuevas relaciones entre estas y la historia.

oportuno mediante el cual impulsar y sustentar esa ansiedad apertura y legitimación cultural.

Uno de los grandes primeros ejemplos en sintonía con este paradigma fue sin duda la apertura y funcionamiento en 1986 del Centro de Arte Reina Sofía. Fue seguido en un lapso de tres años por la entrada en funcionamiento del IVAM, Instituto Valenciano de Arte Moderno y del CAAM, Centro Atlántico de Arte Moderno de Las Palmas en 1989. Desde los tempranos ejemplos citados hasta la inauguración del Centro Botín de Santander en 2017 como ejemplo más reciente abarcado en el presente trabajo, se suceden toda una serie de motivaciones económicas, sociales y urbanísticas que dieron lugar a diferentes generaciones de centros de arte entre los noventa y la década de los 2000 (Bermejo & Álvarez, 2018)

Haciendo hincapié en uno de los soportes principales de dicho trabajo, cabe indagar en la cuestión anteriormente mencionada que atañe al arte contemporáneo como preferente para ser albergado en el seno de los nuevos equipamientos objetos de estudio. Tal y como acuñaría Burgos Barrantes con motivo de la publicación de Lorente en 2008 *Los Museos de Arte contemporáneo. Noción y desarrollo histórico*:

“Tenemos enfrente una categoría de difícil conceptualización, por tanto, y de límites más bien difusos, circunstancia inducida por la propia evolución de la historia del arte desde finales del siglo XIX y la indefinición y contingencia de términos como «arte moderno» y «arte contemporáneo». Ello se refleja ya en la propia nomenclatura utilizada y en los vaivenes terminológicos –del museo de arte moderno transitamos al museo de arte contemporáneo, pasando por denominaciones híbridas y otras menos explícitas–, aparte de la existencia de realidades afines como centros de arte contemporáneo, institutos de arte contemporáneo y otras más o menos próximas al concepto de museo”. (Burgos, 2010, pág. 289).

Es al hilo de estas cuestiones, es interesante constatar como el término de arte contemporáneo se va paulatinamente desdibujando e incluyendo en una visión más amplia de cultura, situado en un espacio entre las fronteras disciplinares, cuestionando así la institucionalización del arte y jugando en según qué momentos a expandir o sustituir las disciplinas académicas tradicionales (Estankona, 2013).

Sin duda, una de las cuestiones más relevantes en el mencionado auge de nuevos equipamientos culturales creados a partir de los ochenta fue el componente arquitectónico. En 1968 tuvo lugar en el MOMA de Nueva York la exposición

Arquitectura de Museos, marcando un antes y un después en la concepción tipológica y conceptual de estos. Avanzando cronológicamente, en 1982, con motivo de la exposición *New American Art Museums* en el Museo Whitney de Nueva York, se reseñaba en el catálogo de la exposición el aumento del fenómeno de la arquitectura como elemento artístico del propio museo.

En el contexto español esto se entiende en una perfecta sintonía con lo anteriormente argumentado, en relación a la aspiración de nueva imagen e identidad del país, encontrándose en estas nuevas infraestructuras la oportunidad de plasmar esos nuevos monumentos símbolos de la cultura. (Layuno, 2004). En esta sintonía, España reconoce el valor de la arquitectura para la cultura y su influencia como fuerza civilizadora (McGuirk, 2015). De este modo grandes planes de regeneración urbana van asociados a la introducción de nuevos centros de arte en el área de actuación a tratar.

Es así como esta transformación en la concepción y valoración del envolvente arquitectónico de los espacios destinados a las artes abren paso a múltiples vertientes de estudio, como la presente, enfocada en su consideración como reactivadora y reconstructora territorial, además de creadora de un nuevo marco para las relaciones sociales y económicas, a través del arte y mundo contemporáneo.

### 1.5 Competencias.

Este trabajo trata de dar respuesta a las competencias generales y específicas definidas en la memoria de verificación del título de Grado en Historia del Arte y, esencialmente, las siguientes:

- Conocimiento y capacidad de aplicación del método científico (CG1)
- Capacidad de razonamiento crítico (CG2)
- Capacidad de análisis y de síntesis (CG5)
- Motivación por el rigor y la calidad (CG7)
- Conocimiento de las distintas metodologías de aproximación a la Historia del Arte y de su contingencia histórica - Historiografía del Arte (CE5)
- Conocimiento sistemático e integrado del hecho artístico: distintos lenguajes (arquitectura y urbanismo, escultura, pintura, fotografía, cine, música, artes decorativas y suntuarias), procedimientos y técnicas de la producción artística a lo largo de la historia. Teoría y pensamiento estético (CE6)



## 1.6. Estructura.

Se propone para abordar la cuestión ya introducida, junto a las diversas que atañen a esta, una estructura dirigida a perfilar, lo más exhaustivamente posible, la contribución del arte y la arquitectura contemporánea a la reconversión periférica en España.

Comenzando con un desglose de las diferentes fuentes y metodologías empleadas, se procede entonces a situar al lector en el contexto por el cual los nuevos museos y centros de arte se posicionan como catalizadores de la regeneración urbana y cultural, tanto en la vertiente internacional como nacional.

A continuación se realiza una necesaria introducción a la ciudad como elemento de soporte sobre el que se desarrollará toda la trama del trabajo.

Se abre paso entonces a una aproximación al hito conocido como “Efecto Guggenheim” y su repercusión urbana, social y cultural. El eco y repercusión de dicho paradigma será tónica reiterante en los ejemplos tratados en este trabajo.

Seguidamente y mediando con el arquetipo bilbaíno, se dedica un apartado a cuestiones protagonistas en el asunto como la marca cultural y arquitectónica, y, el papel de las estructuras en los frentes marinos y fluviales.

Tras ello se desarrollan los casos de estudio de los tres centros culturales seleccionados: el Centro Cultural Internacional Oscar Niemeyer en Avilés, el Centre Pompidou en Málaga y el Centro Botín en Santander. Se pretende en torno a ellos una aproximación exhaustiva en cuanto a la motivación y concepción de los proyectos, el impacto arquitectónico y urbanístico, y la capacidad para generar dinamismo económico y social en las áreas donde se ubican. Mediando con el tratamiento individualizado de cada propuesta, se entrelaza el tratado "Efecto Guggenheim" como fenómeno inspirador de estas iniciativas y su influencia en la reconfiguración de las ciudades.

Finalmente, el trabajo concluye sintetizando la relevancia de las principales innovaciones, hallazgos y cambios de la cuestión en el panorama español contemporáneo.

La elección de esta estructura responde, por tanto, a la necesidad de presentar de manera lógica y concisa los distintos componentes del estudio, facilitando así la comprensión del lector y permitiendo una valoración crítica y reflexiva de los resultados obtenidos.

## **2. La ciudad como motivo y finalidad.**

Debemos comprender a la ciudad, dentro del ámbito de este trabajo, como un concepto que engloba caracteres sociales, económicos, políticos, demográficos, y, especialmente en nuestro caso, artísticos y culturales. Así, la ciudad partiendo de su carácter innatamente colectivo, avanza hacia el concepto de convergencia en lo que a artes respecta, abarcando las formaciones artísticas que a su vez producen la formación de un ambiente. En esta correlación entre arte y ciudad son múltiples y variadas las vertientes desde las que se puede abordar el asunto, primando sin duda las referidas a lo propiamente urbano en cuanto al ámbito del diseño junto a la existencia de espacios e infraestructuras destinadas a lo artístico (Pérez & Aumente, 2012).

Tal y como afirma Hernández, al hilo de esta cuestión, la ciudad siempre ha sido por excelencia un lugar para la creación artística, diferenciándose sin duda una ciudad de este carácter de una que no lo es en la presencia de instituciones de dicha índole artística y cultural (Hernández, 2013). Es la materialización arquitectónica de estos espacios destinados al arte, la que a su vez constituye la iconografía urbana artística y contemporánea que nos ocupa.

Esta breve síntesis entre urbe y arte muestra un cambio de concepción y diferenciación entre el modelo de ciudad contemporánea y activa en sus formas y planteamientos artísticos del anteriormente existente. Ello deja patente a su vez una voluntad de renovación, regeneración y resignificación en el seno y síntesis de la ciudad, a través del instrumento artístico y arquitectónico, elementos que logran otorgar un alto valor y sentido al lugar. Se valora por tanto la arquitectura en la ciudad al hilo de lo cultural más allá de creadora de lugares, sino como creadora de puntos de encuentro y captación de momentos de gozo:

“El lugar contemporáneo ha de ser un cruce de caminos que el arquitecto tiene el talento de aprehender. No es un suelo, la fidelidad a unas imágenes, la fuerza de la topografía o de la memoria arqueológica. Es más bien una fundación coyuntural, un ritual del tiempo y en el tiempo, capaz de fijar un punto de intensidad propia en el caos universal de nuestra civilización metropolitana” (Solà-Morales, 2003, pág. 114).

Por tanto, es y se plantea la relación entre arte y ciudad como un entorno con capacidad continuada de transformación y regeneración.

### **3. El Efecto Guggenheim como punto de partida.**

La tratada tendencia en torno a la arquitectura de museos podría ubicar sus antecedentes en dos claros ejemplos, enmarcados como hitos dentro de esta vertiente arquitectónica del siglo XX: el Museo Guggenheim de Nueva York (1943-1959) de la mano de Frank Lloyd Wright, y el Centre Georges Pompidou (1972-1977), obra de Renzo Piano y Richard Rogers.

Ambos se hacen eco de las rupturas con el museo tradicional tras la Segunda Guerra Mundial y son gestados, más o menos próximos en el tiempo, a los parámetros de la *Nueva Museología*<sup>3</sup>. De este modo, el Guggenheim vino a representar por primera vez el carácter plástico y formal del propio edificio independientemente de lo albergado en su interior, posicionándolo como elemento y monumento de la ciudad aparte de su función inicial de mero contenedor (Layuno, 2004). Mientras tanto el Pompidou se constituyó como pionero en el alzamiento de los museos como “fábricas de cultura”<sup>4</sup>, apostando por un innovador diseño arquitectónico que optaba por la democratización y acceso de las masas (Alonso, 2011).

En el panorama de la arquitectura nacional española, en la década de finales de los noventa y seguidor de la estela iniciada en los ochenta de museos y centros de arte como creadores de renovada imagen cultural, tiene lugar la creación del Museo Guggenheim Bilbao. Uno de los proyectos más emblemáticos y exitosos del panorama español, tanto por su componente arquitectónico como de simbolización de identidad de la urbe.

---

<sup>3</sup> Corriente museológica originada en forma de crítica ideológica en Francia tras la Segunda Guerra Mundial. Surge como ruptura del museo decimonónico y tradicional; espacio separado de su mundo y realidad cercana, apostando así por un nuevo museo y discurso de este en que tengan cabida todas las formas de creación artística y todos los públicos.

<sup>4</sup> Dentro del contexto de los museos y la museología del tercer milenio, se enmarcaría como la conversión del museo en un espacio vivo y participativo al amparo de la administración autonómica y local. En su génesis no tiene por qué contar con colección permanente, aunque posee variedad de servicios (biblioteca, talleres, fondos documentales, etc.). Compondrían por tanto una simbiosis entre territorio, comunidad y patrimonio, actuando como instrumento de desarrollo que prioriza las relaciones del individuo con el medio.

### 3.1. Una doble vertiente a partir del símbolo y la regeneración.

#### 3.1.1. Razón y base de partida.

A finales de los años noventa se produce en España un ya mencionado hito que traspasó las fronteras nacionales, dentro de las cuales sentó sin duda un precedente museológico. Bilbao se encontraba entonces sumido en un proceso de regeneración urbana y económica, haciendo frente a una crisis resultante del cese y reconversión de la actividad industrial de la urbe. De este modo comienzan a surgir propuestas enfocadas en la revitalización de la ciudad, desembocando en la creación de varias vías de actuación traducidas en planes estratégicos (Plan Estratégico conjunto entre el Gobierno Vasco y la propia Diputación Foral de Bizkaia o el Plan Estratégico Bilbao Metròpoli 30) y organismos privados ('Bilbao Ría 2000', alianza entre las administraciones nacionales, regionales y locales).

Dicha revitalización perseguía el objetivo fundamental de transformar la imagen y presentación de la ciudad, siendo uno de los grandes ejes de actuación la recuperación de los anteriores espacios industriales, en esos momentos abandonados, y el impulso de la cultura respaldado por la construcción de nuevas infraestructuras (Plaza et al., 2010)

Estos primeros pasos alcanzan su culmen cuando, en 1992, el modelo de regeneración de la ciudad se planteó en torno al ocio, cultura y turismo, frente a lo post-industrial. Así las anteriores áreas industriales servirían ahora como seno para acoger esa transformada ciudad creativa, que sin duda dejaría latente la importancia del arte contemporáneo como regenerador de bienes y servicios bajo la óptica de los promotores vizcaínos (Rodríguez & Vicario, 2005).

Por aquellos entonces, la Fundación Solomon R. Guggenheim buscaba ampliar sus fronteras mediante la expansión de una filial de su conocido sello dentro de Europa. Es entonces cuando fundación y ciudad iniciarían lo que posteriormente sería conocido como un fenómeno.

### 3.1.2 Emblema de la ciudad.

La zona de mayor alcance de dichas estrategias regeneradoras fue Abandoibarra; antigua zona industrial y portuaria, ubicada en el centro de la ciudad, específicamente en la ribera izquierda de la ría.

El lugar específico de emplazamiento del museo fue el extremo oriental de lo que en el auge industrial fue una zona de astilleros **[Fig. 1]**.



**Figura 1.** Eje industrial de Abandoibarra antes y después del proyecto de regeneración urbana.

Fuente: elDiario.es, 2013, BILBAO Ría 2000.

A su derecha en lo que a la ría respecta, durante el XIX se proyectó la reconversión de un parque en un decimonónico ensanche y teatro <sup>5</sup> **[Fig. 2]**. Interpretaciones como las de José Ramón Alonso apuntan a una interconexión entre aquellas renovaciones propias del siglo XIX y las de los últimos retazos del XX:

“El antiguo arenal en la orilla derecha de la ría había sido convertido en parque y cualificado como teatro a finales del siglo XIX. Cien años después, la arquitectura debía producir el mismo fenómeno en el siguiente meandro de la ría, acudiendo para ello a valores significativos y figurativos propios. El contenido simbólico o funcional podía entenderse como similar. Si el teatro era el templo social de la burguesía decimonónica, el museo puede ser el templo

---

<sup>5</sup>Teatro Arriaga de Bilbao.

mediático de nuestro tiempo. Pero no un museo estático destinado a exhibir de manera permanente una colección, sino de modo dinámico. Como centro expositivo mutable y lugar de encuentro temático y social”. (Alonso, 2003, pág. 36).



**Figura 2.** Foto superior; ensanche decimonónico y Teatro Arriaga en el margen derecho de la ría, construido en 1919. Foto inferior: reorganización de Abandoibarra y Museo Guggenheim en el margen izquierdo de la ría, construido en 1997.

Fuente: Turismo Vasco.

Arquitectónicamente el museo compone un ejemplo de la arquitectura vanguardista del siglo XX en forma de un seductor telón curvilíneo y plástico de titanio, vidrio y piedra caliza [Fig. 3 y 4]. El interior queda dividido en tres niveles vertebrados en torno a un atrio central [Fig. 5] que conecta mediante pasarelas curvilíneas, torres de escaleras y ascensores de titanio y cristal [Fig. 6].

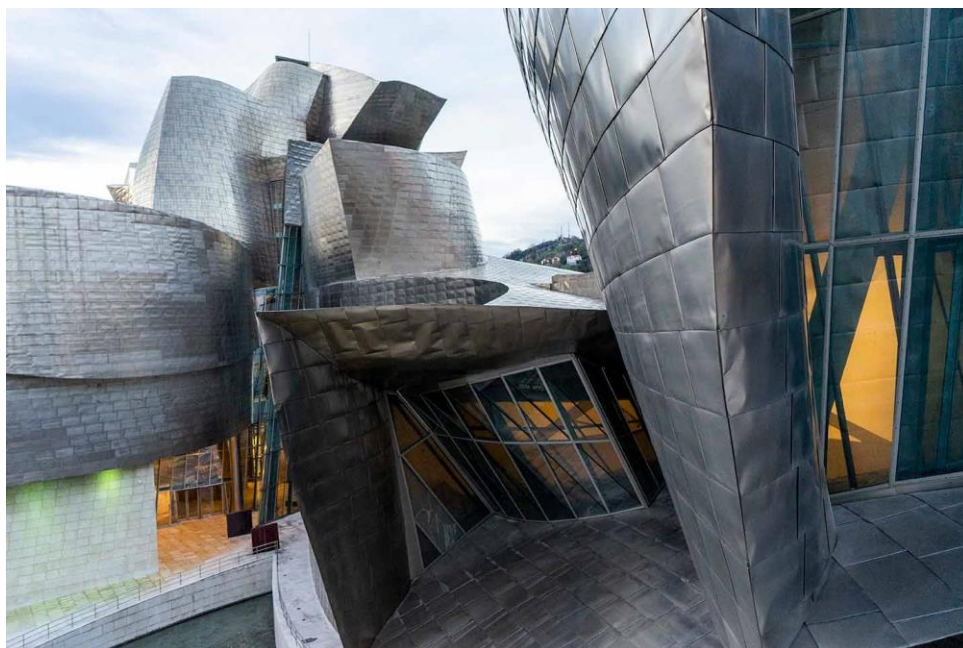
Pese a ser objeto de múltiples polémicas de distinta índole, la creación del Museo Guggenheim en Bilbao supuso un proyecto de regeneración de la urbe y economía vasca, siguiendo el modelo de importación americana en cuanto a “museo de marca y arquitectura de autor” (Plaza et al., 2010) lo que posteriormente ampliaremos.

Los responsables de la administración de la ciudad asumen una gestión de la misma desde el punto de vista empresarial, tratando de transmitir una nueva imagen y atraer nuevas actividades, en este caso turístico-culturales (Armas, 2007)



**Figura 3.**Exterior del Museo Guggenheim de Bilbao.

Fuente: Guggenheim Bilbao.



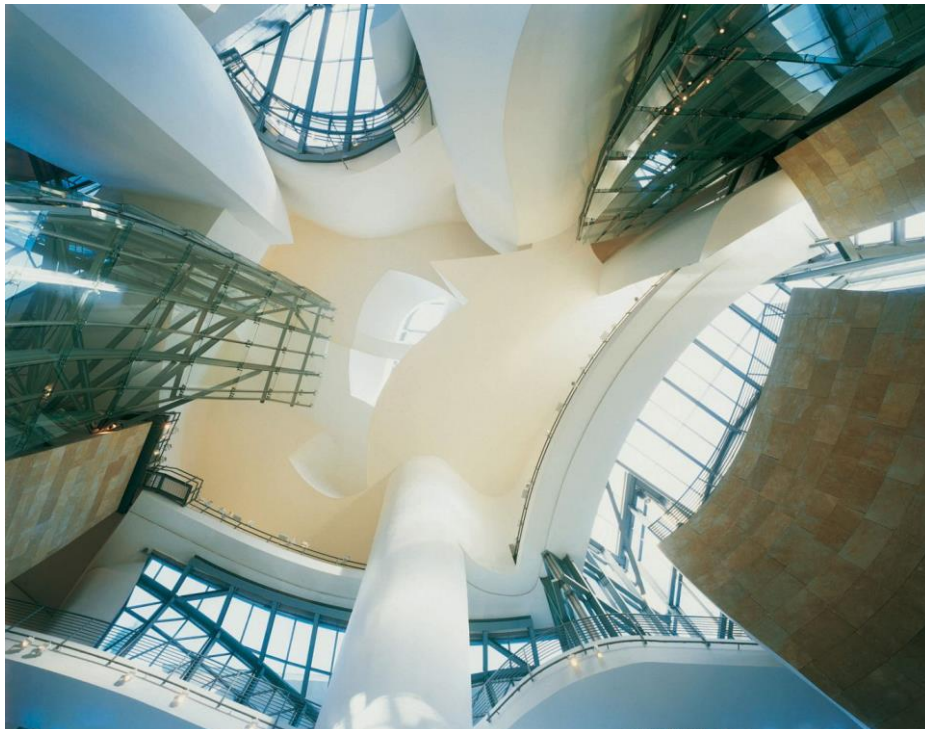
**Figura 4.**Detalles exteriores de la plasticidad arquitectónica del Museo Guggenheim de Bilbao.

Fuente: Guggenheim Bilbao.



**Figura 5.** Vista del atrio interior del Museo Guggenheim de Bilbao durante la celebración de un evento en el mismo.

Fuente: Guggenheim Bilbao.



**Figura 6.** Vista inferior del lucernario del Museo Guggenheim de Bilbao, en torno al cual se estructuran los ascensores y escaleras cubiertos de vidrio, además de los diferentes niveles del museo.

Fuente: Guggenheim Bilbao.



Por tanto, el argumentado proyecto museístico se posiciona como el más emblemático y pionero en nuestro país, tanto desde el punto de vista arquitectónico (gracias a su grandilocuente armazón) como desde el punto de vista de su significación como símbolo de identidad urbana.

Por medio de la actuación en el entorno físico de la ciudad a través de la recuperación de zonas industriales degradadas tras el declive de la actividad y la reorganización del eje portuario, la materialización del proyecto Guggenheim en su sentido físico y plástico, supuso el colofón final a un proyecto que tuvo como resultado la mejor campaña publicitaria para la ciudad y la región (López, 2023).

#### **4. El triple paradigma entre marca, renombre y escaparate portuario.**

Es necesario comprender la lógica tripartita de la que parte la elección de estos tres centros, motivos a su vez que han mediado en el éxito de repercusión en sus lugares de ubicación. Más allá del arte contemporáneo como el elegido para servir de motor a sus actividades, es la aplicación del modelo de importación americano<sup>6</sup> y sus posiciones de escaparates portuarios los que tanto protagonismos han otorgado a los centros que ocupan nuestra elección.

##### **4.1. La unión entre marca y ciudad.**

Los museos participan inevitablemente del fenómeno de la globalización, siendo a fin de cuentas el modelo de cada institución un paradigma en sí. De este modo las grandes marcas de museos<sup>7</sup> tratan de multiplicar sus sedes, las cuales respaldadas por el renombre y éxito de su propia marca son enfocadas como reclamo con fines

---

<sup>6</sup> El conocido como modelo americano hace referencia al binomio “museo de marca y arquitectura de autor” implantado a raíz de casos novedosos como el Museo Guggenheim de Nueva York, de la mano del afamado arquitecto Frank Lloyd Wright, siendo Estados Unidos pionero en el replanteamiento arquitectónico museístico. Progresivamente se crean ejemplos europeos de instituciones museísticas de futuro renombre como Centre Pompidou, respaldadas por arquitectos de reputación. Ello es acompañado en su síntesis final por la “importación”, en referencia a la relación entre el museo originario con su lugar de ubicación; el Centre Pompidou de París nació por una necesidad propia de la ciudad de París, desvirtuación que ciertamente sufre la marca al implantar sus sedes fuera de sus lugares de origen.

<sup>7</sup> Ejemplo de ellas a apuntar serían Guggenheim, Louvre, Pompidou o Hermitage entre otras.

dinamizadores, a partir de la instalación en forma de iconos de globalización para sus nuevas ubicaciones (Plaza et al., 2010).

Ello traducido en la ya tratada dimensión de ciudad se traduce en como a principios de los años 2000 la urbe es considerada como un producto más, dirigiéndose su gestión a implantar una imagen de marca, estableciéndose una unión marca-ciudad. De este modo figuras económicas (empresas), no económicas (organizaciones y fundaciones) e institucionales (ayuntamientos o diputaciones) se unen a partir de recursos de índole artística, sociales y culturales con el fin de implantar en el destino un proyecto de desarrollo tanto creativo como económico (García, 2018). En síntesis a este asunto, tal y como apunta Xavi Calvo “la gestión de la marca ciudad comprende una serie de herramientas estratégicas que consiguen que las ciudades, regiones o países compitan en el sector del turismo. Se trata de convertir una ciudad en un destino” (Calvo, 2014).

Introduciéndonos cronológicamente de lleno en nuestras referencias a partir del modelo introducido de marca-ciudad, dentro del caso avilesino, el Centro Niemeyer (inaugurado en 2011), constituyó uno de los principales pilares sobre los que se desarrolló un plan de revitalización y dinamización urbana y socioeconómica. En consonancia con el modelo anteriormente introducido, y con el modelo español del caso bilbaíno, Avilés esboza un complejo cultural avalado por una arquitectura grandilocuente y un arquitecto de alto prestigio, Oscar Niemeyer<sup>8</sup>. Producto de ello se ha apostado por crear una marca de nueva ciudad, sustentada en el diseño, el arte, la cultura y el desarrollo, que en consonancia con una correcta gestión mediática apostaba en suma a aceptar la presencia internacional de la ciudad de Avilés. Por tanto, en este escenario de nuevas convergencias, el Centro Niemeyer es el eje central para la transmisión de los nuevos valores y nuevo producto turístico (Tielve, 2020).

Avanzando en el tiempo y moviéndonos al otro extremo del mapa, en la ciudad de Málaga tiene en 2015 lugar la apertura del Centre Pompidou. En este caso concreto se pretendía incluir una oferta en la urbe malagueña que fuera más allá del popular

---

<sup>8</sup> Oscar Ribeiro de Almeida Niemeyer Soares Filho (1907-2012), más conocido como Oscar Niemeyer, es posicionado como uno de los más avalados arquitectos de nuestra contemporaneidad. El brasileño fue situado como el último de los arquitectos modernos. Trabajó en sus inicios de formación con arquitectos de la talla de Lucio Costa o Le Corbusier. Su larga trayectoria se saldó con renombradas obras y la obtención de diversos premios, entre ellos el Premio Príncipe de Asturias de las Artes en 1989, germen del proyecto tratado.

turismo de “sol y playa” (Fundación Ciedes, 2006). Ello tuvo como consecuencia, de nuevo, la implantación de nuevas estructuras con fines culturales dirigidas a la reinención y activación del espacio urbano. Apostándose en la faceta arquitectónica por dos arquitectos malagueños, Javier Pérez de la Fuente y Juan Antonio Marín Malavé. La institución quedaba respaldada por la prestigiosa marca Pompidou, siendo la primera sede de la institución parisina homónima fuera de su país de origen, Francia. Sin duda ello actuaba como indiscutible aliciente y reclamo, pues la ciudad de Málaga en su nuevo replanteamiento urbano y turístico no solo se hacía eco de la sede de una prestigiosa institución, sino que además adquiriría la exclusividad nacional de ella, lo que inevitablemente nos remite al ejemplo de importación del Guggenheim bilbaíno.

El ejemplo más cercano a nuestros días lo ocupa el Centro Botín, situado en la capital cántabra de Santander. Inaugurado en 2017, condensa el proyecto más representativo de la Fundación Botín<sup>9</sup> hasta nuestros días. Por ello dicho equipamiento es impulsado, sustentado y respaldado desde su síntesis por una de las fundaciones privadas culturales más figurativas del panorama español. Al factor de la potente fundación se suma la aspiración del impulsor del centro, Emilio Botín -hijo del fundador y presidente de la misma hasta su muerte- en contar con “el mejor arquitecto del mundo” (Fundación Botín & Renzo Piano Building Workshop, 2012). El escogido para ello fue el conocido arquitecto Renzo Piano<sup>10</sup>, avalado por una sobresaliente y repercutida trayectoria en el campo museístico, entendiéndose dicha elección como una garantía de seguridad, tanto en el acabado arquitectónico como en la repercusión

---

<sup>9</sup> Creada en 1964 de la mano de Marcelino Botín Sanz de Santuola y su esposa Carmen Yllera con el fin de incentivar y promover la actividad social, económica y cultural de Cantabria. Hoy día continúa en auge encabezada en su dirección por Javier Botín, nieto del fundador, manteniendo su foco principal en Cantabria y logrando expandir su presencia y actuación hacia el resto de España y América Latina.

<sup>10</sup> Nacido en Génova en 1937, finaliza su formación arquitectónica en el Politécnico de Milán. Desde entonces inicia una profusa trayectoria en su ámbito, ligándolo en ocasiones a la rama ingeniera y aunando bajo su nombre relevantes proyectos en el campo de la arquitectura de museos y equipamientos artístico-culturales. Grandes ejemplos de ello son el famoso Centre Georges Pompidou (1977) en colaboración con Richard Rogers, el cual fue decisivo en la formación de su renombre y en la valorización de la arquitectura como obra y ente en el propio museo, marcando un antes y un después dentro de dicho campo de estudio. Entre sus numerosos proyectos dentro y fuera de Europa destacan el Centro Paul Klee (2005) o actualmente el nuevo Museo de Arte Contemporáneo de Estambul (2023). Cultiva además tipologías arquitectónicas fuera de lo cultural, como aeropuertos, hospitales o auditorios, a lo que se suma una amplia producción bibliográfica y de estudio producida por él mismo, fruto de sus años de trabajo y conocimiento, continuando hoy día en activo.

mediática del nombre del profesional elegido. Haciéndose eco de la tónica efectuada años antes por el Centro Niemeyer de Avilés, el Centro Botín se decantó por la elección de uno de los más sobresaliente arquitectos de nuestra contemporaneidad, obteniendo, al igual que en el caso avilesino, la exclusividad de la autoría de la obra de un arquitecto de renombre en el foco español.

Es así como la proyección de la imagen de nuevas ciudades de marca apoyadas en el arte y cultura están en boga dentro de la nueva modernidad e innovación. Es considerable el efecto positivo de ello en la economía local y el desarrollo de los sectores servicios. Los nuevos centros, avalados por arquitecturas personales e instituciones de renombre se sitúan así como piezas centrales de una producción turística basada en la promoción cultural.

#### 4.2. El papel de las estructuras como frentes marítimos y fluviales.

En total consonancia con lo acuñado por Jesús Pedro Lorente<sup>11</sup>, son múltiples los ejemplos que testifican como los frentes fluviales y ribereños constituyen todo un atractivo y sugerente emplazamiento como punto de partida en los planes de revitalización urbana. La introducción de estos espacios en los proyectos de musealización y adaptación de áreas culturales contribuye a preservar la propia identidad portuaria a la vez que aporta carácter renovador a la imagen de la zona, especialmente mediante el arte contemporáneo (Lorente, 2018).

Continuando con la aplicación de lo introducido en cuanto a nuestros casos de estudio, el ejemplo asturiano del Centro Niemeyer se ubica en la dársena de San Agustín, espacio estrechamente relacionado con las anteriores actividades industriales de la ciudad y, además, por su ubicación, con las actividades portuarias. Es así como ligado a su emplazamiento dicho centro cultural desarrolla un rol decisivo en cuanto a la nueva reintegración y recomposición de la trama urbana del frente marítimo avilesino **[Fig.7]** (Tielve, 2020). El saneamiento integral del entorno de la ría permitió relanzar las actividades portuarias a la vez que reintegrarlo en la ciudad mediante conexiones con el casco histórico, colaborando en ello la Autoridad Portuaria de Avilés al facilitar los accesos entre la urbe y la plataforma estuaria (El Comercio, 2010). Tal y como indica

---

<sup>11</sup> Catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza.

Natalia Tielve García<sup>12</sup> “El estuario avilesino, con la nueva planificación, deja de funcionar como barrera entre el espacio de producción y el de residencia para pasar a convertirse en nexo de unión” (Tielve, 2020, pág.240).



**Figura 7.** Vista aérea en muestra de la integración entre la dársena de San Agustín con el edificado Centro Niemeyer y el centro urbano, mediando ello con la ría de Avilés.

Fuente: CMV Architects.

Por su parte el Centre Pompidou de Málaga en lo que a su enclave refiere se concibe como una nueva edificación ubicada en el llamado Muelle Uno, antiguo tramo portuario remodelado y dotado hoy día de un núcleo que comprende un paseo, zona comercial y de ocio y puerto deportivo (López, 2018). En la terminación de este espacio se ubica la estación marítima ofreciendo servicios portuarios. En su día, Ayuntamiento y Autoridad Portuaria establecieron un espacio a ocupar por un equipamiento cultural, siendo el Centre Pompidou el elegido. Las formas arquitectónicas ideadas para la estructura de dicho equipamiento –como más adelante esbozaremos- crean un inevitable punto de convergencia entre casco histórico y muelle portuario [Fig.8] (Marín & Pérez, 2018). Esta tónica de edificio y espacio indisoluble se refuerza con el uso de materiales para la edificación de índole industrial junto con la forma lateral de la fachada de clara reminiscencia a las proas de embarcaciones [Fig.9] (Real Academia de Bellas Artes de San Telmo de Málaga, 2017). Además enlaza con la direccionalidad sur del puerto

---

<sup>12</sup> Profesora titular de Historia del Arte de la Universidad de Oviedo y Directora de la Revista Liño.

invitando al visitante a recorrer el trazo recto entre multitud de establecimientos y el mar a mano derecha, para acabar desembocando en la conocida Farola<sup>13</sup>[Fig.10].



**Figura 8.** Vista aérea en muestra del Centre Pompidou (señalizado en rojo) como punto de convergencia entre el paseo del Muelle Uno (señalizado en azul) y el distrito centro mediante El Palmeral de las Sorpresas (señalizado en amarillo) y El Paseo de los Curas (señalizado en magenta).

Fuente: Autoridad Portuaria de Málaga. Señalización de autoría propia.

<sup>13</sup> Faro de la ciudad de Málaga ubicado al final del mencionado espacio del Muelle Uno.



**Figura 9.** *Forma lateral de la fachada del Centre Pompidou de clara reminiscencia a las proas de embarcaciones.*

Fuente: Javier Orive.



**Figura 10.** *Vista general desde el lucernario del Centre Pompidou a La Farola.*

Fuente: Diario Sur.

De este modo, con la elección de dicho emplazamiento se contribuye a posicionar al museo y espacio público como binomio indivisible de espacio continuado e integrado, estableciendo el centro y sus elementos un claro diálogo con el entorno portuario donde se ubica.

Llegando al caso del Centro Botín de Santander, es quizás este el que más claramente condensa en su síntesis y plasmación la integración y diálogo entre estructura museística y frente marítimo. El estratégico enclave escogido se sitúa entre los muelles Albareda y Maura, en un espacio anteriormente destinado al tránsito y estacionamiento de vehículos para la entrada al ferry. La construcción del equipamiento contribuyó a trasladar este tránsito rodado bajo rasante por medio de un túnel a la vez que favoreció la continuidad del paseo marítimo y la destrucción de la barrera física que anteriormente se interponía entre el epicentro histórico-urbano y el mar (Bovis Project Management et al., 2015). Esta liberación del espacio portuario recupera las uniones entre el centro de la ciudad y la bahía [Fig.11], restableciendo el acceso peatonal al mar. Tal y como acuñaba el propio Renzo Piano, el centro de Santander podría mirar de nuevo al mar al situarse el centro en voladizo sobre el agua, sin tocar tierra (a excepción de los espacios de recepción) [Fig.12], de modo que el edificio no obstaculiza la vista hacia la orilla (Fundación Botín & Renzo Piano Building Workshop, 2012).



**Figura 11.** Vista aérea del enclave del Centro Botín en muestra de la unión entre el centro de la ciudad y la bahía.

Fuente: Stéphane Aboudaram (Fundación Botín-Centro Botín).





**Figura 12.** *Vista en voladizo de parte de la estructura del Centro Botín.*

Fuente: Fundación Botín-Centro Botín.

En palabras del arquitecto durante actos previos a la inauguración del centro “El Centro Botín es un edificio que corteja al agua, como un barco más en la bahía. Es como el pez que salta fuera del agua” (Piano, 2017, La Vanguardia), casando ello con las directrices de su precursor, Emilio Botín, a quien Piano describía como “un hombre enamorado del mar y de su bahía”.

Examinados estos ejemplos y de nuevo remitiendo al caso bilbaíno, podríamos situar la musealización y acogimiento de equipamientos culturales por parte de los enclaves portuarios y marítimos como una de las aportaciones más novedosas de nuestro tiempo en lo que a conjunción-relación entre espacio urbano y museístico respecta. Los enclaves arquitectónicos culturales y artísticos funcionan entonces como escaparate de las ciudades vistas desde el mar, actuando como bisagras entre la ciudad y su conexión por mar, componiendo el primer punto de recepción de la ciudad por vía marítima.

## **5. Nuevas estructuras como reinención y activación del espacio urbano. Casos de estudio en España.**

Desde el punto de vista urbano, toda actuación e introducción de una infraestructura artística tiene repercusión en el patrimonio y entorno ya existente, teniendo una influencia directa sobre el medio situado (Charro, 2022). Ello se ve

acrecentado si la estructura es de nueva planta, de la que no existen precedentes de su presencia en el entorno; mientras que los museos y centros de arte situados en edificios históricos ya existentes no suponen –en gran medida- una modificación visual y ambiental, el museo de nueva planta cuenta con el desafío de la integración y sintonización del medio en el que va a ser situado.

En esta sintonía de nueva planta, la arquitectura museística se ramifica en dos propuestas. La primera de ellas se sitúa en la normalización de la estructura, tendiendo a la inmersión y minimización del impacto arquitectónico en el medio. Ejemplo de este planteamiento estratégico a señalar en el plano español es el Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira en Santillana del Mar (2011)<sup>14</sup>, adaptándose desde el arranque de su planta y alzado a la loma en la que se ubica, esbozando un laminado y división de sus estructuras para ello (Navarro, s.f). La segunda propuesta que plantea otro enfoque metodológico y museístico haría referencia a las arquitecturas grandilocuentes o “museos espectáculo” (Álvarez Domínguez & Benjumea Cobano, 2011). Museos que simbolizan la afirmación formal y plástica de la estructura independientemente de sus contenidos, adscribiéndose completamente en la corriente del museo como monumento (Layuno, 2004), cuyo contenedor se valora como “obra de arte autónoma, autorreferencial y liberada del yugo de la colección” (Álvarez Domínguez & Benjumea Cobano, 2011, p.34). Como ya tratamos en puntos anteriores, ejemplo paradigmático en el foco español es el Museo Guggenheim de Bilbao.

Esta tónica de nueva planta va en su mayoría ligada al notable auge del arte contemporáneo en nuestra actualidad, aumentando gradualmente los centros y museos de nueva planta dedicados a este arte en nuestro país<sup>15</sup>. La gran mayoría de ciudades de considerable envergadura demográfica y/o de amplitud, disponen en su oferta cultural y reclamo urbanístico de una dotación museológica producto de este binomio (nueva planta y arte contemporáneo). Esta línea de planteamiento bipartita es planteada como representación de progreso y nueva imagen a través de la cultura.

“La aportación “artística” en esos proyectos es asegurar un cambio de imagen, a través de arquitecturas postmodernas, instalaciones de arte público y hasta algún

---

<sup>14</sup> Proyecto del arquitecto cántabro Juan Navarro Baldeweg.

<sup>15</sup> El IVAM, Instituto Valenciano de Arte Moderno (1989); CGAC, Centro Gallego de Arte (1994) o el MUSAC, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (2005) componen solo algunos de los múltiples ejemplos del auge de equipamientos culturales de nueva planta en España.

museo o centro de arte firmado por un arquitecto internacionalmente famoso, [...] los favoritos de estos proyectos son los centros de arte contemporáneo, que quizá no sean los más populares socialmente, pero tienen su público propio muy fiel, que los frecuenta asiduamente, [...]. Esta combinación de renovación arquitectónica y revitalización económica era el doble objetivo [...].” (Lorente, 2018, pp. 11-12).

De este modo grandes planes de regeneración urbana van asociados a la introducción de nuevos centros de arte en el área de actuación a tratar. Así, en cuanto a otras experiencias en esta línea de unión entre nueva planta y anhelada regeneración destacan vecinos ejemplos cercanos en cronología al tratado caso bilbaíno; Centro Cultural Internacional Oscar Niemeyer de Avilés (2011), Centre Pompidou Málaga (2015) y Centro Botín Santander (2017). Siendo estas las referencias que servirán como eje vertebrador para su aplicación al caso de estudio que nos ocupa.

## 5.1 Centro Cultural Internacional Oscar Niemeyer en Avilés.

### 5.1.1. Los inicios: Ubicación, urbanismo y planes de reactivación.

En 1989 el entonces Premio Príncipe de Asturias de las Artes resultó otorgado a Oscar Niemeyer, cuya trayectoria ya comentada lo situaban como el primer representante de la disciplina arquitectónica en recibir dicho reconocimiento. La fluida y nutrida relación que se estableció desde entonces entre el premiado arquitecto y la fundación premiante condujo a que en 2004, durante la organización del vigesimoquinto aniversario de la fundación, Niemeyer diseñara una propuesta de proyecto en forma de presente para Asturias a través de la fundación. Valorándose la envergadura que una obra de tan aclamado y consolidado arquitecto podría suponer en el territorio asturiano - siendo a su vez la primera y única en territorio español- se establecieron los contactos pertinentes entre el arquitecto y el Principado.

De este modo en 2006 Niemeyer propuso un proyecto arquitectónico y maqueta para la construcción de un centro cultural. Rápidamente el proyecto fue valorado como positivo y apuntándose su ubicación entre las tres ciudades centrales del mapa asturiano -Avilés, Gijón y Oviedo-, la elegida de ellas fue Avilés (Bermejo & Álvarez, 2018).

Como ha sido expuesto y argumentado desde el inicio, el lugar de ubicación de las nuevas estructuras artístico-culturales pretenden dar respuesta a necesidades e intereses en estrecha relación con el medio y, por ende, ubicación. El tratado contexto de ímpetu regenerador encabezado en los años ochenta y noventa del siglo XX, se traslada a la urbe asturiana de Avilés en una suma al desmantelamiento de su característica y tradicionalmente potente industria, tanto en el sector construcción como en la conocida Ensidesa<sup>16</sup>. Así, como ya comentamos y relacionamos con el entorno portuario, el lugar de emplazamiento elegido fue la dársena de San Agustín, antiguo espacio en el margen derecho de la ría dedicado a las actividades industriales de la urbe, optándose así por la actuación en los terrenos liberados por Ensidesa. Se sigue entonces la tónica ya registrada de actuación en zonas cuyas funciones tradicionales han sido desmanteladas. Con ello se consigue un doble objetivo en cuanto a reutilización del suelo y espacio, además de conservar el signo y sentido identitarios del lugar.(Bermejo & Álvarez, 2018)

El proyecto en el plano de políticas culturales persigue la recuperación y regeneración en clave innovadora y cultural de los dos grandes núcleos de la ciudad avilesina: la ría y el casco histórico.

Se diseña y esboza desde entonces una serie de planes que giran en torno a la potenciación de dicho binomio ría-ciudad, esperándose como fruto de ello la mejora de todos los elementos y agentes que giran en torno a ellos (puerto, barrios, sector servicios, equipamientos existentes...).

Este ansiado cambio de imagen y concepción de la ciudad puede encontrar sus antecedentes en el PGOU de 1986, liderado por Juan Enrique Balbín Berham. Pero es en el Plan Estratégico Avilés 2000 y más específicamente el Plan General de Ordenación del Término Municipal de Avilés –conocido como Plan Leira por su arquitecto Eduardo Leira-, iniciado en 2006 y aprobado en 2007, con los que se dirigen la nueva organización y recursos hacia un nuevo planteamiento de ciudad. Se tuvo como objetivo el alcanzar una metrópoli moderna, que frente a la cada vez más mermada industria apostaba en su sustento económico por el desarrollo e incentivación de novedosos sectores, relacionados estos con la ingeniería cultural y la oferta turística.

---

<sup>16</sup> Empresa Nacional Siderúrgica surgida en España durante la década de los años cincuenta del pasado siglo XX, siendo conocida como ENSIDESA y constituyéndose como la primera siderurgia internacional de sello español.

Fruto del contexto de ebullición y expectación que el proyecto arquitectónico y la nueva planificación de ciudad generaban, en 2008 se presenta una operación urbanístico-inmobiliaria de gran envergadura llamada a dirigir el impacto que apuntaba a tener la construcción y puesta en marcha del Centro Niemeyer. De este modo en 2008 se constituyó dicho proyecto en forma de sociedad como *La Isla de la Innovación*. Diseñado de la mano de la Fundación Metrópoli, el proyecto englobó la actuación en tres ejes; la llamada “Puerta de Avilés” referida a la ordenación del área de acceso a la ciudad, la regeneración del segmento puerto de la ría focalizado en la dársena de San Agustín, y, en tercer lugar, encauzando con el nombre del proyecto, la creación de un complejo lúdico-cultural, la conocida como “Isla de la Innovación” (Menéndez, 2018). Dentro de los múltiples equipamientos a desarrollar, el Centro Niemeyer encajaba a la perfección en el eje de actuación de conjunto cultural de la Isla de la Innovación. De esta manera, tomando como referente el modelo de Nantes<sup>17</sup>, se dirigen los esfuerzos a constituir una nueva centralidad en torno a una isla –artificial en el caso avilesino- que crearía un nuevo espacio urbano dotado de equipamientos y por ende nueva identidad de ciudad (Tielve, 2020). El Centro Niemeyer por tanto aportaba el componente cultural a la vez que garantizaba su repercusión, respaldado por el avalado arquitecto que lo proyectaba. Así, en la primavera de 2011 -y a los 103 años del arquitecto- tiene lugar la inauguración del centro, transformando el paisaje urbano y el concepto de la propia ciudad; mediando al fondo con el puerto y ría, mientras que al frente con la ciudad, sintonizando con las dos razones de ser de la propia urbe avilesina.

#### 5.1.2. El bodegón sobre la ría: la fusión y consonancia de la estructura en el medio.

En la concepción del proyecto que nos ocupa se situaba el afán del arquitecto por concebir y donar al territorio asturiano un centro cultural cuya concepción y finalidad englobaran la creación artística y el intercambio cultural. En palabras del arquitecto debía ser un lugar en el que “la arquitectura y el placer de la cultura estuvieran abiertos a todos los hombres y mujeres del mundo”.

---

<sup>17</sup>Proyecto de planificación y remodelación urbana en clave artística y cultural surgido en la Isla de Nantes tras el cierre de los astilleros navales en torno a 1997. Se toma entonces la situación geográfica de isla como elemento central de la nueva imagen a proyectar, siendo uno de sus objetivos principales recuperar el estuario como eje de desarrollo artístico.

De esta forma El Centro Niemeyer se distribuye en cinco estructuras edificadas todas ellas entorno a una gran plaza, diseñada y realizada también en base a una nueva planta [Fig.13]. Cada uno de estos componentes arquitectónicos responden a una función en su medio y ubicación, función que Niemeyer quiso dirigir al terreno de lo social y artístico.



**Figura 13.** *Espacios arquitectónicos del Centro Cultural Internacional Oscar Niemeyer. 1; Edificio de administración, 2; Auditorio, 3; Sala de exposiciones, 4; Marquesina de unión entre los dos espacios anteriores, 5; Torre mirador.*

Fuente: Centro Cultural Internacional Oscar Niemeyer.

La plaza, el elemento base en el arranque y concepción del conjunto del equipamiento parte como propuesta de espacio de confluencia y uso público. Remonta el germen de su concepción a los orígenes de ágora clásica aspirando a funcionar como espacio de centralidad urbana (Centro Cultural Internacional Oscar Niemeyer, 2022).

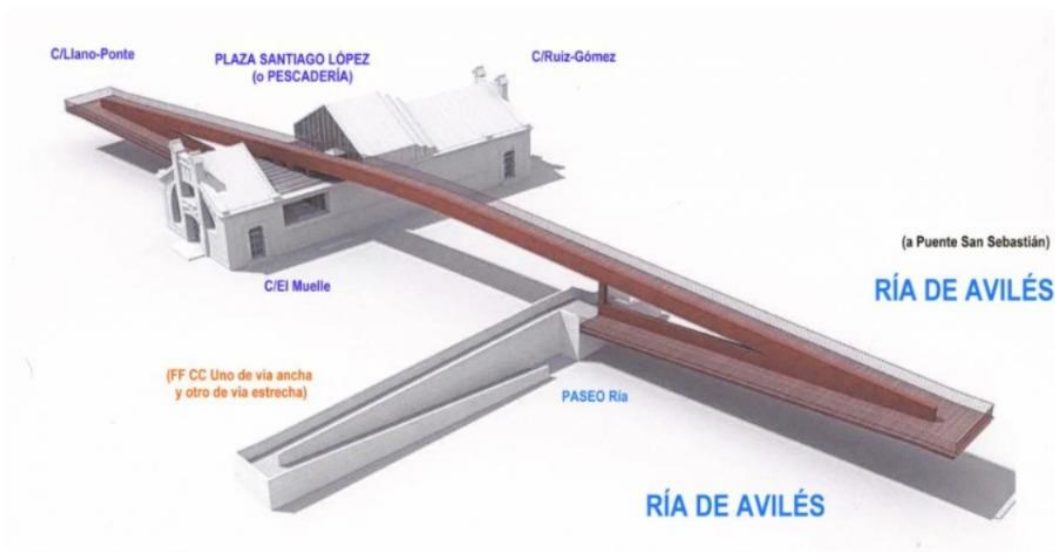
El pavimento del espacio de plaza se realiza en hormigón a base de cemento blanco y adicción de resina de la misma gama cromática. Queda rodeada y ciertamente protegida por un remate contiguo, de hormigón prefabricado en este caso, que se fusiona en perfecta sintonía con el predominio del blanco y la curva de la casi totalidad

del conjunto. Cabe mencionar como dicho remate no impide la visión panorámica desde el centro hacia la ciudad y ría (Rua, 2012).

La relevancia del elemento plaza también se registra en su función como articuladora de los diferentes accesos hacia el centro. Dirigido al acceso rodado se establece un vial directo desde el antiguo acceso a la Acería, que desemboca en la plaza mediante un aparcamiento subterráneo el cual se ubica en una planta bajo rasante. En lo que al acceso a pie respecta, jugó este un papel clave en cuanto a la recuperación del perdido diálogo entre la ría y urbe<sup>18</sup>, ubicándose el Centro Niemeyer, y especialmente su plaza como claro elemento articulador. Se precisó para ello de la mediación de los organismos pertinentes, los cuales considerando al nuevo centro como “elemento generador y vertebrador de la ordenación del resto del ámbito.” (ACECPA, 2007), propiciaron la superación y salvación de las barreras ferroviarias entre ría y ciudad. En primera estancia arrancado desde el suelo de la ciudad se diseña un conjunto conocido como *grapa* [Fig.14 y Fig.15], la cual levanta una pasarela peatonal que supuso una visible intervención en la plaza –de la ciudad- y antigua pescadería, quedando esta completamente atravesada en su estructura para acoger dicha estructura [Fig.16]. Su acabado fue realizado en acero corten, en alegoría al pasado siderúrgico avilesino. Ya en última estancia, salvando el último tramo de ría, se desembocaría en la tratada plaza del Centro Niemeyer por medio del paso a través del Puente de San Sebastián [Fig. 17 y Fig.18] (Bermejo y Álvarez, 2018).

---

<sup>18</sup> La llegada del ferrocarril a la ciudad de Avilés a principios de los noventa del siglo XIX motivó la separación de la ciudad con su puerto y ría a partir de la demolición del nexo del Puente de San Sebastián.



**Figura 14.** Plano de la intervención de la estructura conocida como grapa.

Fuente: El Comercio.



**Figura 15.** Vista de la estructura conocida como grapa una vez construida en la plaza de Avilés, interviniendo así en la antigua pescadería.

Fuente: La Nueva España.





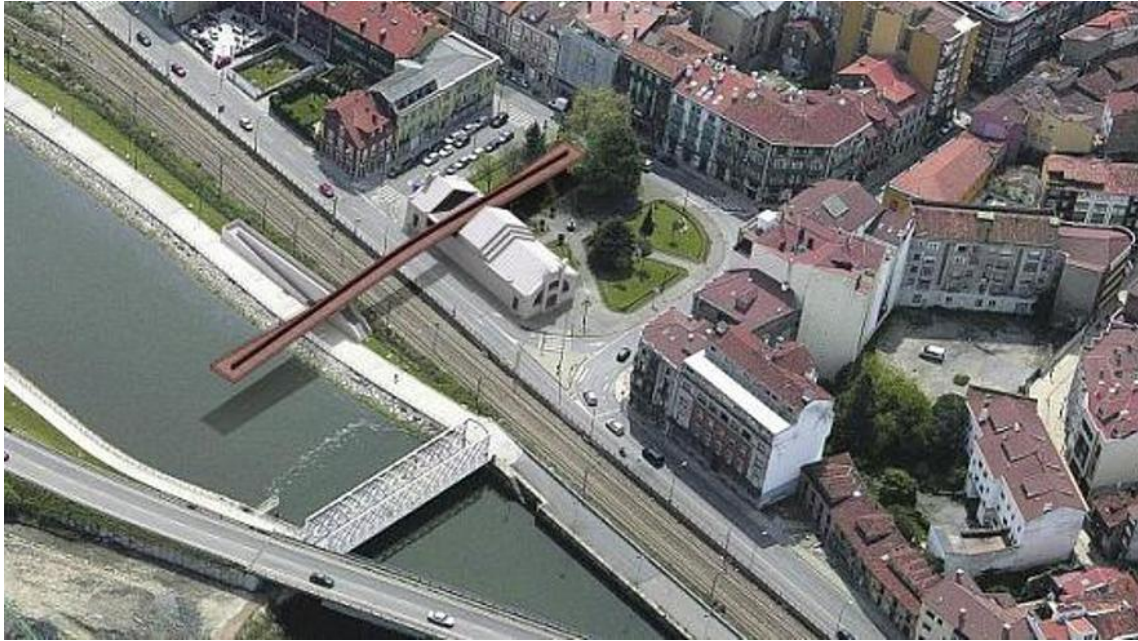
**Figura 16.** Vista de la intervención de la grapa en la antigua pescadería.

Fuente: Patrimoniui Industrial.



**Figura 17.** Puente de San Sebastián visto desde la grapa.

Fuente: Gelis López fotografía.



**Figura 18.** Vista aérea de las dos estructuras comentadas, encargadas de conectar el casco urbano con el nuevo equipamiento cultural.

Fuente: La Nueva España.

Junto al funcionamiento estructural y de recepción de accesos, la plaza del centro cultural sirve como soporte para, en sintonía con el Museo Guggenheim de Bilbao, instalar obras artísticas al aire libre. Ejemplo de ello es la instalación de la escultura *Transbase*, obra de Juan Genovés [Fig.20] que en su síntesis y puesta en escena media con el entorno industrial a la vez que con el concepto de apertura a una nueva era perseguido con la propia creación del complejo arquitectónico (10 años). Otro ejemplo es el propicio espacio generado por la plaza para acoger representaciones artísticas como la de Amanda Coogan en 2016<sup>19</sup>, la cual de forma física logró fusionar y representar los principios con los que fue concebido el centro, y en especial su plaza [Fig.19].

---

<sup>19</sup> Performance realizada por Amanda Coogan, a la que tituló *Niemeyer Specific*. En ella la artista ponía de relevancia la plasticidad y potencialidad artística de las formas arquitectónicas del centro. Representó para ello un performance diseñada especialmente para el espacio en que se desarrollaba, dando como resultado el tránsito de la propia Coogan recreándose y fusionándose entre las formas, curvas y volúmenes del espacio.



**Figura 19.** *Intervención de Amanda Coogan en el Centro Niemeyer.*

Fuente: El Cuaderno.

De este modo se señala a la base estructural sobre la que nace el resto del conjunto como un elemento vertebrador de lo que supuso el nuevo proyecto para Avilés, además del más claro reflejo en el que desembocan los esfuerzos entre el Gobierno del Principado de Asturias, Ayuntamiento y Puerto de Avilés, la SEPI y por supuesto el renombrado arquitecto a través de su proyecto (El Comercio, 2010).

De la base de la plaza emergen los edificios que compondrían el centro, siendo ellos un auditorio, museo para exposiciones, edificio de administración y una torre en forma de restaurante-mirador [Fig.13]. Como nexo de unión entre las estructuras del auditorio y sala de exposiciones se erigiría una marquesina exterior, la cual a lo largo de su trazado en voladizo curvo y variable es apoyada sobre seis pilares posicionados excéntricamente en cuanto a su anchura, siendo los dos extremos del armazón donde se ubican las conexiones (Bermejo & Álvarez, 2018)[Fig.20].



**Fig. 20.** *Vista de la marquesina que sirve como unión y transición entre el Auditorio y la Sala de exposiciones.*

Fuente: Arquitectura Viva.

Introduciéndonos de lleno en cada una de las estructuras, el Auditorio es sin duda el elemento por antonomasia de identificación y representación del centro [Fig.21]. Con capacidad para 961 personas, es proyectado partiendo de dos monumentales arcadas que se sostienen por una gran cubierta en forma de ola o concha quedando a su vez cerrado por pantallas laterales. Se destina a escenario en la parte más estrecha y a platea en el resto, mientras que interiormente cuenta con tres plantas –dos sobre rasante y una bajo rasante- que albergan diferentes usos en estrecha relación con su concepción. La maestría arquitectónica del edificio es palpable en detalles como la ausencia de apoyos interiores de su cubrición, a excepción de la viga-muro transversal que funciona como línea de telón entre el mencionado escenario y platea. Así mismo la icónica cubierta en forma de ola, compuesta de hormigón armado consigue ejemplificar a la perfección la concepción arquitectónica de Oscar Niemeyer acerca de la primacía de la curva dentro del diseño. Se hace también uso de recursos como la doble piel para introducir escaleras y ascensores y del juego visual de la mano de la proyección de los muros laterales en forma vertical a su vez que curvos en planta, cansando ello con la cubierta. Finaliza con un acabado visual liso y monocromo que rompen, armónicamente, el colorido de algunos de sus paños laterales, acogiendo además el del

lado oeste uno de los dibujos finales del arquitecto, lo que propicia, como anteriormente indicábamos, la salida de una obra de arte más al encuentro con su sociedad (Rua, 2012).



Figura 21. Auditorio.

Fuente: Centro Niemeyer.

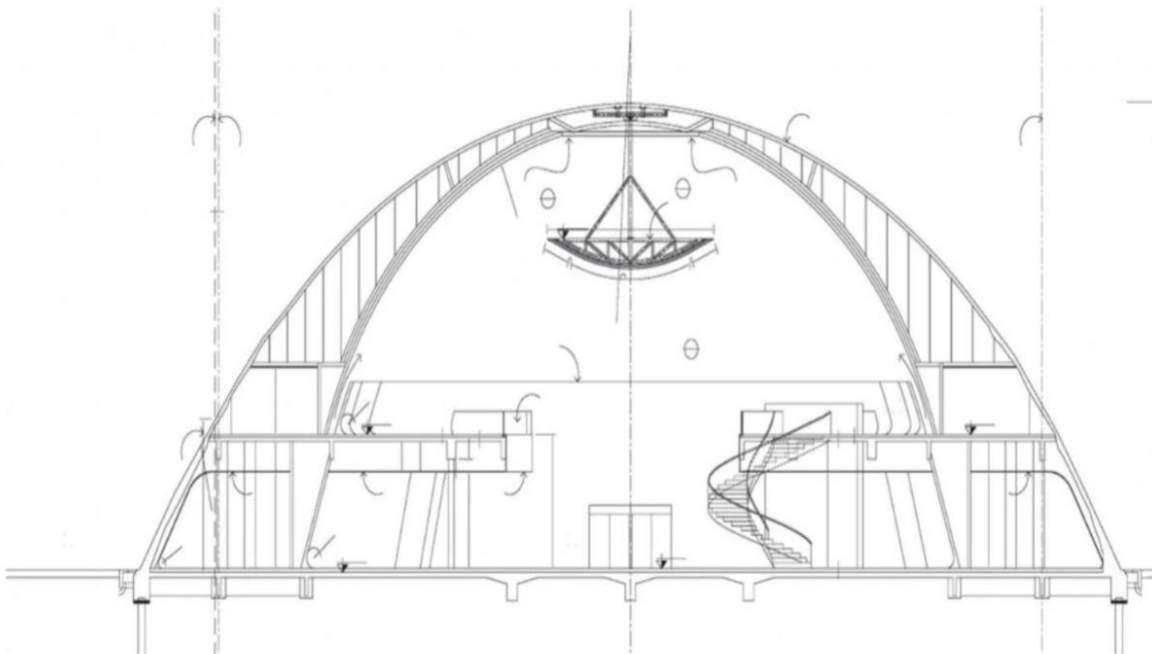
Recorriendo el tránsito cubierto de la ya mencionada marquesina, desembocamos en el museo [Fig.22]. Llamativo en su forma y estructura, y mediando de nuevo con el uso de la curva en su génesis, el edificio se concibe a partir de una generosa cúpula de hormigón que se ejecuta partiendo de una única losa nervada. La estructura es distribuida en tres niveles, los cuales vistos en alzado [Fig.23] arrancan desde la rasante de la plaza a modo de entreplanta para unirse a la superior través de una maestra y artesana escalera helicoidal, dejando bajo la plaza un espacio de sótano (Bermejo & Álvarez, 2018).

Para la ejecución de tan curiosa estructura se ejecuta una membrana de PVC que actuó a modo de encofrado (Arquitectura Viva, 2011).



**Figura 22.** *Sala de exposiciones.*

Fuente: Centro Niemeyer.



**Figura 23.** *Alzado de la Sala de exposiciones.*

Fuente: Arquitectura Viva.

Entre el auditorio y el museo, más cercano a este último, se ubica la siguiente estructura, la torre mirador [Fig.24]. Se inicia en su base a partir de un soporte constituido por un pilar cilíndrico hueco destinado a acoger un ascensor en su interior a la vez que queda abrazado a modo de espiral por una caja de escaleras. Desemboca ya en altura en una estructura en forma de disco destinada a albergar un restaurante orientado a la ría y ciudad, en máxima unión con ambos elementos gracias a la ejecución del cierre de su fachada, realizado mediante acristalamiento a modo de muro cortina. La estructura general es de nuevo en su exterior acabada en hormigón armado revestido de pintura impermeabilizante (Bermejo & Álvarez, 2018).



**Figura 24.** Torre mirador.

Fuente: Centro Niemeyer.

Situándonos hacia el puerto, y cerrando el conjunto en recogimiento con la propia forma curva de la dársena, se ubica el edificio de administración [Fig.25]. Con planta en forma de corona semicircular en ligera curva y cubierta con acabado en voladizo, es estructurado a partir de tres núcleos independientes. Compuesto de nuevo por hormigón armado, hace uso en su cerramiento –al igual que la torre mirador- del recurso de muro cascada acristalado. Ello permite una prolongación visual a la vez que

la sensación de recogimiento del conjunto de estructuras esbozado en la plaza. Distribuido en dos niveles, el bajo suelo queda reservado para parking, que junto a la cafetería ubicada en uno de los espacios de dicho edificio componen la muestra de la asimilación y esbozo de los más en auge parámetros de la museología, equipando a dicho centro en consonancia a la respuesta esperada por medio de los planes de revitalización.



**Figura 25.** *Edificio de administración.*

Fuente: Centro Niemeyer.

Todo el conjunto cultural es ejecutado en hormigón componiendo todo un ejemplo magistral en el manejo de los elementos estructurales, las formas curvas y los modos de ejecución, en perfecta sintonía con el reflejo de las constantes artísticas de la extensa carrera del arquitecto. La cúpula homenajea a elementos de la naturaleza como montículos, mientras que a su vez el auditorio a las olas. Finalmente el edificio de administración y la torre mirador combinan armoniosamente el vidrio junto al hormigón, separados entre sí por una curvilínea marquesina que potencia y normaliza en su totalidad la curva como el elemento de creación natural en este conjunto.

En alusión al título de este apartado, la destacada editorial *Arquitectura Viva* dedicó parte de uno de sus ejemplares monográficos al conjunto, describiendo a este a partir de una curiosa simbología: “Cuatro edificios curvos se colocan como si de un



bodegón se tratara en una gran explanada junto a la ría. Su vocación es fomentar el carácter turístico y cultural de una ciudad conocida por su faceta industrial” (Arquitectura Viva, 2011). Queda de este modo patente, a modo de conclusión en cuanto a las cuestiones urbanas y arquitectónicas, como el Centro Niemeyer reconfigura decisivamente el urbanismo de la ciudad en que se ubica. Naciendo fruto de un proyecto social y económico, e intentando por ende en su proyección y forma responder a ello, se pretende constatar como a su vez su concepción, formas y usos no se alejan –ni debe hacerlo- de la propuesta artística.

### 5.1.3. El llamado “Efecto Niemeyer”.

Tal y como era de esperar, la proyección y ejecución de un proyecto de tal impacto social y arquitectónico en una ciudad que hasta antes de la llegada de dicho equipamiento pasaba desapercibida en lo que al panorama cultural y turístico respecta, obtuvo una repercusión en la esfera nacional e incluso internacional. Es al hilo de ello, y sin olvidar de nuevo el paradigmático caso bilbaíno, como se apuntó a un llamado “Efecto Niemeyer”.

En consonancia con el impacto del centro, en este apartado hacemos especialmente uso del número en síntesis monográfica que el asturiano medio de prensa El Comercio dedica en 2010 al equipamiento, “Especial Niemeyer”. No es casualidad la emisión de esta publicación incluso antes de su inauguración, pues tal y como recogen en uno de sus apartados el Centro Niemeyer ya gozaba de “Impacto sin abrir las puertas” (El Comercio: La Voz de Avilés, 2010, pág. 18). Esto se debió a una fructífera y potente campaña de promoción respaldada por la constitución de la Fundación Centro Cultural Oscar Niemeyer – Principado de Asturias, en estrecha colaboración con el Gobierno del Principado, Ayuntamiento y Autoridad Portuaria, comenzando una dinamización de la ciudad y sus ya equipamientos existentes desde antes de la inauguración y completa construcción del Niemeyer. (Centro Cultural Internacional Oscar Niemeyer, 2022). Esta estuvo, en su génesis primaria, basada en el anuncio de la construcción del Centro Niemeyer en la ciudad, y, apoyada a su vez por eventos como jornadas de puertas abiertas de la futura colección, a la cual el verano antes a la inauguración acudieron más de 10.000 personas. (El Comercio, 2010)

Evitando caer en subjetividades, y ubicándonos en 2010 -un año antes de la apertura-, ello quedó traducido en un aumento del 6,2% de turismo en 2010 frente a

2009, incrementándose a su vez en el 50% en agosto. La oficina de turismo de Avilés registró 18.269 visitantes durante junio, julio y agosto, casi 500 más que en el mismo rango de meses un año antes; un 73% eran españoles (no asturianos)<sup>20</sup>, un 17% asturianos y un 10% extranjeros<sup>21</sup>. Incluso se duplicaron las consultas telefónicas, frente a las 521 en los meses de verano de 2009, se recibieron 1.353 en 2010.

A su vez ello repercutió positivamente en el sector servicios del casco urbano, tanto en el ámbito gastronómico, en el eje comercial tradicional e incluso en la creación de nuevos *souvenirs* que toman como referencia al futuro centro<sup>22</sup>. Todo esto se articulaba en torno a la expectación y desarrollo de las obras de la infraestructura, un efecto Niemeyer sin aun existir físicamente el Niemeyer, palpándose ya por aquel entonces la positiva repercusión, tangible e intangible, de un proyecto que generaba expectación en el ámbito nacional e internacional.

Una vez inaugurado, y acercándonos aproximadamente a nuestra actualidad cabe señalar como en cierta medida los resultados no han alcanzado los exigentes impactos y beneficios esperados, en similitud y equiparación a la repercusión del Museo Guggenheim en Bilbao. Aún así son innegables los esfuerzos y mejoras en reurbanización, dinamización cultural y turística. Avilés, partiendo del hito del Centro Niemeyer logra posicionarse, abandonando el lastre de lugar de mero tránsito para situarse como destino turístico, abriéndose a nuevas y enriquecedoras variantes como el turismo de congresos, apoyado por disciplinas y ofertas en torno a la música, artes escénicas, cine o gastronomía. (Tielve, 2018). Ejemplo en datos es como en 2017 los 124.880 visitantes representaban un 25% más en cuanto a los 99.480 del año anterior. Tal y como acuña acertadamente en esta tónica Natalia Tielve: “En un sentido amplio, Avilés participa de la dinámica en la que nuestro país se ha instalado en los últimos

---

<sup>20</sup> Entre las procedencias de los visitantes españoles no pertenecientes a Asturias destaca la afluencia desde los focos de Madrid, Cataluña, Andalucía, Valencia, Castilla y León y el País Vasco.

<sup>21</sup> En el caso de los visitantes extranjeros, estos provienen en su mayoría de Gran Bretaña, Francia y Alemania.

<sup>22</sup> Ejemplo de los productos creados en motivación o inspiración del nuevo centro son las ‘niemeyitas’, un pequeño pastel en forma de bombón o los ‘pasteles nimeyinos’, convirtiéndose estos productos en un imprescindible entre los turistas que optaban por el souvenir dulce. Estos fueron creados por establecimientos tradicionales, señalando los mismos propietarios como las formas de estos dulces remitían directamente a las del Centro Niemeyer, toda una muestra del calado arquitectónico de este en el ámbito local.

años, con el crecimiento experimentado por el turismo extranjero y, en particular, en relación con el auge del turismo cultural [...]” (Tielve, 2018, pág. 168).

A pesar de los evidentes impactos positivos y dinamizadores fruto de una nutrida red de actividades y -con mayor peso y evidencia- de la gran expectación arquitectónica y reurbanizadora que el centro despertó, no podemos pasar por alto en lo que a nuestra disciplina histórico-artística refiere, los negativos efectos colaterales que dicho proyecto acarrió, especialmente en el ámbito del pasado industrial y sus vestigios. Mirándose el proyecto Niemeyer como si de un espejo se tratara en el caso Guggenheim bilbaíno, las nuevas apuestas revitalizadoras optaron por un casi total desmantelamiento de la huella industrial, tan característica y casi insoluble en el territorio y urbe, a favor de un lavado de imagen hacia el terreno de lo percibido como moderno y actual. De nuevo, Tielve esboza varias lecturas patrimoniales en clave analítica en el traslado de la memoria industrial a un lugar casi o completamente inexistente; la mínima consideración con el valor patrimonial de la Antigua Pescadería para propiciar el acceso peatonal al Centro Niemeyer solo uno de los más evidentes de los múltiples ejemplos de las irreflexivas demoliciones o descontextualizaciones del patrimonio industrial, efectos colaterales –y en su mayoría evitables- que tienen como tónica general estas operaciones de regeneración.

En conclusión, y finalizando este breve recorrido a modo de síntesis desde la concepción, proyección y repercusión del Centro Niemeyer, puede constatarse y ejemplificarse a este como un proyecto en el que la motivación por regenerar y revitalizar social y urbanísticamente un territorio recurre a la idea de la arquitectura al servicio del hombre. La retroalimentación entre territorio y arquitecto, en este caso, proporcionó al longevo arquitecto un lienzo en blanco en el que desplegó sus trabajados principios arquitectónicos en torno a la utilidad, permanencia, emoción, belleza y abstracción del medio. A la vez, aportó en forma de estructura arquitectónica el necesario aliciente que la ciudad de Avilés ansiaba en cuanto a su posicionamiento como destino turístico y cultural.

## 5.2. Centre Pompidou en Málaga.

### 5.2.1. Málaga, una ciudad en constante avance.

Continuando con la sintonía de proyectar una nueva idea de urbe, para comprender la motivación y emplazamiento de la sede de la parisina institución del Centre Pompidou en Málaga, debemos poner en mención y valor la labor desarrollada por la Fundación Ciedes<sup>23</sup>. Partiendo esta de la planificación estratégica<sup>24</sup> como eje central y pionero en el desarrollo de sus planteamientos y proyectos, entre 1992 y 1996 emiten el conocido como *I Plan Estratégico de Málaga*, sirviendo este como precedente a la posterior cuestión que nos ocupa.

En 1992, el posible relegamiento del resto de ciudades españolas frente a Barcelona y Sevilla, al acoger estas los internacionales eventos de los Juegos Olímpicos (Barcelona) y la Exposición Mundial (Sevilla), hizo que Málaga se posicionara como pionera en el planteamiento de un claro proyecto de futura ciudad. Convencida la fundación del potencial y relevancia de la Málaga, tanto en el sistema regional andaluz como en la escala nacional, ponen en marcha el mencionado *I Plan Estratégico* (Fundación Ciedes, 2006). Este se desarrolló en torno a cuatro líneas estratégicas que enmarcaban con el modelo de “Una ciudad metropolitana de alcance mediterráneo, metrópoli de alta calidad de vida y respeto medioambiental, capital económica y tecnológica de Andalucía, capital turística y de ocio europea” (Fundación CIEDES, 2006, pág. 15). Los resultados de la puesta en marcha del plan situaron a Málaga en un mejorado y competitivo posicionamiento en el mercado regional y nacional.

Entrado el siglo XXI, y tras constatar la positiva situación del primer plan, la Fundación Ciedes reflexiona a finales de 2001 acerca de los nuevos elementos y variables de la realidad metropolitana y entorno. Dicho análisis de la realidad,

---

<sup>23</sup> Fundación constituida en 1994 a partir de las principales instituciones y entidades malagueñas en representación de los agentes sociales, económicos y políticos de la ciudad. Se posiciona por aquel entonces dicha fundación como pionera en el trabajo y desarrollo a partir de -la hasta entonces desconocida- planificación estratégica.

<sup>24</sup> Técnica de análisis que en su aplicación permite la estructuración y coordinación de recursos y tareas dirigidas a alcanzar unos objetivos que satisfagan las iniciales necesidades planteadas. Aplicado al ámbito urbanístico, esta desea establecer un modelo de ciudad, el cual, aunando y coordinando esfuerzos público-privados de las diferentes instituciones permite adaptar la urbe a las nuevas y cambiantes circunstancias a la vez que optimiza la vida de sus ciudadanos.

desemboca como conclusión en la necesidad de un planteamiento de nuevo modelo de ciudad en cuanto al nuevo siglo. Es así como se fragua la base del *II Plan Estratégico* de Málaga (2006-2014). La estructuración de este giró de nuevo en torno a cuatro ejes de actuación<sup>25</sup>, aspirando a alcanzar las claves con las que lograr el salto cualitativo e internacional, para el que el primer plan actuaría como germen, y este segundo como síntesis (Fundación CIEDES, 2006).

Concebido como proceso de cooperación público-privada a través de los diferentes agentes del espacio metropolitano, esboza de este modo diez proyectos estrellas, comprendiendo todos ellos, que, la finalidad de asociar la ciudad malagueña a la innovación y calidad, pasaba por asimilar a la cultura como uno de los motores de desarrollo fundamentales en repercusión social y económica. (Fundación CIEDES, 2006).

Así, uno de los llamado proyectos estrellas fue “*Mar y Metrópoli. Puerto y fachada litoral integrada*”, mediante el que se pretendía incluir una oferta en contacto con el puerto y litoral más allá del popular “sol y playa” (Fundación Ciedes, 2006). Pretendiéndose así una renovada vinculación del puerto con la metrópolis en clave regeneradora del espacio urbano. Ello a su vez se fusiona con el Plan Especial del Puerto de Málaga (2010), que, en muestra de cómo la influencia de los proyectos de planificación estratégica pueden repercutir en la propia planificación urbana, establece entonces la creación de un espacio cultural. Este se ubicaría en la convergencia de las esquinas entre del mencionado muelle uno y dos –referenciado como Palmeral de las Sorpresas-, que a su vez conectarían con el Paseo de La Farola y Paseo de los Curas [Fig.9] (Ayuntamiento de Málaga, 2011).

Avanzando cronológicamente en la ebullición de nueva urbe malagueña, a finales de 2013 el entonces y aún alcalde de Málaga, Francisco de la Torre, anunciaba en los medios que dicho espacio de confluencia en el muelle sería albergado por una sede del Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou de París. Su gestión es por tanto administrada conjuntamente por el Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou y el Ayuntamiento de Málaga, inscribiéndolo este último en la Agencia Pública para la Gestión de la Casa Natal de Pablo Ruiz Picasso y Otros Equipamientos Museísticos y Culturales.

---

<sup>25</sup> Calidad en todo aquello que se desarrollase; Sostenibilidad económica, social y medioambiental; Compromiso ciudadano donde todos participen y colaboren; y Cooperación y trabajo en común, coordinando esfuerzos individuales y colectivos.

El centro se inaugura en marzo de 2015 y de la Torre, consciente de la contundente marca que se instalaba en el panorama malagueño, no dudaba en afirmar antes de su apertura como el acuerdo entre la ciudad malagueña y la institución parisina “consolida el proyecto estratégico de Málaga para ser una potente ciudad cultural con una brillante oferta y una potente ciudad tecnológica” (Francisco de la Torre, RTVE, 2013).

### 5.2.2. Una nueva estructura como símbolo de Málaga.

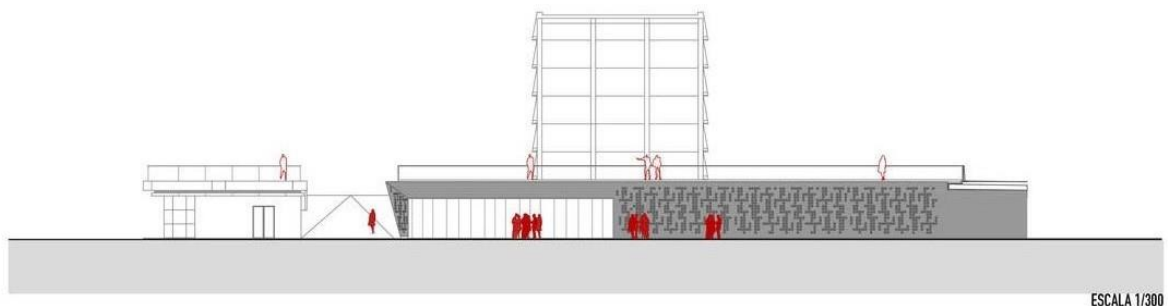
Las también reconocidas actuaciones museísticas en Málaga anteriores al Centre Pompidou como son; Casa Natal Picasso y Museo Picasso, Museo Ruso de San Petersburgo, Museo Thyssen o el Centro de Arte Contemporáneo, ponen de manifiesto como la ciudad de Málaga en su totalidad, hasta entonces, no se había unido a la corriente de edificio-monumento, decantándose por insertar los mencionados museos en edificios ya existentes de la trama urbana.

Esto varía con la llegada del Centre Pompidou, que en lo que a su enclave y proyecto arquitectónico refiere se concibe como una edificación de nueva planta ubicada en el llamado Muelle Uno, posicionándose, como ya ha sido tratado, como un escaparate de la ciudad vista desde el mar. Se pretende con su edificación representar un espacio dirigido a la experiencia artística contemporánea.

Así, los arquitectos malagueños Javier Pérez De La Fuente y Juan Antonio Marín Malavé, bajo las directrices de diseño de la Gerencia de Urbanismo de la ciudad, se enfrentan en su día a 7.000 m<sup>2</sup> acordados por la Autoridad Portuaria y el Ayuntamiento para asentar un equipamiento cultural. El espacio, dada su ubicación se ve obligado a desarrollarse en su mayoría subterráneamente en dos niveles: Planta baja(nivel 0) y planta inferior (a nivel -1) siendo constructivamente ejecutado a partir de pilares y losas de hormigón armado **[Fig.25 y Fig.26.]**.

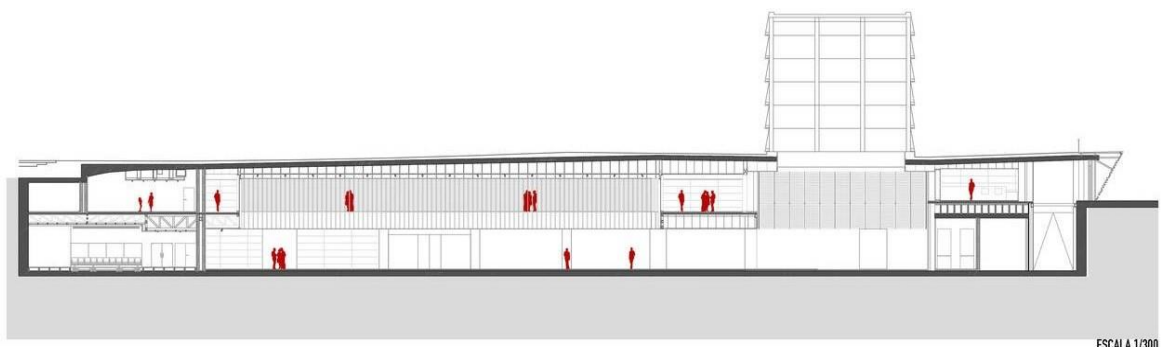
Se plantea por tanto para su zona exterior y visible una estructura en forma de artesa diáfana, que vista desde frente queda coronada por el famoso cubo de colores **[Fig.27]**. El cubo, a su vez actúa, como imagen exterior además de como lucernario y único punto de entrada de luz al interior del museo. Por tanto, la edificación presenta una estructura atípica desarrollándose bajo rasante y quedando visible al exterior únicamente por la esquina creada fruto de la mencionada forma de artesa y el llamativo cubo-lucernario (Marín & Pérez, 2018). Enlazando con lo arquitectónicamente

mencionado, en la parte lateral exterior, la forma de artesa se aprecia visualmente degradada por la anexión de la rampa que sirve como punto de convergencia del final del Palmeral de las Sorpresas, el Paseo de los Curas y el denominado Muelle Uno, funcionando el centro de arte como desembocadura y nexo de conexión con el centro histórico [Fig.28]. La rampa a su vez nos introduce en la explanada comercial y de ocio del Muelle Uno, a la vez que nos dirige de forma casi procesional a la entrada del centro de arte de forma inevitable, situando al museo como indisoluble en el fusionamiento con su espacio(Marín & Pérez, 2018).



**Figura 25.** Alzado frontal del Centre Pompidou, observándose la estructura en forma de artesa, el cubo lucernario y la rampa de anexión.

Fuente: Javier Pérez de la Fuente y Juan Antonio Marín Malavé.



**Figura 26.** Alzado de la sección frontal del Centre Pompidou, observándose el desarrollo de su estructura bajo rasante.

Fuente: Javier Pérez de la Fuente y Juan Antonio Marín Malavé.



*Figura 27. Vista frontal del Centre Pompidou.  
Fuente: Jesús Granada.*



*Figura 28. Anexión de la mencionada rampa al equipamiento, funcionando esta como elemento de transición y tránsito.  
Fuente: Jesús Granada.*



Esta breve situación nos lleva a comprobar cómo el edificio de nueva planta es totalmente diseñado y milimetrado en su posicionamiento para funcionar no como ente independiente de su entorno sino como célula de activación de este, en fusión con las ofertas de ocio, moda y restauración que entre otras ofrece el ambiente. Se diseñó además para que en torno a este puedan ubicarse servicios de acceso y comodidad que empujen a la visita como parking en sus inmediaciones. Cabe acuñar como en el espacio libre de la pérgola, justo al lado del museo y con el cubo lucernario en vista de altura como protagonista, tiene lugar un pequeño mercadillo artesanal con pintorescos puestos -la integración de estos con el entorno nos ubicaría en un debate objeto de otra índole-, pero lo que puede confirmarse es que este foco activo de negocio y tránsito de viandantes se crea y ubica como fruto del simbolismo y atracción creado por el centro de arte y en especial su significativo “cubo de colores” (Rojas, 2022).

Con intención de otorgar eco a la presencia exterior a la estructura museística, que en su mayoría es desarrollada bajo rasante, se opta entonces por cubrir su fachada en esquina a partir de ritmos de intersecciones de las tarjetas perforadas<sup>26</sup> [Fig.9] en alusión a las usadas por Joseph-Marie Jacquard (Revista Critica, 2018). Junto a ello y componiendo lo más visible de la estructura destaca indudablemente el ya conocido como “cubo de colores”. El cubo fue en su origen concebido como elemento organizador de la estructura además de espacio vitrina no transitable mediante el que establecer una relación interior-exterior [Fig.29]. Inicialmente lucía desnudo y transparente en su estructura, proponiéndose en torno a ello un proyecto de intervención artística a través del cual artistas en rotación plasmarían instalaciones específicas durante un tiempo determinado. La primera intervención en este gran expositor, por el que hoy es conocido como “cubo de colores” fue de la mano del artista Daniel Buren. Titulada *Incubée* realizada a partir de planchas de cristal de colores en sentido arquitectónico, la obra rápidamente caló en el imaginario malagueño acogiéndola como propia y simbólica. Es así como fue adquirida definitivamente por el Ayuntamiento de Málaga y continúa hoy día actuando como faro de la renovada cultura contemporánea malagueña (Marín & Pérez, 2017).

---

<sup>26</sup> Pieza que contiene información representada mediante la presencia-ausencia de agujeros en posiciones predeterminadas. Usadas en el siglo XIX para el control de telares y en el siglo XX como sistema de almacenamiento informático, encuentra sus precedentes funcionales en 1725, cuando el mencionado autor comienza a usarla para el control del telar. Ello viene a remitir en la fachada del Centre Pompidou a una unión entre arte y técnica.



**Figura 29.** *Espacio interior bajo el cubo, mostrando así la mencionada relación interior-exterior.*

Fuente: Mario Caira Travel.

El cubo, que, como bien indicábamos, presenta la exclusiva parte visible del museo al exterior, actúa entre sus habitantes como punto de encuentro, referencia y confluencia. Este cubo linterna ha ido calando en el imaginario popular de Málaga, posicionándose como un signo y símbolo de la ciudad, creando por sí mismo un enlace que invita al flujo de encuentro y circulación con el puerto y sus espacios (Rojas, 2022). Se constituye de este modo, casi sin pretenderlo, un elemento de referencia urbano de la ciudad, situándose como el logotipo visual que abanderó esta nueva era artística y cultural de la urbe malagueña. Inintencionadamente, se erige como monumento de la ciudad, contribuyendo en esta línea, y en consonancia con los casos anteriormente tratadas, a instalar fuera de sus muros contenedores parte de su arte albergado, casando ello a la perfección con los parámetros instaurados por los arquitectos del centro:

“En primer lugar el edificio tiene que ser un espacio de mediación, más que un objeto protagonista, y debe reflejar la capacidad de una ciudad dinámica, abierta y receptora de contenidos, que transmite valores de la sociedad actual: accesibilidad, transparencia, participación, integración... segundo, no menos importante, el proyecto reivindica como materia propia el recorrido espacial, la experiencia arquitectónica, recorrido sensorial con capacidad de interacción con el usuario”. (Marín y Pérez, 2017, pág. 265.)

A pesar de la dificultosa –o no típica- forma arquitectónica que presenta el centro de arte, su impacto tanto espacial como social no ha pasado desapercibido para el panorama malagueño y forastero. La instalación de la sede del Centre Pompidou en Málaga, y específicamente la edificación en la que se ubica, personifican la creación de estructuras y espacios contemporáneos al servicio de la cultura. Permiten la creación de una nueva identidad de la urbe malagueña, demostrando que puede ofrecer una consolidada oferta independiente de la Costa del Sol, otorgando, a través de la cultura museística nuevos núcleos de centralidades y valores de identificación, dentro de los cual la estructura arquitectónica del tratado centro cultural desarrolla una pieza clave.

### 5.2.3. Málaga, la ciudad de los museos.

El calado del llamativo proyecto de nueva planta traspasa las fronteras malagueñas, siendo como indicábamos un signo y símbolo de la ciudad para todo aquel que la visita como no residente o perteneciente al panorama malacitano. Basta con remitirnos a una búsqueda general por internet o la prensa y medios de referencia internacional para confirmar como esta nueva construcción museística ha marcado un hito para la ciudad y su museografía a nivel mundial. Medios de renombre y gran alcance internacional han dedicado secciones al fenómeno museístico sucedido en Málaga, volcando gran parte de este protagonismo en el centro de arte que nos ocupa.

En datos, el Pompidou recibió 76.700 visitas en apenas tres meses desde su apertura (Diario Sur, 2015). Además la Encuesta de Coyuntura Turística de Andalucía (ECTA) de 2019 recoge como en 2014 Málaga recibió más de 24 millones de turistas, mientras que un año después, año en que se inaugura el centro, este dato se eleva a 26 millones, siendo ya en 2019 este número la suma de 35 millones (Instituto de Estadística y Cartografía de Andalucía, 2022).

Fruto del indudable éxito del Centre Pompidou y su positiva repercusión en la ciudad, en 2018 el Ayuntamiento de Málaga y el Centre Pompidou decidieron extender esta colaboración durante los próximos cinco años (Centre Pompidou, 2018). Queda de este modo patente como el tratado ejemplo implementa estrategias que contribuyen a la interacción y diálogo con el público que le rodea, más allá de constituir únicamente una aportación urbanística, llegando a alcanzar calado y captación en cuanto a influencia social mediante su relación con la ciudad (Torrego, 2007).

La positiva experiencia del Centre Pompidou en el territorio malagueño contribuye al aumento del ideario de “elementos propios” percibidos en torno a la urbe. Es así como dentro del ideario de la capitalidad turística de la Costa del Sol, se hace espacio entonces a otra propuesta y concepción en cuanto al tipo de turismo a realizar en la ciudad de Málaga, perfilándose la conocida como “Málaga, ciudad de museos”. Esta nueva idea de turismo se fragua gracias al esfuerzo realizado en las últimas décadas sobre la ciudad de Málaga, pilotados por todos aquellos organismos, entidades e individuos que ponen en valor el patrimonio artístico de la urbe, o, que escogen a esta como marco en que proyectarlo. Se entiende por tanto como al incorporar un doble eje en su opción y proyección turística, hoy día Málaga se posiciona como uno de los destinos –especialmente culturales- más demandados a nivel internacional, constando de 37 museos en su oferta (Turismo y Planificación Costa del Sol, s.f).

Remitiendo una vez más a lo citado por Jesús Pedro Lorente, podría situarse al Centre Pompidou en el muelle malagueño como “Por ahora el más aventajado remedio del “milagro Guggenheim” en España” (Lorente, 2018, pág. 34). Y es que, al igual que la Fundación Solomon R. Guggenheim, el Centre Pompidou (dependiente del Ministerio de Cultura francés) da a través de Málaga un paso en el ímpetu de integrarse al contexto globalizador de marca de cultura, abriendo sus fronteras más allá de Francia. Málaga, su Ayuntamiento e impulsores de las políticas de estrategias planificadas, en sintonía con Bilbao, persiguen entonces la creación de un tejido museístico a través del cual situarla como destino cultural (Marín & Pérez, 2018).

Se establece por tanto, de nuevo, en el ámbito español, un ideal binomio que apuntaba a saldarse con una nueva capital cultural que tiene de nuevo como hilo conductor la implantación de una nueva estructura arquitectónica ideada para mediar y reactivar su entorno y sociedad.

### 5.3 Centro Botín en Santander.

#### 5.3.1. Una nueva ciudad a partir de una nueva bahía.

Siendo el ejemplo más próximo en fechas dentro de nuestros casos de estudios, a mediados de la segunda década del nuevo siglo, Santander se une a la tónica de los equipamientos de nueva planta. Con fines simbólicos y representativos en el espacio, y, regeneradores y reactivadores en el ámbito cultural, tiene en 2017 lugar la inauguración del Centro Botín en la bahía santanderina.

Como venimos observando en los anteriores centros de arte todos ellos tienen una serie de consonancias comunes ya tratadas: la arquitectura efectista, el emplazamiento estratégico de esta, una firma arquitectónica o marca artística de reconocimiento internacional, y, el amparo e impulso público en lo que a cuestiones de financiación económicas respecta. En esta última cuestión trasladándonos al caso santanderino llama la atención la ausencia protagonista de las administraciones públicas en el afán de proporcionar a la ciudad una nueva estructura en clave reorganizadora y renovadora del territorio y panorama (Álvarez, 2018).

De este modo, en el caso de la capital cántabra, la aportación de mayor relieve en lo que a nueva arquitectura como motor de reconversión respecta, es encabezada por la ya comentada Fundación Botín, una de las fundaciones privadas más representativas y activas del ámbito español.

Aunque ya dedicamos un apartado específico a ello, es quizás en el caso del Centro Botín en el que más indisoluble se plantea la cuestión de la identidad portuaria como germen de su proyecto. A pesar de haberse inaugurado con el estreno de la década de los 90 el Palacio de Festivales de Cantabria, próximo a la bahía y de la mano del conocido arquitecto Francisco Javier Sáenz de Oíza, Santander se percibía reacio o pasivo al deseo de sumarse a la corriente española en clave regeneradora tan en auge de aquellos momentos. Tal y como acuña Carmen Bermejo<sup>27</sup>, desde el siglo anterior editores como el de *Revista Arquitectura* ponían el foco en la bahía santanderina “se presenta como un caserío amontonado sobre las laderas que caen al mar”, más cercano a la fecha, arquitectos como Jerónimo Junquera describía este frente marítimo como:

---

<sup>27</sup> Profesora titular de Historia del Arte de la Universidad de Oviedo.

“un espacio unitario pero formado por adición de espacios concatenados que se van abriendo y cerrando en sí mismos enhebrados por perspectivas cambiantes (...). Un espacio acotado por la fachada de la ciudad y por el cantil de la bahía y entre medias flotando diferentes elementos portuarios, unos en uso, otros reutilizados, y algunos simplemente destruidos” (Junquera, 2009).

De este modo, el sugestivo lienzo que componía el frente de la bahía de Santander no pasaba desapercibido en lo que a evocación de sentimientos y extrañeza en la no actuación de esta respectaba.

Debemos esperar hasta 2007, año en que el entonces alcalde de la ciudad, Iñigo de la Serna, plantea una estrategia con la finalidad de situar a Santander como capitalidad europea de la cultura del año 2016, premio que finalmente le fue otorgado a San Sebastián.

Se sumerge entonces la ciudad cántabra en un proceso de renovación donde en casi su totalidad, la trama portuaria se situaba como principio y fin del mismo. Desde el arranque en el foco del puerto, al igual que en el proyecto avilesino, se pretendía repercutir positivamente en la ciudad, en un reposicionamiento dinámico y estratégico de ambos núcleos. Dicho plan estratégico se conoció como *Bahía de Santander*, acaparando una reordenación urbanística que comenzó con la liberación de una gran magnitud de terreno en materia de suelo, colaborando en ello la autoridad portuaria de la ciudad. Dentro del campo de actuación se cruzaban los simbólicos Jardines de Pereda, espacio al que la ciudadanía santanderina guardaba gran estima. Fue en gran parte gracias a ellos y al cese gratuito de dicha zona verde por parte del puerto al Ayuntamiento en 2002 –entendiéndose ello como *Convenio de cooperación de las áreas de la zona de servicio del puerto de uso común con la ciudad*–, lo que propició enormemente la apertura del puerto al disfrute de la ciudadanía.

Avanzando en el tiempo, en torno a 2009, tiene lugar la firma entre las autoridades del Ayuntamiento y Puertos del Estado del Gobierno de Cantabria, que, junto al Ministerio de Fomento concluyó en un convenio interadministrativo de cooperación para la mencionada reordenación urbanista del frente marítimo en clave portuaria. Es así como quedaban cinco kilómetros de un desnudo escaparate portuario en el corazón de la urbe, que a su misma vez continuaba conservando su actividad portuaria (Bermejo, 2018).

Entendiendo el afán de la capitalidad europea en clave social y urbanística, pero también cultural, la Fundación Botín, participando asiduamente desde el inicio del proyecto, había expresado el deseo y necesidad de un centro cultural en este nuevo espacio. Apenas un año después, en 2010, se presentó el proyecto de construcción del que sería el llamado Centro Botín, una fusión entre museo y centro cultural con gran hincapié en la actividad y faceta educativa. El entonces presidente de la fundación, Emilio Botín, quiso dejar patente la dimensión urbana y social de la que emanaba la creación del propio equipamiento: “El Centro Botín será, en primer lugar, urbano, [...] pues el primer objetivo de este proyecto es crear un nuevo espacio público que una el centro de la ciudad con su bahía y que recupere para sus habitantes uno de sus lugares más emblemáticos” (Fundación Botín & Renzo Piano Building Workshop, 2012, pág. 1). Emilio Botín tampoco olvidaba el plano de la riqueza, situando al proyecto como una excelente vía para generar ganancia cultural en clave artística, a la vez que económica en la producción y creación de puestos de trabajo (Díez, 2022).

Como ya se explicó en puntos anteriores, el centro vio su enclave final entre los muelles de la Albareda y Maura, con orientación oeste casi en eje con el Banco Botín y totalmente frontal al Mercado del Este, gran conexión con el mar y fusión con los Jardines de Pereda.

Además, la estructura en su ubicación funcionaría como desembocadura del Paseo de Pereda, eje principal del casco urbano, conformado este en su mayoría por manzanas de edificios neoclásicos, dentro de un ensanche característico del siglo XVIII (Díez, 2022). Entre el mencionado ensanche y la bahía se encuentran los ya mencionados Jardines de Pereda, funcionando como antesala y nexa a la llamativa fusión entre lo característico del pasado burgués santanderino, y, la insignia que se alzaba como muestra de la innovación y regeneración cultural contemporánea de la urbe.

Importante es añadir como el Centro Botín en su estructura y ubicación compondrían el broche final del conocido como *Anillo Cultural de Santander*, una centralización de siete equipamientos expositivos en un radio de 500 metros <sup>28</sup> (Portal Ayuntamiento de Santander, s.f).

---

<sup>28</sup> Comprende: Centros de Interpretación de Historia de la ciudad en la Torre de la Catedral y la Muralla Medieval, Centro de Interpretación de los Muelles, Museo de Prehistoria y Arqueología de Cantabria, Refugio antiaéreo, Banco de España (en la actualidad en proyección como centro asociado al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía), y, finalmente el Centro Botín.

Es así como dentro del mencionado afán renovador de la ciudad de Santander, el Centro Botín se alzó como un ambicioso y renovador proyecto que acabó por definir una intervención urbana y paisajística de gran alzado dentro de una ciudad que aún no destacaba por su reclamo como destino cultural.

### 5.3.2. Santander y su bahía: una reconciliación en clave arquitectónica.

Con un ambicioso proyecto arquitectónico sobre la mesa, surgió la evidente expectación en torno a quien sería el arquitecto que lo lideraría. Debemos tener en cuenta que Santander y su proyecto de reactivación artística y urbanística en clave cultural, se alzaba como uno de los más cercanos a nuestros días. Ello implicaba que grandes arquitectos y firmas arquitectónicas -Moneo, Gehry, Foster, Niemeyer o Juan Navarro Baldeweg, entre otros- ya habían concluido proyectos en la misma sintonía en el panorama nacional (Bermejo, 2018). Aun así se entendía como el arquitecto debía estar respaldado por una reconocida trayectoria, lo que facilitaría el impulso y reclamo del equipamiento en primera instancia, independientemente de lo que este albergara posteriormente.

Es así como Emilio Botín sorprende con la elección del aclamado y curtido arquitecto Renzo Piano, comprendiéndose su ya tratada trayectoria como un acierto en la elección. La colaboración se arquitectónica se completó con la firma española de Luis Vidal Arquitectos.

La proyección del centro giró en torno a lo que se concibió como “un proyecto en tres tiempos”, en relación a la intención del estrecho diálogo con la ciudad en todo momento.

El inicio de este proyecto, al igual que en el caso avilesino, comenzaba por la proyección de una plaza, en este caso en forma de anfiteatro, tras el soterramiento del tráfico rodado de sus proximidades [Fig.30]. Ello permitió la creación de una amplia y transcurrida zona peatonal y de encuentro para la urbe. Además generaba un espacio libre de obstáculos, conectando directamente en tránsito y visibilidad los ejes de actuación del paseo marítimo, y, casco urbano histórico con los Jardines de Pereda como elemento mediador. En torno a ello el propio Piano acuñaba la importancia de la generación de esta plaza, mencionando de este modo como “[...] este tipo de enclaves culturales solamente son queridos por la gente y devienen en símbolos de la vida común



y del orgullo cívico, cuando son abiertos y cercanos” (Fundación Botín & Renzo Piano Building Workshop, 2012, pág.3).

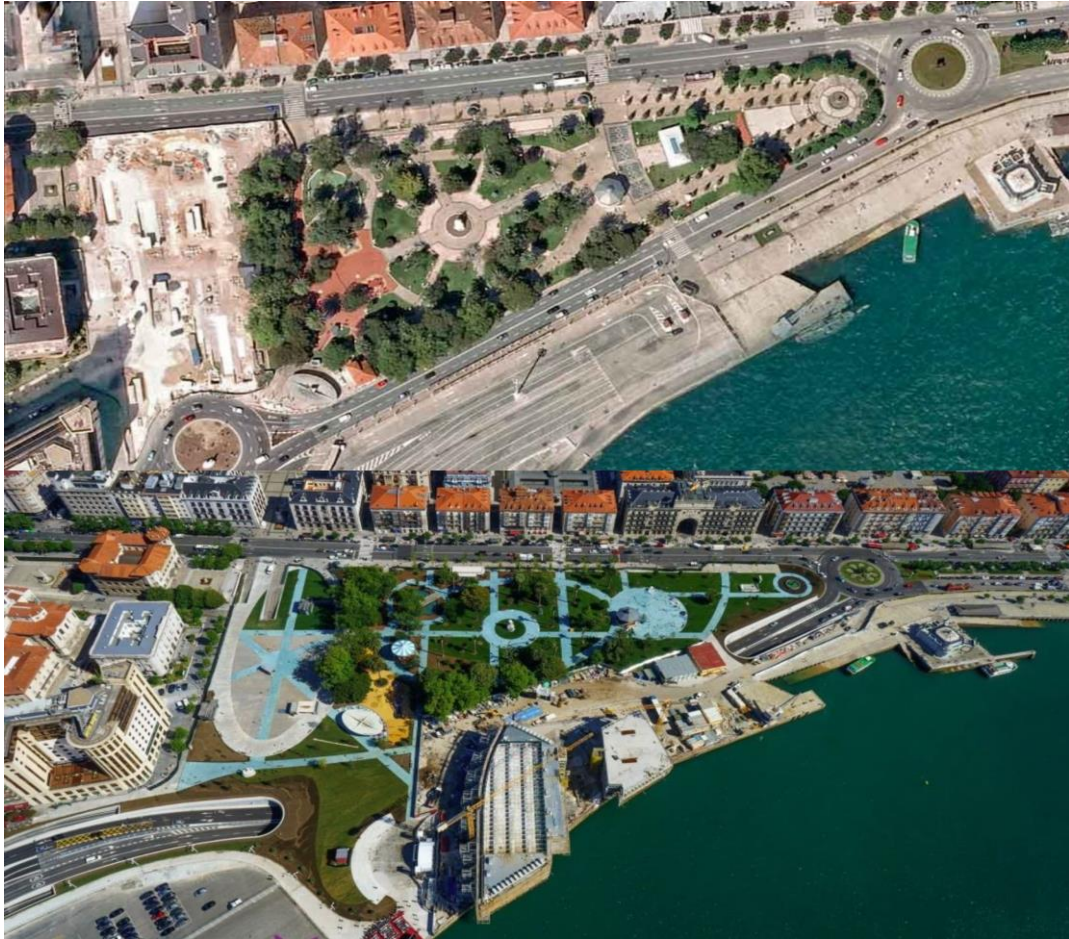


**Figura 30.** Vista aérea de la plaza anfiteatro del Centro Botín.

Fuente: Centro Botín.

El segundo movimiento, motivado a su vez por el primero, consistió en la ampliación y reordenación de los nuevos Jardines de Pereda. De su anterior funcionalidad como dos ejes aislados que acogían en torno a ellos el tráfico rodado – ahora soterrado-, se debían proyectar unos jardines que funcionaran como nexo entre la ciudad y el muelle. Para ello se recurre a Fernando Caruncho como arquitecto paisajista al frente, que enfrentándose a una nueva concepción, además de a una nueva dimensión –pues estos habían aumentado tras la realización del túnel su extensión de dos a cinco hectáreas- optó por un nuevo trazado que prolongaba las calles del ensanche hasta el mar a modo de transición, dejándose atrás la anterior configuración concéntrica de estos [Fig.31]. El suelo de los jardines se revistió de hormigón pulido en acabados azules, que, acompañados de veladuras y pátinas en diferentes gamas generaban un juego visual en fusión de los jardines con el mar. Fernando Caruncho citaba como a través de esta técnica quedaba patente su cometido “transformar los paseos en avenidas de agua y los parterres en islas vegetales, dando así un aspecto onírico y poético de la realidad” (Caruncho para: Fundación Botín & Renzo Piano Building Workshop, 2012, pág.31). Dentro de la remodelación de los Jardines de Pereda y en consonancia con el afán

mediador entre lo nuevo y lo existente, cabe mencionar la acertada actuación en la gasolinera de Las Farolas<sup>29</sup>, que tras la petición del Colegio de Arquitectos de Cantabria y una adaptación mínima, se integra en el nuevo espacio dotándola como espacio de cafetería [Fig.32] (Díez, 2022).



**Figura 31.** Imagen superior: Jardines de Pereda en 2007, antes de la remodelación y conservando su original trazado en función de dos ejes. Imagen inferior: Jardines de Pereda en 2014, con el Centro Botín ya en construcción y el nuevo trazado propuesto por Fernando Caruncho.

Fuente: El tomavistas de Santander.

---

<sup>29</sup> Marquesina de planta elíptica ejecutada sobre cuatro pilares de hormigón armado construida en 1959 de la mano del arquitecto Juan José Resines, en tónica de lenguaje arquitectónico racionalista.



**Figura 32.** *La antigua gasolinera de Las Farolas transformada en cafetería. Al fondo el Centro Botín en construcción, en perfecta sintonía de unión y respeto entre lo existente y lo futuro. (Año 2014).*

Fuente: Escenas de Santander.

La correcta sintonía de los dos primeros movimientos propician el tercero, relacionado con la ubicación y el propio edificio. En cuanto a la primera cuestión, finalmente, el edificio se traslada cien metros hacia el suroeste en relación a su proyección original. Ello, mediando de nuevo en el respeto por lo existente y lo surgente, permitió conservar la Grúa de Piedra del muelle, a la vez que establecer relación física y simbólica con el Mercado del Este, en lugar de con el Banco Botín. Esto en clave de conexión cívica y ciudadana fue valorado por su arquitecto como positivo. (Diez, 2022).

En términos puramente arquitectónicos, Piano recupera fórmulas usadas en proyectos anteriores –como en el Museo de Arte Moderno de Oslo–, para concebir dos estructuras de formas lobuladas la cuales aluden a formas de moluscos. Estas quedan situadas en voladizo sobre el borde del muelle, no tocando tierra el edificio a excepción de los espacios de recepción. Ello se consigue apoyando la estructura sobre una solución de varios pilotis de acero [Fig.33]. La estructura está diseñada para que, a la vez que se presenta en voladizo para no interrumpiera las vistas al mar, y, su alzado en altura no supere las copas de las arboles. Además los dos volúmenes que conforman la estructura están concebidos a la escala de las edificaciones del entorno (Bovis Project Management et al., 2015). De este modo no se dificultaban las vistas a la bahía de peatones a la vez que el edificio no se alzaba como protagonista de la ciudad para aquel

que la mirara desde las alturas de los balcones urbanos [Fig.34]. (Fundación Botín & Renzo Piano Building Workshop, 2012).



**Figura 33.** Vista general del Centro Botín.

Fuente: Arquitectura Viva.



**Figura 34.** Vista aérea en fusión del casco urbano, los Jardines de Pereda y el Centro Botín, quedando este ultimo en perfecta sintonía de consonancia.

Fuente: Luis Fermín Turiel Peredo.

Volviendo a las estructuras, el cuerpo oriental alberga un auditorio y centro educativo, mientras que el cuerpo occidental se dirige el espacio expositivo. Se emplean como cerramiento de dichas estructuras lobuladas -tanto por la parte delantera como trasera- dos grandes fachadas a modo de muros cortina, favoreciendo la visibilidad, intercambio e iluminación del interior con el exterior. Además el edificio de usos expositivos queda cubierto a modo de lucernario, permitiendo la entrada de luz natural de forma cenital [Fig.35]. A su vez ambas estructuras quedan revestidas exteriormente por aluminio combinado con una capa de 280.000 escamas redondas de cerámica en tono nácar, las cuales resplandecen con el reflejo de la luz del sol, y, provocan un bello efecto visual en la superficie del agua y entorno santanderino [Fig.36]. En la planta baja, en contacto con la superficie, se ubicaría un espacio acristalado destinado a coger los servicios de información, recepción y café-restaurant, además del cuerpo de escaleras y ascensor [Fig.37] (Vidal & Renzo Piano Building Workshop, s.f).



**Figura 35.** *Vista en voladizo de la parte trasera del centro, observándose el cerramiento mediante fachadas de muro cortina además de la cubierta a modo de lucernario.*

Fuente: Stéphane Aboudaram (Fundación Botín-Centro Botín).



**Figura 36.** *Detalles de la estructura en voladizo, observándose los acabados de escamas de cerámica además de parte de la pasarela mirador.*

Fuente: Arquitectura Viva.



**Figura 37.** *Vista del centro mediante la cual se observan las estructuras que contactan directamente con la planta; servicios de información, recepción y café-restaurant (en la parte derecha) además del cuerpo de escaleras y ascensor (parte izquierda).*

Fuente: Fundación Botín-Centro Botín.

Aunque cada núcleo constructivo funciona de manera independiente, estos quedana su vez unidos y estructurados por una serie de pasarelas y escaleras ligeras de metal y vidriotranslucido que recorren toda la trama arquitectónica, como solución a las comunicaciones verticales del museo como unidad.

Con la intención de proporcionar a la ciudad el espacio que en planta ocupa el equipamiento, en el primer nivel del mencionado entramado de pasarelas y escaleras verticales, se proyecta una terraza. Se conoció como Plaza de Arriba, o, más comúnmente como “Pachinko” [Fig.38].



**Figura 38.** Entramado de pasarelas y escaleras verticales.

Fuente: Enrico Cano (Fundación Botín-Centro Botín).

Parte de ella quedaba en voladizo sobre el mar, ofreciendo unas vistas únicas de la bahía santanderina. Este espacio es concebido como plaza pública elevada, siendo libre su acceso independientemente del centro artístico, funcionando por tanto como espacio exterior de carácter público, casando ello con la idea inicial de proporcionar un espacio de encuentro a la ciudad [Fig.39] (Bovis Project Management et al., 2015).



**Figura 39.** Vista lateral del entramado de escaleras y pasarelas, observándose su situación de mirador voladizo sobre el mar.

Fuente: Estudio Renzo Piano (Fundación Botín-Centro Botín).

La integración, luminosidad y ligereza son las constantes arquitectónicas fundamentales del proyecto, que, mediando con el objetivo social a través del cual se concibe el centro, sus estructuras y entorno, tiene como resultado la perfecta ejemplificación de edificación cultural que caracteriza la producción de Piano; proyectos abiertos, tolerantes y accesibles (Bermejo, 2018).

El concepto de entorno público se ve respaldado, al igual que en los casos anteriores, con la salida al exterior de obras artísticas. En este caso con el proyecto sonoro *site specific* situado en uno de los ascensores, de la mano de Martin Creed, accesible a todos aquellos públicos que opten por la subida en elevador al entramado abierto de pasarelas y terraza. Pero sin duda, es la intervención en 2017 de la artista donostiarra, Cristina Iglesias, la que representa a la perfección esta salida artística, al punto de parecer un elemento más del entorno (Centro Botín, s.f). Componiéndose dicha intervención, *Desde lo Subterráneo*, de cuatro pozos y un estanque, la visualización del propio conjunto invita al tránsito del entorno, con el que queda perfectamente acompañada, tanto en materia arquitectónica como natural [Fig.40].





**Figura 40.** *Desde lo Subterráneo, 2017. Intervención escultura en clave site specific de Cristina Iglesias para el entorno del Centro Botín.*

Fuente: Luis Asin (Fundación Botín-Centro Botín).

Es así como en Santander se abre espacio, a través de un equipamiento en clave de nueva planta, a un lugar de encuentro entre cultura y entorno, que a su alrededor genera nuevos espacios públicos dirigidos a la fusión y encuentro de la ciudad con su bahía. Además, contribuyó a la restructuración del muelle santanderino, espacio hasta entonces olvidado, ubicándose el Centro Botín en el hueco cultural de la concepción tripartita<sup>30</sup> y contemporánea con la que el muelle contaría desde entonces (Bermejo, 2018).

### 5.3.3. Contrastes entre las percepciones interiores y exteriores del Centro Botín.

Tomando ya como referente la estela anterior, el Centro Botín cuenta con destacados ejemplos nacionales de los que hacerse eco. Continúa los acertados pasos -en lo que a repercusión y apuesta arquitectónica espectacular respecta- de los vecinos ejemplos de Avilés y Bilbao. Elige así uno de los arquitectos de mayor talla en activo, que acompaña la repercusión mediática del proyecto con una construcción de nueva planta en absoluto lenguaje contemporáneo, frente al generalizado tono burgués y

<sup>30</sup> La zona de San Martín y Dique Gamazo sería ocupada por las actividades culturales de índole deportiva, los muelles de Maura y Albareda serían la nueva zona cultural de la urbe, encabezadas por el Centro Botín, y, la zona de Varadero continuaría manteniendo las tradicionales actividades portuarias.

neoclásico de la urbe. A diferencia de los ejemplos mencionados, la actuación en el frente marítimo cántabro no supuso el desmantelamiento de una contundente trama industrial anterior, lo que por ende no repercutió negativamente en casos de destrucción ni descontextualización de patrimonio de carácter industrial. Aun así, y como en todos los casos de creaciones de nueva planta y proyectos de reurbanización, este no estuvo libre de polémicas, al actuarse y remodelarse un espacio de gran simbología para la ciudad de Santander (Bermejo, 2018).

La actuación en el espacio portuario tras la liberación de sus usos tradicionales fue interpretada por parte de la población cántabra como la “ocupación” de un lugar de gran carga sentimental e identitaria. A pesar del total respeto e integración en la nueva trama de los Jardines de Pereda y sus característicos elementos –como la mencionada gasolinera de Las Farolas-, voces de múltiples plataformas ecologistas y conservacionistas locales se alzaron en desacuerdo con el lugar escogido para la ubicación del nuevo equipamiento cultural.

Otro factor a tener en cuenta fue el componente de la financiación e impulso privado del proyecto, lo que levantó en algunas capas de la sociedad cierto resquemor, llegándose a interpretar la primera ubicación del centro –en total eje con el Banco Botín- como una especie de negativa insolencia.

Pero dejando necesariamente de lado lo que podrían ser consideradas como opiniones subjetivas, no cabe duda en lo que a cifras respecta del movimiento en el panorama santanderino y cántabro que ha generado la llegada de este centro.

En solo tres meses desde su apertura, la prensa ya apuntaba datos en torno a la visita de 104.000 personas al interior del propio edificio, mientras que otra gran magnitud se habían acercado a conocer o contactar con el edificio y su entramado (20 Minutos, 2017). Ello deja patente una evidente reactivación de Santander, donde sin duda este nuevo enclave arquitectónico es la pieza fundamental de reclamo. Apenas un año antes de la inauguración, en 2016, el total de visitantes registrados por las oficinas municipales de turismo fue de 146.000 (20 Minutos, 2017), dato revelador al compararse con la afluencia recibida en apenas tres meses, específicamente, al tratado equipamiento.

Durante el quinto aniversario del equipamiento, en el año 2022, el Centro Botín recibió 150.566 visitantes, suponiendo ello un incremento del 35% en cuanto a 2021.

Destaca ese mismo año el aumento del visitante de origen extranjero<sup>31</sup>, siendo un total de 16.825, duplicándose de nuevo con respecto a 2021. Estos datos respectan a los visitantes que decidieron entrar a las instalaciones expositivas, aumentando esta cifra a casi 860.000 si hablamos de visitantes que recorrieron y disfrutaron el entramado de sus pasarelas y plaza-mirador (Exibart, 2023), cumpliéndose así el ansiado objetivo de establecer un punto de encuentro y congregación en torno a la bahía de Santander.

Es entonces palpable como desde la inauguración del Centro Botín, Santander logra, al igual que los ejemplos anteriores, posicionarse como un destino turístico y cultural, motivo por el que antes pasaba desapercibido. Además, sin duda, este centro añade a la ciudad un proyecto en clave contemporánea, tanto en propuesta de contenido como en estructura.

Medios de prestigio internacional como *The New York Times* dedicaban artículos al nuevo hito cántabro, no dudando en situarlo como una apuesta revitalizadora. El diario estadounidense mencionaba además el atípico caso que el germen del Centro Botín simbolizaba, al nacer de la filantropía propia de una fundación familiar, cuando en España aun hoy día los grandes equipamientos culturales dependen de la financiación pública (Minder, 2017). Ello puede leerse en clave pluridisciplinar, que, en lo que lectura positiva respecta, muestra un sector español de fundación privada interesada por el impulso de su propio entorno y lugar con las artes como motor de reconversión y reactivación.

El Centro Botín se posiciona entonces como un icono y emblema de la renovada oferta del panorama no solo santanderino, sino cántabro, alzándose de este modo como el monumento arquitectónico de identidad contemporánea por excelencia en el ámbito regional, e incluso en el ámbito nacional.

---

<sup>31</sup> Francia, Reino Unido e Italia se establecieron como los países de procedencia extranjera principales. Aún así también destacaron visitantes de países más lejanos como México, Nueva Zelanda, Vietnam o Zimbabue.

## 6. Conclusiones.

Tras este recorrido, podemos establecer unas breves consideraciones. Si bien los tres casos de estudio escogidos nacen de diferentes motivaciones en su germen inicial – en forma de presente el proyecto del Centro Cultural Oscar Niemeyer, de la necesidad de instalar un equipamiento en el caso del Centre Pompidou, y, fruto de la filantropía en lo que al Centro Botín refiere- concluyen en una misma motivación: el afán regenerador y reactivador de sus ubicaciones, en clave artística, cultural y urbanística.

Teniendo en cuenta las comentadas transformaciones que la concepción del museo moderno experimenta, puede establecerse un nuevo eslabón con los centros de arte propios de la posmodernidad. En ellos, al papel de monumento urbano, se añade una nueva sensibilidad sociocultural y política, así como una nueva dimensión en cuanto a la ciudad histórica y la cultura urbana. Es en este plano donde el museo se posiciona – o, al menos, aspira a posicionarse- como agente de revitalización urbana, en el marco de proyectos de planificación estratégica y a través de la activación de servicios, generación de empleo, revalorización del suelo y regeneración de la imagen de la ciudad. Se plantea, en este orden, una simbiosis entre cultura e industria, donde el museo emerge como foco de actividades de diferente índole que tratan de dar un renovado enfoque y visibilidad al entorno urbano.

Las relevantes uniones entre marcas de reconocidas entidades artísticas o arquitectos de renombre, la producción de formas arquitectónicas simbólicas e icónicas en cuanto a construcción de identidad, en unión a las necesidades de reactivación de ciertas zonas desemboca en proyectos estrella donde arquitectura y regeneración componen la tónica ideal en el reposicionamiento y regeneración en lo que a zonas periféricas –cultural, económica y turísticamente- respecta. Los equipamientos arquitectónicos se componen, así, como piezas centrales de un producto turístico basado en la promoción cultural y desarrollo de proyección nacional e internacional.

No puede, por supuesto, pasarse por alto dentro de esta cuestión general, la faceta menos positiva de esta revitalización urbana a través de los museos. Destacan en ocasiones problemáticas como la del mero interés de obtención de rédito político o económico a partir de estos proyectos, usándose la vía de arquitectos de prestigio como una tendencia erróneamente establecida. Una tendencia que, en ocasiones, conduce a la creación de llamativos edificios sin contenido ni programa, lo que irremediabilmente

genera un obsoleto estado de su concepción arquitectónica, a la vez que el efecto contrario al perseguido en lo que a su enclave urbano respecta.

Por tanto, a modo de cierre y conclusión, quiere esta síntesis recopilatoria de casos de estudio, mostrar y poner en valor el acertado auge de centros y equipamientos culturales de nueva planta en el ámbito español, saldándose ello con casos de palpable éxito, siempre y cuando el proyecto traspase la frontera de mero envoltorio elocuente, funcionando la cuestión regeneradora y arquitectónica como una. Puede señalarse así, como en la actualidad del panorama nacional, el papel regenerador de estas estructuras culturales está cambiando hacia la rica constitución de campos de convergencia entre visitantes, ciudadanos, expertos, estudiantes y turistas, proporcionando ello un ansiado y merecido posicionamiento internacional en lo que al ámbito cultural, artístico y arquitectónico respecta.

## 7. Bibliografía.

- Alonso Pereira, José Ramón (2003). *Utopía y deconstrucción en la arquitectura contemporánea*. Oviedo: Universidad de Oviedo. Facultad de Geografía e Historia.
- Alonso Pereira, José Ramón (2011). El Centro Pompidou de París y el sentido corbuseriano del lugar. *CPA: Cuadernos de Proyectos Arquitectónicos*, (2), 27-32.
- Álvarez Domínguez, Pablo & Benjumea Cobano, Juan Rubén (2011). Aproximación al Museo Contemporáneo. Entre el templo y el supermercado cultural. *Arte y políticas de identidad*. (5), 27-42.
- Álvarez Martínez, María Soledad (2018). Crisis y regeneración en las ciudades portuarias del cantábrico. Políticas, recursos y equipamientos para la cultura. *Revista Abaco*, 3(97).
- Armas Díaz, Alejandro (2007). En torno a la mercadotecnia: reorganización y reimaginación de la ciudad. *Biblio 3W: Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*. 12, (712).
- Bermejo Lorenzo, María del Carmen y Álvarez Martínez, María Soledad (2018). “El Centro Cultural Internacional Oscar Niemeyer”, en Álvarez, M. S. (coord.),

*Focos de creación, impulso e innovación: El centro Niemeyer.* Gijón: Ediciones Trea.

- Bermejo Lorenzo, Carmen (2018). Nuevas propuestas arquitectónicas en los espacios portuarios: El Centro Botín. *Revista Abaco*, 3(97).
- ACECPA (2007). Autorización de proyectos para Centro Cultural Oscar Niemeyer. Conserjería de Infraestructuras, Política Territorial y Vivienda del Principado de Asturias, Servicio de Gestión y Disciplina. Citado a razón de: Bermejo Lorenzo, María del Carmen y Álvarez Martínez, María Soledad (2018). “El Centro Cultural Internacional Oscar Niemeyer”, en Álvarez, M. S. (coord.), *Focos de creación, impulso e innovación: El centro Niemeyer.* Gijón: Ediciones Trea.
- Bolaños, María (1997). *Historia de los museos en España.* Gijón: Trea.
- Bovis Project Management, Renzo Piano Building Workshop & Luis Vidal Arquitectos, (2015). Centro Botín, en Santander. Un proyecto en tres movimientos. *Cercha: revista de los aparejadores y arquitectos técnicos*, (126).
- Burgos Barrantes, Benito (2009-2010). Los museos de arte contemporáneo. Noción y desarrollo histórico. Recesión bibliográfica. *Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*; (5), 289-291.
- Caruncho, Fernando (2012). “Los Jardines de Pereda en el siglo XXI”, en Fundación Botín & Renzo Piano Building Workshop (2012). *Centro Botín Santander.* Santander: Fundación Botín.
- Centro Cultural Internacional Oscar Niemeyer Avilés (2022). *Diez años del Centro Niemeyer, 2011-2021.* Oviedo: Tresalia.
- Charro de Mendieta, Ricardo (2022). Iniciativa cultural como motor de regeneración urbana. Muelle 1 - Málaga. [Trabajo Final de Grado, Universidad Politécnica de Madrid]. Consultable en: <https://oa.upm.es/70630/>
- Díez Martínez, Daniel (2022). “Renzo Piano entre el mar y la ciudad. Análisis del Centro Botín y la transformación del frente marítimo de Santander”, en *III Congreso Internacional Cultura y Ciudad “Arquitectura y Paisaje. Transferencias históricas, retos contemporáneos”*.
- Estankona Loroño, Andrea (2013). Fábricas de creación, la capacidad performativa de la cultura visual: Imagen, imaginación e innovación en la ciudad global. *AusArt*, 1 (1-2), 25-32.

- Fundación Botín & Renzo Piano Building Workshop (2012). *Centro Botín Santander*. Santander: Fundación Botín.
- Fundación Ciedes (2006) *Málaga una metrópoli abierta. II Plan Estratégico Málaga. Mar y Metrópoli: Puerto y fachada litoral integrada*. Málaga: Fundación Ciedes.
- García Carrizo, Jennifer (2018). “Gestión de la marca distrito cultural y creativo”, en Chaves, M. M.A. & Tejeda, M. I. (eds.), *Distritos Culturales y Revitalización Urbana*. Madrid: Icono14 Editorial.
- Hernández Martínez, Ascensión (2013). De museos, antimuseos y otros espacios expositivos en la Europa del siglo XXI. *Artigramas*, (28), 29-54.
- Layuno Rosas, María Ángeles (2004). *Museos de arte contemporáneo en España. Del “palacio de las artes” a la arquitectura como arte*. Gijón: Ediciones Trea, S.L.
- López Bravo, Celia (2018). “La reinención patrimonial del espacio urbano histórico a través de su infraestructura cultural. Málaga como laboratorio”, en *II Congreso Internacional de Musealización y Puesta en Valor del Patrimonio Cultural*.
- López Rubio, Beatriz María (2023). *Gestión pública y privada de dos museos de Gijón (1975-2000). Evaluación comparativa del Museo Casa Natal Jovellanos y de la Fundación Museo Evaristo Valle*. pp. 113-121.
- Lorente, J. Pedro (2008). *Los museos de arte contemporáneo. Noción y desarrollo histórico*. Gijón: Ediciones Trea, S.L.
- Lorente, J. Pedro (2018). Nuevas imágenes de ciudad, proyectos urbanos y estrategias culturales: Colecciones museísticas de arte en espacios públicos portuarios. *Revista Abaco*, 3(97).
- Marín Malavé, Juan Antonio & Pérez de la Fuente, Javier (2017). Centre Pompidou Málaga: Una infraestructura de la ciudad. *Anuario de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo de Málaga*, (17), 263-274.
- Marín Malavé, Juan Antonio & Pérez de la Fuente, Javier (2018). Centre Pompidou Málaga: Del museo a la ciudad. *Critica*, (1031).
- McGuirk, Justin (2015). *Ciudades radicales: Un viaje a la arquitectura latinoamericana*. Madrid: Turner Publicaciones S.L.

- Menéndez Marino, Rebeca (2018). La ciudad sobre papel: de los proyectos urbanísticos a la realidad en el entorno de la ría de Avilés. *Abaco. Revista de cultura y ciencias sociales*. 3(97), 62-69.
- Pérez Reyes, Carlos y Aumente Rivas, María del Pilar (2012). Presentación de la revista Arte y Ciudad. *Arte y Ciudad: Revista de Investigación*, (1), 3-4.
- Plaza Inchausti, María Beatriz, Gálvez Gálvez, Catalina, González Flores, Ana María y Mas Serra, Elías (2010). Arte y Economía, un matrimonio de conveniencia: El Museo Guggenheim de Bilbao. *Scripta Nova: Revista electrónica de geografía y ciencias sociales*; (14).
- Rodríguez Álvarez, Arantxa y Vicario Martínez, Lorenzo (2005). Innovación, Competitividad y Regeneración Urbana: los espacios retóricos de la “ciudad creativa” en el nuevo Bilbao. *Ekonomiaz: Revista vasca de economía*; (58), 262-295.
- Rojas Moyano, Eduardo (2022). Interferencias. Casetas entrometidas. Entropía urbana en el puerto de Málaga. *Travesías: Revista del Colegio de Arquitectos de Málaga*, (5).
- Rua García, Manuel José (2012). *Niemeyer: Centro Niemeyer. Proceso constructivo*. Oviedo: Síntesis Arquitectura.
- Silvestre, Laura. (2022). El museo como símbolo de la ciudad contemporánea. *Kult-ur*, 9 (17), 80-87.
- Solá-Morales i Rubio, Ignasi (2003). *Diferencias: topografía de la arquitectura contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Tielve García, Natalia (2018). “El centro Niemeyer y la promoción de nuevos equipamientos: industrias creativas, innovación y desarrollo” en Álvarez, M. S. (coord.), *Focos de creación, impulso e innovación: El centro Niemeyer*. Gijón: Ediciones Trea.
- Tielve García, Natalia (2020). La Factoría Cultural y la Marca Niemeyer. Avilés: una ciudad en el Arco Atlántico. *Boletín de Arte-UMA*, (41), 239-250.
- Torrego Serrano, Florencia (2007). Las últimas tendencias en la creación de Museos. *Periférica: Revista para el análisis de la cultura y el territorio*, (8), 31-44.



## 7.1. Hemerografía.

- Calvo, Xavier (2014). ‘City branding’, la ciudad como producto’. Consultable en <https://epoca1.valenciaplaza.com/ver/146363/city-branding-ciudad-como-producto.html>
- Centre Pompidou Málaga (2018). El Ayuntamiento y el Centre Pompidou formalizan la prorroga de su acuerdo de colaboración para el periodo 2020-2025. Consultable en: <https://centrepompidou-malaga.eu/renovacion-centre-pompidou-malaga-2025/>
- Diario Sur (2015). El Pompidou recibe 76.700 visitas en sus tres primeros meses de apertura y el Ruso, 40.800. *Diario Sur*. Consultable en: <https://www.diariosur.es/culturas/201506/30/pompidou-recibe-visitas-tres-20150630164736.html>
- El Comercio (2010). Nace un hito: Centro de Arte Oscar Niemeyer. *El Comercio – La Voz de Avilés, (Especial Niemeyer)*.
- Exibart (2023). ‘El número de visitantes al Centro Botín (Santander) ha incrementado un 35%’. *Exibart*. Consultable en: <https://www.exibart.es/noticias/el-numero-de-visitantes-al-centro-botin-santander-ha-incrementado-un-35/>
- Junquera, Jerónimo (2009). ‘El cubo de Moneo adolecerá del dialogo con su entorno urbano’. *El Diario Montañés*. Citado a razón de Bermejo Lorenzo, Carmen (2018). Nuevas propuestas arquitectónicas en los espacios portuarios: El Centro Botín. *Revista Abaco*, 3(97), pág. 96.
- Minder, Raphael (2017). ‘Centro Botín: la apuesta para revitalizar a la ciudad de Santander’. *The New York Times*. Consultable: <https://www.nytimes.com/es/2017/07/05/espanol/centro-botin-santander-piano.html>
- Piano, Renzo (2017). ‘Renzo Piano: “El Centro Botín es un edificio que corteja al agua, como un barco más en la bahía”’. *La Vanguardia*, consultable en <https://www.lavanguardia.com/vida/20170622/423600066359/renzo-piano-el-centro-botin-es-un-edificio-que-corteja-al-agua-como-un-barco-mas-en-la-bahia.html>

- RTVE (2013). ‘El Centro Pompidou abrirá su en Málaga su primera sede fuera de Francia’ *RTVE*. Consultable: <https://www.rtve.es/noticias/20131129/centro-pompidou-abrira-malaga-su-primera-sede-fuera-francia/805960.shtml>
- Turismo y Planificación Costa del Sol (s.f). Ciudad de museos Málaga. Consultable en: <folleto-malaga-ciudad-de-museosesweb.pdf>
- 20 Minutos (2017). ‘El Centro Botín ha recibido a cerca de 104.000 personas desde su apertura, y casi 800.000 se han acercado al edificio’. *20 Minutos*. Consultable en: <https://www.20minutos.es/noticia/3144881/0/centro-botin-ha-recibido-cerca-104-000-personas-desde-su-apertura-casi-800-000-se-han-acercado-al-edificio/>
- 20 Minutos (2017). ‘Las oficinas municipales de turismo atendieron en 2016 a más de 146.000 viajeros, un 7,4% más que en 2015. *20 Minutos*. Consultable en: <https://www.20minutos.es/noticia/2931333/0/oficinas-municipales-turismo-atendieron-2016-mas-146-000-viajeros-7-4-mas-que-2015/>

## 7.2. Recursos digitales.

- Arquitectura Viva (s.f). ‘Centro cultural, Avilés’. Consultable en <https://arquitecturaviva.com/obras/centro-cultural>
- Ayuntamiento de Málaga: Departamento de Planeamiento y Gestión Urbanística (2011). Correcciones a la modificación puntual de elementos del Plan Especial del Puerto. Muelles 1 y 2 – Fase 1. Málaga. (Ámbito Muelle 1 y Esquina con el Muelle 2). Consultable en: <02 Memoria.pdf>
- Centro Botín (s.f). ‘Intervención escultórica de Cristina Iglesias’. Consultable en: <https://www.centrobotin.org/el-centro-botin/intervencion-escultorica-de-cristina-iglesias/>
- Instituto de Estadística y Cartografía de Andalucía (2022). *Encuesta de Coyuntura Turística de Andalucía de 2019*. Consultable en: <https://datos.gob.es/es/catalogo/a01002820-encuesta-de-coyuntura-turistica-de-andalucia>
- Navarro Baldeweg, Juan (s.f). ‘Museo de Altamira, Santillana’. Consultable en: <https://arquitecturaviva.com/obras/museo-de-altamira>

- Portal Ayuntamiento de Santander (s.f). ‘Anillo Cultural’. Consultable en: <https://www.santander.es/servicios-ciudadano/areas-tematicas/museos-centros-culturales/anillo-cultural>
- Vidal, Luis & Renzo Piano Building Workshop (s.f). ‘Centro Botín, Santander’. Consultable en: <https://arquitecturaviva.com/obras/centro-botin-10>