



# ARQUITECTURA Y PAISAJE

transferencias históricas  
retos contemporáneos

VOLUMEN I

A B A D A E D I T O R E S





**ARQUITECTURA  
Y PAISAJE**  
transferencias históricas  
retos contemporáneos

**VOLUMEN I**

## LECTURAS

Serie **H.<sup>a</sup> del Arte y de la Arquitectura**

DIRECTORES Juan Miguel HERNÁNDEZ LEÓN y Juan CALATRAVA

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, [www.cedro.org](http://www.cedro.org)) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

Para la edición de este libro se ha contado con la colaboración económica del Grupo de Investigación HUM813 Arquitectura y Cultura Contemporánea.



UNIVERSIDAD  
DE GRANADA

Los textos que se publican en este libro han sido objeto de previa evaluación por pares mediante el sistema de doble ciego.

© DE LOS TEXTOS, SUS AUTORES, 2022

© ABADA EDITORES, S.L., 2022

Calle del Gobernador, 18  
28014 Madrid  
[WWW.ABADAEDITORES.COM](http://WWW.ABADAEDITORES.COM)

IMAGEN DE CUBIERTA: *Granada. Vista del Generalife y Río Dauro*, autor desconocido, ca. 1900. Archivo Municipal de Granada, signatura 00.018.17, número de registro 300667.

maquetación ANA DEL CID MENDOZA  
MARTA RODRÍGUEZ ITURRIAGA  
MARÍA ZURITA ELIZALDE

diseño de cubierta FRANCISCO A. GARCÍA PÉREZ  
AGUSTÍN GOR GÓMEZ

ISBN 978-84-19008-07-7

IBIC AMA

depósito legal M-484-2022

impresión COFÁS, ARTES GRÁFICAS

**Coordinadores de la edición**

David Arredondo Garrido  
Juan Manuel Barrios Rozúa  
Emilio Cachorro Fernández  
Juan Calatrava Escobar  
Ana del Cid Mendoza  
Francisco Antonio García Pérez  
Agustín Gor Gómez  
Bernardino Líndez Vílchez  
Juan Carlos Reina Fernández  
Marta Rodríguez Iturriaga  
María Zurita Elizalde



<b>PRESENTACIÓN</b> .....	XIX
Juan Calatrava	

## VOLUMEN I

### 1. PAISAJE URBANO Y CULTURA ARQUITECTÓNICA

<b>ARCHITECTURE AND THE URBAN LANDSCAPE, PUBLIC SPACE AS A TRANSFORMATION OF CONTEMPORARY CITIES (1945-1970)</b> .....	25
Adele Fiadino	
<b>“LES RUINES D’UNE RAISON...”</b> . DESONTOLOGIZACIÓN DEL PENSAMIENTO Y DESTRUCCIÓN DE LA ARQUITECTURA Y EL PAISAJE .....	37
Federico L. Silvestre	
<b>MENDELSON Y AMERIKA: DOS VISIONES DE LA CIUDAD ILUMINADA</b> .....	55
José Manuel Pozo Municio	
<b>PAISAJE O ARTIFICIO: LA IMPLANTACIÓN DE JARDINES EN LAS PLAZAS DE GRANADA EN EL SIGLO XIX</b> .....	69
Fernando Acale Sánchez	
<b>EL TERCER ESPACIO DE LA CIUDAD: LA IDENTIDAD URBANA DE LOS PAISAJES INTERMEDIOS</b> . .	81
Luisa Alarcón González, Francisco Montero-Fernández	
<b>EL BLOQUE: INSTRUCCIONES DE USO</b> .....	91
Mónica Aubán Borrell	

<b>ARCHITECTURE, CITY, AND LANDSCAPE IN THE SABAUDIA PROJECT IN THE AGRO PONTINO . . .</b>	103
Gemma Belli	
<b>THE LANDSCAPE IN THE ITALIAN PUBLIC SOCIAL HOUSING DURING THE '50S: ROBERTO PANE AS AN ARCHITECT FOR THE INA-CASA PLAN . . . . .</b>	117
Ermanno Bizzarri	
<b>PERCEPTION OF URBAN SPACE AND ARCHITECTURE IN THE NORTHEAST OF ITALY BETWEEN THE 15TH AND 16TH CENTURIES: THE ROLE OF COLOR AND LIGHT . . . . .</b>	129
Federico Bulfone Gransinigh	
<b>A CITY OF MARBLE. URBAN READINGS THROUGH THE LENS OF A MATERIAL. . . . .</b>	141
Charlotte Bundgaard	
<b>APERTURISMO ESPACIAL FRENTE AL LUGAR. EL CONCEPTO REDEFINIDO DE VENTANA COMO MECANISMO EVASOR . . . . .</b>	153
Emilio Cachorro Fernández	
<b>DAMAGED IDENTITIES. EARTHQUAKES, HISTORICAL CENTRES AND RECONSTRUCTIONS BETWEEN ABANDONMENT AND URBAN REGENERATION . . . . .</b>	171
Stefano Cecamore	
<b>MEMORIAS FRANCISCANAS: UNA VISIÓN SOBRE LOS PAISAJES DE LAS CIUDADES DE LIMA (PERÚ) Y SALVADOR (BRASIL) A PARTIR DE LOS CONVENTOS SERÁFICOS . . . . .</b>	179
Maria Angélica da Silva, Katherine Edith Quevedo Arestegui	
<b>MAKING THE CITY. . . . .</b>	191
Martina D'Alessandro	
<b>LAS CASAS DE ALQUILER DE LUJO ENTRE MEDIANERAS EN EL PRIMER TRAMO DE LA GRAN VÍA DE MADRID. 1910-1920: PEDRO MATHET Y SEGUROS LA ESTRELLA . . . . .</b>	205
Juan de Andrés Martínez	
<b>CONTEMPORARY URBAN LANDSCAPES: THE CONSTRUCTION OF PUBLIC HOUSING IN THE 1950S IN SOUTHERN ITALY . . . . .</b>	217
Carolina De Falco	
<b>UNIDAD EN LA VARIEDAD: ARQUITECTURA DE PAISAJE EN BERLÍN HANSAVIERTEL. . . . .</b>	229
Manuel Rodrigo de la O Cabrera	
<b>PAISAJES FORTIFICADOS EN CLAVE CONTEMPORÁNEA: UNA PUESTA EN VALOR PATRIMONIAL DE LA SIERRA SUR DE JAÉN A TRAVÉS DEL PROYECTO DE ARQUITECTURA. . . . .</b>	241
Rafael de Lacour, Manuel Sánchez García	
<b>PRECURSORES DE LA MOVILIDAD URBANA . . . . .</b>	253
Miguel Ángel Díaz González, Daniel Gómez Magide	
<b>RENZO PIANO ENTRE EL MAR Y LA CIUDAD. ANÁLISIS DEL CENTRO BOTÍN Y LA TRANSFORMACIÓN DEL FRENTE MARÍTIMO DE SANTANDER . . . . .</b>	267
Daniel Díez Martínez	

LA CIUDAD Y EL OASIS: DOS CAMPUS DE DAN KILEY EN NUEVA YORK Y CALIFORNIA . . . . .	281
Marta García Carbonero, Laura Sánchez Carrasco	
UNA MIRADA DE VUELTA. A PROPÓSITO DE ANTONIO JIMÉNEZ TORRECILLAS . . . . .	291
Alba Jiménez Navas, Mario Martínez Santoyo	
PAISAJE CULTURAL URBANO E IDENTIDAD TERRITORIAL. CEMENTERIO, MEDINA Y ENSANCHE DE TETUÁN . . . . .	303
Bernardino Líndez Vílchez	
LA TRANSFORMACIÓN URBANA DE LA CIUDAD DE LUGO A PARTIR DE LA IMAGEN FOTOGRÁFICA . . . . .	317
Francisco Xabier Louzao Martínez	
(RE)CONSTRUIR LA CIUDAD SEGÚN SU CARTOGRAFÍA Y ARQUITECTURA: DEL MEDIO NATURAL AL TEJIDO URBANO INDUSTRIAL . . . . .	329
Miriam Martín Díaz, Enrique Castaño Perea	
LA METAMORFOSIS DE CUSCO ENTRE CAMBIOS DEL PAISAJE URBANO Y CONSERVACIÓN DE IDENTIDAD CULTURAL . . . . .	339
Claudio Mazzanti, Vianey Bellota Cavanaugh, Crayla Alfaro Auca	
LAS CASAS DE MIES VAN DER ROHE: DEL ESPACIO CONTINUO AL PAISAJE ENMARCADO . . . . .	351
Ricardo Merí de la Maza, Clara E. Mejía Vallejo	
UNA CIUDAD DENTRO DE UN JARDÍN: EL LAGO DEL OESTE DE HANGZHOU . . . . .	363
Antonio José Mezcua López	
UNA ARQUITECTURA DEL OLVIDO: EL PAISAJE PATRIMONIAL DEL CASTILLO Y FORTALEZA DE LA VILLAVIEJA EN BEAS DE SEGURA (JAÉN) . . . . .	371
Pablo Manuel Millán-Millán, José Miguel Fernández Cuadros	
RHINOCEROS ESPERIMENTI: LA REPROGRAMACIÓN URBANA DESDE EL CONTEXTO HISTÓRICO . . . . .	383
Fernando Moral Andrés, Elena Merino Gómez.	
“DES RACINES POUR LA VILLE”: REFLEXIONES DE RENÉE GAILHOUSTET EN TORNO AL PAISAJE URBANO. . . . .	397
María Pura Moreno Moreno	
ESO PARECE UNA IGLESIA. SOBRE EL LENGUAJE MODERNO Y LA IDENTIDAD DE LA ARQUITECTURA DEL TEMPLO . . . . .	409
Juan M. Otxotorena	
THE PORTICOES OF BOLOGNA BETWEEN URBAN SPACE AND ARCHITECTURAL CULTURE. FROM THE MIDDLE AGES TO THE UNESCO NOMINATION . . . . .	421
Daniele Pascale-Guidotti-Magnani, Elena Ramazza	
ABANDONO Y REGRESO. REHABITAR PEQUEÑOS PUEBLOS HISTÓRICOS ITALIANOS . . . . .	435
Claudia Pirina	

TRES CARTOGRAFÍAS AMBIENTALES EN USA 1963-1975 . . . . .	449
Fenando Quesada López	
GEOGRAPHICAL FORMS AS ETYMOLOGY OF THE URBAN LANDSCAPE: A CONTRIBUTION TO THE (RE)DESIGN OF ARRABIDA (PORTO, PORTUGAL) . . . . .	461
Sílvia Ramos	
EL TRÁNSITO ENTRE ALCÁZAR Y MEZQUITA EN LA CIUDAD DE MADINAT AL-ZAHRA: EL SABBAT	473
Manuela Rodríguez Bravo	
LOS PROYECTOS PARA LA FINCA EL SERRALLO EN GRANADA: CRÓNICA DE UN PAISAJE . . . . .	487
Marta Rodríguez Iturriaga	
LLEGANDO A MADRID. MEMORIA DE UNA SILUETA . . . . .	503
Eva J. Rodríguez Romero, Rocío Santo-Tomás Muro, Carlota Sáenz de Tejada Granados	
EL PAISAJE COTIDIANO: NARRACIONES Y CARTOGRAFÍAS DEL SUR DE MADRID . . . . .	515
Carlota Sáenz de Tejada Granados, Eva J. Rodríguez Romero, Rocío Santo-Tomás Muro	
CONTRA LA DESMEMORIA. LA TRANSFORMACIÓN DEL PAISAJE PORTUARIO DE SEVILLA . . . . .	527
Victoriano Sáinz Gutiérrez	
DE LA GRIETA DE ASFALTO A LA COSTURA VERDE: TRES EJEMPLOS DE RECONVERSIÓN URBANA	539
Laura Sánchez Carrasco, Marta García Carbonero	
CONSERVACIÓN EN LOS ESPACIOS PÚBLICOS HISTÓRICOS: ACTUACIONES EN LOS ESPACIOS GENÉRICOS DE LA CIUDAD HISTÓRICA . . . . .	551
Silvia Segarra Lagunes	
ESCALERA Y PAISAJE. LUGARES INTERMEDIOS ENTRE LO URBANO Y LO DOMÉSTICO. . . . .	561
Juan Antonio Serrano García	
THE RURAL ITALIAN VILLAGES OF THE 1950S: PLACES TO KNOW AND RELIVE . . . . .	573
Simona Talenti, Annarita Teodosio	
PAISAJE COLLAGE. LA INTEGRACIÓN DE LAS QUINTAS DE RECREO DEL CAMINO DE ARAGÓN EN LA CIUDAD DEL SIGLO XXI. . . . .	587
Carmen Toribio Marín, Rosana Rubio Hernando, Rafael García García	
EL PAISAJE DE LAS MEDINAS MARROQUÍES TRAS EL PROTECTORADO ESPAÑOL DE MARRUECOS (1912-56): EL LEGADO DE ALFONSO DE SIERRA OCHOA. . . . .	601
Jaime Vergara-Muñoz, Miguel Martínez-Monedero	
EL PAISAJE HISTÓRICO URBANO COMO RECURSO PARA EL PROYECTO DE ARQUITECTURA. ESTRATEGIA DE REGENERACIÓN URBANA PARA EL CONJUNTO SANTA CLARA-DON FADRIQUE EN SEVILLA . . . . .	613
Cristina Vicente Gilabert, Marina López Sánchez, Mercedes Linares Gómez del Pulgar	
ARCHITECTURE IS <i>OUTIL</i> . . . . .	625
Luca Zecchin	

REMIRAR PAISAJES HABITABLES: ESPACIOS DE CENTRALIDAD Y DE PROXIMIDAD URBANA. CONJUNTO PEDREGULHO Y EQUIPAMIENTOS DE BARRIO SESC EN BRASIL . . . . .	639
Carla Zollinger, María Pía Fontana, Miguel Mayorga	

## 2. EL PATRIMONIO PAISAJÍSTICO ANTE LOS DESAFÍOS DE LA CONTEMPORANEIDAD

REPERCUSIONES DE LA ENAJENACIÓN DEL PATRIMONIO REAL EN EL PAISAJE DE LOS REALES SITIOS. EL CASO DE ARANJUEZ (MADRID, ESPAÑA) . . . . .	651
Pilar Chías, Tomás Abad	
LA DEFINICIÓN DEL PAISAJE Y SU PROTECCIÓN: EL DEBATE ITALIANO ENTRE 1904-1939 . . . . .	663
Fabio Mangone	
PAISAJES DE RUINAS. UNA MIRADA SOBRE EL VALOR MEMORIAL DEPOSITADO EN LOS ASENTAMIENTOS URBANOS ABANDONADOS EN EL TERRITORIO EUROPEO CONTEMPORÁNEO . . . . .	671
Carlos Bitrián Varea	
TRES FALLIDAS INTERVENCIONES EN EL PAISAJE: LO INAUTÉNTICO, EL ESPECTÁCULO TECNOLÓGICO Y LA PRESERVACIÓN ENCARECIDAMENTE PERVERSA. . . . .	679
Joan Casals Pañella	
WRIGHT'S INFLUENCE IN NAPLES. . . . .	687
Vincenzo Esposito	
CONSIDERACIONES DESARROLLISTAS GEOGRÁFICO-ESTRATÉGICAS DE LA ALPUJARRA. PROGRESIÓN TRADICIONAL ALPUJARREÑA Y EFECTOS ADVERSOS MEDIANTE UN EJEMPLO REPRESENTATIVO . . . . .	697
Juan Luis Fernández-Quero	
<i>HABITAT ÉVOLUTIF</i> : LA CIUDAD VERTICAL DE ATBAT-AFRIQUE. . . . .	707
Cristina Quiteria García Dorce	
PARQUES PERIURBANOS EN ÁREAS METROPOLITANAS: DE PAISAJES PERIFÉRICOS A ESPACIOS DE SOCIALIZACIÓN . . . . .	717
Francisco José García Fernández, Blanca del Espino Hidalgo	
PAISAJE EMPAQUETADO . . . . .	731
Iñigo García Odiaga, Iñaki Begiristain Mitxelena, Ibon Salaberria San Vicente	
LA ARQUITECTURA DEL TURISMO DE MONTAÑA Y LA CONSTRUCCIÓN DE SU PAISAJE: DEL REFUGIO RURAL A LA ESTACIÓN DE ESQUÍ. EL CASO DE SIERRA NEVADA (GRANADA) . . . . .	743
José V. Guzmán Fernández	
EMERGING LINKS BETWEEN ALPINE LANDSCAPE HERITAGE AND MEGA-EVENTS IN THE MILAN-CORTINA 2026 WINTER OLYMPICS . . . . .	755
Zachary Mark Jones, Francesca Vigotti	

EL PATRIMONIO CULTURAL DEL VALLE DE RICOTE (MURCIA) Y LA CARTOGRAFÍA DEL <i>GENIUS LOCI</i> . BASES TEÓRICAS Y METODOLÓGICAS PARA LA ELABORACIÓN DE UN MAPA CULTURAL A PARTIR DE ACCIONES DE PARTICIPACIÓN SOCIAL . . . . .	765
Joaquín Martínez Pino, Marta Ruiz Jiménez	
THE BUILT LANDSCAPE OF THE CINQUE TERRE . . . . .	775
Mauro Marzo, Viola Bertini	
CHALLENGING THE ARCHITECTURAL LANGUAGE: THE BAMBOO CASE. . . . .	787
Giulia Pezzullo	
PATRIMONIO PAISAJÍSTICO Y ASENTAMIENTOS RURALES. REGENERACIÓN Y RECUPERACIÓN SOSTENIBLE DE LOS POBLADOS AGRÍCOLAS MODERNOS EN ITALIA Y ESPAÑA. . . . .	797
Raffaele Pontrandolfi, Jorge Moya Muñoz, Manuel Castellano Román	
PAISAJES PRODUCTIVOS Y ESPACIO PÚBLICO. CUANDO LA CIUDAD QUIERE SER MÁS CAMPO. . . .	809
Juan Carlos Reina Fernández	
PAISAJE Y ANTIGUAS INFRAESTRUCTURAS. UN LAZO IDEAL ENTRE AFINIDADES Y DIVERSIDADES CULTURALES . . . . .	819
Emanuele Romeo	
EL PROYECTO PAISAJÍSTICO COMO INSTRUMENTO PARA SOLVENTAR LA PRECARIEDAD EN EL BARRIO HISTÓRICO DE BAJO DE GUÍA DE SANLÚCAR DE BARRAMEDA . . . . .	829
José Antonio Romero-Odero	
THE CASTLES OF <i>PAYS CATHARE</i> . A MULTI-LAYERED HERITAGE? . . . . .	841
Riccardo Rudiero	

## VOLUMEN II

### 3. OTROS PAISAJES, OTRAS ESCALAS: EL PROYECTO ARQUITECTÓNICO EN EL TERRITORIO DISPERSO

LA TRANSFORMACIÓN MUDA DEL PAISAJE URBANO . . . . .	857
Antonella Falzetti, Veronica Strippoli	
CAMBIAR EL PAISAJE: LA OBRA DEL INSTITUTO NACIONAL DE INDUSTRIA (1941-1975). . . . .	869
Ángeles Layuno	
DISEÑO Y CONSTRUCCIÓN DE UN PAISAJE AGRÍCOLA MODERNO. EL AGRO PONTINO EN LA “BATTAGLIA DEL GRANO”. . . . .	887
David Arredondo Garrido	

THE HUMAN ECODYNAMICS OF THE ARCHITECTURAL ICELANDIC LANDSCAPE: THE HISTORICAL EXAMPLE OF TURF HOUSES AND EARTHWORKS . . . . .	903
Pablo Barruezo-Vaquero	
THE SOTTOBORGO AND THE CAPILLA-ESCUELA: THE SERVICES OF THE PLANNED DISPERSED SETTLEMENT OF THE 20TH CENTURY IN ITALY, PORTUGAL AND SPAIN. . . . .	913
Tiziana Basiricò, Rui Braz Afonso, Luis Santos y Ganges	
EL PAISAJE Y LOS PRIMEROS PUENTES DE HORMIGÓN ARMADO DE ANDALUCÍA ORIENTAL, 1920-1945	925
Antonio Burgos Núñez, Juan Carlos Olmo García	
ARQUITECTURA DEL OLIVAR EN LA VEGA DE SEVILLA. FRAGMENTOS DE UN PAISAJE EXTINTO	939
Manuel Chaparro-Campos, José-Manuel Aladro-Prieto	
REGENERACIÓN, PAISAJES Y ARQUITECTURAS: ESTRATEGIAS DE INTERVENCIÓN EN EMPLAZAMIENTOS MINEROS ABANDONADOS EN CERDEÑA . . . . .	953
Pier Francesco Cherchi, Marco Lecis	
EL VÍNCULO AFECTIVO ENTRE ARQUITECTURA Y TERRITORIO. . . . .	963
María Fandiño Iglesias	
EL UNIVERSO ATRAPADO EN UN FRAGMENTO DE CIELO: LA INTERPRETACIÓN DEL PAISAJE LLEVADA A CABO POR JAMES TURRELL A TRAVÉS DE LOS SKYSPACES. . . . .	975
Tomás García Píriz	
JUAN BORCHERS, UNA MIRADA SOBRE EL ESCORIAL . . . . .	987
Ignacio Hornillos Cárdenas	
THE TREND OF SPANISH-STYLE ARCHITECTURE IN JAPANESE HOUSES, HOTELS, SHOPPING CENTRES, OUTLETS, AND THEME PARKS IN THE 20TH CENTURY . . . . .	1001
Ewa Kawamura	
THE PERTINENCE OF PERCEIVING THE VISIBLE: THE OPTICAL TELEGRAPH TOWERS OF THE CASTILLA LINE IN THE LANDSCAPE . . . . .	1015
Laura Lalana-Encinas	
ARQUITECTURAS DE LA LLANURA, POÉTICAS DE LA INMENSIDAD . . . . .	1027
Alejandro Lapunzina	
EL ESTABLO-GRANERO DEL DOTTI, UN MODELO DE AUTOR . . . . .	1039
Fabio Licitra	
DE HABITAR UN TERRITORIO A CONSTRUIR UN PAISAJE: SAN JULIÁN DE SAMOS . . . . .	1053
Estefanía López Salas	
ARQUITECTURA Y PAISAJES DEL PROGRAMA INDUSTRIAL DEL FRANQUISMO PARA EL BIERZO Y LACIANA (LEÓN, ESPAÑA) . . . . .	1063
Jorge Magaz Molina	

<b>ESCAPE FROM AVANT-GARDE: ARCHITECTURE AND LANDSCAPE IN HANNES MEYER'S KINDERHEIM IN MÜMLISWIL (1938-39)</b> . . . . .	1075
Andrea Maglio	
<b>LAS “TIERRAS ALTAS” Y LA LECCIÓN DEL PAISAJE</b> . . . . .	1087
Paolo Mellano	
<b>COLONIZACIÓN DEL TERRITORIO Y CONSTRUCCIÓN DEL PAISAJE</b> . . . . .	1099
Plácida Molina Ballesteros, Rui Manuel Braz Afonso, Rui Alves	
<b>DEL COUNTRYSIDE AL TESLA WALD: EL COMPROMISO DEL PROYECTO ARQUITECTÓNICO EN UN BOSQUE DEGRADADO</b> . . . . .	1111
María Ocón Fernández	
<b>NUEVOS MODELOS DE ASENTAMIENTO EN LA TRANSFORMACIÓN DEL PAISAJE RURAL ENTRE LA TRADICIÓN Y LA MODERNIDAD. LOS PUEBLOS DE LA REFORMA AGRARIA EN ESPAÑA E ITALIA A MEDIADOS DEL SIGLO XX</b> . . . . .	1123
Raffaele Pontrandolfi, José María Guerrero Vega, Francisco Pinto Puerto	
<b>LA TORRE ALQUERÍA DE MÁGINA. CARTOGRAFÍAS Y ARQUITECTURA DE LA ALQUERÍA DE DÚRCAL</b>	1137
David Raya Moreno	
<b>EL PAISAJE DEL RÍO MAGDALENA, DISPOSITIVO INTEGRADOR DE CIUDAD</b> . . . . .	1149
Luz Mery Rodelo Torres	
<b>HÁBITAT RURAL DISEMINADO Y NUEVAS FORMAS DE EXPLOTACIÓN DEL TERRITORIO EN LA SIERRA DE LA CONTRAVIESA (GRANADA - ALMERÍA)</b> . . . . .	1157
Luis Miguel Sánchez Escolano, Noelia Ruiz Moya	
<b>GEOMETRÍA. LO QUE EL HORIZONTE MIDE</b> . . . . .	1169
Rafael Sánchez Sánchez	
<b>LA PARTICIPACIÓN COMO PRÁCTICA DE MEDIACIÓN ENTRE EL PROYECTO ARQUITECTÓNICO Y EL PAISAJE RURAL: EL CASO DEL MÁSTER UNIVERSITARIO EN ARQUITECTURA ETSAV-UPC</b> . . . .	1179
Marta Serra-Permanyer, Roger Sauquet Llonch, Isabel Castiñeira Palou	
<b>THE MYTH OF THE CAUCASIAN SOUTH: HOLIDAY DESTINATION OF THE WRITERS DURING THE SOVIET REGIME</b> . . . . .	1191
Chiara Simoncini	
<b>LOS PROGRAMAS DE REHABILITACIÓN ARQUITECTÓNICA E INTEGRACIÓN SOCIAL DEL TERRITORIO RURAL ANDALUZ. ALAMEDILLA COMO CASO DE ESTUDIO.</b> . . . . .	1203
María del Carmen Vílchez Lara	
<b>TERRITORIOS INVISIBLES, PAISAJES IMAGINADOS: ANÁLISIS Y ALTERNATIVAS SOBRE LA PROBLEMÁTICA DEL NO-LUGAR EN EL LEVANTE ALMERIENSE, SIGLOS XIX-XXI.</b> . . . . .	1215
María Zurita Elizalde	
<b>PAISAJES AGRARIOS EXCAVADOS: EL CASO DE LA COMARCA DE HUÉSCAR</b> . . . . .	1237
Eduardo Zurita Povedano, Ángel Aguilera Delgado	

LOS CULTIVOS DEL AZÚCAR DE CAÑA, PAISAJES PRODUCTIVOS DE IDA Y VUELTA: EL CASO DEL LITORAL GRANADINO Y LAS FUNDACIONES CARIBEÑAS. . . . .	1251
Eduardo Zurita Povedano, Carmen Zurita Sánchez, Elías Mhend Cabrera	

#### 4. DESCRIBIR EL TERRITORIO, COMUNICAR EL PAISAJE

PAISAJE Y POLÍTICA EN LA OBRA DE JOSÉ MARÍA DE PEREDA. . . . .	1265
Juan Calatrava	
EL CIELO NOCTURNO COMO PAISAJE . . . . .	1279
Marta Llorente Díaz	
LA VENTANA INDISCRETA. LE CORBUSIER Y LA CONSTRUCCIÓN DEL PAISAJE. . . . .	1295
Jorge Torres Cueco	
51° 30' 46.20" N, 7° 1' 08.85" E . . . . .	1311
Francisco Arques Soler	
PAISAJE Y MEMORIA. LA VEGA DE GRANADA EN LA OBRA DE FEDERICO GARCÍA LORCA. . . . .	1323
Paloma Baquero Masats	
ESTÉTICA PINTORESCA VERSUS DESARROLLISMO. LA DESTRUCCIÓN DEL PAISAJE Y EL AMBIENTE HISTÓRICO-ARTÍSTICO EN ESPAÑA . . . . .	1335
Juan Manuel Barrios Rozúa	
LA DISTANCIA DEL PAISAJE EN EL SENTIDO TERRITORIAL DEL CUERPO. . . . .	1349
Aarón José Caballero Quiroz	
FROM SCANDINAVIAN SATELLITE TOWNS TO NEW TOWNS IN THE DESERT: ADA LOUISE HUXTABLE'S OVERSEAS REPORTAGES, 1965-1969. A TRAVELING ARCHITECTURE CRITIC'S PERSPECTIVE FOR CULTURAL MEDIATION . . . . .	1359
Valeria Casali	
PAISAJES INVENTADOS: DEL HOTEL COMO PROMESA DEL HOGAR EFÍMERO, AL <i>BLING</i> DE LOS OBJETOS COTIDIANOS. CONVERGENCIAS ENTRE LA ALTERIDAD DE LO DOMÉSTICO EN EL CINE DE SOFIA COPPOLA Y LA INVASIÓN A LOS OTROS, EN LA OBRA DE SOPHIE CALLE. . . . .	1371
María de los Ángeles Castillo Soriano, J. Alberto Canavati Espinosa	
RECUPERAR LA LECTURA PARA COMUNICAR EL PAISAJE . . . . .	1383
Antonio Alberto Clemente	
ONE YEAR FROM VENICE TO INDIA LEARNING FROM THE LANDSCAPE: THE "SLOW JOURNEY" OF DOLF SCHNEBLI . . . . .	1393
Alessandra Como, Isotta Forni, Luisa Smeragliuolo Perrotta	
PAISAJES DE EXPORTACIÓN. EL RELATO BIDIMENSIONAL DE LA ARQUITECTURA CHILENA CONTEMPORÁNEA. . . . .	1405
Felipe Corvalán Tapia	

CONTROL SOCIAL DESDE LA CIUDAD BASURAL EN <i>ISLA DE PERROS</i> DE WES ANDERSON. . . . .	1417
Bernardita Cubillos	
LA CONSTELACIÓN DE TUSCIA: EL MANIFIESTO PAISAJÍSTICO DE PIER PAOLO PASOLINI. . . . .	1429
Ana del Cid Mendoza	
DRAWING THE WATER TO SEE ROME. CULTURAL LANDSCAPE AND FLUIDITY. . . . .	1443
Francisco J. del Corral del Campo, Carmen M. Barrós Velázquez	
VER EL PAISAJE SIN LOS OJOS. SENTIR EL TERRITORIO A CIEGAS . . . . .	1453
Francisco J. del Corral del Campo, Laura Muñoz González	
DE VALPARAÍSO A SACROMONTE. IMÁGENES DE UN PAISAJE ENCRIPADO EN LA GRANADA DE FINALES DEL SIGLO XVI. . . . .	1467
Francisco A. García Pérez	
LA POESÍA VISUAL COMO METODOLOGÍA DE APRENDIZAJE Y ENSEÑANZA DE LA CIUDAD . . . . .	1479
Rafaele Genet Verney, Antonio Fernández Morillas, Xabier Molinet Medina	
OTEANDO LA PALABRA. APROXIMACIONES A LA IDEA DE PAISAJE EN LA POESÍA HISPÁNICA DEL SIGLO XX . . . . .	1489
José Miguel Gómez Acosta	
ESCALAS DEL PAISAJE EN LA NARRATIVA CINEMATOGRAFICA DE PAUL THOMAS ANDERSON . . .	1499
Agustín Gor Gómez	
THE ANCIENT CITY OF PAESTUM. THE EVOLUTION OF AGRICULTURAL LANDSCAPE REFLECTING THE VARIOUS SHAPES OF CIVILIZATIONS . . . . .	1515
Ludovica Grompone	
(RE)PRESENTAR UN PAISAJE PRESENTE: SOBRE LA CONDICIÓN ENVOLVENTE DE LA ARQUITECTURA	1527
María Elia Gutiérrez Mozo, Ángel Cordero Ampuero	
LOS SUBURBIOS DE BARCELONA EN LOS AÑOS SESENTA A TRAVÉS DE LA LENTE DE ORIOL MASPONS Y JULIO UBIÑA . . . . .	1539
Arianna Iampieri	
GRANADA: LOS ALREDEDORES DE LA CIUDAD CRISTIANA A LA LUZ DE SU REPRESENTACIÓN GRÁFICA. . . . .	1551
Carlos Jerez Mir	
NUEVAS LECTURAS PATRIMONIALES DE LA CIUDAD DE CÓRDOBA. EL PAISAJE URBANO A TRAVÉS DE SU DIFUSIÓN HISTÓRICA . . . . .	1563
Ángela Laguna Bolívar, Lourdes Royo Naranjo	
ENTRE VIENA Y SICILIA: ESPACIOS Y PRÁCTICAS DEL SABER CARTOGRAFICO EN EL SIGLO XVIII	1575
Valeria Manfrè	
EL COLOFÓN DEL VIAJE: NARRACIÓN Y PAISAJE DE ESTADOS UNIDOS EN EL SIGLO XIX . . . . .	1587
Nicolás Mariné	

<b>CARTOGRAFÍAS DE LEYENDAS: UNA APROXIMACIÓN GRÁFICA AL CAMPO TRANSILVANO A TRAVÉS DE SU PAISAJE LITERARIO</b> . . . . .	1597
Mario Martínez Santoyo, Alba Jiménez Navas, Tomás García Píriz	
<b>TERRITORIOS REHABILITADOS: EL IMAGINARIO PAISAJÍSTICO A TRAVÉS DE INSTALACIONES ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS</b> . . . . .	1611
José Luis Panea	
<b>VALE DO AVE. PERCEPCIONES CONTEMPORÁNEAS DEL PAISAJE</b> . . . . .	1623
Júlia Cristina Pereira de Faria	
<b>LA CONSTRUCCIÓN DEL ESPACIO FÍLMICO A TRAVÉS DEL CAMINAR EN ERIC ROHMER.</b> . . . . .	1635
Yolanda Pérez Sánchez	
<b>EXCAVAR EL TERRITORIO A TRAVÉS DEL MAPA.</b> . . . . .	1647
Ana Isabel Rodríguez Aguilera, Elena Rocchi	
<b>“EL MARIDAJE DE LO BELLO CON LO ÚTIL”: EL PAISAJE EN LA CUENCA DEL NOGUERA RIBAGORZANA, 1946-1962</b> . . . . .	1661
Isabel Rodríguez de la Rosa	
<b>PAISAJES INESCRUTABLES: LOS AUTOCROMOS DE LA GRAN GUERRA DE JULES GERVAIS-COURTELLEMONT.</b> . . . . .	1673
Carmen Rodríguez Pedret	
<b>MIRANDO MADRID. VISIONES DESDE EL CONTORNO DE LA CIUDAD</b> . . . . .	1687
Rocío Santo-Tomás Muro, Eva J. Rodríguez Romero, Carlota Sáenz de Tejada Granados	
<b>THE RADICAL TRAVERSE OF SPACE-TIME IN THE EIGHTEENTH-CENTURY PICTURESQUE GARDEN</b>	1697
Rebecca J. Squires	

## **Renzo Piano entre el mar y la ciudad. Análisis del Centro Botín y la transformación del frente marítimo de Santander**

### ***Renzo Piano Between the Sea and the City. Analysis of the Centro Botín and the Transformation of the Santander Seafront***

DANIEL DÍEZ MARTÍNEZ

Universidad Politécnica de Madrid, daniel.diez@upm.es

#### **Abstract**

El proyecto del Centro Botín le sirvió a Renzo Piano como pretexto para transformar el frente marítimo de Santander. El arquitecto genovés entendió las implicaciones de actuar en un enclave estratégico y respondió con una propuesta que no se limitaba a la construcción de un museo, sino que también acometía una profunda metamorfosis de uno de los espacios más emblemáticos de la capital cántabra. El objetivo de esta comunicación es analizar el proyecto del Centro Botín en toda su dimensión urbana y paisajística. Empezando con el estudio del lugar antes de su intervención, pasando por las sucesivas modificaciones hasta llegar a la propuesta final, este trabajo ayudará a comprender la transformación de la bahía de Santander, así como las estrategias de proyecto y diálogo con el entorno de uno de los arquitectos más sensibles del panorama contemporáneo.

*Renzo Piano used the Centro Botín project as an excuse to transform the Santander seafront. The Genoese architect understood the implications of working in a strategic site and responded with a proposal that was not limited to the construction of a museum, but also undertook a profound metamorphosis of one of the most emblematic spaces of the city. The objective of this communication is to analyze the Centro Botín project in all its urban and landscape dimensions. Starting with the study of the place before its intervention, going through the successive modifications until reaching the final proposal, this work will help to understand the transformation of the Bay of Santander, as well as the strategies of project and dialogue with the context of one of the most sensitive architects on the contemporary scene.*

#### **Keywords**

Renzo Piano, bahía de Santander, frente marítimo, museo

*Renzo Piano, Bay of Santander, seafront, museum*

### Un enclave estratégico para “el mejor arquitecto del mundo”

En 2010 la Fundación Botín anunció la construcción del Centro Botín, un híbrido entre museo y centro cultural y educativo en Santander. La dimensión urbana asociada al proyecto se perfiló desde un principio como un factor fundamental. “El Centro Botín será, en primer lugar, urbano”, explicaba Emilio Botín, presidente de la institución hasta su fallecimiento en septiembre de 2014, “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”<sup>1</sup>.

El sitio elegido para ubicar el proyecto y acometer esta transformación fue el Muelle de Albareda, una zona de relleno que permitió a finales de los años 1970 que la ciudad ganara terreno a la bahía de Santander para ubicar sus instalaciones portuarias<sup>2</sup>. Antaño un lugar empleado para descargar mercancía y como aparcamiento de los vehículos que llegaban a la terminal marítima, cuando el Centro Botín se comenzó a gestar este espacio se encontraba infrautilizado, vacío la mayor parte del año, y cerrado al público (fig. 1).



Figura 1: Aparcamiento del Muelle de Albareda, Santander, agosto de 2011 (Google Maps).

Este lugar cuenta con unas características particulares. Por un lado, es importante destacar que Santander y su bahía tienen la extraña cualidad de ser la única ciudad del litoral de la cornisa cantábrica orientada al sur, resguardada del viento y del oleaje, lo que convierte el

<sup>1</sup> Fundación Botín, ed., *Centro Botín, Santander* (Santander: Fundación Botín, 2012), 1.

<sup>2</sup> Máximo Villar Saro, “Cerrado el muelle de Maura”, en *Escenas de Santander. Rincones, curiosidades, escenas diarias, retazos de historia* (sitio web), 17 de diciembre 2012, consultado 1 de abril 2021, <https://escenasdesantander.blogspot.com/2019/01/cerrado-el-muelle-de-maura.html>.

Muelle de Albareda en una zona especialmente agradable para el paseo. Por otro lado, este espacio se ubica justo enfrente del Paseo Pereda, emblema de un casco histórico integrado en su mayoría por edificios burgueses neoclásicos dispuestos en manzanas regulares trazadas en el primer ensanche del siglo XVIII<sup>3</sup>. Entre el ensanche y la bahía, se encuentran los Jardines de Pereda, inaugurados en 1905 con motivo de la Exposición de las Artes e Industrias de Santander, un lugar muy concurrido y querido por la población local. Por último, la ubicación del Centro Botín serviría para consolidar el proyecto del Anillo Cultural de Santander, una concentración de siete centros expositivos en un radio de 500 metros<sup>4</sup>.

Así pues, la elección del lugar implicaba intervenir una zona con un potencial enorme. El Centro Botín se presentaba como un proyecto que debía liderar la revitalización del centro de Santander mediante la transformación de una zona portuaria en una dotación cultural de primer orden. Botín decidió que, “para un proyecto de esta envergadura, la Fundación Botín tenía que acudir al mejor arquitecto del mundo”<sup>5</sup>. El elegido fue Renzo Piano, cuya sobresaliente trayectoria en la construcción de museos se entendía como una apuesta segura. Desde que Piano presentara una primera versión en septiembre de 2011 hasta su inauguración y apertura al público en junio de 2017, el proyecto experimentó una serie de cambios que definieron una intervención urbana y paisajística mucho más ambiciosa que la prevista para un museo de una ciudad pequeña.

### **Dos cajas en el lugar equivocado**

En septiembre de 2011, Renzo Piano presentó una primera propuesta del proyecto consistente en dos volúmenes independientes cuya organización funcional obedecía a una segregación clara del programa: espacio expositivo en el cuerpo oeste, y en el este, sensiblemente más pequeño que el anterior, área de educación. El tamaño y geometría rectilínea de estos volúmenes se concebía como una extensión de la trama urbana regular del casco histórico del ensanche de Santander hasta la bahía, sobre la que ambos edificios volaban ligeramente, y que a su vez determinaba sendos cortes oblicuos en sus fachadas sur (fig. 2).

Uno de los condicionantes de la propuesta residía en que el proyecto, por un lado, no fuera visible desde el casco urbano, y por otro, que entorpeciera las vistas de la bahía lo menos posible. La respuesta a esta cuestión consistió en elevar la construcción mediante finos pilares de acero y separarla del suelo alrededor de cuatro metros, la misma altura que la de los troncos de los árboles del parque, así como limitar su altura por las copas. De esta manera, el edificio quedaría camuflado entre el follaje, casi invisible desde el Paseo Pereda. “El edificio se iba a construir en el paseo marítimo”, explicaba el arquitecto.

---

<sup>3</sup> El plan urbanístico, conocido como Nueva Población de Santander, fue anterior a las leyes de Ensanche españolas de mediados del XIX, y contó con informes y anteproyectos de Francesco Sabatini. Ramón Maruri Villanueva, *La burguesía mercantil santanderina, 1700-1850: cambio social y de mentalidad* (Santander: Universidad de Cantabria, 1990), 126.

<sup>4</sup> *Anillo Cultural de Santander* (sitio web), consultado 26 de marzo 2021, <https://anilocultural.com/>.

<sup>5</sup> Fundación Botín, *Centro Botín...*, 1.

“Pero, ¿cómo podíamos hacerlo sin robar a la ciudad una de las cosas más valiosas, la vista al mar? Queríamos que desde el parque se pudiera seguir disfrutando de las vistas a la bahía. No nos quedaba más remedio que alzarlo del suelo”<sup>6</sup>.



Figura 2: Maqueta del proyecto preliminar, septiembre de 2011 (Fundación Botín-Centro Botín). El Centro Botín está centrado con el eje de la sede histórica del Banco Santander y conectado a la ciudad con un puente.

En cuanto a su ubicación en el Muelle de Albareda, el lugar presentaba una serie de dificultades cuya resolución implicaba actuaciones radicales. Posiblemente la más problemática era la vía que discurría en paralelo al muelle, cuyo intenso tráfico entorpecía la pretendida conexión directa de los Jardines de Pereda con el Centro Botín. La solución vino en forma de una pasarela de más de 150 metros que salvaba esta carretera para conectar directamente el parque con una plaza elevada, acceso principal y punto de unión entre ambos volúmenes.

Independientemente del tráfico, la ubicación exacta en el muelle implicaba otras complicaciones de carácter simbólico. El edificio se localizaba alineado con la sede histórica del Banco Santander, lo que los más críticos interpretaron como un gesto

<sup>6</sup> Lia Piano, ed., *Centro Botín, Santander* (Génova: Fondazione Renzo Piano, 2019), 12.

egocéntrico de asociación directa entre la entidad bancaria y el museo financiado por su presidente. Además, el lugar elegido estaba ocupado por todo un símbolo de la ciudad: la Grúa de Piedra, una antigua grúa de carga y descarga del puerto mercantil en servicio desde su construcción en 1900 hasta 1990<sup>7</sup>. La propuesta de Piano forzaba el traslado de su ubicación original.

Desde el mismo anuncio de la propuesta, diversas plataformas conservacionistas y ecologistas locales se mostraron especialmente críticas con el lugar elegido para su implantación y con los trámites administrativos con la Autoridad Portuaria y el ayuntamiento de Santander para la cesión del suelo público<sup>8</sup>. A favor de la construcción del proyecto, pero no en ese lugar en concreto, sus detractores organizaron concentraciones de protesta y pusieron en marcha “Santander en peligro”<sup>9</sup>, un blog que recogía un análisis del impacto de la propuesta, calificada como “un atentado sin precedentes contra nuestra ciudad y el paisaje de nuestra infancia”. Más allá del tono alarmista, sus autores desarrollaron una metodología rigurosa (a partir de los planos de Piano elaboraron una maqueta virtual del edificio y del entorno urbano inmediato, y lo georreferenciaron sobre Google Maps) para ofrecer un total de catorce fotomontajes de perspectivas a nivel peatonal y aérea, así como estudios de soleamiento y sombras, y llegar a la conclusión de que el proyecto iba a generar graves conflictos en la percepción del paisaje natural y edificado.

Sus mismos creadores desarrollaron a continuación “Otro Santander es posible”<sup>10</sup>, donde se analizaban diez ubicaciones alternativas, repartidas en seis zonas distintas de la ciudad, teniendo en cuenta un total de 22 parámetros urbanísticos, paisajísticos, de gestión y de coste. Según este estudio, la ubicación más recomendable para el Centro Botín era la de Varadero, conocida como el barrio pesquero, una zona popular e infradotada en la entrada suroeste a Santander. Así, estos blogueros elaboraron una propuesta que acompañaba la remodelación de la carretera de acceso a la ciudad con la construcción de un aparcamiento disuasorio e intercambiador de transporte y con la apertura al público de otros terrenos ocupados por dotaciones portuarias. El resultado debía ser la creación de un gran paseo marítimo, que conectara las afueras de la ciudad con el muelle del centro. Por su parte, el lugar elegido para el Centro Botín sería la rampa del antiguo varadero del puerto, a la orilla de la dársena de Maliaño, manteniendo así el carácter anfíbio o mixto que había propuesto Renzo Piano.

---

<sup>7</sup> Máximo Villar Saro, “La Grúa de Piedra”, *Escenas de Santander. Rincones, curiosidades, escenas diarias, retazos de historia* (sitio web), 8 de junio 2017, consultado 2 de abril 2021, <https://escenasdesantander.blogspot.com/2017/06/la-grua-de-piedra.html>.

<sup>8</sup> Miguel Ángel Pérez Jorrín, “Cantabria Nuestra cree «inadecuada» la ubicación prevista para el Centro Botín”, en *El Diario Montañés* (sitio web), 15 de septiembre 2011, consultado 1 de abril 2021, [https://www.eldiariomontanes.es/v/20110915/cantabria/cantabria-nuestra-cree-inadecuada-20110915\\_amp.html](https://www.eldiariomontanes.es/v/20110915/cantabria/cantabria-nuestra-cree-inadecuada-20110915_amp.html).

<sup>9</sup> *Santander en peligro* (sitio web), consultado 1 de abril 2021, <http://santandernuestra.blogspot.com/>.

<sup>10</sup> “Otro Santander es posible” (sitio web), consultado 3 de abril 2021, <http://ubicaciones.blogspot.com/>.

### Una revisión en tres movimientos

“Diseñar no es una experiencia lineal [...]. Más bien es un proceso circular: piensas una idea, la pones a prueba, la reconsideras y la modificas, volviendo una y otra vez al punto de partida”<sup>11</sup>. Estas palabras de Renzo Piano ilustran cómo las críticas motivaron que el arquitecto y la Fundación Botín reconsideraran aquella primera propuesta. Aunque se mantuvieron algunas ideas, como la de segregar funcionalmente el edificio en dos volúmenes, elevarlo del suelo para camuflarlo entre los árboles o hacerlo volar sobre el mar, el proyecto experimentó una profunda transformación, especialmente en cuanto a su relación con el entorno.

En diciembre de 2011, solo cuatro meses después de la presentación de la primera propuesta en septiembre, la Fundación Botín desveló una mucho más ambiciosa que la anterior. Renzo Piano sintetizó el conjunto de intervenciones de la nueva operación como “un proyecto en tres movimientos”<sup>12</sup>.

#### ***Primer movimiento: un túnel para unir el mar y la ciudad***

A pesar de las dudas respecto a la ubicación elegida y las propuestas alternativas estudiadas por los sectores más críticos, Renzo Piano y la Fundación Botín se mantuvieron firmes en la decisión de actuar en el Muelle de Albareda. El edificio “debe emplazarse en el corazón de la ciudad, pues este tipo de enclaves culturales solamente son queridos por la gente y devienen símbolos de la vida común y del orgullo cívico, cuando son abiertos y cercanos”<sup>13</sup>, justificó Piano. Así pues, la Fundación Botín negoció con la Autoridad Portuaria de Santander la cesión de una gran parte del aparcamiento portuario del muelle, casi 15.000 metros cuadrados, para abrirlo al público.

Por otro lado, la pasarela planteada en el primer proyecto como respuesta a la carretera que discurría al borde de la bahía y aislaba los Jardines de Pereda por su extremo sur, fue sustituida por un túnel de 219 metros<sup>14</sup> que, en lugar de sobrevolar la vía rodada, la hacía desaparecer bajo tierra. El resultado de estas acciones combinadas sería una nueva zona pública, peatonal y libre de tráfico, que conectaría visual y físicamente el paseo marítimo con el casco histórico de la capital cántabra a través de los Jardines de Pereda.

#### ***Segundo movimiento: los nuevos viejos Jardines de Pereda***

Si el primer movimiento consistía en la recuperación de un espacio dedicado a aparcamiento y la construcción de un túnel, el segundo movimiento conllevaba la ampliación y reordenación de unos Jardines de Pereda que habían pasado de ser un

<sup>11</sup> Renzo Piano, “Evolución del proyecto Centro Botín. Rueda de prensa 20 Diciembre 2011”, vídeo en YouTube, 56:33, consultado 25 de marzo 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=6cr7a8HDMG8>.

<sup>12</sup> Fundación Botín, *Centro Botín...*, 3.

<sup>13</sup> Fundación Botín, *Centro Botín...*, 3.

<sup>14</sup> El túnel supuso una inversión de 15 millones de euros aportados íntegramente por la Fundación Botín. Las obras comenzaron en noviembre de 2012 y concluyeron en junio de 2014. “Entra en servicio el túnel del Centro Botín”, en *Centro Botín* (sitio web), consultado 13 de abril 2021, <https://www.centrobotin.org/entra-en-servicio-el-tunel-del-centro-botin/>.

parque de 2 hectáreas aislado por el tráfico en su configuración original, a uno de casi 5 hectáreas que debía funcionar como nexo entre la ciudad y el mar. En palabras del arquitecto paisajista responsable, Fernando Caruncho, esta operación de ampliación “significaba un salto de escala que nos obligó a renovar toda la geometría y estructura del jardín, sus paseos y conexión”<sup>15</sup>.

Los Jardines de Pereda estaban definidos por una red de caminos concéntrica, cuyo polo principal era el monumento a José María de Pereda, que da nombre al parque. Esta estructura ensimismada definía una isla verde de planta triangular, constreñida por el viario rodado en sus tres lados. El proyecto de remodelación consistió, fundamentalmente, en la reordenación de los parterres en una nueva geometría siguiendo tres operaciones básicas. Se prolongó el trazado regular de las calles del ensanche hasta los jardines con el fin de enfatizar el rol recién adquirido de pieza de transición entre la ciudad y el mar. A continuación, se superpuso una elipse que unía los distintos monumentos y estructuras singulares del parque. Por último, se trazaron dos diagonales que atravesaban la retícula de ‘calles’ paralelas, ofreciendo otras posibilidades de recorrido (fig. 3).



Figura 3: Plano de emplazamiento del Muelle de Albareda después de la intervención (Fundación Botín-Centro Botín). Puede verse el túnel (primer movimiento) y los Jardines de Pereda vez reordenados (segundo movimiento).

<sup>15</sup> Piano, *Centro Botín...*, 32.

Para el suelo, se eligió un pavimento continuo de hormigón pulido de color azul, al que se le aplicaron reactivos químicos para crear pátinas y veladuras de distintos tonos. Según Caruncho, el objetivo era “transformar los paseos en avenidas de agua y los parterres en islas vegetales, dando así un aspecto onírico y poético de la realidad”<sup>16</sup>. La operación generaría un juego visual interesante, un trampantojo que fundiría los jardines con el paisaje natural del fondo: el pavimento de hormigón y los parterres de césped y árboles establecerían una continuidad visual cromática con el azul de la bahía y con el verde de las montañas del Macizo de Peña Cabarga.

Además del aumento de la superficie total del parque, este nuevo trazado triplicaba la superficie de suelo verde, organizada de manera heterogénea para definir dos zonas diferenciadas. Así, la nueva configuración de los Jardines describía una transición de un parque más boscoso en la zona colindante con el casco histórico, hacia un espacio urbano más duro y sin árboles al borde del mar, donde el pavimento de hormigón azul ganaba terreno al césped.

La profunda transformación de este espacio se hizo acompañada con la idea de preservar la memoria del lugar. “Cambiarlo todo para dar la impresión de que no estábamos cambiando nada”<sup>17</sup>, dijo Caruncho. La renovación mantuvo todos los monumentos e hitos históricos de los Jardines, así como la gran mayoría de los árboles centenarios existentes: alrededor de 70 tuvieron que ser trasplantados; y se plantaron otros 141, hasta llegar a un total de 288. Dentro de ese afán conservacionista, cabe mencionar la historia de la gasolinera de Las Farolas, una marquesina de planta elíptica sostenida sobre cuatro pilares de hormigón armado construida en 1959 por el arquitecto Juan José Resines del Castillo, cuyo lenguaje racionalista e historia recuerdan a la de Porto Pí en Madrid, de Casto Fernández-Shaw<sup>18</sup>. En tanto que la construcción del túnel comprometía su uso como gasolinera, en un principio se propuso su demolición. La presión del Colegio de Arquitectos de Cantabria consiguió que, tras una obra de adaptación mínima, se integrara en el parque reconvertida en una cafetería con terraza.

Ese juego constante entre lo nuevo y lo viejo trajo consigo la incorporación de otros elementos a los jardines. Destaca la intervención escultórica de Cristina Iglesias, *Desde lo subterráneo*, integrada por cuatro pozos y un estanque de piedra gris y geometrías duras y abstractas que encierran formas orgánicas en acero bañadas en agua en movimiento. También se construyó un teatro al aire libre, cuya formalización surgió de la reabsorción escalonada en gradas del desnivel generado por el acceso norte del túnel. Un problema técnico se convirtió en una oportunidad para crear un espacio para la celebración de actividades culturales o, simplemente, para sentarse junto al mar protegido del viento.

---

<sup>16</sup> Piano, *Centro Botín...*, 32.

<sup>17</sup> Piano, *Centro Botín...*, 32.

<sup>18</sup> “Gasolinera CAMPSA”, en *Pecios de la arquitectura montañesa* (sitio web), 2 de febrero 2015, consultado 13 de abril 2021, <https://peciosdearquitecturamontanesa.wordpress.com/2015/02/02/gasolinera-camps/>.

### ***Tercer movimiento: un edificio que vuela sobre la bahía***

La combinación del primer y el segundo movimiento creó el emplazamiento adecuado para el Centro Botín. A pesar de los esfuerzos de los críticos para trasladarlo a otra zona de la ciudad, se decidió mantener su ubicación en el Muelle de Albareda, aunque el emplazamiento concreto se trasladó unos cien metros hacia el suroeste. Este desplazamiento permitió mantener la Grúa de Piedra en su sitio, a la vez que establecía una relación física y visual directa con otra estructura simbólicamente relevante, el Mercado del Este. En palabras de Piano, “disponer el edificio según el eje que conducía al mercado tenía más sentido en términos cívicos que contar con uno que tuviese como foco el edificio del banco”<sup>19</sup>, como se había propuesto en un principio (fig. 4).



Figura 4: Stéphane Aboudaram (Fundación Botín-Centro Botín). Los dos volúmenes del Centro Botín se disponen a ambos lados del eje del Mercado del Este.

La forma en la que el edificio se iba a posar en el suelo del nuevo emplazamiento se concretó con “una solución ligera, antigraavitatoria”<sup>20</sup>, según explicaba el arquitecto genovés, desplegando todo tipo de mecanismos encaminados a minimizar el impacto visual en un lugar tan delicado. Piano mantuvo la idea de segregar el programa en dos volúmenes independientes, aunque la dura geometría del proyecto anterior se suavizó para dar lugar a dos cuerpos redondeados de clara inspiración náutica, forrados por una piel continua de 270.000 piezas cerámicas de color blanco nacarado. El arquitecto practicó sendos cortes oblicuos en sus extremos norte, definiendo un espacio de acogida

<sup>19</sup> Fundación Botín, *Centro Botín...*, 25.

<sup>20</sup> Fundación Botín, *Centro Botín...*, 27.

junto a los pozos y estanques de Cristina Iglesias, así como uno transversal paralelo al cantil del muelle en sus extremos sur.

También se mantuvo la idea de elevar los edificios del suelo, concretamente entre 3,5 y 7 metros (en el exterior de la curva), de manera que el volumen construido no entorpeciera la conexión entre los jardines y el mar. A su vez, su altura quedó limitada por la de la copa de los árboles, hasta alcanzar un máximo de 16,50 y 20,50 metros los volúmenes este y oeste, respectivamente. El Centro Botín se camuflaba entre el espesor del follaje de los jardines, dejándolo oculto desde el Paseo Pereda e invitando a los viandantes a atravesar el parque para descubrir el edificio al borde del mar (fig. 5).



Figura 5: Belén de Benito (Fundación Botín-Centro Botín). El Centro Botín se camufla entre la masa arbórea de los Jardines de Pereda y permanece casi invisible desde el Paseo Pereda.

La determinación de no perturbar las vistas de los peatones del paseo marítimo motivó que el edificio tocara el suelo solamente en los espacios de recepción del volumen oeste, un recinto completamente acristalado y transparente destinado a la atención al visitante, la tienda y la cafetería y restaurante. Piano colocó los baños y la cocina del área de restauración en la planta sótano, una decisión que, aunque funcionalmente cuestionable, da idea de hasta qué punto estaba más comprometido con el impacto visual del edificio que con la propia comodidad de sus usuarios y personal de servicio.

El arquitecto también adoptó una serie de decisiones materiales que permitían minimizar el impacto visual del edificio. Destaca su estructura metálica: compleja, esbelta y calculada con vuelos de más de diez y veinte metros en los frentes norte y sur, que ayudaron a

imprimir la sensación de que el edificio flotara sobre las cabezas de los visitantes. Además, entre los dos volúmenes se proyectó un sistema de pasarelas y escaleras de metal y vidrio traslúcido antideslizante que recibió el nombre de *pachinko*. Este elemento, concebido para resolver las comunicaciones verticales al aire libre, se mantendría abierto al público de manera independiente del propio edificio. Como recuerdo de aquel puente que servía para salvar el tráfico rodado en la primera propuesta, el *pachinko* integró una pasarela elevada de 79,80 metros de largo, de los cuales 16,50 metros volarían sobre el borde del muelle para ofrecer una perspectiva inédita de la bahía de Santander (fig. 6).

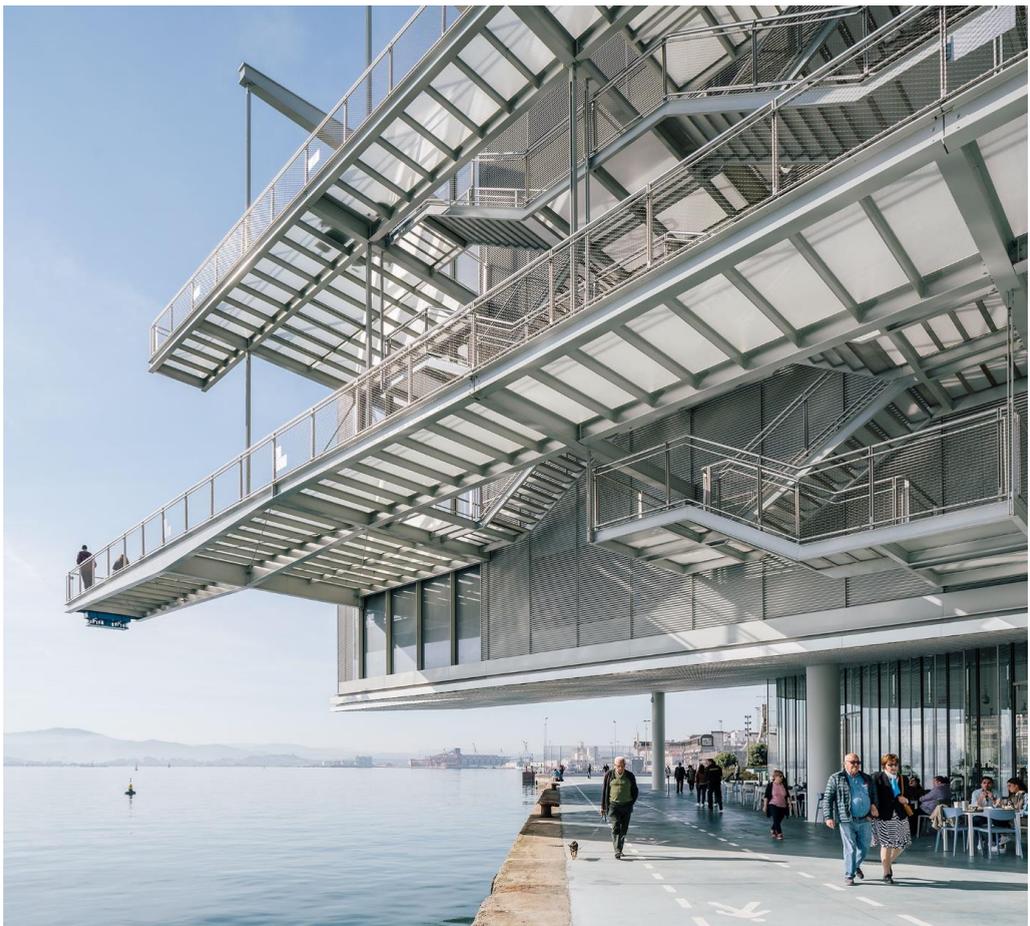


Figura 6: El Centro Botín se eleva para no obstaculizar las vistas ni el paseo al borde del muelle. Además, el *pachinko*, integra una pasarela que permite asomarse a la bahía para disfrutar de unas vistas inéditas (Fundación Botín-Centro Botín).

En efecto, el nuevo diseño del Centro Botín buscaba ofrecer nuevas visiones de ese mismo paisaje en el que se insertaba de la manera más respetuosa posible. Al elevarse del suelo, el volumen este devolvía la superficie de 670,50 metros cuadrados ocupada en

planta en una plaza cubierta, aunque iluminada por la propia luz reflejada de la bahía, que penetraría gracias a la brillante piel cerámica que iba a recubrir ambos edificios desde su cubierta hasta la panza. En la cubierta, por su parte, el edificio dispondría de una pequeña azotea con una panorámica insólita de 360 grados sobre la bahía, los Jardines de Pereda y la ciudad.

### **Conclusiones: un nuevo frente marítimo**

El Centro Botín trajo consigo un ambicioso plan de transformación urbana y paisajística del frente marítimo de Santander. Con la coartada de crear el marco idóneo para su implantación, se acometió la recuperación y apertura al público de un espacio de 15.000 metros cuadrados ocupados por un aparcamiento, la construcción de un túnel de más de doscientos metros de largo para soterrar una vía de intenso tráfico rodado, ruidosa y peligrosa, así como la ampliación y reordenación de los históricos Jardines de Pereda. Este conjunto de operaciones explotó el potencial de una zona malograda de la ciudad y la transformó en un gran espacio libre de conexión directa peatonal entre el casco histórico y la bahía de Santander. Puerto y ciudad se integraron gracias a un gran espacio dotado de un teatro al aire libre, esculturas, especies vegetales centenarias y hasta una vieja gasolinera de trazas racionalistas reconvertida en cafetería. El edificio del Centro Botín fue, de alguna manera, casi una anécdota: podría no haberse construido y esta operación de reordenación urbana seguiría teniendo todo su sentido.

De hecho, se proyectó para pasar inadvertido: “el objetivo de este edificio no es el de ser grande, ni arrogante, sino todo lo contrario, ser muy silencioso, casi tímido de algún modo”<sup>21</sup>, dijo Renzo Piano. Se separó del suelo con el doble objetivo de, por un lado, camuflarse entre los árboles de los Jardines de Pereda y hacerse invisible desde la ciudad; y por otro, para no apropiarse del espacio público recuperado ni de las vistas de la bahía.

No obstante, a pesar de estas decisiones de diseño tomadas para minimizar su impacto visual en el entorno, el Centro Botín tiene un tamaño y está ubicado en un punto que le confieren una presencia notoria en el frente marítimo, un aspecto que también fue objeto de críticas por algunos colectivos contrarios a la construcción del edificio en el Muelle de Albareda<sup>22</sup>. A nivel peatonal, la vista desde la que el edificio adquiere mayor protagonismo coincide con su alzado oeste. Con el fin de convertir un problema en una oportunidad, se instaló en esta fachada una pantalla de 12,29 x 6,14 metros, que, junto con las gradas del teatro exterior que se sitúa justo enfrente, configuran un cine al aire libre en las noches de verano. Al tratarse de uno de los pocos edificios situados en primera línea de costa, también ha transformado sensiblemente la perspectiva del frente marítimo que puede observarse desde las numerosas embarcaciones que navegan en la bahía (fig. 7).

Sin embargo, el impacto del Centro Botín en el paisaje se debe evaluar como una relación de ida y vuelta: no se trata únicamente de cómo haya transformado el aspecto de la ciudad, sino también de cómo ha posibilitado disfrutar de sus vistas de manera inédita. El edificio se eleva y permite el paso por un lugar que, hasta 2012, era un aparcamiento de

<sup>21</sup> Piano, *Centro Botín...*, 205.

<sup>22</sup> *Santander sacrificada* (sitio web), consultado 3 de abril 2021, <http://santandersoterrada.blogspot.com/>.

acceso restringido. Además, el *pachinko*, esa estructura de plazas elevadas interconectadas por pasarelas de acero y vidrio permanentemente abiertas al público, posibilita observar la bahía y el casco urbano de Santander desde perspectivas que antes no existían. El Centro Botín se posa al borde de la bahía para ofrecer otra manera de disfrutar de ella.



Figura 7: Enrico Cano (Fundación Botín-Centro Botín). El Centro Botín desde la bahía de Santander.

El paisaje es hoy un tema crucial en el debate arquitectónico, urbanístico, artístico, territorial, político, ecológico y antropológico. En la pregunta sobre qué es un paisaje se entrecruzan muchas de las grandes cuestiones que tienen que ver con la construcción y con la percepción de nuestro entorno, en un momento determinado por una crisis global que convierte a la mirada sobre nuestro hábitat en un asunto marcado por la urgencia. La centralidad del paisaje en la cultura contemporánea es un fenómeno tan reconocido que ha dado lugar a elaboraciones teóricas específicas tendentes a dar cuenta del mismo. Está claro que hoy las cuestiones relacionadas con el paisaje, en su sentido más amplio, constituyen uno de los núcleos conceptuales en los que en mayor medida se entrecruzan naturaleza, cultura, historia y contemporaneidad.

La complejidad y variedad de temas que el paisaje convoca solo puede abordarse desde una mirada transversal y desde la complementariedad de diferentes saberes y disciplinas. Tal fue el objetivo que se propuso el Congreso Internacional *Arquitectura y paisaje: transferencias históricas, retos contemporáneos*, celebrado en Granada del 26 al 28 de enero de 2022, cuyas aportaciones se recogen en el presente volumen.



UNIVERSIDAD  
DE GRANADA