

Whitney Museum y Centro Botín: distancias razonables de Nueva York a Santander

1. Introducción [\[1\]](#)

El mismo día de la inauguración del Centro Botín (23 de junio de 2017), el principal diario regional le dedicó un suplemento completo, con textos a cargo de periodistas y especialistas en diferentes ámbitos. Uno de los menos condescendientes corrió a cargo del historiador del arte Luis Sazatornil Ruiz (2017: 18): se centró en la programación y señaló el reto de apostar por el fomento de la creatividad a través del arte en una ciudad que nunca ha contado con estudios (universitarios) especializados en la disciplina vehicular; eso, sin dudar “del atractivo edificio de Renzo Piano, que parece sugerir un nacarado organismo gigante”. Arquitectónicamente hablando, el edificio se escurre, más allá de la casi inconsciente necesidad de asignarle una forma, una metáfora iconográfica. El Vocal del Colegio de Arquitectos lo vio como un “barco que navega sobre las aguas” y, finalmente, “un gigante amable”, por las facilidades que proporciona para no obstruir el paisaje y facilitar su contemplación: “[L]as personas se acomodan para ensimismarse ante el paisaje”, sustantivo y actitud que se repiten a lo largo del texto (Lastra, 2017: 26). La comparación, aquí, del edificio resultante con el que había inaugurado dos años antes (2015) en Nueva York ayudará a entender el proceso creativo seguido por el artífice de esta casa de la creación diseñada para Santander, convenientemente adaptada a la idiosincrasia de una ciudad afrancesada en sus gustos y renuente a las poco parlantes formas derivadas de la modernidad.

2. Nueva York

Fue una operación tan ansiada (tras sucesivos intentos por ampliar su Breuer Building) y un cambio tan drástico, que la inauguración de la nueva sede del Whitney Museum of American Art fue intensa y extensamente reseñada. Tuvo críticas, pero creo que ninguna tan apasionada como alguna de las francesas, que llegaron a ser... muy francesas, a juzgar al menos por la de la revista especializada *AMC* (Léger, 2015: 22). Se cuestionaba si el nuevo edificio era bello o era feo, lo cual ya daba pie a colocarse en el peor de los términos (para su anticuadamente moderno punto de vista). Sí, era feo porque otros medios ya habían dado pie a sentenciarlo así y hasta el *New York Times* lo consideraba “modeste”, nada que ver con la cerrada ovación mediática que había merecido, tan solo seis meses antes, la sede de Frank O. Gehry para la Fondation Louis Vuitton en París. Era feo porque no había manera de aplicarle “métaphores” convenientemente, o sea, hasta tal extremo no había forma (icónica) que incluso un supuesto símil industrial había que buscarlo en los cuadros sobre fábricas existentes en su colección. Porque a duras penas consigue comunicar transparencia en la librería y el restaurante de la planta baja, “a sabiendas de que la transparencia de un edificio siempre es percibida por el público como un signo de hospitalidad” [\[2\]](#) (fig. 1). Porque lo más que cabía esperar aquí, el disfrute de unas vistas espectaculares, ya lo había hecho mejor en el Centre Beaubourg, al igual que la definición de una gran plaza desahogada, que no llega, a orillas del Hudson, más que a “una plaza estrecha” (“une étroite piazza”), una delgada tira que siempre está llena. Total, que si ya fue un error dejar la sede original en los barrios altos (“quitter les beaux quartiers”), ahora tienen la arquitectura menos parecida a lo que se supone debería ser un museo y a la que la única belleza que le cabe es, demonizando la seducción por los arquitectos estrella, la del diablo (“la beauté du diable”).



Fig. 1. Nueva York. Whitney Museum of American Art. Tienda, transparente por tres de sus lados (octubre, 2015).

La prensa anglosajona, que no afronta la cuestión en términos tan simples como bonito o feo, ha sido mucho más receptiva y ha entendido que se trata de un edificio nacido de una función, óptimo para el arte y para su público (fig. 2), cuidándose de separarlo de otros fiascos museográficos que sí le han reconocido en otras ocasiones. Asimismo, demuestra estar en sintonía con el principio posmoderno de que lo supuestamente feo es lo consecuentemente bello. Se trata del tipo de balance que cabe intuir al leer a Renzo Piano en 2017, cuando el Centro Botín ya tenía fecha de inauguración, a poco más de un mes vista: decía entonces, en general, que sus edificios “son desastres simpáticos” a los que mira con ternura paternal y que le da “totalmente igual lo *chic*” (en Vicente, 2017); o sea, que los sigue considerando imperfectos (por inacabados) y sublimes (por no bonitos sino bellos), que cuenta con que sea así. El británico *The Guardian*, que toma directamente del arquitecto el concepto del “largo” italiano

para explicar la inusual plaza del neoyorquino, vio a ese como un “rompehielos chapado en acero” (“steel-clad icebreaker”) desde el titular, un “gigantón desmañado” (“awkward hulk”), un “gigantesco bulto industrial” (“gigantic industrial lump”) en sintonía con el entorno de almacenes, cobertizos y refrigeradores (fig. 3), y entrecomilló la coartada de Piano: si ninguno de los artistas fue “very polite”, ¿por qué iba a serlo él? (en Wainwright, 2015). Podríamos prolongar la lista de expresiones utilizadas por la misma reseña para definirlo, desde algo así como de “difícil manejo” (“cumbersome”, “awkwardness”) hasta “crucero de ocho pisos” (“eight-storey cruiseship”), pasando por “nido de cuervos” (“crow’s nest”) o “red esquelética” (“skeletal web”) para describir el sistema de terrazas y escaleras verticales exteriores, pero siempre teniendo en cuenta que todo ello puede parecer “chocantemente feo” (“shocking ugly”) solo al principio, optimista opinión que respalda con otro de los varios análisis que le dedicó el *New York Times*. De estos últimos, me quedo con el que encuentra “electrizante” (“thrilling”) su instalación interior, sin extremos cerrados (“eliminating dead ends”), antes abiertos mediante ventanales hacia el Hudson y la ciudad, más terrazas y escaleras; estas últimas se ven también como “la parte más agresiva” (“the most aggressive part”), como “un fragmento de un cargador de avión” (“a fragment of an aircraft carrier”) y, a la vez, como epítome de su sello personal; el resultado total, en fin, “reafirma por qué los museos se dirigen a él como primera opción[31]. Muchas de esas expresiones valdrían también para el Centro Botín; otras, menos.



Fig. 2. Nueva York. Whitney Museum of American Art. Vigencia de la máquina expositiva, con cubierta fabril, en dientes de sierra (octubre, 2015).



Fig. 3. Nueva York. Whitney Museum of American Art. Faceta más fabril, con sistema de escaleras y plataformas, desde la High Line (octubre, 2015).

A la vista del tono, cuando menos condescendiente, me atrevería a afirmar que la ciudad recibió la nueva sede del Whitney Museum con los brazos y el corazón abiertos. Las colas para acceder a sus salas y a su restaurante invadían el *largo* unos meses después de su inauguración, haciendo más conveniente volver a intentarlo a última hora, que llega hasta las diez de la noche. Era más o menos cuando Madonna (2015: 00:03:57) localizaba su último videoclip de entonces en lo que al final del metraje se descubre como el espectacular Standard Hotel, tal cual se ve desde la terraza superior del Whitney al anochecer: exhibe su desnudez acristalada a escasos metros, sobre la High Line, a la que ambos se adhieren. Eso también ha de significar algo ¿no?

El contorno tan irregular, desestructurado, puntiagudo y hasta espinoso casa con una manera de entender el acto creativo como un proceso que no puede tener fin porque, si lo tuviera, significaría su muerte. No es exclusivo de Piano, ni siquiera de la familia de arquitectos deconstructivos, sino común a cualquier artista, de Leonardo y Miguel Ángel para acá como

poco. Pero aprovechemos la claridad con que él se ha expresado: “En definitiva, la obra no se acaba nunca, como los edificios y las ciudades, son fábricas infinitas o inacabadas” (Piano, 2005: 30). Ni la creación se quiere perfecta ni la ciudad, en este caso más enfáticamente que en otros, lo requiere, dada la heterogeneidad fabril del barrio del procesamiento cárnico, el Meatpacking District. Me refiero al original, porque la *gentrificación* lo irá suavizando (fig. 4), puede que hasta el punto de que el museo sea lo más *duro* y genuino, lo más sincero. Además, si cada edificio lo concibe como un retrato del comitente (“[c]hacun de mes bâtiments est le portrait d'un client”, en Duponchelle y Le Fol, 2012), ya se trate de una persona física o de una persona jurídica, digamos una ciudad, la nueva cara del Whitney Museum es un retrato de Nueva York, del mismo modo que el Centro Botín lo es de Santander. Y, sí, da vértigo la comparación, porque la situación en Santander tenía que ser ¿cuán? otra.



Fig. 4. Nueva York. Whitney Museum of American Art. Plaza delantera, con el arranque de la High Line y almacenes industriales rehabilitados comercialmente (octubre, 2015).

3. Santander

Cuando fue presentado el primer proyecto para el “Centro de Arte Botín”, a mediados de septiembre de 2011, la repercusión no defraudó las expectativas: solo una vez puede anunciarse la primera obra de Renzo Piano en España. Quizás la propuesta de un centro privado plantado sobre suelo público y enfáticamente alineado con la sede más simbólica de Banco Santander, llamado a convertirse en propiedad municipal al cabo de no más de 52 años (Rivas, 2011), regalo envenenado en potencia, allanaba el camino a los críticos. Se suele omitir que la Fundación Botín paga una concesión anual a la Autoridad Portuaria, que sigue siendo la propietaria, no la Ciudad, del suelo (Gil de Arriba, 2018: 587). Por lo demás, la ecografía de la criatura por venir no podía parecerse más a su progenitor. Dos cajas transparentes de acero y cristal introduciendo parte de sus pies en la lámina de la bahía eran la versión palafito de su reciente y exitosa ampliación del Art Institute de Chicago; incluso la mejoraba probablemente, porque su formato *twin*, especular, sacaba mayor partido aún a la pasarela que volaba sobre la calzada.

Un mes más tarde, “los agentes sociales, colectivos profesionales y ciudadanos” habían hecho valer su criterio, de modo que el arquitecto hubo de dejar claro “en todo momento que los detalles se incorporan de forma constante a un proyecto en permanente evolución” (Balbona, 2011). Para entonces, la denominación había perdido el término central, convirtiéndose en isosilábica respecto de Centre Beaubourg, que celebraba su cuadragésimo aniversario cuando el de Santander, feliz efecto secundario de las demoras, era inaugurado. Y ahí acaban las semejanzas con el hermanastro mayor francés, si descontamos detalles más coyunturales del nuevo, como el reflejo del sistema de escaleras sobreimpreso en la caja acristalada del ascensor, pero ese parecido estará más en el que ve. Enriquecen esta última apreciación las

palabras del arquitecto: "La gente es como una cuarta dimensión", o sea, el movimiento, de modo que espera que "las escaleras estén llenas de gente moviéndose de un lado a otro" (en Fernández-Galiano, 2017: 16) (fig. 5).



Fig. 5. Santander. Centro Botín. Acceso al mirador reflejado en la caja de uno de los dos ascensores exteriores (julio, 2017).

La noción evolutiva del proceso proyectual casa con el planteamiento de nunca acabar que le hemos leído arriba a Piano. A la vista del resultado final, mantuvo la elevación sobre "pilotis", pero sin tocar con ellos el agua. Asimismo acristaló íntegramente librería y restaurante y conservó la proporción marcadamente horizontal. También perdió tamaño (pese a que el desdoblamiento en dos "pabellones" ya iba en ese sentido), desplazó su ubicación y redondeó [\[4\]](#) sus formas, haciéndolas más orgánicas, menos agresivas, menos abstractas, más metafóricas. En su pequeña y perfecta (por acabada y pulida) redondez, oculta la estructura por dentro (el andamiaje de los carriles de iluminación solo queda al aire

bajo el tramo acristalado de la sala superior) y por fuera (fig. 6). En su evolución, la arquitectura del Centro Botín devino un retrato de la ciudad. Afortunadamente, una red de escaleras y plataformas que se ajusta a las adjetivaciones y comparaciones aplicadas a los mismos elementos del edificio neoyorquino deja claro quién ha sido el retratista. No obstante, podemos preguntarnos qué habría sido del retrato que Picasso pintó para Gertrude Stein si, en contra de lo que era opinión común (Stein, 2000), sí se hubiera parecido a ella.



Fig. 6. Santander. Centro Botín. Capas de recubrimiento exterior en proceso de colocación (septiembre, 2016).

Probablemente, la modificación más eficaz de las decididas sobre la marcha fuera la construcción del túnel para enterrar el tráfico rodado que separaba la ciudad del muelle o, singularizando, el jardín del nuevo edificio. Un elemento de tanto calado urbanístico no estuvo previsto inicialmente pero se planteó pronto y no cupieron dudas. Es bien conocido lo que habría ocurrido si no: lo mismo que Jean Nouvel sigue reprochando a las autoridades españolas a propósito de la

ampliación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Lo que allí se ve y se oye alrededor de lo que se prometía una plaza cubierta es torturador y nada tiene que ver con la tranquilidad imaginada: “Había un estudio de Álvaro Siza en el que se debía soterrar el tráfico delante del Reina Sofía. Entonces se hizo el proyecto basándose en la hipótesis de que eso se realizase” (en Cué, 2015). Allí se previó y nunca se construyó; aquí ocurrió al revés.

En parte, el túnel puede ser interpretado como un efecto positivo de la obsesión de Santander por los parques y los jardines, que es también diametralmente opuesta a la de Nueva York. Se trata de un segundo aspecto asociado al emplazamiento del nuevo Whitney, beneficiándose de la High Line, que arranca justo delante. Podemos leerla, desde esta comparación, como un túnel al revés o, con permiso de Robert Smithson (2006: 19) por la licencia, “in reverse”. Desde la *pata* del ya citado hotel que puentea el nuevo parque aéreo, el museo muestra una de sus tan poco formales caras, la protagonizada por su personalísima trama vertical de escaleras y plataformas. Su erizada textura casa muy bien con la vegetación, querida salvaje, de la High Line.

La rehabilitación de la antigua vía como parque elevado no busca una vegetación visiblemente domeñada, como tampoco se muestra conformado a los cánones de lo que se supone ha de ser un museo el edificio de Piano que crece desde sus pies. Inaugurada en tres fases sucesivas, precisamente, desde 2009, a la primera corresponde el tramo de la imagen. A la última, abierta en 2014, el más septentrional, el que, a diferencia de los otros dos, ha dejado la vegetación nacida y desarrollada espontáneamente sobre las vías en desuso, sin intervención humana. Por muy agrestes que pudieran parecer las dos primeras, esta sección, virgen y salvaje (“[t]he wild, untouched section”), fue recibida como una liberación de lo que comparativamente se veía ya como un jardín domesticado a la medida de los amantes del césped; por el contrario, esta

proporcionaba la dicha de ver plantas tal cual habían nacido, por acción de los pájaros y el viento, sobre las vías oxidadas[5]. Smithson de nuevo, esta vez en sentido literal.

En Santander, es el edificio el que se eleva desde el suelo para dejar ver una bahía santificada como epítome de la belleza. Por análoga razón, los árboles bajan y se apartan. El túnel permitió extender hasta el centro de arte los Jardines de Pereda, pero fue acentuando el proceso de aclarado que ya llevaba años intentando acabar con la boscosa densidad romántica original. Con motivo de la inauguración del nuevo espacio ajardinado, el Alcalde alabó su “claridad, ligereza e iluminación” (en Balbona, 2014). Es tanta, sin duda, como la otorgada al monumento al titular del parque, en el que no queda rastro de la tupida película de hiedra que cubría las superficies rocosas entre relieves. En materia de créditos, Renzo Piano colaboró con el paisajista jardinero Fernando Caruncho en el rediseño, pero el arbolado que contemplaba en el tramo verde que caía delante del primer proyecto era más denso que el que se ve hoy, y no creo que sea únicamente una cuestión del tiempo requerido por los árboles. Desde su época de estudiante de filosofía, el discurso de Caruncho está plagado de referencias a la antigua Grecia, geometría mediante, pero la aserción más reveladora puede ser esta: “La línea recta nos recuerda la presencia del hombre, mientras que la curva representa un retorno a la naturaleza idílica”[6]. Sin referencias concretas, nos ayuda a comprender mejor el trecho que va del primer proyecto arquitectónico, el de líneas y ángulos rectos, al definitivo, el redondeado: casa mejor con esa naturaleza idealizada que Santander quiere ver en su bahía, tan adulterada, por lo demás. Referida a los jardines en particular, explica, si falta hiciera, la estructura geométrica impuesta al conjunto.

Ya vimos en otro lugar cómo el Ayuntamiento afirmaba estar llevando a cabo una labor sistemática de sustitución de ejemplares de gran porte por otros pequeños y de crecimiento

lento, porque quiere parques y no bosques; iba en perfecta armonía con el profundo descontento que la ciudad (otra *Atenas del Norte*) manifestaba entonces hacia la también boscosa estructura interna del edificio en obras (Gómez, 2015: 58, 66). Sospecho que lo que el producto final tiene más del Piano que conocemos por otras obras seguirá sin gustarle del todo, pero veremos matices, a la ciudad. Me refiero al equivalente a aquel “nido de cuervos” del Whitney Museum, el juego de escaleras y plataformas que se entrelazan entre los dos volúmenes, como si de cárceles piranesianas esqueletizadas se tratara. Esas y las de los extremos laterales, las que se elevan sin vacilar como montacargas aeronáuticos, por seguir con las metáforas aplicadas al neoyorquino, pero penetrando dramáticamente aquí la redondeada y muy compacta carcasa. El empleo de una *piel* cerámica multiplica la violencia de estas intrusiones, comparables al modo en que la ciencia ficción nos ha desvelado la máquina subyacente en esos androides a los que se les rompe la piel precisamente. En términos arquitectónicos, pura deconstrucción, garantía eterna de imperfección, o sea, de inconclusión. Menos mal (fig. 7).

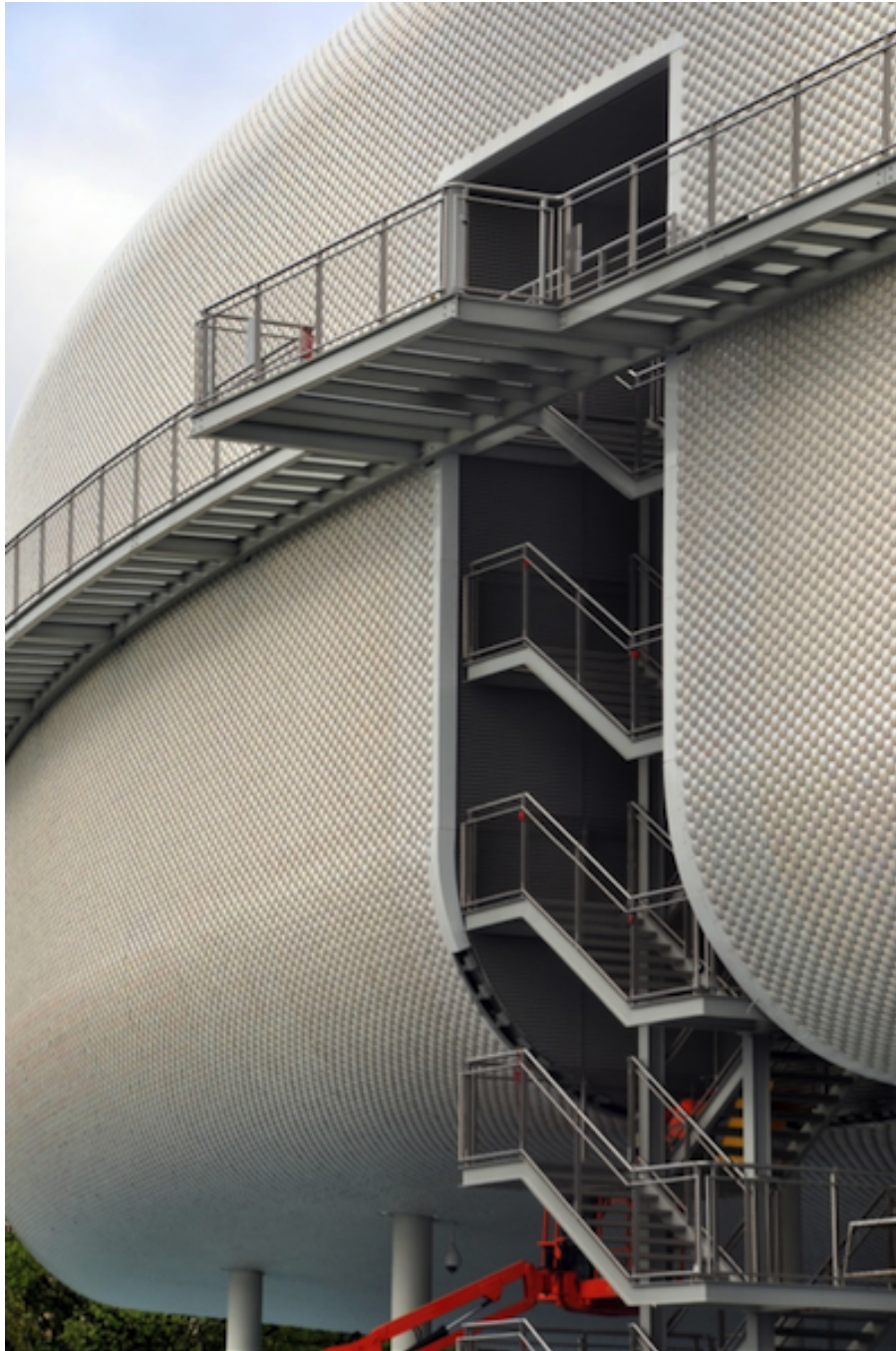


Fig. 7. Santander. Centro Botín. Intrusión de una de las dos escaleras laterales, entre la iconografía aeronáutica y la ciencia ficción (abril, 2017).

Y terminando con los árboles, hemos de detenernos en la única pareja que arraiga pegada al edificio. Flanquea la escalera central y sus copas vienen a coincidir con la línea de baños en el volumen menor. Porque lavabos e inodoros eran visibles al exterior desde mucho antes de la inauguración. A falta de

datos más concretos acerca de la legendaria maestría del autor de The Shard con el vidrio y las transparencias, las ramas se presentaban como única pantalla; finalmente, uno de los encuadres dispone de un decoroso biombo, pero otro expone a las mujeres en sus rutinas cosméticas, directamente hacia y desde los Jardines y el Paseo de Pereda (fig. 8). Si el Whitney Museum carece de *dead ends*, el Centro Botín lleva ese principio hasta su máxima expresión, acristalando completamente lo que serían las fachadas a la ciudad y al mar y cegando por entero las paredes laterales del desarrollo telescópico resultante.



Fig. 8. Santander. Centro Botín. Muro cortina, con aseo de señoras, desde los jardines (junio, 2017).

3.1. El mal entendido efecto Guggenheim

Parece que Santander suma la cercanía física a Bilbao para

hacer aún más perentoria la siempre enésima pregunta comparativa acerca de los efectos allí del Museo Guggenheim. Lo fue ya desde el minuto cero, y no a golpe de pregunta sino de declaración. La primera reacción ante la noticia de que la Fundación Botín construiría un “centro cultural” firmado por Renzo Piano fue automática: “El alcalde [Íñigo de la Serna] cree que el volumen de inversión y sus características lo harán equiparable a lo que supuso el Guggenheim para Bilbao” (Ayuntamiento de Santander, 2010: 31). Fue la prensa norteamericana la que, en vísperas ya de la presentación del proyecto en sí, informaba de que el autor de esas declaraciones había trabajado en la construcción del Museo Guggenheim Bilbao y, además, enmarcaba la nueva instalación en un proyecto de turismo cultural más amplio, de Chillida Leku junto a San Sebastián hasta la Ciudad de la Cultura en Santiago de Compostela, pasando por el Centro Niemeyer en Avilés; estos tres ya estaban entonces lo suficientemente fuera de juego como para sumarlos a la más larga lista de “Spain’s white elephants” (Minder, 2011), sin ánimo de resultar cenizo.

Pasaron los años, más de los previstos, los elefantes vecinos seguían siendo blancos, pero el Centro Botín ya tenía fecha de inauguración. A poco más de un mes vista, Renzo Piano fue preguntado si “[p]ersigue Santander un efecto parecido al que Bilbao obtuvo con el Guggenheim”, a lo que respondió que no lo creía, que “es un edificio muy bello” el de su amigo y compañero de navegación californiano, pero que él es más constructor que artista y que “[l]as palabras que más odio son *icono* y *gesto*” (en Vicente, 2017). Entre medias, 2014, Frank Gehry visitó España para recoger el Premio Príncipe de Asturias y fue inevitable que tuviera que responder a la evidencia de que “[e]l llamado ‘efecto Bilbao’ dio lugar al ‘efecto Guggenheim’”, que tantas ciudades intentaban imitar: “Olvidé contarles un pequeño truco. Yo soy el único que sabe cómo hacerlo”, respondió entre risas (en Díaz, 2014).

Por supuesto, no es lo mismo hablar de un efecto que de otro. La expresión referida al edificio es la más habitual en castellano; la referida a la ciudad, en cambio, lo es en inglés. Google devuelve 3,78 veces más resultados para “Bilbao effect” que para “Guggenheim effect”, del mismo modo que “efecto Guggenheim” devuelve 2,77 veces más resultados que “efecto Bilbao”[\[7\]](#). Que el consulado de Francia para toda la cornisa cantábrica tenga su sede en Bilbao es, de suyo, indicativo de una realidad sobradamente conocida. Desde allá, se ve como una “región”, pero desde acá son cuatro CC. AA., cada una de las cuales va a lo suyo, con el País Vasco en cabeza. Que a vuelta de la visita del cónsul a la Fundación Botín, el 20 de diciembre de 2016, insistiera por extenso en el tópico igualmente conocido y no poco deseado por cualquiera de las partes españolas, también:

La construcción [del Centro Botín], frente a la bahía de Santander, según sus promotores, está destinada a generar un “efecto Guggenheim”. A semejanza de otras ciudades del norte de España que han experimentado una regeneración urbana fantástica gracias a edificios soberbios (de Frank Gehry en Bilbao, de Rafael Moneo en San Sebastián o de Oscar Niemeyer en Avilés), Santander, gracias al Centro Botín, formará parte de las ciudades “abiertas a la estética vanguardista de esta región del norte de España”[\[8\]](#).

Referirse al edificio denota una comprensión superficial y literalmente icónica de lo que más que un fenómeno (en su posible connotación súbita) es un proceso (algo más complejo, planificado y sostenido en el tiempo) al que el edificio contribuye pero para el que no basta. Quiso la casualidad que la inauguración del Centro Botín coincidiera también con el año en que el Museo Guggenheim Bilbao celebraba su vigésimo aniversario. Con motivo de la efeméride, la prensa especializada angloparlante se preguntaba retóricamente si se había agotado el “Bilbao effect”. Era una excusa para llamar

la atención sobre la colosal simplificación que supone responsabilizar al museo del éxito de una ciudad que ya llevaba tiempo desarrollando un cambio radical, repensando sus espacios públicos a la vez que emergía una sofisticada cultura culinaria contemporánea, por ejemplo: el museo fue “la aceituna en el martini” (“the olive in the Martini”), muy visible, pero no el acontecimiento principal (Heathcote, 2017).

La prensa española, en cambio, calentaba la celebración insistiendo en “[e]l mantra del efecto *Guggenheim*”, en alusión al cambio provocado por el museo, sin referencia a ninguna otra circunstancia (Fernández Abad, 2017: 225). El posible atenuante (se trataba del extra sobre moda de *El País*), tampoco lo es tanto, porque hacía posar a los diecisiete vascos cuyas opiniones entrecomillaba promocionando (tampoco todos) marcas de ropa y complementos. A la vez, por los mismos días el ex alcalde de Bilbao Ibon Areso relató, en primera del plural, las claves de la transformación del *Waterfront* de Bilbao. Describió la extrema emergencia provocada por la desindustrialización y aclaró que contemplaban un museo, pero no uno concreto, que coincidió que la Fundación Guggenheim buscaba sede europea en aquellos momentos y la apuesta salió bien (Areso, 2017).

Y todo ello casi coincidió también, porque llegó en noviembre de 2016, con la sentencia del Tribunal Supremo que anulaba el Plan General de Ordenación Urbana de Santander, en vigor desde 2010. La noticia suponía una enmienda a la totalidad de proporciones desconocidas, pero ya antes la Ciudad había demostrado una deficiente capacidad de gestión de supreciado frente marítimo, dando lugar a renuncios y rectificaciones presuntamente debidos a la descoordinación con otras Administraciones Públicas, aun del mismo color político (Gómez, 2015: 69-70).

Dudo que la *aceituna* de Santander tuviera nunca un vermulé, pero luego se rompió la copa. Ojalá este último varapalo sirva para

provocar una reacción proporcional y coordinada que demuestre que no es necesario disponer de un proyecto nacionalista para saber adónde y cómo ir, tal y como parecen demostrar los casos de nuestras dos principales nacionalidades históricas.

3.2. Ruidos y silencios

De momento, ya en las semanas previas a la inauguración, nadie recordaba las críticas iniciales. La Fundación Botín llevó a cabo una campaña de comunicación y promoción modélica, atendiendo de manera discriminada a todos los públicos especializados (gestores culturales, taxistas, hosteleros, etc.), mientras el público general incrementaba su expectación al calor de los medios de comunicación. Sí fueron recordados los años de demora y los sobrecostes, que las empresas constructoras cifraban en 25 millones de euros y reclamaban públicamente el 25 de junio (Pelayo, 2017); fue solo dos días después de la inauguración, pero, pájaro en mano, pasaba por ser algo interno. En una ciudad que construye cuadrículas de hormigón cerradas con ladrillo, el acero y el soplete suponían un reto (fig. 9), pero no lo fue menos el del Guggenheim Bilbao y no consta nada parecido. Durante las primeras semanas los visitantes, deseosos y ansiosos, tomaron al asalto el sistema de pasarelas y escaleras (conocido como *Pachinko*), de acceso gratuito y prolongado más allá del horario del propio centro. Se trata de una red de comunicaciones que, a diferencia de lo visto y criticado en el Whitney, va suspendida entre los dos volúmenes: no se eleva sino que cuelga y, lo que es más importante, no hay elementos punzantes apuntando al cielo e insinuando una reprimida verticalidad. Incluso la escala (de buceo) que salva la distancia entre el último rellano y la cubierta del volumen mayor, para subir ya a mano, se curva en su remate (fig. 10). Una ciudad que mira y se mira mientras pasea no podía haber soñado mejor mirador, hacia la bahía y, casi diría que por primera vez, hacia sí misma. Entiéndase un ferry perpetuamente anclado a la bahía, con proa y cubierta solo para sus ojos. En una dirección, Peña

Cabarga se afianza como versión local de la impresionista montaña de Sainte-Victoire (fig. 11), aunque también haya quien la vea como “nuestro Monte Fuji particular” (Lastra, 2017, p. 26); en otra, la escalada de Entrehuertas, ladera arriba, recordará estampas lisboetas o portuenses. El edificio se reveló también fotogénico a rabiar, por sí mismo y, sobre todo, como plataforma elevada a ene, multiplató, para disparar infinitos *selfies*. Los usuarios de los servicios de pago puertas adentro (las exposiciones son gratuitas para los ciudadanos de Cantabria convenientemente registrados) no podían igualar en volumen a los curiosos, pero la afluencia era asimismo considerable.



Fig. 9. Santander. Centro Botín. Edificio en construcción (diciembre, 2014).



Fig. 11. Santander. Centro Botín. Encuentro de *pequeños cruceros* (julio, 2017).



Fig. 10. Santander. Centro Botín. Escala de buceo para acceder a la cubierta del volumen mayor (julio, 2017).

La exposición inaugural de Carsten Höller fue tan fácil o tan difícil de interpretar como se prefiera, a gusto del visitante. La “experiencia de pasar una noche en el Centro Botín”, usando como cama y baño sendas piezas del montaje, la

gestionaba el hotel de más pedigrí de la ciudad, el Real, donde finalmente se servía el desayuno; es propiedad de la misma familia Botín y lo explota un grupo con sede en Barcelona (Eurostars Hotel Real). Para el centro, constituyó una evidente coartada mercadotécnica, debidamente dosificada. Los telediarios se hicieron eco el 10 de agosto, cuando uno y otra llevaban mes y medio de rodaje y cuando ya habían vivido esa experiencia más de 40 personas, a razón de entre 250 y 350 euros (RTVE, 2017: 00:00:27-00:00:34). La pareja elegida para la pieza lo había contado en Instagram el 31 de julio (“[h]ace unos días hemos dormido en el @centrobotin”); lo hizo colgando una foto de la instalación principal (Y) como marco promocional del neceser de una de las marcas que venden en su tienda de moda y complementos (véase Instagram). Desconozco a cuánto cotiza este tipo de publicidad, pero lo mismo no fueron tan insensatos como la marca del dentífrico (*Insensatus*) ideado para la experiencia y mostrado en primer plano en el reportaje del noticiario podría dar a entender: “Aquí nada es casual. Hasta la pasta dental forma parte de la experiencia artística” (RTVE, 2017: 00:00:40-00:00:42). Todo ello demuestra una dinámica museográfica muy de nuestros días: los museos, como cualquier otro proveedor de servicios de ocio, venden experiencias, para vivirlas y, sobre todo, para contarlas, por ambas partes. Considero, no obstante, que para *contar* convenientemente un cuadro se requiere unos ciertos conocimientos; para contar una experiencia, dependerá.

La promoción de aquella actividad por el hotel contenía otro punto de interés ahora: “Podrás disfrutar también del anochecer y el amanecer viendo una de las 20 bahías más bonitas del mundo a través de los magníficos ventanales del Centro Botín”, anunciaba. Me reafirma en la sospecha de que el Centro Botín existe de espaldas al propio edificio, que pareciera no contar desde un punto de vista estricta y profesionalmente arquitectónico. Sin necesidad de recordar la repercusión mediática que la arquitectura del Whitney Museum desencadenó instantáneamente con su inauguración, fue notorio

el silencio respecto al Centro Botín. Ocurre desde dentro: salvo error, llamó la atención que la institución no publicara un dossier recogiendo la repercusión en los medios de la puesta en marcha, algo que sin duda habría recopilado; cabe interpretar ese gesto como una falta de transparencia que siembra dudas, como cuando Íñigo Sáenz de Miera, director general de la fundación, repetía que "preferimos dar prioridad a la calidad sobre la cantidad" cada vez le preguntaban por las cifras de visitantes (en Balbona, 2017).

Con esa impresión preconcebida en mente, la repercusión posinaugural se antojó escasa. Lo observado en los medios españoles lo confirmaba. Lo asumía implícitamente uno habitualmente atento al tema como es *ABC* (Vocento). Cuando se cumplían tres semanas de la apertura salió al paso con una reseña tan emocional como las opiniones recogidas a pie de calle ("me fascina su recubrimiento cerámico y camaleónico") y no ocultó la realidad: "La crítica, como ya han pasado unos cuantos días desde el trasiego de la apertura, ha decidido reposar el juicio 'experto'" (Revuelta, 2017). Sonaba a *excusatio non petita* y servía para reflexionar si acaso los condicionamientos impuestos al arquitecto por la ciudad no le estarían pasando factura, y esto vale tanto o más para los medios extranjeros.

Cierto que Santander no es Nueva York, pero, para haber sido promocionado como la primera obra de Renzo Piano en España, cupo esperar un mayor interés profesional. Vale que la revista especializada *Arquitectura Viva* le dedicó una gran carta de amor, contraponiéndolo al Museo Guggenheim Bilbao como lo hacen, respectivamente, Venus y Marte, lo femenino y lo masculino, antes de acabar el año (Fernández-Galiano, 2017a: 46). También, que los estudios académicos lo han asumido rápidamente como nuevo objeto de deseo, tanto por parte de geógrafos (Gil de Arriba, 2018: 586-589) como de historiadores (Bermejo, 2018).

En cambio, en términos mediáticos, la prensa diaria se

desentendió del tema tras los pases previos a la apertura. Por lo que tenía de falta a lo que es costumbre, se hizo particularmente llamativo el silencio de *El País*. Comparable a las reseñas que mereció el Whitney Museum, en fondo y en forma, fue la publicada en el *Financial Times*, de carácter económico (del sueño de un banquero, Emilio Botín, tratamos) y tan británico como que su sede, en Londres, prácticamente toca la City con una mano y *The Shard*, el todavía nuevo y aclamado rascacielos de Renzo Piano, con la otra. Admitía que no es fácil definirlo (“[i]t isn’t easy to characterise this building”), pero se solidarizaba con su huida del icono (“avoids iconicism”) hasta el extremo de casi hacerse invisible (“to be relatively self-effacing”); resulta un desafío que lleva a comparar los dos volúmenes con despojos industriales (“the residue of the industry”), el casco de un barco en dique seco o una nave espacial como la que pilotaba Han Solo (“the Millennium Falcon from Star Wars”), o sea, piropos tan a tono con la sensibilidad angloparlante como comparar sus espacios, al fin y salvando la escala, con los del Whitney neoyorquino (Heathcote, 2017). Tanto puede sorprender una reseña tan arquitectónica en un medio económico como otra tan poco arquitectónica y tan económica en el *New York Times*, aparecida más de una semana después de la inauguración (Minder, 2017). Lo que más le interesó a su autor fue la condición filantrópica del proyecto (“una rareza en España”), financiado por una familia de banqueros en un país acostumbrado al dinero público, así como los fuertes recelos y críticas que ello despertó en la ciudad. Incluida en la sección “Art & Design”, se hacía eco de los contenidos artísticos, de las exposiciones, pero lo más arquitectónico que encontramos en el texto (y “Arquitectura” se llama la misma sección en la edición en español) es que “el edificio se eleva por encima de columnas” para dejar paso y no bloquear las vistas. Así las cosas, tampoco aludía a otros proyectos de Piano, en cuyo currículum también cabe, valga el recordatorio circunstancial, la sede de la propia cabecera en Times Square. Y con elementos de ambas orillas atlánticas, en fin, una

revista británica y artística como *The Art Newspaper* interpretaba la discreción arquitectónica con un consciente “anti-Bilbao style”, a tono con un mundo poscrisis que huye de los grandes proyectos; sería la prueba de que “la cultura ya no salva a las ciudades” (“[c]ulture is not saving cities any more”), según Bruce Altshuler, director de los estudios en museos de la New York University (en McGivern, 2017). Me parece que un juicio como este, formulado desde la distancia exterior, aplica una lectura global a lo que, a nivel local, es más el resultado de unas limitaciones impuestas por la idiosincrasia de la ciudad y que, como hemos visto, no tienen que ver con evitar la emulación del Guggenheim precisamente.

Desde la cercanía interior, nos conformaríamos con que el flujo de visitantes y el modo de uso de la *aceituna* de Santander y su espacio circundante produjeran siquiera parecida sensación de familiaridad respecto a otros grandes museos internacionales que proporciona el Museo Guggenheim Bilbao. O el Whitney Museum. O... De momento, se escucha más hablar *extranjero*. Además, con su horario ininterrumpido, como el de las grandes cadenas comerciales, ya planta cara a la pausa de 14 a 16, tan española y, hoy en día, tan ‘de provincias’. Recuerdo usos tan inamovibles y respiro aliviado: las cosas pueden cambiar y lo están haciendo.

4. Conclusión

Encierra un punto paradójico que un edificio consagrado a la creación haya condicionado el proceso creativo de su autor. El Centro Botín que vemos hoy difiere de la idea original casi tanto como lo hacen la ciudad de Santander y la de Nueva York, para la que el arquitecto estaba más acostumbrado a trabajar. No bastó con que hubiera diseñado dos pabellones pequeños en lugar de un único volumen grande. La ciudad los quería más pequeños aún, y menos afilados, más suaves, menos amenazantes, más redondeados, menos abstractos, más orgánicos. En suma, quiso y obtuvo un edificio *bonito*, a tono con su paisaje, natural (*landscape*).

Seguro que también tiene su intrahistoria, pero lo que sabemos apunta a que Nueva York había permitido a Renzo Piano ser él mismo inmediatamente antes. El marco del Meatpacking District actúa como guante perfecto para el nuevo Whitney Museum of American Art. Este se presenta ajeno a las convenciones clásicas de orden y proporción aparentes, enorme en su ensamblaje informe, amenazantemente erizado, vuelto hacia sus adentros. Desde el principio quiso y obtuvo un edificio *bello*, a tono con su propio paisaje, urbano (*cityscape*).

En Santander, Piano demostró su grandeza al ser capaz de adaptarse a cada una de las demandas locales sin renunciar a exhibir algunos de sus rasgos más característicos y recurriendo a sus herramientas de siempre. Véanse los numerosos guiños náuticos, rescatados de su propia pasión navegante. Ojalá, decíamos, la ciudad se deje influir por la presencia y la actividad del recién llegado, por lo que ese retrato arquitectónico mantiene del otro progenitor. Que los afiladísimos parterres triangulares de los dos árboles que flanquean la entrada ya hayan sido rehechos en círculo denota que las tensiones entre las dos partes continúan activas.

[1] Este trabajo se enmarca dentro del proyecto de investigación del Plan Nacional titulado “Museos y distritos culturales: arte e instituciones en zonas de renovación arquitectónico-urbanística” (HAR2015-66288-C4-01-P), Ministerio de Economía y Competitividad, convocatoria de 2015, del que es IP el profesor Jesús Pedro Lorente.

[2] “[S]achant que la transparence d’un bâtiment est toujours ressentie par le public comme une marque d’hospitalité”.

[3] “The outdoor staircase epitomizes the operative and

symbolic logic of Mr. Piano's design". "But the new Whitney reaffirms why museums began turning to him in the first place" (Smith, 2015).

[4] Tratándose de un centro de arte con prominente vocación educativa, viene a cuento la crítica que Juan Martínez Moro (2018: 169) acaba de realizar a la creciente tendencia de los educadores a redondear y ablandar ("estética de lo redondito y blandito") el dibujo infantil, negándole los trazos afilados o disonantes con esa idea infantiloides preconcebida.

[5] "It is a relief to leave behind the old tamed High Line, truly a garden now [...], the joy is gazing upon unruly plantings, left by the birds or the wind, growing out of the rusted track" (Raver, 2014).

[6] "The straight line reminds us of the presence of man, while the curve represents a return to idyllic nature" (en Cooper y Taylor, 2000: 27).

[7] En términos absolutos aproximados: "Bilbao effect", 33.700 resultados; "Guggenheim effect", 8.900; "Efecto Bilbao", 4.110; "Efecto Guggenheim", 11.400 (Google).

[8] "La construction, face à la baie de Santander, selon ses promoteurs, est destinée à générer un «effet Guggenheim». A l'instar d'autres villes du nord de l'Espagne qui ont vu une fantastique régénération urbaine grâce à de superbes constructions architecturales (de Frank Gehry à Bilbao, de Rafael Moneo à Saint-Sébastien ou d'Oscar Niemeyer à Avilés), Santander, grâce au Centro Botín, fera ainsi partie intégrante des villes «ouvertes à l'esthétique d'avant-garde de cette région du Nord de l'Espagne»" (Consulat Général de France à Bilbao, 2017).
