

LA ARQUITECTURA COMO HERRAMIENTA DE COMUNICACIÓN:

Difusión del patrimonio arquitectónico en los museos españoles de arte contemporáneo



Trabajo Fin de Máster

Celia Redondo Gómez

El Patrimonio Cultural en el siglo XXI: Gestión e Investigación

LA ARQUITECTURA COMO HERRAMIENTA DE COMUNICACIÓN:

Difusión del patrimonio arquitectónico en los museos españoles de arte contemporáneo

Resumen:

El presente trabajo busca conocer el peso y valor que tiene el patrimonio arquitectónico de los museos de arte contemporáneo en España respecto a los públicos, en cuanto a su valor intrínseco en particular y el que representa para la propia marca del museo. Para desarrollarlo, se seleccionan cuatro casos de estudio: El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, el Museo de Arte Abstracto Español, el Museo Guggenheim de Bilbao y el Centro Botín.

Palabras clave: Arquitectura, Museos, Difusión

Abstract:

This thesis seeks to know the weight and value of the architectural heritage of contemporary art museums in Spain in terms of the public, of its intrinsic value, and what it represents for the museum's own brand. To develop it, four study cases have been selected: The Reina Sofía Museum, the Museum of Spanish Abstract Art, the Guggenheim Museum in Bilbao and the Botín Center.

Keywords: Architecture, Museums, Dissemination

TRABAJO FIN DE MÁSTER

Redondo Gómez, Celia
Correo electrónico: celiared@ucm.es

Tutora: Raquel Caerols Mateo

Máster El Patrimonio Cultural en el siglo XXI: Gestión e Investigación
Grupo: 2ºA, Facultad de Geografía e Historia

Curso: 2021/2022 – convocatoria: Junio

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	6
2. PLANTEAMIENTO DE LA INVESTIGACIÓN	7
2.1. Objeto de estudio	7
2.2. Objetivos	7
2.3. Metodología	8
3. MARCO TEÓRICO	8
3.1. Introducción histórica a la arquitectura de los museos	9
3.2. Relación entre el museo y su arquitectura	13
3.3. Transformación en museo de edificios históricos	18
3.4. La comunicación de los museos, introducción a la difusión del patrimonio arquitectónico	21
4. ANÁLISIS DE CASOS DE ESTUDIO	24
4.1. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía	25
4.2. Museo de Arte Abstracto Español	40
4.3. Museo Guggenheim de Bilbao	49
4.4. Centro Botín	62
5. COMPARATIVA ENTRE LOS MUSEOS	70
6. PROPUESTAS DE MEJORA	77
7. CONCLUSIONES	85
8. BIBLIOGRAFÍA	88

1. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo busca conocer el peso y valor que tiene el patrimonio arquitectónico de los museos de arte contemporáneo en España respecto a los públicos, en cuanto a su valor intrínseco en particular y el que representa para la propia marca del museo. Para desarrollarlo, se va a acotar la investigación, de manera que se van a seleccionar cuatro casos de estudio de museos específicos cuya arquitectura se considera significativa, a fin de determinar cuál es la importancia que el museo le da a esta en sí misma y en relación a la difusión del propio museo.

Los museos españoles de arte contemporáneo seleccionados para su estudio en este trabajo son: el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), el Museo de Arte Abstracto Español (Casas Colgadas de Cuenca), el Museo Guggenheim de Bilbao, y el Centro Botín de Santander.

Antes de su análisis, se establece un **marco teórico** que sienta las bases del trabajo, en el cual, de manera general, se hace un breve recorrido por la historia de la arquitectura de los museos y la relación existente entre el proyecto museográfico y el arquitectónico. Asimismo, se estudia la tendencia en conservación de patrimonio inmueble consistente en transformar edificios históricos en museo y, por último, se analiza la información disponible sobre la difusión del patrimonio arquitectónico que hacen estas instituciones. Esta parte del trabajo consiste en una revisión bibliográfica para poder, posteriormente, trabajar sobre los casos de estudio seleccionados.

A través del estudio de estos casos, se pretende también investigar **cómo el patrimonio arquitectónico de los museos puede influir en el entorno en que se ubican**, transformando las ciudades y la vida de sus habitantes, y convirtiéndose en marca del propio entorno y/o ciudad. Una vez hecho esto, se van a establecer las similitudes, diferencias, y puntos fuertes de cada uno de los museos seleccionados, realizando una comparativa entre ellos, elaborando plantillas de análisis elaboradas exprofeso para los objetivos de investigación.

Por último, se plantea una propuesta de mejora, basada en el planteamiento de **acciones de comunicación** que, desde una perspectiva general, los museos podrían realizar para fomentar la difusión de su patrimonio arquitectónico, potenciando tanto este, como el peso que puede tener dicho patrimonio para la difusión de la propia colección del museo.

2. PLANTEAMIENTO DE LA INVESTIGACIÓN

2.1. Objeto de estudio

El **objeto de estudio** se centra en cómo los museos comunican su arquitectura, y cómo, en algunos casos, la arquitectura de los museos queda relegada a un segundo plano, mientras que, en otros, es la principal protagonista.

La importancia del objeto de estudio queda justificada en la relación con los estudios cursados (en gestión de patrimonio cultural, centrada en el enfoque de la difusión), y con el impacto que tiene la arquitectura a la hora de modelar las ciudades y los modos de vida de sus habitantes.

Para terminar la definición del objeto de estudio, hay que decir que el **objeto material** es la comunicación sobre arquitectura que realizan los museos españoles. Por otra parte, la perspectiva desde la que se va a estudiar (**objeto formal**), es tanto cuantitativa como cualitativa, ya que se van a emplear técnicas propias de cada tipo de investigación a fin de sacar conclusiones sólidas.

2.2. Objetivos

Para este trabajo se plantean varios objetivos:

- **Objetivo general 1:** La arquitectura como herramienta de comunicación de la institución museística: estudio en torno al conocimiento sobre la arquitectura de los museos elegidos, y conocer la importancia que, desde los propios museos, se le da a la comunicación de dicha arquitectura.

- **Objetivo específico 1:** Conocer cuáles son las acciones específicas que cada museo realiza para la difusión de su arquitectura y si en su difusión hacen uso de ésta para mejorar el posicionamiento y difusión de la propia colección.
- **Objetivo específico 2:** Determinar cuál es el impacto de la arquitectura de estos museos en las ciudades en que se ubican.
- **Objetivo específico 3:** Realizar una propuesta general de acciones para que los museos mejoren la difusión en torno a su patrimonio arquitectónico.

2.3. Metodología

Se va a llevar a cabo una investigación fundamentalmente cualitativa, ya que la investigación sobre el patrimonio arquitectónico en los museos va a hacerse trabajando sobre una pequeña muestra (cuatro casos de estudio), y analizando las características de la comunicación de los museos en torno a dicho patrimonio. para lo que se diseñará una plantilla de análisis conformada en dos grandes bloques de acciones de comunicación: *offline* y *online*.

Si bien en el marco teórico se va a hablar de la arquitectura de los museos desde una perspectiva más general, para concretar el trabajo se eligen cuatro casos de estudio centrados en museos españoles de arte contemporáneo. Dos de ellos son dos edificios contemporáneos, concebidos desde sus inicios para cumplir las funciones de un museo, y los otros dos son edificios históricos que han adaptado sus usos para cumplir las funciones de un museo.

La elección de los casos de estudio se plantea de esta manera ya que se considera interesante, desde un punto de vista del análisis, el comparar las diferencias y similitudes que pueden presentar edificios con características tan diferentes en cuanto a la intencionalidad que les precede para ser espacios museísticos, y cuáles son los retos que afronta cada uno.

Los museos seleccionados son:

- Edificios históricos: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (antiguo Hospital General de Madrid), Museo de Arte Abstracto Español (Casas Colgadas de Cuenca).
- Edificios contemporáneos: Museo Guggenheim de Bilbao, Centro Botín de Santander.

3. MARCO TEÓRICO

Antes de centrarse en los casos de estudio mencionados con anterioridad, es necesario contextualizar la investigación, hablando de los museos y la relación que tienen con la arquitectura que los contiene. Hoy en día, a pesar de existir cada vez más excepciones, como los museos al aire libre o los espacios de exposición en el medio digital, sigue siendo difícil imaginar el concepto del museo separado del edificio.

Sin embargo, para poder ahondar en el tema de la arquitectura de los museos, previamente, hay que definir y diferenciar algunos conceptos

fundamentales en torno a la teoría de los museos: **museo, museología y museografía**. Según la RAE (2021), el museo es el "lugar en el que se conservan y exponen colecciones de objetos artísticos"; la museología es "la ciencia que trata de los museos, su historia, su influjo en la sociedad, las técnicas de conservación y catalogación", y la museografía se define como "el conjunto de técnicas y prácticas relativas al funcionamiento del museo". De esta manera, puede entenderse el museo como la institución, la museología como la ciencia que gira en torno a dicha institución, y la museografía como la manera de gestionar el museo. Así pues, en este trabajo va a tratarse la arquitectura del museo desde una perspectiva museológica, y teniendo en cuenta su importancia desde una perspectiva museográfica.

3.1. Introducción histórica a la arquitectura de los museos

De este modo, la museología, como ciencia especializada en el estudio de los museos, también se dedica al estudio de su arquitectura. Carlos Baztán escribe, en 1994, un artículo en el que hace un breve repaso histórico sobre la arquitectura de los museos, *Sobre los museos y su arquitectura*. El autor va analizando los cambios en el concepto del museo y su diseño arquitectónico, desde su surgimiento en el siglo XVIII, hasta finales del siglo XX, cuando proliferan los museos dedicados al arte contemporáneo.

A finales del siglo XVIII, los museos, que habían nacido a raíz de las ideas ilustradas, se caracterizaban por su gran tamaño, por tener una planta cuadrada o rectangular, cuya fachada principal estaba presidida por majestuosos pórticos, y, en su interior, se organizaba en galerías largas y cortas construidas en torno a patios interiores (Baztán, 1994). Entonces, los museos tenían una perspectiva y un carácter eminentemente elitistas, y tenían una estética tan monumental a fin de dejar clara esa orientación a las clases altas. En esta misma línea, Herrero (2019), afirma que el edificio que contiene el museo sirve para comunicar los valores de la comunidad en la que se construye. De esta forma, el museo típico de la Ilustración constituye un espacio cuya estética alude a "la Belleza y al Bien, valores estéticos románticos" (p.44).

Según el crítico de arte Quatremère de Quincy (1788-1825), por aquel entonces, el museo tendría que adquirir una estética y una estructura formales que fueran fácilmente reconocibles como tal por la ciudadanía. Es decir, el edificio del museo tenía que ser identificable por su capacidad para transmitir los valores que la sociedad del momento asociaba a estas instituciones.

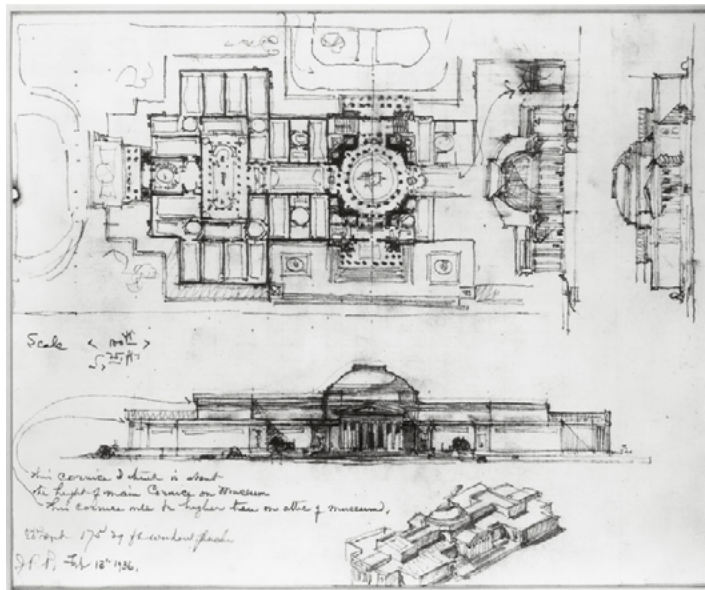


Imagen 1. *Dibujo conceptual National Gallery de Washington por John Russell Pope, 1936.* Fuente: National Gallery Washington

A principios del siglo XIX, se instaura un modelo de museo tipo templo o tipo palacio (Herrero, 2019), caracterizado, en esencia, por su planta rectangular, estar precedido por un pórtico y presidido por una cúpula central. Pese a que este modelo responde a un diseño de K.F. Schinckel de 1800 (Baztán, 1994), fue empleado durante mucho tiempo; por ejemplo, la National Gallery de Washington responde a este diseño y fue construida más de un siglo después, en 1941.

Poco más adelante, estando más avanzado el siglo XIX, surge el concepto del "museo abierto a todos" (Baztán 1994), en una Francia marcada por la Revolución Francesa y las ideas de la Ilustración que tan profunda huella habían dejado a finales del siglo anterior. No obstante, a pesar de que esta idea surgiera con cierta fuerza en este momento, a lo largo de todo el siglo XIX eran muchas las instituciones museísticas que seguían adoptando medidas para dificultar el acceso al museo de las clases populares.

Sin embargo, esta idea cambia paulatinamente a lo largo de todo el siglo XX. Perret (1929) publica *Le musée moderne*, obra en la que planteaba una serie de transformaciones en el espacio arquitectónico del museo para superar su carácter elitista. Desde los años 30, surgen diferentes propuestas para eliminar la orientación a las clases altas de los museos, pero manteniendo el equilibrio estético entre el edificio y la colección que albergaba (Herrero, 2019).

Este tipo de propuestas van ganando peso conforme avanza el siglo XX, llegando, efectivamente, a "museos abiertos para todos". De hecho, la conjunción entre museo y ciudad es tal que, en muchos casos, los museos

van más allá del simple edificio para adueñarse de extensiones mucho mayores. Son muchos los casos en los que la proximidad entre varios museos da lugar a un conjunto mayor con nombre propio, empleado para designar al área que engloba todos estos museos (Baztán, 1994). Es el caso, por ejemplo, de la Isla de los Museos en Berlín, el Mall de Washington o, sin ir más lejos, el Paseo del Arte en Madrid.



Imagen 2. *Centre Pompidou*, Richard Rogers y Renzo Piano. Fuente: *Centre Pompidou*, Manuel Braun, 2018

Los edificios museísticos de la segunda mitad del siglo XX responden a las tendencias arquitectónicas de la época: espacios grandes, diáfanos, marcados por el uso del vidrio y el acero y el aprovechamiento de la luz natural. Además, este periodo se caracteriza por un fenómeno bastante destacable, caracterizado por la voluntad de los arquitectos modernos de convertir los propios edificios en obras de arte (Herrero, 2019). Es el caso del Centre Pompidou, proyectado por Richard Rogers y Renzo Piano en los 70, pero esta tendencia se mantiene a lo largo de todo el siglo XX y el XXI. Por ejemplo, sucede lo mismo con el Guggenheim de Bilbao (Frank Gehry, 1997), o el Centro Botín (Renzo Piano, 2014). Estos dos casos concretos serán analizados en profundidad posteriormente.

Resulta también llamativo cómo ha ido cambiando a lo largo de los años la distribución espacial interior del museo. Si bien en el siglo XIX, los fondos permanentes del museo ocupaban cerca del 80% de su capacidad, en las instituciones concebidas a partir del siglo XX, el espacio destinado a la exposición permanente no supera el 30% en la mayoría de los casos (Baztán, 1994). Esto permite hacerse una idea de la importancia que fue adquiriendo a lo largo del siglo pasado (y que aún hoy mantiene) el concepto de exposición temporal. La razón de esta creciente importancia puede fácilmente relacionarse con un modelo de sociedad acostumbrado a unos ritmos de consumo frenéticos, sometidos a un constante cambio.

En relación con el párrafo anterior, Baztán (1994) hace hincapié en multitud de espacios que han de ser tenidos en cuenta a la hora de planificar los museos actuales. Si en sus orígenes bastaba con que contuviesen amplias galerías para exponer las piezas y espacio de almacenaje, hoy en día a estas necesidades se le suman: los espacios destinados a la recepción de obras, los almacenes de tránsito, los laboratorios de restauración y conservación, los espacios destinados a tienda, cafetería o librería, etc. El peso que se da a estos nuevos espacios destinados plenamente al público se debe a la consideración del público como condicionante clave en la distribución arquitectónica del museo, de manera que los visitantes son el punto por el que se establecen las diferencias entre áreas públicas e internas del museo (Hautecoeur, 1935).

Esta imperiosa necesidad de nuevos espacios da lugar a una de las obras más características que se llevan a cabo en los museos en el siglo XX y XXI: las obras de ampliación. Comenzando por la National Gallery de Washington, que vio terminada su ampliación en 1978, son muchos los museos que han llevado a cabo, asimismo, ampliaciones de sus instalaciones: el Metropolitan, la Tate, la National Gallery... (Baztán, 1994). En Madrid, el Reina Sofía concluyó su ampliación, diseñada por el arquitecto Jean Nouvel en el año 2005 y, actualmente, se está llevando a cabo la ampliación del Salón de Reinos del Prado, encargada al célebre arquitecto británico Norman Foster. Esto son solo algunos ejemplos, pero los casos de ampliaciones en museos conforman una lista extraordinariamente larga.

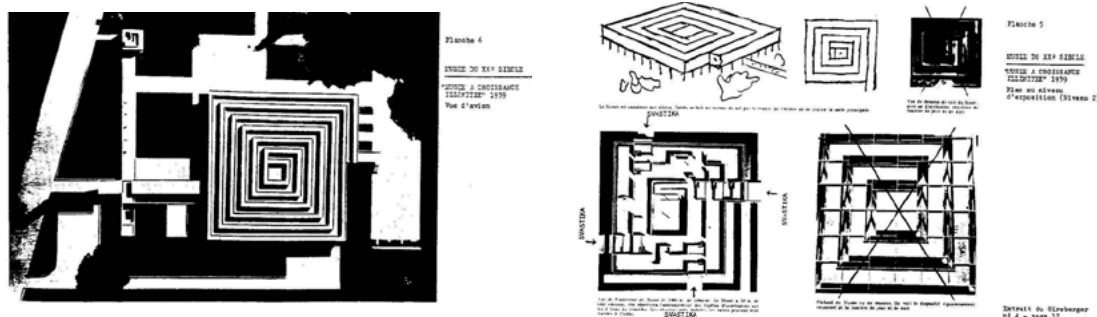


Imagen 3. Museo de Crecimiento Ilimitado, Le Corbusier. Fuente: Falcón, 2017

Estas nuevas ampliaciones son extremadamente interesantes contempladas desde un punto de vista arquitectónico, ya que dan lugar a mezclas fascinantes que conjugan modelos más antiguos, que se remontan muchas veces varios siglos atrás, con modelos puramente contemporáneos. Esto da lugar a un diálogo basado en la armonía entre dos partes de una misma pieza que, aun siendo completamente anacrónicas, conviven en armonía. El asunto de las ampliaciones de los museos, derivadas del requerimiento de mayores espacios, tiene tal alcance que, en 1939, Le Corbusier diseña

el "museo de crecimiento ilimitado" (Falcón, 2017), un museo con planta en espiral que contenía muros móviles en su interior, garantizando la flexibilidad del espacio destinado a la exposición.

Toda esta necesidad de espacios flexibles responde a un nuevo esquema en la concepción espacial del museo. Baztán resume este nuevo esquema de la siguiente manera: "se trata de agrupar los servicios al público en torno a un vestíbulo y anteponerlos a los espacios de exposición permanente" (Baztán, 1994, p.17). Este "vestíbulo", empleando el término en sentido figurado, no tiene que estar necesariamente en el interior del museo, de hecho, en muchos casos se trata de la plaza que lo precede. El autor cita concretamente el ejemplo del Museo del Louvre, cuya plaza entra en juego con la ciudad y sus visitantes de tal manera que resulta difícil adivinar dónde empieza realmente el museo.

De este modo, puede concluirse que el concepto de museo y, por tanto, la organización y diseño de su espacio, han estado sometidos a un constante cambio desde su nacimiento. Partiendo de un museo estático, rígido y elitista a finales del XVIII, se llega a un modelo abierto, flexible y dinámico, como el que se concibe en el siglo XXI. Todo esto queda reflejado de manera inevitable en la arquitectura del museo, es decir, en el contenedor indispensable de lo expuesto.

3.2. Relación entre el museo y su arquitectura

Hoy en día, el concepto de museo hace referencia a muchas instituciones muy diferentes entre sí (Baztán, 1994). Resulta curioso cómo se engloba en la misma categoría a museos cuyas sedes ocupan más de 250.000 metros cuadrados (como el Louvre) y a otros que apenas alcanzan los 800 (como museo Sefardí de Toledo). Son museos edificios destinados a la exposición de obras de arte, de arqueología y de antropología, pero también lo son aquellos que exponen maquinaria industrial, material bélico o piezas de confección textil.

En el punto anterior ha quedado claro que, en todos los casos (omitiendo los casos de museos que no requieren de un edificio para existir, como los mencionados al inicio del apartado 3), los museos guardan una estrecha relación con su arquitectura, si bien no siempre está muy conseguida. De hecho, existe una fuerte tendencia a la crítica de los museos contemporáneos por gestionar de manera completamente disociada la museografía y la arquitectura del museo.

Imagen 4. *Musée du Louvre*. Fuente:
Musée du Louvre



Las diferencias entre los tipos de museos conllevan, necesariamente, que cada uno de estos tipos de museo disponga de una arquitectura que responda a sus necesidades y a las piezas que expone. Baztán (1994) pone énfasis en la importancia que debería tener la relación existente entre el material expuesto, el público que lo visita y el edificio en sí. El autor pretende así poner el foco, desde una perspectiva arquitectónica, en la relación entre contenedor y contenido. El autor critica que, en muchos casos, esta relación entre el edificio del museo y su obra expuesta carece de importancia para los responsables de los museos.

En esta misma línea, Toni Casamor (2010) publica un artículo, *La arquitectura de los museos*, en el que reflexiona sobre la relación contemporánea entre el contenido y el continente de los museos, y cómo actualmente se tiende a separar la gestión museográfica de la arquitectura del museo. El autor critica duramente esta perspectiva, asemejando un museo a una botella de un refresco, en la que el envase está diseñado especialmente para contener la bebida y, con este ejemplo tan simple, hace ver la necesidad de reflexión en torno a la relación de los edificios y las colecciones museísticas.

Casamor (2010) reflexiona, asimismo, sobre cómo en algunos edificios como iglesias, centros comerciales o aeropuertos, nadie pretende separar el continente del contenido (pues son edificios que siempre mantienen una estrecha relación con aquello que albergan). Sin embargo, en el caso de los museos esto sí que sucede y, para el autor, supone una banalización tanto del edificio como de la colección, tanto del arquitecto como del museógrafo.

Profundizando en los motivos que llevan a esta separación, culpa a la llamada "arquitectura mediática" (Casamor, 2010), herramienta que lo que busca es impulsar toda una ciudad construyendo un edificio espectacular

encargado a un arquitecto de renombre a fin de lograr un gran impacto mediático que se acabe traduciendo en un incremento del turismo de la ciudad. Ante esta situación en la que lo importante es, en esencia, la imagen que proyecta el edificio, su contenido pasa a un segundo plano. Otro de los motivos que señala es que, habitualmente, el trabajo del arquitecto y de la empresa que se encarga del montaje de la exposición es totalmente independiente, dando lugar a espacios carentes de sintonía.

Casamor (2010) considera que el arquitecto responsable de la creación del edificio debería tener una implicación y participación real en el proyecto museográfico pues, de otra manera, el resultado siempre será un edificio "espectacular pero banal, seguramente estrambótico" (p. 30). No obstante, pese al pesimismo que recorre las líneas del artículo escrito por Casamor (2010), el autor señala que, más recientemente, sí que se han dado proyectos en los que se ha tenido en cuenta la interacción entre el proyecto museográfico y la arquitectura, por ejemplo, el Oceanográfico Alemán (2008) o el Porsche Museum (2006), entre otros.



Imagen 5. *Porsche Museum*. Fuente: Porsche

André Desvallées y François Mairesse (2010) acuñaron el término de "arquitectura museal", para referirse al "arte de concebir y adecuar o construir un espacio destinado a abrigar las funciones específicas de un museo, en particular las de exposición, conservación preventiva y activa, estudio, gestión y recepción" (pp. 23-25), centrando buena parte de su atención en el papel del arquitecto, volviendo a señalar lo necesario del diálogo entre este y el responsable del museo. Señalan, además, que en muchos casos este diálogo es inexistente o infructífero, dado el conflicto de intereses entre las partes: mientras que el arquitecto se centra en el impacto internacional de la construcción, aquellos encargados de la gestión del museo se centran únicamente en la puesta en valor de los elementos de la colección (Desvallées y Mairesse, 2010). Los autores también hablan de que, pese a

que en muchos proyectos sí que son tenidos en cuenta los requerimientos museísticos, sigue habiendo una mayor prevalencia de los valores estéticos sobre los funcionales (Desvallées y Mairesse, 2010).

Aunque parezca que esta es una crítica relativamente reciente, realmente se remonta a principios del siglo XX, cuando Louis Réau (1908), quiso señalar la necesaria colaboración entre arquitecto y conservador para conseguir un edificio adecuado a las necesidades museográficas, y no un ente independiente, complejo de gestionar desde la administración del museo.

En la década de 1970, el estudio de Manfred Lehbruck (1974), publicado por la UNESCO, incidía de nuevo en la complejidad de la relación entre arquitectura y museo, señalando, una vez más, la necesidad de colaboración entre museografía, museología y arquitectura para lograr espacios funcionales que satisficieran la necesidad del público visitante. El arquitecto hablaba de la necesaria colaboración de las partes desde el inicio mismo del proyecto (Lehbruck, 1974), siendo estas "Administración" (parte museográfica) y "Arquitecto redactor" (parte arquitectónica). Afirmaba que el resultado de esta colaboración debía reflejar las necesidades técnicas requeridas por el museo, de forma que aportase una buena base sobre la que el arquitecto pudiese desarrollar su creatividad.

Asimismo, Lehbruck (1974) hablaba de los diferentes requerimientos que tendría la arquitectura de un museo en función de dónde fuese a estar ubicado (siendo diferente un museo en el ámbito urbano que uno en el ámbito rural), el tipo de público que iba a visitarlo y el tipo contenido que iba a exponer. Todos estos factores habrían de ser tenidos en cuenta antes de tomar cualquier tipo de decisión sobre la construcción del museo. De igual manera, señaló la importancia de elementos como ventilación, condiciones de conservación de las piezas, instalaciones, iluminación, etc. Habló también de la necesidad de que el edificio fuese en sí mismo flexible y extensible y, por último, hizo referencia a los elementos estéticos. Es decir, el arquitecto, a lo largo de todo su escrito, prioriza los elementos funcionales y prácticos sobre los estéticos (a pesar de que también hayan de ser tenidos en cuenta).

Son varios los autores que en la segunda mitad del siglo XX insisten en la necesidad de colaboración entre museografía y arquitectura a la hora de diseñar el museo. Además de Lehbruck, se puede mencionar el trabajo de Rivière (1974), quien planteaba en un programa específico todos los pasos a seguir en la creación de un museo, poniendo el foco en todos los pasos previos al diseño arquitectónico; o Antonio Piva (1982), quien, al considerar el museo como una institución viva y en constante movimiento, afirmó que la arquitectura del museo tenía que contar con una mayor planificación y

trabajo conjunto entre museo y arquitecto.

A pesar de que entre los años 70 y 80 del siglo pasado existiese esta importante preocupación acerca de la relación entre arquitectura, museografía y museología, podría decirse que, desde la década de los 90 hasta prácticamente la actualidad, esta preocupación ha sido prácticamente olvidada en muchos casos, especialmente en la construcción de museos de arte contemporáneo. En este momento, fueron varios los proyectos museísticos en los que los edificios simplemente se encargaban a arquitectos de renombre, confiando en que su creatividad y estética fuesen suficientes para crear un museo capaz de atraer todas las miradas, sin preocuparse de conocer los requisitos previos a la planificación del edificio (Herrero, 2019).

Estas actuaciones tuvieron como respuesta una fuerte crítica, en la que se puede destacar a autores como Carlos Baztán, que en 1990 volvía a recalcar una serie de necesarias medidas en la planificación de los museos (Herrero, 2019). El arquitecto redactó varios consejos que reivindicaban la reflexión previa a la construcción, el trabajo coordinado, la precisión en el diseño y la adecuación arquitectónica en relación con el contenido y las funciones del museo (Baztán, 1990).

Al ver cómo todos los consejos de las décadas de los 70 y 80 parecían difuminarse, también Balldelou (1994) quiso señalar la situación por la cual parecía que los museos y sus ampliaciones estaban siendo diseñados teniendo en cuenta meras estrategias políticas, obviando, una vez más, la necesaria relación entre el diseño arquitectónico y el proyecto de museo. Criticaba fuertemente la búsqueda de "monumentalidad" (Balldelou, 1994) en los edificios, que dejaba de lado la funcionalidad, clave para el correcto desarrollo de las actividades del museo.

En definitiva, son muchas las voces que, entre los últimos años de los 90 y principios de los 2000, ponen el foco en cómo parecía que la necesaria relación entre arquitectura y proyecto museográfico estaba siendo olvidada (Herrero, 2019). Destaca así también, Paul von Naredi-Rainer (2004), que señala la importancia de no olvidar que el museo es una institución, en cuya construcción hay que tener en cuenta los diferentes tipos arquitectónicos de museos a lo largo de la historia. Otro nombre que suena con fuerza en esta época es el de M^a Ángeles Layuno (2010), que habla del encargo de la construcción de un museo como un privilegio para el arquitecto, que puede dejar volar su creatividad, pero, de nuevo, señala que esto no debe de estar nunca contrapuesto a las necesidades funcionales del edificio.

Como conclusión de este repaso bibliográfico sobre la relación entre los museos y su arquitectura, puede deducirse que, si bien se trata de una relación inherente al concepto de museo, y por tanto es muy necesario que se trate con especial atención, en muchos casos (especialmente en los museos de arte contemporáneo construidos entre la segunda mitad del siglo XX y principios del XXI) parece que su cuidado ha pasado a un segundo plano. Esto se ha debido a la búsqueda de espectacularidad y monumentalidad en los edificios, que, aunque en efecto haya dado lugar a museos impresionantes desde una perspectiva arquitectónica, ha traído consigo una serie de problemas prácticos a la hora de poner en funcionamiento el museo. No obstante, son muchas las figuras públicas reconocidas que han criticado este fenómeno, llevando, de nuevo, la relación entre arquitectura y museografía a un papel protagonista.

3.3. Transformación en museo de edificios históricos

Hasta este punto, se ha hecho un recorrido histórico de la arquitectura de los museos, y se ha analizado la relación existente entre museo y arquitectura. No obstante, este recorrido se ha hecho teniendo en cuenta los museos concebidos específicamente como museos y, para este trabajo (dados los casos de estudio seleccionados) es importante analizar también las transformaciones en museos de edificios históricos, cuyas funciones originales nada tenían que ver con el papel museístico.

M^a Ángeles Layuno escribe *El museo más allá de sus límites. Procesos de musealización en el marco urbano y territorial* (2007). En este artículo habla de dos procesos de musealización posibles en torno a la recuperación del patrimonio cultural inmueble. Estos dos procesos son (Layuno, 2007, p. 214):

- “Musealización de todo el inmueble y su contenido”. Consiste en la recuperación íntegra del edificio con todo lo que contiene para convertirlo en un museo visitable. Este tipo de musealización se da en edificios como palacios reales, edificios eclesiásticos, casas museo, etc. Pretenden ser reflejos fidedignos del tiempo al que corresponden, y servir para mostrar cómo era la vida en aquel lugar en la época en la que se construyó el inmueble.
- “Musealización a través de la instalación de exposiciones y colecciones en edificios históricos que han sido privados de su función original”. Este caso se da en edificios muchas veces inmersos en un proceso irrevocable de deterioro, y su “rescate” pasa por dotarlos de un uso totalmente nuevo. Es el caso, por ejemplo, de muchos edificios de patrimonio industrial, que han sido transformados en

museos de arte.

En este caso, la parte más interesante para este trabajo es la segunda, ya que el estudio se centra concretamente en los museos de arte contemporáneo. Si bien son muchos los casos de museos de nueva planta, concebidos desde su origen para la actividad museística, aquellos cuya concepción como museo se debió a una suerte de factores, fruto de la decisión de salvar el inmueble por parte de una administración, son también bastante numerosos.

Fernando Martín Martín (1994), publica un artículo, *Reflexiones en torno al museo en la actualidad*, en el que enumera varios ejemplos de museos cuya función original nada tiene que ver con la de exposición museística: el MOCA de Los Ángeles se construye dentro de un antiguo almacén; el Centro de Artes Plásticas de Burdeos aprovecha el espacio de la Antigua Aduana; el Museo d'Orsay se construye en la antigua estación de tren del mismo nombre... En Madrid, el depósito de agua del Canal de Isabel II hoy se utiliza como espacio expositivo y el Antiguo Hospital General alberga hoy la sede principal del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.



Imagen 6. Gare d'Orsay.
Fuente: Archilovers

En ese mismo artículo, Martín (1994) señala varias ideas alrededor del museo como institución. Entre ellas, y en relación con este punto, destaca su concepción del museo como un ente que ha de ser fiel a su historia, responder al lugar en que se ubica, a su cultura y su sociedad. Martín critica la tendencia a que todos los museos, tanto aquellos de nueva construcción como aquellos proyectados sobre edificios históricos, acaben teniendo el mismo estilo, sin tener en cuenta el contexto cultural y geográfico del lugar

en el que se encuentran. Esta estandarización afecta también a los edificios patrimoniales transformados en museos pues, si no se pone especial atención en preservar su carácter original, el edificio quedará totalmente descontextualizado.

Esta tendencia a la intervención y recuperación de patrimonio arquitectónico para su transformación en museos comienza a cobrar fuerza en la década de 1970 (Herrero, 2019). Los antiguos edificios industriales, que rápidamente habían caído en desuso y se enfrentaban a la ruina y destrucción, son los preferidos por las administraciones para transformarse en museos. Su gran superficie y sus elevados techos hacen que sean considerados como óptimos para albergar obras contemporáneas de gran tamaño, así como para recibir un amplio número de visitantes. Este tipo de intervenciones, llevadas a cabo en edificios industriales, pero también en construcciones anteriores, sirven para salvar de la ruina a multitud de patrimonio inmueble y, además, ayudan a la revitalización del entorno en que se encuentran, al generar actividad económica y cultural (Herrero, 2019).

Lorente (2004), analiza profundamente esta tendencia de recuperación de edificios. A los ejemplos citados por Martín (1994), pueden añadirse, también, el Modern Art Oxford, instalado en una cervecería; la Tate Liverpool, proyectada sobre el antiguo muelle del puerto o el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, construido en el edificio de la Cartuja. Layuno (2004), se refiere a esta tendencia como "pieza esencial de recuperación y revitalización de los centros históricos, vinculados a operaciones de conservación del patrimonio histórico" (p.41). Es decir, estas transformaciones suponen un elemento clave a la hora de conservar, no solo el edificio en sí, sino también el enclave en el que se encuentran.



Imagen 7: *Tate Liverpool*. Fuente: Tripadvisor



Imagen 8. *Centro Andaluz de Arte Contemporáneo*.
Fuente: Sevillaworld

De este apartado puede concluirse que la adaptación de espacios arquitectónicos históricos en museos es una buena forma de garantizar y asegurar su supervivencia, dotándolos de un nuevo uso. Además, aprovechar edificios ya construidos, que cuentan con las características necesarias para albergar centros de arte, suponen un ahorro económico, temporal y energético, pues es mucho menos costoso adaptar un edificio que construir uno nuevo y, además, es una medida más respetuosa con el entorno y el medio ambiente.

No obstante, estas adaptaciones han de hacerse teniendo en cuenta que el edificio a utilizar ya tiene una identidad propia, y esta ha de ser tratada con particular cuidado y respeto a la hora de modificar y adaptar el edificio a su nuevo uso. De este modo, se hace necesario garantizar la recuperación de la memoria arquitectónica del edificio, su difusión, y su correcta convivencia con la colección que alberga. En estos casos, hay que entender el edificio y su colección como dos entes patrimoniales en sí mismos, que actúan de manera conjunta para fomentar el arte y la cultura en el ámbito geográfico en el que se ubican.

3.4. La comunicación de los museos, introducción a la difusión del patrimonio arquitectónico

Una vez hecho este análisis sobre la historia arquitectónica de los museos, la relación entre el museo y la arquitectura, y la recuperación de edificios históricos para su conversión en museos, conviene también analizar, brevemente, cuál es el estado de la cuestión en lo referente a la difusión del patrimonio arquitectónico de los museos.

En los puntos anteriores, se ha podido entrever que, si bien hay algunos edificios cuya comunicación sobre su arquitectura "se hace prácticamente sola", siendo el caso de aquellos museos que responden a modelos

arquitectónicos englobados dentro de la llamada "arquitectura mediática" (Casamor, 2010), es necesario saber cuáles son las tendencias concretas en la difusión del patrimonio arquitectónico de los museos. En este punto se va a tratar de analizar estas tendencias desde una perspectiva general, pues más adelante, en los casos de estudio, se analizarán las acciones concretas que lleva a cabo cada uno de los museos seleccionados.



Imagen 9. *Guggenheim Nueva York*. Fuente: STUA

Partiendo de una perspectiva global, y no puramente arquitectónica, la comunicación de los museos se ha visto sometida a distintos desafíos con el cambio de siglo. Los cambios en las formas de consumo, las nuevas plataformas, el mundo digital, los cambiantes formatos publicitarios, etc. han dado lugar a una situación compleja para que instituciones como los museos (especialmente los de titularidad pública) sean capaces de adaptarse rápidamente a los cambios derivados del estallido de las nuevas tecnologías en comunicación (Ayala, Cuenca-Amigo, Cuenca-Amigo 2019).

Díaz (2008) señala que en el museo "se conserva para comunicar, se investiga para comunicar, se exhibe para comunicar, se diseñan programas didácticos para comunicar y se realizan actividades paralelas para comunicar" (p.137). Es decir, los museos son espacios de difusión de la cultura y, por tanto, es de vital importancia que tengan una sólida estrategia de comunicación que gire alrededor de todo el museo (no solo de su colección, sino también de su edificio).

Dada la importancia de la comunicación en el museo, es necesario que la información comunicada sea accesible para todos los públicos y, por ello, es importante tener en cuenta todos los canales disponibles para la comunicación, y saber qué tipo de público va a ser capaz de acceder a

cada canal comunicativo (Ayala, Cuenca-Amigo, Cuenca-Amigo, 2019). En lo referente a las estrategias de marketing desarrolladas por los museos, es sobradamente conocido que estas instituciones se centran mucho en el estudio y análisis de los públicos (Mateos, 2012), pero también tienen en cuenta otros factores como el análisis del entorno (Kotler y Kotler, 2008).

Retomando la problemática que se planteaba al inicio de este punto, uno de los principales retos a los que se enfrenta la comunicación de los museos es el uso de la tecnología y los nuevos medios *online* como soporte de su comunicación (Ayala, Cuenca-Amigo, Cuenca-Amigo, 2019). Internet facilita mucho el acceso de los museos a un público más joven; además, da lugar a una comunicación bilateral de una manera mucho más sencilla y permite formatos de creación audiovisual mucho más dinámicos y accesibles. Esta herramienta es capaz de llevar los museos a todas las casas y dispositivos que tengan acceso a él.

Asimismo, también es relevante la comunicación *offline* y tradicional, pues bien es sabido que la brecha digital es una realidad comprobada, y que no todo el mundo tiene acceso a los medios digitales (Aguilar y López, 2021). Por ello, a pesar de que los museos tengan que sacar provecho de estas herramientas, tienen que seguir comunicándose por otros canales, para garantizar el acceso de los públicos a la información. Es más, es cada vez más creciente el descontento de algunos colectivos, como las personas mayores, con poca capacidad para manejar las herramientas digitales, al llegar a los museos y encontrarse que toda la información disponible sobre las exposiciones y su recorrido solo es accesible mediante un código QR.

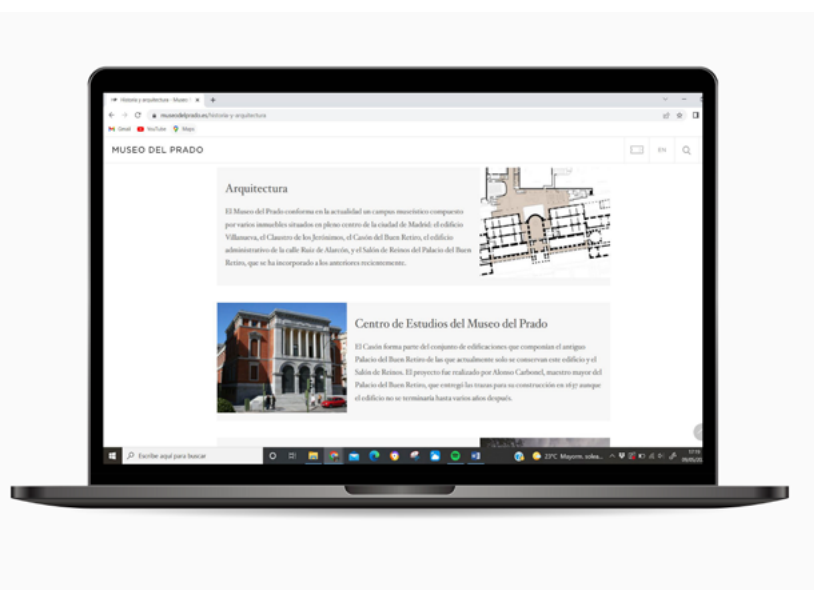
En el caso concreto de la comunicación sobre arquitectura que hacen los museos, y no solo sobre sus colecciones, resulta llamativa la falta de bibliografía específica a este respecto. A pesar de que hay mucha documentación sobre la comunicación que llevan a cabo los museos para dar a conocer su obra, apenas la hay sobre la comunicación del edificio que contiene dichas obras. Cabe cuestionarse, llegados a este punto, si los museos tienen en cuenta su arquitectura como un componente activo de su estrategia de comunicación o si, por el contrario, se trata de una cuestión que ni siquiera llegan a plantearse.

Por otra parte, es muy destacable la cantidad de artículos y publicaciones que hablan de la relación entre los museos y su arquitectura, que, en general, hace referencia a una desvinculación entre el proyecto museográfico y el proyecto arquitectónico. En relación con esto y con lo visto en puntos anteriores puede entenderse que la falta de estudios específicos sobre la comunicación arquitectónica de los museos es una prueba más de la

separación entre museografía y arquitectura.

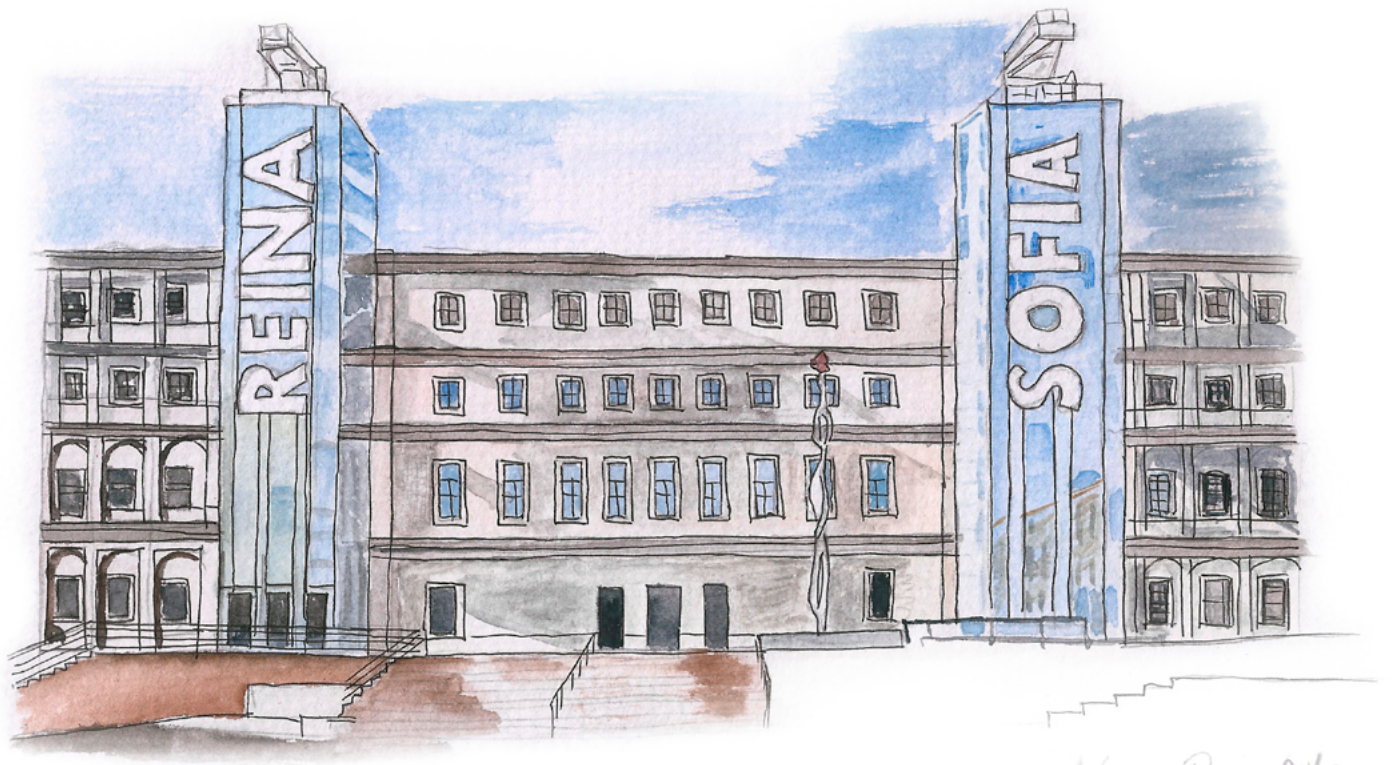
A pesar de la falta de bibliografía específica, sí que se pueden nombrar algunos ejemplos concretos de actuaciones que llevan a cabo los museos para difundir el conocimiento en torno a sus edificios. Por ejemplo, muchos museos tienen en su página web un apartado dedicado a explicar su arquitectura, como el Museo del Prado (2022), el Hermitage (2022) o el Guggenheim de Bilbao (2022), entre otros; en algunos de ellos se han organizado exposiciones o visitas guiadas en torno a ella, como en el Reina Sofía (Madrid otra Mirada, 2021), y también se han dado conferencias y realizado publicaciones sobre los edificios que albergan las colecciones, como es el caso de las Casas Colgadas de Cuenca (Ibáñez, 2016). No obstante, se profundizará más en este tipo de acciones mediante el estudio concreto de los casos especificados para este trabajo en el siguiente apartado.

Imagen 10. *Web Museo del Prado*. Fuente: Elaboración propia



4. ANÁLISIS DE CASOS DE ESTUDIO

En este punto se va a proceder al análisis de los casos de estudio que se planteaban al inicio de la investigación. En cada caso va a analizarse, por una parte, el contexto histórico del museo y su valor arquitectónico y, por otra, la comunicación que hacen de su propio patrimonio arquitectónico.



Museo Reina Sofía
Madrid
2022

4.1. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Contexto Histórico

Para situar el edificio en su contexto histórico, es de gran ayuda la tesis publicada por la doctora Dolores Muñoz Alonso, *De Hospital a Museo, las sucesivas transformaciones de un hospital inacabado; el Hospital General de Madrid* (2010). El edificio que hoy alberga la sede principal del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, hoy llamado "Edificio Sabatini", encuentra su origen en el siglo XVIII. En sus orígenes, no era un museo, sino un gran hospital, y su diseño y construcción se atribuyen generalmente al arquitecto ilustrado Francesco Sabatini, cuya obra es especialmente prolífera en la ciudad de Madrid.

No obstante, la historia del hospital se remonta dos siglos atrás, cuando en 1566 Felipe II encarga la construcción del Hospital General (espacio dedicado a hombres) y de la Pasión (espacio dedicado a mujeres). Durante el reinado de Fernando VI (1746-1759), este hospital se encuentra en un estado lamentable (saturado, ruinoso, sin ventilación, etc.) por lo que se toma la decisión de construir un nuevo hospital (Muñoz, 2010). Se adquieren los terrenos colindantes, para asegurar que el nuevo hospital contase con suficiente espacio y, tras varias propuestas de proyecto, entre las que queda constancia de una presentada por Ventura Rodríguez, finalmente se encarga a Hermosilla el proyecto del nuevo hospital, en 1756. Este proyecto es respetado casi totalmente hasta la muerte del arquitecto en 1776.

Sin embargo, en 1759, Carlos III llega a España, y se encuentra con un hospital construido hasta la primera planta, pero cuya construcción estaba resultando muy problemática, sobre todo debido a problemas financieros, con lo que, en 1769, Hermosilla fue destituido en favor de Sabatini (Muñoz, 2010). Carlos III confía al arquitecto la construcción de un gran hospital, siguiendo el modelo del Albergo dei Poveri (1749) construido en Nápoles por el arquitecto Ferdinando Fuga. Deseaba construir una de las instalaciones hospitalarias más avanzadas de la época.

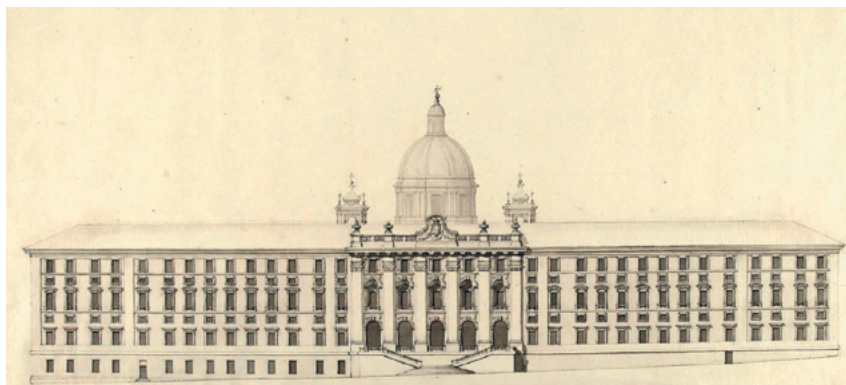


Imagen 11. *Plano alzado del Hospital General, Sabatini*. Fuente: Archivos del Palacio Real

En 1788, muere Carlos III y se paralizan las obras. El edificio, a pesar de estar inacabado, comienza a funcionar como hospital, y lo hizo así hasta 1968, cuando se procedió a su clausura, debido a la inadecuación del edificio a los requerimientos de un hospital moderno (Muñoz, 2010). A lo largo de sus casi tres siglos cumpliendo las funciones de hospital, el hospital sufrió varias reformas.

En el año 1849, el Hospital pasa a depender de la Diputación Provincial (Muñoz, 2010). A principios del siglo XX, se hace patente la necesidad de ampliación del edificio. Así, entre 1912 y 1921, el doctor Medinaveitia se encarga del levantamiento de la nueva planta en el área meridional. Por otra parte, en 1925, se asignó a Baltasar Hernández Briz el proyecto de mejora del edificio. Se llevaron a cabo diferentes reformas y remodelaciones, cuyo objetivo era el de ampliar las enfermerías, mejorar la ventilación, y garantizar la salubridad del edificio. Fruto de esta obra es la adaptación de la terraza, proyectada por Sabatini, para su uso como Solarium para los enfermos, y la última planta de las zonas oeste y norte, que se trata de un añadido (Muñoz, 2010).

Del edificio proyectado para Hospital General, tanto del inicial, redactado por Hermosilla, como de las ampliaciones que sufrió con la intervención posterior de Sabatini, solamente se construyó una tercera parte que corresponde en su planta al actual edificio. Las trazas de Sabatini ordenan un conjunto hospitalario de 220 metros de largo y 115 de ancho, cuya fachada principal se ubicaría en la calle de Atocha. El patio principal estaría presidido por Iglesia, rodeada de un pequeño jardín botánico (Muñoz, 2010).

En la parte posterior, se completaría con un bloque rectangular alrededor de un patio-jardín (55 x 85 m) con dos fuentes simétricas y distintos tipos de árboles; esto último es casi lo único que se llegó a construir. De hecho, los emblemáticos ascensores de cristal están ubicados justo en el lugar en el que arrancarían las alas centrales del conjunto que se extendería hasta llegar a Atocha. Es más, lo que hoy es el Conservatorio Superior de Música de Madrid, en sus orígenes formaba parte del edificio del hospital, y es la única nave que llegaba hasta la calle Atocha que fue construida. En 1904, siguiendo el proyecto de Cesáreo Iradier (Muñoz, 2010), se separó este pabellón del edificio, para destinarlo al Hospital Clínico San Carlos.

Hay que destacar, sin lugar a dudas, la modernidad del edificio, que se diseñó teniendo en cuenta unas necesidades que se adelantaban en varios siglos a las medidas higienistas posteriores, como son la ventilación cruzada, la blancura del edificio, la luz natural, paseos al aire libre, la altura en la sección... Se habla de una distribución entre espacios "servidores"

y "servidos". Los servidores están dispersos por el edificio, y serían las salas de botica, las escaleras, las salas de enfermería... Son los espacios dedicados al trabajo interno del personal hospitalario. Por otra parte, están los espacios "servidos", aquellos destinados al hospedaje de los enfermos, que consisten en enormes salas de cuidados de más de 130m de largo, 6 de alto, con ventilación cruzada y luz natural (Muñoz, 2010). Algunas de estas características harán que el edificio sea un espacio idóneo para ser transformado en museo dos siglos después.

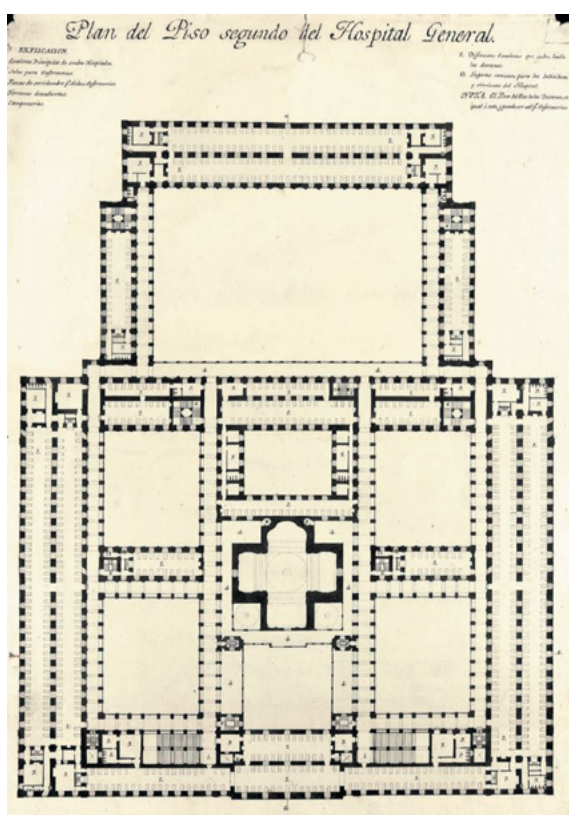


Imagen 12. *Planta segunda Hospital General, Sabatini.*
Fuente: Archivos del Palacio Real

Entre 1965 y 1968 se clausura el Hospital, y sus funciones pasan a ser desempeñadas por la Ciudad Sanitaria Provincial (Muñoz, 2010). Pronto surgieron las propuestas para derribar el vacío edificio. Un informe, redactado para la Diputación Provincial cuatro años después, recomienda la demolición basándose en que el edificio no constituía un elemento artístico y arquitectónico como para conservarse en su totalidad, sino que, con conservar solo algunos elementos, como las fuentes, las cuatro escaleras y tres fachadas del patio, con vistas a su utilización posterior en un gran conjunto urbanístico y arquitectónico.



Imagen 13. *Fachada del Centro de Arte Reina Sofía*. Fuente: Tesis Doctoral, Dolores Muñoz Alonso

Las críticas ante esta propuesta no se hacen esperar, y son muchas las voces que se alzan en su contra, entre ellas puede destacarse a Chueca Goitia, Luis Moya o Luis Menéndez Pidal, entre otros. Como consecuencia de todo esto, la declaración como monumento histórico artístico se produce el día 9 de diciembre de 1977 y es publicada en el Boletín Oficial del Estado del día 30 de enero de 1978 (Díaz, 2007). Al año siguiente se iniciarían las obras de recuperación del edificio, encargadas a Fernández Alba.

En 1984, se terminan las obras del Centro de Arte Reina Sofía, cuyo uso es un poco ambiguo, pues se suceden varias "museografías" con distintos usos para el edificio, albergando El Museo de Reproducciones Artísticas, El Museo del Pueblo Español, Museo de Arquitectura... Así como el Centro de Documentación y otros organismos que no tenían sede fija. En 1985, ya albergaba el Museo Español de Arte Contemporáneo, además de Museo del Pueblo Español, o el Museo Nacional de Reproducciones Artísticas (Muñoz, 2010).

A lo largo de la segunda mitad de la década de los 80, la parte del Museo Español de Arte Contemporáneo fue ganando peso y ocupando cada vez más espacio en las instalaciones del centro cultural, empleando las plantas 1 y 2 del antiguo hospital como salas de exposiciones temporales. Debido a esto, se toma la decisión de dedicar el espacio exclusivamente al arte contemporáneo y, finalmente, en 1992, queda inaugurada la colección permanente del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Muñoz, 2010), centrado en el arte contemporáneo.

De esa fecha son los famosos ascensores de la fachada de Juan Goytisolo, ubicados en el punto donde, en el proyecto original, se juntaban ambas naves, y en los cuales se encontraban unas escaleras. El concurso para la

remodelación de la fachada se convocó en 1988 (Díaz, 2007), y el proyecto elegido fue el de los arquitectos José Luis Íñiguez de Onzoño y Antonio Vázquez de Castro, que tomaron como referencia la intervención llevada a cabo en la fachada del Museo de Ciencias de La Villette (París) por el irlandés Ian Ritchie (Muñoz, 2010). Así pues, para el proyecto de las torres del Reina, solicitaron su colaboración. De este modo, Ritchie y Ove Arup (que también había participado en las obras de París), asesoraron a los arquitectos españoles en el diseño y construcción de las torres.

El resultado son dos espectaculares torres transparentes construidas con:

- Paneles de vidrio de 12 mm de grosor.
- Silicona estructural como material de enlace entre los paneles de vidrio.
- Acero inoxidable en las barras verticales y en las piezas especiales de suspensión de los paneles y elementos interiores. La estructura de acero inoxidable es la que carga con el peso de las torres y las inclemencias del tiempo.



Imagen 14: *Ascensor de vidrio*. Fuente:
Elaboración propia

Estos ascensores son una de las primeras muestras de arquitectura High-Tech en España (Muñoz, 2010). Nunca se había hecho nada parecido en este país y existía cierto miedo ante la posibilidad de que las condiciones meteorológicas, tan distintas a las de otros países europeos donde había más construcciones de este tipo, afectasen a la estructura, no obstante, queda patente el cuidado en el diseño y ejecución pues, hasta ahora han aguantado todo tipo de adversidades meteorológicas.

En el año 1999 (Díaz, 2007), y debido a la necesidad de nuevos espacios en el museo (pues el número de visitantes anuales había aumentado a gran velocidad, y se requerían nuevos lugares para almacenaje, talleres, espacios dedicados al público, etc.), se convoca un concurso para llevar a cabo la ampliación del museo. De los doce proyectos finalistas, entre los que se pueden destacar arquitectos tan renombrados como Zaha Hadid o Santiago Calatrava (Muñoz, 2010), se eligió el del arquitecto francés Jean Nouvel.

Esta elección puede relacionarse con la tendencia de la que se hablaba en el marco teórico, de encargar a grandes arquitectos de renombre la ampliación de los museos. El proyecto de Nouvel cuenta con tres edificios interconectados entre sí y con el edificio Sabatini, construidos alrededor de una plaza pública central. En estos edificios hay espacio para: biblioteca, restaurante, auditorios, salas de personal y protocolo, y salas de exposiciones temporales (Díaz, 2007). El arquitecto francés habla de su proyecto como un edificio construido "a la sombra del edificio Sabatini" (Nouvel en Cinco Días, 2005), es decir, con esta construcción, pretende que el verdadero protagonista siga siendo el edificio original.

El Reina Sofía se corresponde, por tanto, con uno de esos museos cuyo edificio es una construcción de valor histórico, que ha sido adaptada y convertida en museo para garantizar su supervivencia. Además, es un ejemplo de museo ampliado con la intervención de un arquitecto contemporáneo. Por otra parte, hay que señalar que, además de estos dos edificios, el Reina también cuenta con los espacios del Retiro (Palacio de Cristal y Palacio de Velázquez), en los que realiza exposiciones temporales (Museo Reina Sofía, 2022).

Valor arquitectónico

Actualmente, el Reina Sofía cuenta con cuatro sedes: el edificio Sabatini, la ampliación de Nouvel, el Palacio de Cristal y el Palacio de Velázquez. El más interesante para este trabajo es el edificio Sabatini, pues es la sede principal, se va a analizar brevemente el valor arquitectónico de todos ellos.



Imagen 15. *Fachada edificio Sabatini*. Fuente: Museo Reina Sofía

El valor arquitectónico del edificio Sabatini es más que claro por varios motivos:

- Simplemente por su antigüedad, el edificio se remonta al siglo XVIII, sus tres siglos de historia ya le confieren un gran valor.
- La relevancia de las personas implicadas en su construcción. Desde Carlos III hasta Sabatini, pasando por Hermosilla e incluso Ventura Rodríguez (que también presenta un proyecto para su construcción), todos los que tomaron parte en la construcción del Hospital tienen gran peso en la historia de España y su arquitectura.
- Su valor desde una perspectiva histórica, siendo reflejo de una época y su sociedad. El edificio refleja los ideales ilustrados propios del siglo XVIII, quedando como vestigio de la huella ilustrada en Madrid.
- Lo innovador del edificio proyectado para Hospital (como se menciona en el punto anterior, sus características lo hacen admirable al tener en cuenta medidas sanitarias y de higiene que siguen siendo importantes en el siglo XXI).
- El uso que ha tenido y que sigue teniendo. Desde su construcción en el siglo XVIII, el edificio siempre ha tenido un importante valor de uso, desde las funciones como hospital a las funciones como museo. En casi tres siglos, apenas ha estado en desuso unos pocos años en la década de los 70 del siglo XX.

- Su declaración como Monumento Histórico Artístico (1978), que garantiza su protección institucional.
- Las torres de vidrio y su importancia como una de las primeras muestras de la arquitectura High-Tech en España.
- Su integración dentro del conjunto declarado como Patrimonio Mundial en 2021, El Paisaje de la Luz (Paisaje de la Luz, 2022).

Por otra parte, en lo referente al edificio Nouvel:

- En el caso de este edificio, como se mencionaba con anterioridad, lo más importante es el propio arquitecto, encargado de su diseño: uno de los grandes arquitectos más afamados del siglo XX construye la ampliación del Reina Sofía y el valor del edificio va intrínsecamente asociado a la persona encargada de construirlo.
- También puede hablarse de la vanguardia en el diseño como elemento generador de valor: la combinación de granito, vidrio, metal y cobre que dan lugar al singular edificio rojo que se esconde tras el edificio Sabatini.
- Su integración dentro del conjunto declarado como Patrimonio Mundial en 2021, El Paisaje de la Luz (Paisaje de la Luz, 2022).

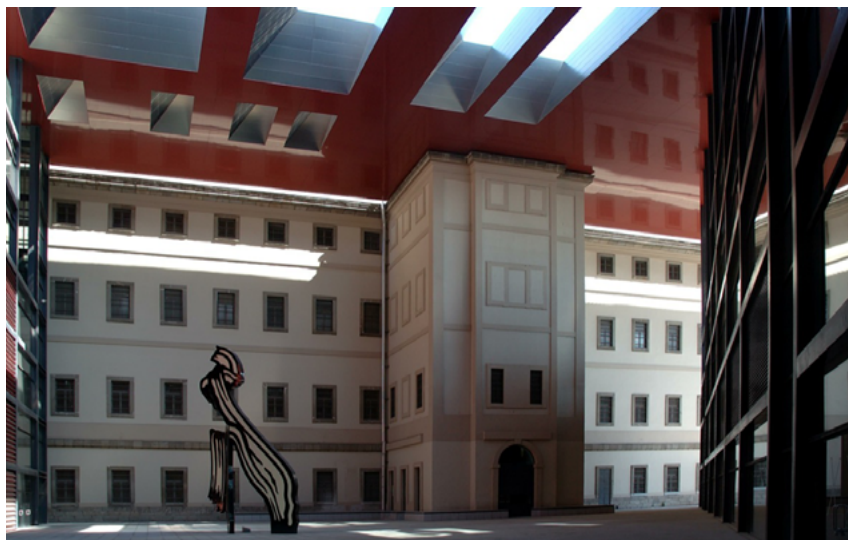


Imagen 16. *Edificio Nouvel*.
Fuente: Museo Reina Sofía

En cuanto a las sedes del Retiro, Palacio de Cristal y Palacio de Velázquez, ambas construcciones del siglo XIX, del arquitecto Ricardo Velázquez Bosco, y construidas para exposiciones nacionales. El primero, el Palacio de Velázquez, se construyó en 1883 para la Exposición Nacional de Minería y el segundo se construyó en 1887 para la Exposición General de Filipinas (Museo Reina Sofía, 2022). Así pues, en ambos se puede hablar de su valor por varios motivos:

- Su antigüedad, remontándose ambos al siglo XIX.
- Desde un punto de vista histórico, ambos edificios son herencia de una época marcada por las exposiciones en toda Europa. Los dos edificios que llegan hasta nuestros días son legados de aquel momento.
- Los usos que se les ha dado. Ambos edificios han sido sede de diversas exposiciones temporales, especialmente desde su vinculación al Museo Reina Sofía, del que forman parte desde finales del siglo XX (Museo Reina Sofía, 2022).
- En el caso del Palacio de Cristal, hay que mencionar también la técnica de su construcción, inspirada por el Crystal Palace de Hyde Park, en Londres, construido por Paxton varios años atrás, en 1851 (EsMadrid, 2022). El edificio combina vidrio y hierro, enmarcándose dentro del estilo industrial propio de la época. Así pues, se trata de una de las muestras de este tipo de arquitectura más relevantes de la ciudad de Madrid.
- Además, en ambos palacios hay que destacar su valor artístico, en relación, sobre todo, con las cerámicas decorativas, realizadas por Daniel Zuloaga (EsMadrid, 2022).
- Su integración dentro del conjunto declarado como Patrimonio Mundial en 2021, El Paisaje de la Luz (Paisaje de la Luz, 2022). Asimismo, ambos cuentan con la declaración de Bien de Interés Cultural, y se encuentran dentro del Parque del Retiro, que goza de la misma protección (Ayuntamiento de Madrid, 2022).



Imagen 17 (arriba). *Palacio de Velázquez*.
Fuente: Madrid Cultura

Imagen 18 (izquierda). *Palacio de Cristal*.
Fuente: Museo Reina Sofía

Difusión del patrimonio arquitectónico

En este punto se van a recopilar y analizar las diferentes acciones que, desde el propio museo, se llevan a cabo para poner en valor su patrimonio arquitectónico. Se van a separar en acciones online y offline. Además, se van a presentar en forma de tabla, a fin de facilitar la comparativa que se realizará posteriormente en el apartado 5.

ACCIONES DE DIFUSIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO – MUSEO REINA SOFÍA

ACCIONES OFFLINE

Exposiciones	• <i>Espacios para la cultura</i> (1986) • <i>Jean Nouvel</i> (2002)
Visitas Guiadas	• <i>Madrid otra Mirada</i> (2021)
Publicaciones	• <i>Espacios para la cultura</i> (1986) • <i>Jean Nouvel</i> (2002) • <i>MNCARS XXI. Concurso internacional de arquitectura</i> (2000)
Conferencias	• <i>Madrid otra Mirada</i> (2021) • <i>Documentos 20</i> (2021)
Otros	• Vinilos Edificio Sabatini • Cuarta Planta de Nouvel

ACCIONES ONLINE

Acciones en redes sociales	• Prácticamente inexistentes
Acciones en la propia web del museo	• Apartado de Historia • Apartado de las distintas sedes

Tabla 1. Acciones realizadas por el museo para la difusión de su patrimonio arquitectónico. Elaboración propia

En los últimos dos años, el museo se está preocupando por llevar a cabo acciones que pongan en valor la arquitectura del edificio. Así pues, se pueden enumerar una serie de acciones que ha realizado de manera *offline* y *online*.

Acciones offline

- **Vinilos proyectados en las ventanas del claustro, Planta 1, Edificio Sabatini.** Esta acción consiste en la instalación de unos vinilos en las ventanas del claustro que muestran los planos originales de Sabatini, organizados en sus diferentes plantas y señalando en distintos colores la parte construida de la parte que no se llegó a construir.

Se trata de una acción bastante curiosa, sin embargo, no llama mucho la atención. No aparece en la página web, no está señalada en ningún punto del museo y el texto que explica los planos es muy pequeño, poco llamativo y nada atractivo para el público que pasa por el corredor sin apenas prestarle atención.



Imagen 19. *Vinilos proyectados en las ventanas del claustro.* Fuente: Elaboración propia

- **Sala sobre la intervención arquitectónica en los años 80, Planta 4, Edificio Nouvel.** En el museo, se ha abierto una sala a la que se accede a través de los ascensores de Nouvel. Dicha sala consiste en un espacio pequeño y oscuro con dos bancos para sentarse, iluminados con la proyección de los planos originales de Sabatini. En ella, se reproducen una serie de audios en los que los propios arquitectos que tomaron parte en las obras de recuperación del edificio (como Fernández Alba, Íñiguez de Onzoño o Vázquez de Castro) explican cómo fueron esas obras, cómo era el edificio que se encontraron y a qué desafíos tuvieron que hacer frente.

Con esta acción, ocurre lo mismo que en la anterior: la sala no está señalizada (tan solo por una pegatina de papel puesta sobre el número 4 del botón del ascensor), no aparece en la web, y a pesar de que es un trabajo realmente interesante, no parece que se haya hecho un gran esfuerzo por promoverla.

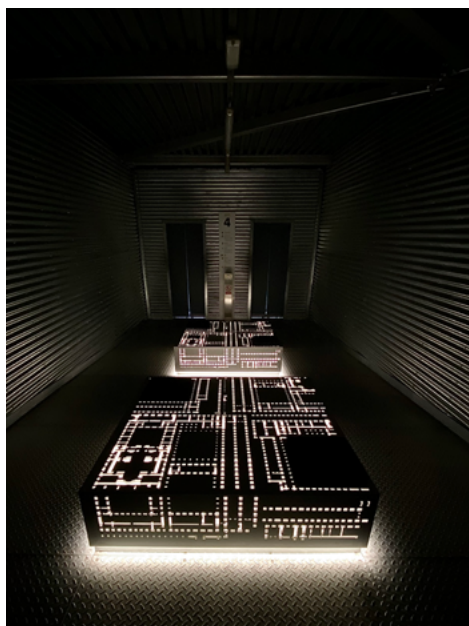


Imagen 20 (izquierda). Sala sobre la intervención arquitectónica en los años 80. Fuente: Elaboración propia

Imagen 21 (arriba). Visita guiada Edificio Sabatini. Fuente: Elaboración propia

- **Visita guiada Edificio Sabatini**, 16 y 17 de octubre, 2021 (Madrid otra Mirada, 2021). Con motivo del 300 aniversario de Sabatini en Madrid, se organizaron una serie de actividades relacionadas con la obra del arquitecto en Madrid. Una de las actividades que se organizaron desde el Área de Arquitectura del Museo, como parte de la programación de Madrid otra Mirada, fue la realización de una visita guiada centrada en la arquitectura del edificio Sabatini. En esta visita sí que se hizo uso de los vinilos proyectados en el claustro de la primera planta.

Las visitas guiadas son una buena manera de acercar el patrimonio arquitectónico a la población y darlo a conocer, pero esta visita solo se realizó dos días. Una opción que se podría barajar, sería la de incorporar este recorrido al programa de visitas guiadas del museo.

- **Conferencia "El edificio Sabatini: Un museo de arte contemporáneo para el siglo XXI"**, 15 de octubre, 2021 (Madrid otra Mirada, 2021). La otra actividad que organizó el museo fue una ponencia en la que los responsables del Área de Arquitectura, Mantenimiento y Servicios Generales del museo, explicaban el edificio Sabatini, su arquitectura, su historia, las intervenciones a las que se ha visto sometido y su última ampliación.
- **Actividad: "Documentos 20. La idea de un museo. Arquitectura desde el Archivo Central del Museo Reina Sofía"**, 3 y 14 de diciembre, 2021 (Museo Reina Sofía, 2021). Esta actividad consistió, por una parte, en una conferencia sobre las propuestas arquitectónicas para

la ampliación del museo y, por otra parte, en un recorrido por el museo, utilizando los documentos que crearon para el concurso por los distintos estudios.

Aparte de estas intervenciones actuales, hay que mencionar la organización de exposiciones:

- **Espacios para la cultura**, 26 de mayo – 20 de junio, 1986 (Museo Reina Sofía, 2022). La exposición se realizó poco después de la inauguración del Centro de Arte, y en ella se mostraba el proyecto de restauración del edificio, además de hacerse un recorrido por toda su historia.
- **Jean Nouvel**, 16 de septiembre – 9 de diciembre, 2002 (Museo Reina Sofía, 2022). Esta exposición, organizada por el Reina Sofía en colaboración con el Pompidou de París, se inauguraba con motivo de la elección del arquitecto francés para llevar a cabo las obras de ampliación del museo y se trataba de un recorrido por su trayectoria profesional.

Por su parte, y en relación con las exposiciones anteriores, también hay que hablar de las publicaciones que el museo ha llevado a cabo en relación con su arquitectura:

- **Espacios para la cultura**, obra de Francisco Javier Biurrún Salanueva (1986), se trata del catálogo de la exposición del mismo nombre que tuvo lugar en 1986 en el museo.
- **MNCARS XXI. Concurso internacional de arquitectura** (Fernández-Galiano, González Capitel y Verdú, 2000). Un libro que recoge todos los proyectos que se presentaron al concurso de la ampliación del museo.
- **Jean Nouvel** (Béret et. al. 2002). Es el catálogo de la exposición que se llevó a cabo en el año 2002, con motivo de la elección de Nouvel para la ampliación.

Acciones online

El museo emplea su página web y sus redes sociales como medio para comunicar algunas de las acciones que ha llevado a cabo en relación con su arquitectura, como la actividad Documentos 20. También aparece en su web un archivo histórico con todas las exposiciones que se han realizado en el museo, y lo mismo sucede con las publicaciones. Es así como se ha podido recopilar la información sobre exposiciones y publicaciones de arquitectura del museo. Sin embargo, hay otras de sus acciones que no

aparecen comunicadas en los medios *online* con los que cuenta el museo (como la intervención en la planta cuarta de Nouvel o los vinilos del edificio Sabatini).

Aparte de los medios *online* como medio de difusión de las acciones *offline*, hay que llevar a cabo un análisis sobre las acciones que el museo realiza solo a través de internet para dar a conocer su arquitectura. Pese a que en Twitter el museo haya publicado en alguna ocasión (hace ya 6 años) algún *tweet* en relación con las intervenciones arquitectónicas del museo (Museo Reina Sofía, 2016), no se pueden estudiar como acción de comunicación *per se*, pues carece de planificación, proyección y continuidad. En Instagram (2022), la otra red social en la que el museo es más activo, tampoco cuenta con ninguna serie de publicaciones ni de *stories* fijados que giren en torno a la arquitectura del museo.

Sí que se puede hablar de un apartado en su web en el que habla brevemente de las distintas sedes del museo (Museo Reina Sofía, 2022), aunque la información que expone es bastante breve y se centra más en los horarios de visita y las funciones de los edificios que en su arquitectura. Por otra parte, cuenta con un apartado en el que incide más sobre la historia del edificio Sabatini (Museo Reina Sofía, 2022).

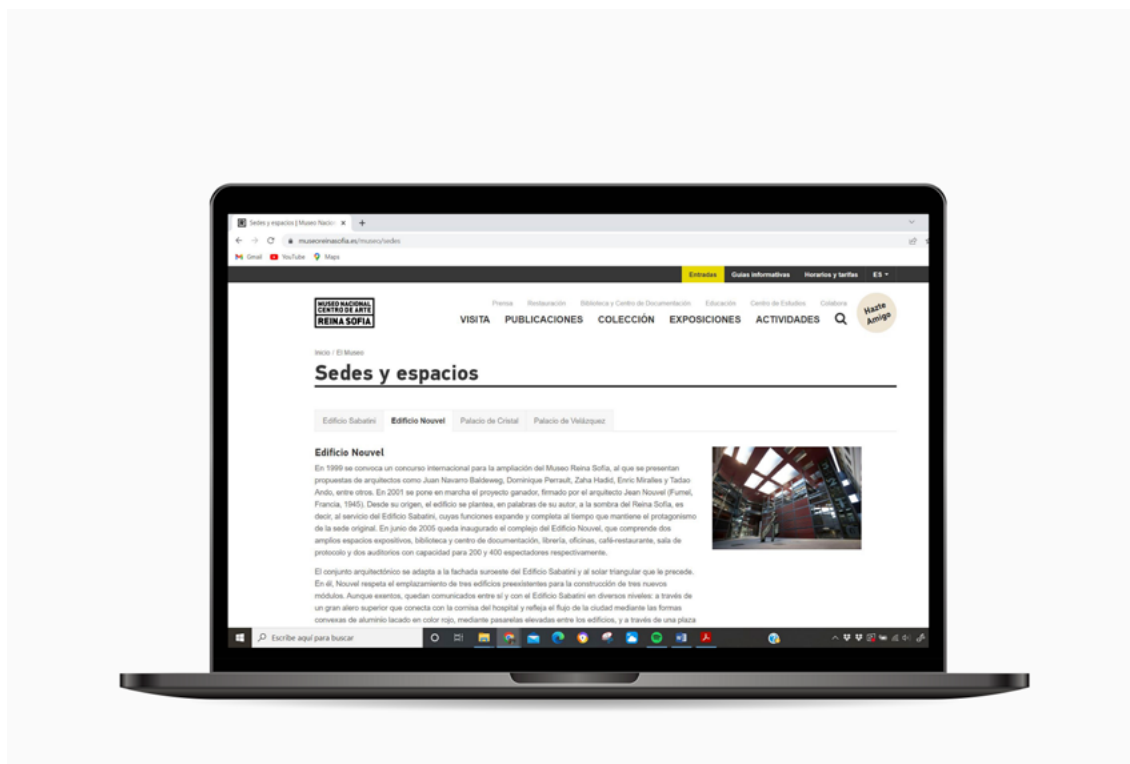


Imagen 22. Web *sedes y espacios* MNCARS. Fuente: Elaboración propia



4.2 Museo de Arte Abstracto Español

Contexto Histórico

El Museo de Arte Abstracto Español se inauguró en 1966, por iniciativa del pintor de arte abstracto Fernando Zóbel (Fundación Juan March, 2022), y se ubicó en las Casas Colgadas, una de las construcciones más emblemáticas del casco histórico de Cuenca. En el año 1980, el artista donó su obra y colección a la Fundación Juan March y, desde ese año, es dicha fundación la encargada de gestionar el museo. Para explorar la historia del edificio, es muy útil el libro de Pedro Miguel Ibáñez Martínez (2016), *Las Casas Colgadas y el Museo de Arte Abstracto Español*, en el que hace un recorrido histórico desde su construcción hasta la transformación en museo.

El museo ocupa buena parte del conjunto arquitectónico de las Casas Colgadas, cuya historia se remonta a principios del siglo XV (Ibáñez, 2016). La imagen de las Casas Colgadas, erigidas sobre la cornisa de San Martín, se compone de cuatro fachadas claramente diferenciadas que se pueden observar desde la hoz del Huécar, y, a pesar de haber sido construidas como cuatro casas independientes, todas forman parte de un mismo conjunto. La historia de tres de ellas parte del siglo XV, y, la cuarta, fue construida en 1978, como una ampliación del conjunto existente.



Imagen 23. *Casas Colgadas* por Van Wyngaerde, siglo XV. Fuente: Los Ojos del Júcar

En primer lugar, mirando desde la hoz del Huécar, está la Casa de la bajada de San Pablo, situada al oeste, que da al Puente de San Pablo, a su derecha, se encuentra la Casa del Centro, y en el lado derecho, está la casa de los Escudos de Cañamares, la más relevante de todas, que fue ocupada por personajes ilustres a lo largo del siglo XV y XVI (Ramírez, 1967). Por último, al lado izquierdo de la Casa de la bajada de San Pablo, se encuentra la cuarta casa, la de la ampliación (Panea, 2020).

Todas ellas tienen planta baja y dos pisos superiores y reciben el nombre de "Colgadas" porque se ubican al mismo borde de la hoz, y sus representativos balcones parecen colgar sobre él. Es más, dichos balcones han sido llamados "volados", "colgados" o incluso "nidos" (Ibáñez, 2016, p. 228). A pesar de que las viviendas, entre el siglo XV y el XIX, fueron siempre habitadas por familias adineradas, el aspecto exterior de sus fachadas se corresponde con una arquitectura popular, con una apariencia más humilde (Panea, 2020).

Su primer propietario conocido en el siglo XV es Fernando de Madrid (Ibáñez, 2016). Más adelante, hay constancia de que la casa perteneció a Gil Ramírez Villaescusa, quien ocupaba el cargo de canónigo en la catedral de Cuenca. Otro de sus propietarios, también canónigo de la catedral entre 1481 y 1528, fue el bachiller Gonzalo González de Cañamares, probablemente el personaje histórico de mayor relevancia que ocupó la vivienda (Ibáñez, 2016). Durante mucho tiempo, la vivienda fue la residencia de sus sucesores, de manera que es errónea la creencia de que fueron dependencias del Ayuntamiento de la ciudad.

Durante siglos, la propiedad del inmueble fue cambiando de manos, pasando de ser residencia de canónigos a ser propiedad de diferentes familias y particulares hasta que, en el 1926, Isidoro Carralero (último propietario particular del inmueble), se las vende al ayuntamiento de la ciudad (Ibáñez, 2016). Cuando esto sucede, los inmuebles se encuentran en una situación muy cercana a la ruina. La acción de la naturaleza sobre la construcción (especialmente agresiva dada su ubicación) hacía que fuesen necesarias unas acciones periódicas de mantenimiento de las viviendas, pero la pérdida de poder adquisitivo de los dueños hizo que esto fuese inviable (Panea, 2020).

Es más, en su origen, muchas otras casas acompañaban al conjunto de las "Colgadas" en la cornisa de San Martín, pero entre finales del XIX y principios del XX fueron destruidas (Ibáñez, 2016). Así pues, y de forma parecida a como pasaba con el Reina Sofía, ante el peligro que corrían las Casas Colgadas de ser destruidas, hubo un fuerte movimiento intelectual, pero también popular, que apostaba por la restauración y salvaguarda de las casas.

En el caso de Cuenca, hay que destacar el valor que los propios cuenquenses otorgaban a la construcción, pues el movimiento ciudadano por su conservación fue tal que incluso se creó la "Sociedad de Amigos de Cuenca", que reclamaba la acción del Ayuntamiento para garantizar la supervivencia del conjunto (Ibáñez, 2016). El Ayuntamiento era partidario de convertir las casas en el museo de la ciudad, aunque había varias propuestas para transformarlas en residencia de artistas, o incluso Parador de Turismo (Ibáñez, 2022).

Entretanto, en 1928, la casa que se hallaba en peor estado de conservación, la de la bajada de San Pablo, es demolida y el arquitecto Fernando Alcántara (Arquitecto Municipal de Cuenca) se encarga de la construcción de una nueva (Fundación Juan March, 2022). Lo más llamativo de esta nueva construcción son las llamadas "galerías de madera", las nuevas balconadas con amplias aberturas, inspiradas en la arquitectura oriental. Esta parte de la obra generó una oleada de críticas, pues se consideró que la imagen sencilla, humilde y tradicional de las casas había quedado destruida (Ibáñez, 2016). Pese a esto, las casas seguían siendo la parte más llamativa y turística de Cuenca.



Imagen 24. *Galerías de madera.*
Fuente: Cultura Castilla la Mancha

En los años 30 las obras de recuperación de las casas quedaron a medias, dada la falta de financiación, lo que les confería un claro aspecto de abandono, y así permanecieron durante casi treinta años. Entre 1958 y 1965, el Ayuntamiento retoma las obras de reconstrucción de las casas, encargadas esta vez a Francisco León Meler (Ibáñez, 2016). Durante este periodo, Fernando Zóbel visita la ciudad por invitación del también artista Gustavo Torner, que le había propuesto utilizar las Casas Colgadas como espacio para exponer su arte.



Imagen 25. *Zóbel, Torner y Solana.*
Fuente: Fundación Juan March

Zóbel queda inmediatamente prendado de la ciudad y las posibilidades de realizar su proyecto en ella, sumergiéndose de lleno en el "proyecto Cuenca" (Bernal, 2019), que atraería a la ciudad a diversos artistas, como Julián Grau, Florencio Garrido, Fernando Nuño, o Fernando Guerrero, que unidos a Zóbel y Torner, entre otros, formarían lo que se conoció como el "Grupo de Cuenca" (Bernal, 2019). La presencia de los artistas comenzaría un proceso de transformación cultural en la ciudad, que continuaría a lo largo de las siguientes décadas.

El Ayuntamiento de Cuenca, que aún no parecía haber decidido qué uso exacto iba a dársele a la construcción una vez terminada la restauración acordó con Zóbel la concesión de uso de una parte de la edificación durante quince años, con la posibilidad de prorrogar la cesión otros quince. El espacio cedido se emplearía para la exposición de su colección de arte y como centro de estudios. Para formalizar esta cesión, el Ayuntamiento convocó un concurso para destinar el espacio a la creación de un museo, donde la única propuesta presentada fue la de Zóbel. El resto del espacio de las casas se emplearía como restaurante típico y museo etnológico (Ibáñez, 2016).

Así pues, la distribución del espacio se configuraría de la siguiente manera: las dos primeras plantas de la casa de los Escudos estarían ocupadas por el Museo Etnológico, las de la casa de la Bajada para el restaurante y el resto se destinaría al Museo de Arte Abstracto Español, promovido por Zóbel. Sin embargo, en 1966, antes de inaugurar el museo, se plantea su ampliación, cediéndole a él todo el espacio de la casa de los Escudos. El motivo que alega Zóbel para dedicar todo el espacio a su museo es que, de esta manera, se podría establecer un recorrido circular y, además, podría conjugarse el arte contemporáneo con los elementos originales que se conservaban en la casa de los Escudos, como el artesonado del techo, murales góticos o la escalera isabelina (Ibáñez, 2016).

De este modo, en 1966, queda inaugurado el Museo de Arte Abstracto Español, que gozó de gran popularidad y prestigio a nivel internacional (Panea, 2020). Su inauguración revitalizó la ciudad (Bernal, 2019) y sirvió de referente para inaugurar muchos otros centros de arte en España, que se convertiría en "un país de referencia en cuanto a la fundación de nuevos museos como emblema político de un proceso de descentralización en la política cultural" (Aparicio y Espejo, 2019, p. 192). En los siguientes años se inauguraron en España muchos otros museos en diferentes ciudades como Huesca, Ibiza o Las Palmas (Lorente, 1998), entre otros.



Imagen 26. *Inauguración del Museo de Arte Abstracto Español, 1966.* Fuente: Fundación Juan March

Cuando en 1980, Zóbel enferma y decide legar el museo a la Fundación Juan March, la popularidad del museo no decae, sino que aumenta, dando lugar a un ambiente cultural sin precedentes en la ciudad. En las últimas décadas del siglo XX se suceden las reformas para recuperar el casco histórico, el museo edita multitud de publicaciones sobre su colección u exposiciones, se crea la Facultad de Bellas Artes de Cuenca en 1986 y, en 1996, llega la declaración de Cuenca como Ciudad Patrimonio de la Humanidad de la UNESCO (Panea, 2020).

En el año 2016, el museo celebró su quincuagésimo aniversario y volvió a ampliar su espacio con la cesión del espacio que antes había ocupado el restaurante, pudiendo mostrar así obras que hasta entonces no se habían podido exponer por falta de espacio (Panea, 2020). Ese mismo año, las casas fueron declaradas Bien de Interés Cultural (EFE, 2016).

El Museo de Arte Abstracto Español es, por tanto, otro ejemplo de edificio histórico salvado de la destrucción mediante su restauración y adaptación para un nuevo uso. En este caso, hay que destacar que se trata del edificio más emblemático de la ciudad que, pese a haber sufrido diversas transformaciones que han afectado a su imagen, ha seguido siendo el principal atractivo de Cuenca. Además, su conversión en museo dio lugar a un claro impulso de la ciudad, convirtiéndola en referente cultural, y fomentando la afluencia de turismo tanto nacional como internacional.

Valor arquitectónico

Una vez hecho este estudio sobre la historia del edificio y del museo, se puede hablar del valor arquitectónico que tiene por varios motivos:

- Por su antigüedad, el edificio se remonta al siglo XV. Pese a haber sufrido varias transformaciones y remodelaciones (o incluso demoliciones para construir de nuevo alguna de sus partes), el edificio queda como vestigio de la arquitectura medieval en Castilla - La Mancha.
- Desde una perspectiva histórica, el edificio es reflejo de su época y la sociedad medieval. Es una muestra de arquitectura popular del medioevo que queda como huella del siglo XV en el siglo XXI.
- El valor desde una perspectiva estética. Las Casas Colgadas están vinculadas a la ciudad hasta tal punto que constituyen, en sí, la imagen más reconocible de la ciudad. No se puede imaginar Cuenca sin la presencia las casas.



Imagen 27. Vista Casas Colgadas de Cuenca. Fuente: Traveler

- El uso que han tenido a lo largo de su historia. Fueron viviendas particulares durante casi cuatro siglos. Pese a haber caído en desuso a finales del XIX, la búsqueda de un nuevo uso para el inmueble fue lo que las salvó de ser destruidas.
- Su declaración como Bien de Interés Cultural (2016), que garantiza su protección institucional.
- Su integración dentro del conjunto histórico de la ciudad de Cuenca declarado como Ciudad Patrimonio de la Humanidad en 1996.
- El valor que le otorgan los propios habitantes de la ciudad, que se movilizaron y organizaron para exigir la restauración y protección del inmueble, dada su importancia para la sociedad conqunense en su conjunto.

Difusión del patrimonio arquitectónico

De nuevo, en este punto se van a recopilar las acciones específicas que el museo lleva a cabo para la difusión de su patrimonio arquitectónico, diferenciando entre acciones online y offline. Sin embargo, en el caso del Museo Español de Arte Abstracto, a diferencia de en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, no parecen estar llevando a cabo demasiadas acciones para la difusión de su arquitectura. Esto podría deberse al hecho de que las Casas Colgadas ya constituyan, en sí, el mayor atractivo, no solo del museo, sino de la ciudad. Supone, de alguna manera, una deficiencia en su estrategia de comunicación, pues la gente tiende a asociar las Casas Colgadas a la imagen de la ciudad y no al museo.

ACCIONES DE DIFUSIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO – MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL

ACCIONES OFFLINE

Publicación	• <i>Las Casas Colgadas y el Museo de Arte Abstracto Español</i> (2016)
-------------	---

ACCIONES ONLINE

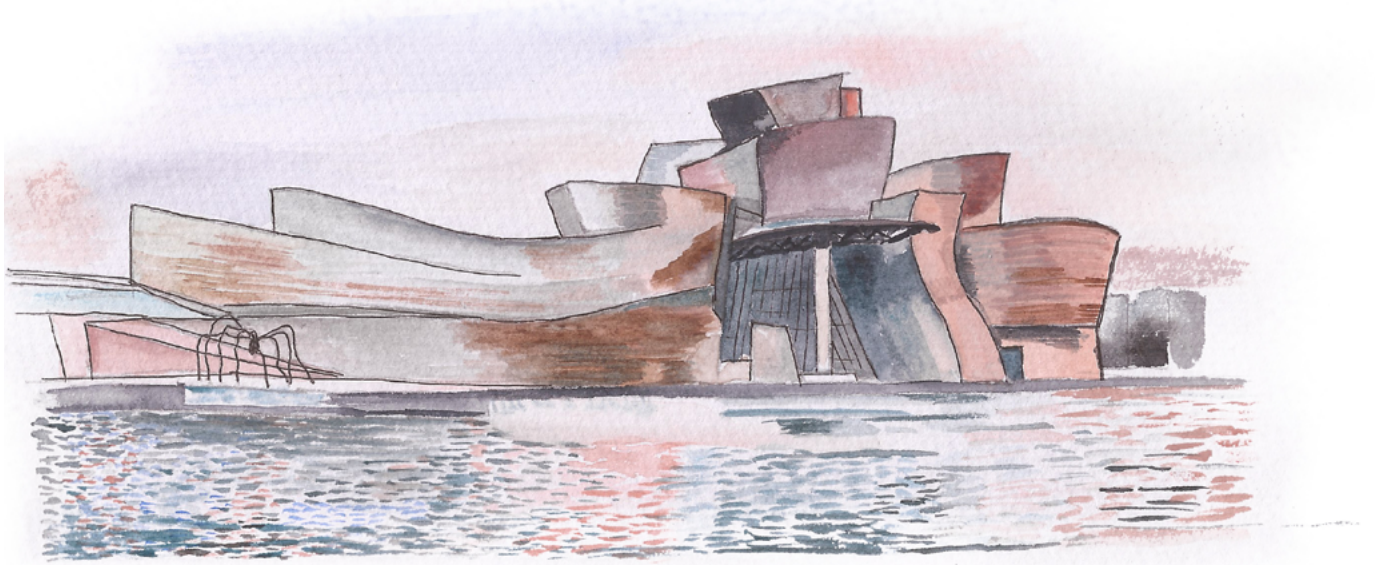
Acciones en redes sociales	• Prácticamente inexistentes
Acciones en la propia web del museo	• Apartado de El museo y su Edificio

Tabla 2. *Acciones realizadas por el museo para la difusión de su patrimonio arquitectónico.* Elaboración propia

Aun así, pueden mencionarse algunas acciones que el museo ha llevado a cabo a fin de difundir su patrimonio arquitectónico. Como **acción offline**, destaca la publicación del libro que ha servido como referencia para elaborar el apartado anterior, Las Casas Colgadas y el Museo de Arte Abstracto Español, de Pedro Miguel Ibáñez Martínez, publicado en 2016 por Ediciones de Castilla - La Mancha, e impulsada por el museo y la Fundación Juan March (Fundación Juan March, 2022). No obstante, no se puede hablar de exposiciones, conferencias o visitas guiadas que giren en torno a la arquitectura del museo y que sean organizadas desde el propio museo.

En cuanto a las **acciones online**, se resumen en la presencia de un apartado en la web, llamado "El Museo y su edificio", dividido en dos subapartados: "Sobre la historia del museo" y "Sobre las casas colgadas" (Fundación Juan March, 2022). En dichos apartados se expone de una manera muy detallada la historia del edificio y cómo se transformó en museo, si bien se trata de una página muy sencilla, con mucho texto y poco interactiva. En redes sociales, el museo no cuenta con perfil propio, sino que todas las acciones relacionadas con el museo se comunican mediante las redes de la Fundación Juan March y no se han encontrado en ellas acciones significativas que se relacionen directamente con la arquitectura del Museo de Arte Abstracto Español, más allá de alguna publicación aislada.

Puede deducirse que el museo no realiza demasiadas acciones específicas con el objetivo de difundir su patrimonio arquitectónico porque este ya es sobradamente conocido, identificado, de hecho, como el emblema más famoso de la ciudad de Cuenca. Podría afirmarse, entonces, que este es uno de los casos en los que la arquitectura del museo es más conocida que la colección que alberga. Aun así, a pesar de que las casas sean extremadamente conocidas, el museo podría poner más empeño en la realización de acciones que difundiesen el conocimiento en torno a su historia, la transformación en museo, el vínculo con la ciudad, las sucesivas transformaciones que ha sufrido a lo largo de sus seis siglos de historia, etc.



Museo Guggenheim
Bilbao
2022

4.3. Museo Guggenheim de Bilbao

Contexto Histórico

El Museo Guggenheim de Bilbao fue inaugurado en octubre de 1997, fruto de la colaboración entre el gobierno vasco y Fundación Guggenheim. Su construcción dio lugar a una transformación económica, urbanística y social en la ciudad y su entorno (Guggenheim Bilbao, 2022).

No obstante, antes de hablar del museo en sí, es conveniente hablar de la Fundación Solomon R. Guggenheim (conocida simplemente como Fundación Guggenheim) que tiene su origen a finales del siglo XIX, cuando Meyer Guggenheim, suizo de ascendencia sueca, se traslada a Estados Unidos y, gracias a sus negocios de importación, minería y metalurgia, se convierte en uno de los hombres más adinerados de la época. Inició varios negocios en colaboración con sus hijos y acabó amasando una gran fortuna. Su hijo Solomon era muy aficionado al arte y, dejando de lado los negocios familiares, se dedicó al coleccionismo y la financiación artística. En 1930, abrió al público su colección en Nueva York y, en 1937 creó la Fundación. Dos años más tarde, inaugura en esa misma ciudad el Museo Guggenheim de Nueva York, construido por Frank Lloyd Wright (Álvarez, Mur, y González de Durana, 1993).

El edificio es claramente vanguardista, y se convierte rápidamente en uno de los elementos arquitectónicos más destacados en la ciudad. De este modo, se comienza a vincular a la Fundación con la arquitectura más contemporánea e innovadora. Por otra parte, una sobrina de Solomon, Peggy Guggenheim, también aficionada al arte, abría una galería en Londres, que, posteriormente, en 1948, acabaría convirtiéndose en un museo en Venecia (Guggenheim, 1990).

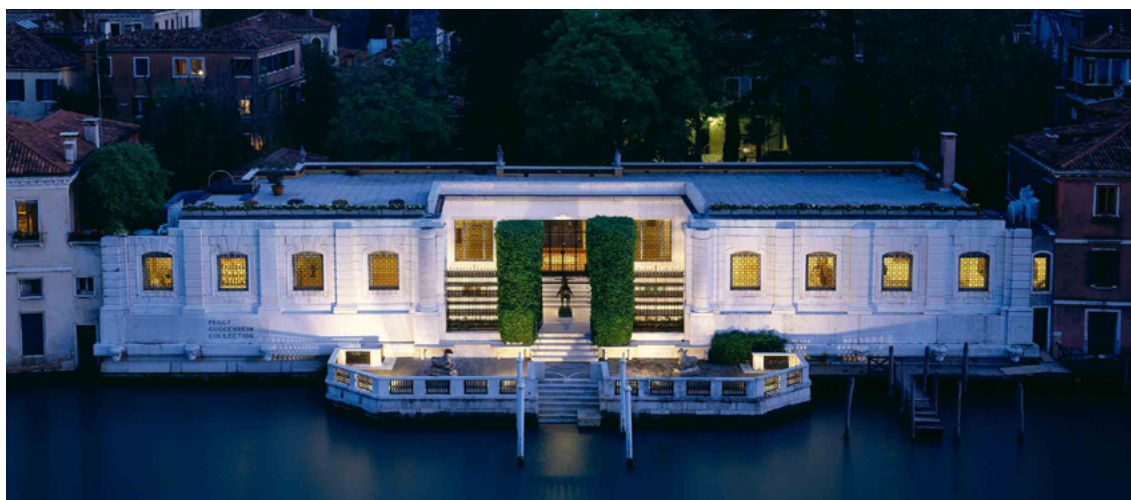


Imagen 28. *Peggy Guggenheim Collection Venecia*. Fuente: Guggenheim

Cuando Peggy, que no había mantenido mucho contacto con su familia, viaja a Nueva York, visita a su primo y conoce el museo que había fundado su tío, decide retomar la relación con su familia y unirse a su proyecto a finales de los 70, aunque manteniendo su colección en Venecia (Guggenheim, 1990). De esta manera, cuando empieza a gestarse el proyecto del Guggenheim para Bilbao, la Fundación ya contaba con dos sedes (Nueva York y Venecia).

En 1984, Thomas Krens es nombrado director de la Fundación (Romo, 1999), y su objetivo es el de expandir la fundación, creando nuevas sedes en diferentes lugares del mundo. Tras descartar otras ciudades europeas, como Salzburgo, Krens comienza a barajar la posibilidad de instalar la nueva sede en España. Se plantean opciones como Madrid y Sevilla, pero a principios de los 90 comienza a cobrar fuerza la opción de levantar el nuevo museo en el País Vasco (Romo, 1999).



Imagen 29. *Krens y Gehry frente a las obras de Bilbao.* Fuente: BRT

Krens consideró que Bilbao era el lugar idóneo para la nueva sede por varios motivos. El primero era que en el País Vasco no existía ninguna colección de arte contemporáneo con peso internacional, con lo que el Guggenheim podría cubrir ese vacío. Por otra parte, la ciudad de Bilbao se hallaba sumida en una fuerte crisis desde finales del XIX.

Debido a la recesión industrial, que provocó también una crisis económica y social, la ciudad se había convertido en un lugar abandonado (pues toda la zona industrial, que constituía la principal actividad económica de la ciudad, había caído en desuso). Por ello, Krens pensó que la instauración de su museo beneficiaría a la ciudad, pues su proyecto y su prestigio ayudarían a revitalizarla (Van Coosje, 1998).

Hay que señalar también que el gobierno vasco se mostró muy interesado en acoger el museo desde el planteamiento de la idea, pues consideraban que la instalación del Guggenheim en la ciudad podría ser clave para reimpulsar su actividad económica y social, superando por fin la crisis. Por otra parte, en esta época el territorio vasco se relacionaba irremediabilmente con el terrorismo, y las instituciones vascas también apostaban por la creación del museo para dar una imagen de ciudad volcada con la cultura, tratando de dejar atrás la imagen de inseguridad (Romo, 1999). En resumen, la posibilidad de colocar la sede Guggenheim en Bilbao era un proyecto más que atractivo para los gobernantes vascos, con lo que se mostraron muy dispuestos a colaborar con Krens desde el primer momento.

Así, en el año 1991 se firma el primer acuerdo con la Fundación Guggenheim y en 1992 el Parlamento Vasco votaría a favor de la aprobación del proyecto Guggenheim en Bilbao (Romo, 1999). El arquitecto elegido para diseñar el edificio fue Frank Gehry, quien gozaba de reconocimiento internacional.

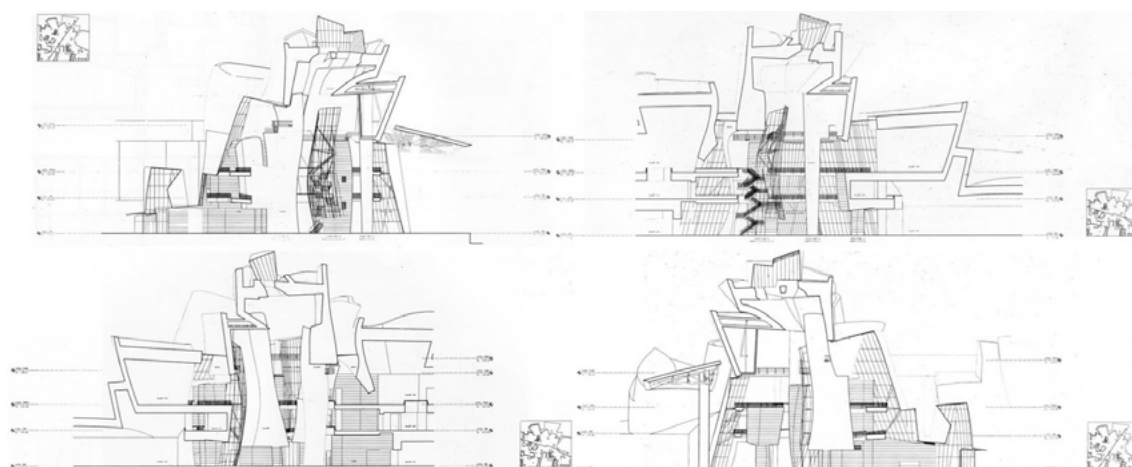


Imagen 30. Secciones del Guggenheim, Frank Gehry. Fuente: Archdaily

Tras barajar varios solares disponibles para la ubicación del nuevo museo, se decidió que la ubicación sería en el muelle de la ría (en el que anteriormente se desarrollaban actividades de la industria pesquera), junto al puente de La Salve, una zona que había quedado prácticamente abandonada con la crisis de la industria (Van Coosje, 1998). El solar en el que se ubica el edificio se conoce como "Campa de los Ingleses", y cuenta con una superficie de 32.000 m². Esta ubicación daba lugar también a la creación de un "triángulo", en el que se integraban el Guggenheim, el Museo de Bellas Artes y la Universidad de Deusto, interconectadas por el puente de La Salve (Amán, Pérez y Caicoya, 1996). Este concepto de la creación de espacios culturales interconectados entre sí es otra de las grandes tendencias en la creación de museos contemporáneos a la que se suma el proyecto del Guggenheim (aparte de la elección de un renombrado arquitecto).

En 1992, una vez decidida la ubicación, se pone en marcha el proyecto. Construido entre 1993 y 1997, el edificio proyectado por Gehry, con una superficie total de 24.000 m², constituye en sí una obra de arte (Piedrahita, 2007). El diseño de Gehry es de los más innovadores para la época. Tanto es así que, para modelar el proyecto empleó un software hasta entonces utilizado en la industria aeroespacial, CATIA (Guggenheim, 2022). En su construcción se combinan el vidrio y la piedra caliza con el titanio, el material más visible del museo que recubre todas las fachadas (Guggenheim Bilbao, 2022). El resultado es un museo casi escultórico, caracterizado por su gran tamaño y sus formas curvas, logrando un gran peso en el paisaje de la ciudad y convirtiéndose rápidamente en uno de sus iconos más reconocibles (Guggenheim Bilbao, 2022). El impacto de este proyecto en la ciudad es tal que se va a proceder a su análisis en el siguiente subapartado.

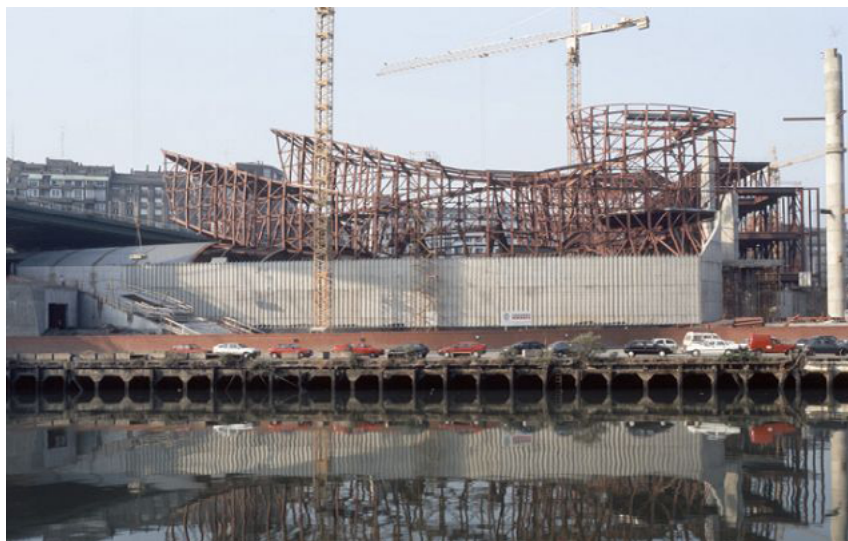


Imagen 31. *Obras del Guggenheim*. Fuente: Guggenheim

El impacto del Guggenheim en Bilbao

El museo inaugura su colección permanente en octubre de 1997, compuesta por obras provenientes de la colección Guggenheim de arte moderno y contemporáneo. Para la inauguración del museo, no solo se construyó el edificio, sino que se adecentó todo el entorno: se crearon nuevas zonas verdes, se limpió la ría y se reconstruyeron los edificios colindantes (Fernández y Aguirregoitia, 2011).

El Guggenheim supuso la creación de un nuevo modelo económico y urbanístico, fomentando el turismo cultural en la ciudad, recibiendo cientos de miles de visitas anuales (Fernández y Aguirregoitia, 2011). La remodelación urbana posiciona con facilidad a la ciudad de Bilbao como destino turístico, pero también como ciudad destinada a los negocios

o eventos. Dicha remodelación no tiene solo una orientación al turismo, sino que también supone beneficios para los habitantes de la ciudad, que pueden iniciar nuevos negocios gracias al impulso económico de la ciudad.

Lo que popularmente se conoce como "efecto Guggenheim" dio lugar a un nuevo entramado empresarial que desemboca en todo un cambio social, convirtiendo a la ciudad en una ciudad con clara vocación turística, pasando de dedicarse a las actividades industriales a que la mayor parte de su economía se basase en el sector de los servicios. Si bien muchos turistas ni siquiera tienen claro lo que van a ver en el museo, el edificio en sí es un imán para atraerlos y su fuerza es tal que esta atracción afecta, no solo a la capital vizcaína, sino a todo el País Vasco (Fernández y Aguirregoitia, 2011).

El impacto económico, social y cultural de la obra de Gehry para la Fundación Guggenheim fue prácticamente inmediato. La inauguración del museo dio lugar a un incremento de la oferta en hostelería, pero también en construcción, transportes, etc. Todo esto se traduce en la creación de puestos de trabajo y la activación del flujo económico, logrando aumentar el PIB de la ciudad en los años siguientes a la inauguración del museo. Además, el suelo se revalorizó, subiendo el precio de las viviendas de la zona. En lo referente al impacto social, aparte de la creación de nuevos empleos, hay que hablar del interés generado en la población vasca por la cultura, que apoyó la creación de estos nuevos espacios, algo imprescindible para que este tipo de proyectos tengan éxito (Fernández y Aguirregoitia, 2011).

Sin embargo, no es el Guggenheim el único proyecto que la ciudad impulsa para su revitalización. Con el cambio de siglo, se llevan a cabo diversos proyectos de colaboración con arquitectos de renombre, impulsando la arquitectura de vanguardia, para mejorar la imagen de la ciudad y dejar atrás la crisis. Así, hay que mencionar la ampliación del aeropuerto, encargada a Calatrava (inaugurada en el año 2000); el Palacio de Congresos y de la Música de Bilbao Euskalduna Jauregia, de Federico Soriano y Dolores Palacios (inaugurado en 1999) o el metro de Bilbao, proyectado por Norman Foster en 1995.

De esta manera, Bilbao es un claro ejemplo de ciudad que busca su impulso mediante la colaboración con arquitectos laureados, no solo a través del Guggenheim (el caso más importante y llamativo), sino a través de otros muchos proyectos. Pese a las críticas que pudiese recibir el museo, derivadas de una posible falta de relación entre la arquitectura y el planteamiento museográfico (Herrero, 2010), es innegable que el proyecto impulsado por Krems y el gobierno vasco, y diseñado por Frank Gehry logra el objetivo común que tanto la Fundación como las administraciones compartían:

lavar la imagen de la ciudad, sacarla de la crisis y elevarla a una categoría superior en el panorama cultural internacional.

Valor arquitectónico

El valor del edificio del Guggenheim de Bilbao es evidente por varios motivos:

- El propio arquitecto, encargado de su diseño: Frank Gehry, uno de los grandes arquitectos más famosos siglo XX construye el edificio para la Fundación Guggenheim, y su valor se asocia directamente a la importancia del arquitecto encargado de construirlo.
- La vanguardia en el diseño como elemento generador de valor. Como se comentaba con anterioridad, Gehry utiliza herramientas hasta entonces solo empleadas en el campo de la ingeniería aeroespacial para el diseño de su edificio. Su gran tamaño, sus formas curvas, y la combinación de piedra caliza, vidrio, y titanio dan lugar al más que reconocible edificio de Vizcaya.
- El valor más importante del que se puede hablar a razón del Guggenheim es el que generó para la ciudad. Como se ha visto anteriormente, la construcción del edificio transformó por completo la ciudad: se crearon nuevas zonas verdes, se limpiaron los alrededores, reavivó su economía y su actividad social.



Imagen 32. *Vista del Guggenheim*. Fuente: Guggenheim

Profundizando en este último punto, que es, sin duda, el más importante en lo que se refiere al Guggenheim, se va a analizar brevemente, de manera cuantitativa, el impacto económico que tuvo el museo en la ciudad. Para ello, es de gran ayuda el informe publicado por el propio museo en el año 2001, disponible en su página web, *Impacto de las actividades del Museo Guggenheim Bilbao en la economía del País Vasco 1997-2000* (Guggenheim Bilbao, 2001).

	1997	1998	1999	2000	Total
Nº visitantes	260.000	1.307.000	1.058.000	975.000	3.600.000
Impacto estimado					
Gastos directos	6.750	31.680	33.743	31.930	104.103
Generación de PIB	5.244	24.612	26.215	24.806	80.877
Mantenimiento de empleo	832	3.906	4.161	3.937	4.000
Ingresos Haciendas	977	4.586	4.885	4.623	15.071

Tabla 3. *Impacto económico del primer trienio del Guggenheim en Bilbao. Fuente: Guggenheim Bilbao (2001). Impacto de las actividades del Museo Guggenheim Bilbao en la economía del País Vasco 1997-2000*

En él, se analizan los principales resultados generados por la actividad del museo. En los tres primeros años desde su apertura, visitaron el museo 3,6 millones de visitantes, de los cuales un 83% acudieron a la ciudad únicamente para visitar el museo. El gasto directo que hicieron esos visitantes ascendió a más de 100.000 millones de pesetas, que se distribuyen entre los sectores de la gastronomía, las compras, el alojamiento y el transporte. Todo esto genera un elevado valor añadido y aumento del PIB vasco, que supera los 80.000 millones de pesetas. La diferencia entre el PIB de 1996 y el de 1998 es mayor del 20%. Además, se crean y se mantienen 4.000 puestos de trabajo (Guggenheim Bilbao, 2001).

Es decir, el Guggenheim aporta un valor económico, cultural y social innegable a la ciudad, además de ser el elemento más reconocible de su paisaje. Tanto es así que el museo es uno de esos casos en los que la arquitectura del edificio es en sí una obra de arte, probablemente la más llamativa del museo, haciendo que la colección que alberga quede relegada a un segundo lugar. El edificio constituye la primera y más importante pieza de la colección (Falcón, 2012).

Difusión del patrimonio arquitectónico

A continuación, se procede a recopilar y analizar las diferentes acciones que el museo lleva a cabo para poner en valor su patrimonio arquitectónico. Se van a separar en acciones online y offline. Como en los puntos anteriores, va a presentarse esta recopilación en formato tabla.

ACCIONES DE DIFUSIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO – MUSEO GUGGENHEIM BILBAO

ACCIONES OFFLINE

Exposiciones	• <i>Frank Gehry, Arquitecto</i>, (2001-2002) • <i>Arquiescultura</i>, (2005 – 2006) • Exposición fotográfica en el Paseo de Abandoibarra (2017) • <i>Architecture effects</i>, (2018 – 2019)
Visitas Guiadas	• Gratuita general • Exclusiva (Próximamente) • Guggenheim + (Próximamente)
Publicaciones	• <i>Transform. El arte lo cambia todo</i>, (2017) • <i>El museo Guggenheim de Bilbao. La Obra más original del arquitecto Frank Gehry.</i> • <i>Edición visual del museo Guggenheim Bilbao. La obra más original de Frank O. Gehry mostrada en detalle parte por parte.</i> • <i>Frank O. Gehry. El Museo Guggenheim Bilbao</i> (1998)
Otros	• Ruta de arquitectura.

ACCIONES ONLINE

Acciones en redes sociales	• Uso de <i>hashtags</i> periódicos y publicación de videos
Acciones en la propia web del museo	• Apartado sobre el Edificio con galerías de imágenes, videos y subapartados • Apartado sobre historia • Visita virtual

Tabla 4. Acciones realizadas por el museo para la difusión de su patrimonio arquitectónico. Elaboración propia

El museo es plenamente consciente del valor de su arquitectura que, en muchos casos, "se comunica sola", y no solo eso, sino que supone el principal atractivo para la visita de la colección. Aun así, se llevan a cabo diversas acciones, especialmente en el plano online, para poner en valor el elemento más valioso del museo.

Acciones offline

- **Ruta de arquitectura.** En la página web del museo, se hacen diferentes propuestas de rutas temáticas para la visita. Hay rutas centradas en exposiciones temporales, en la colección, pensadas para familias y, también, hay una ruta dedicada a la arquitectura (Guggenheim Bilbao, 2022). El recorrido propuesto tiene una duración de aproximadamente 90 minutos, y está señalizado dentro del museo por flechas en el suelo. La visita se divide en interior (zona Zero, plantas 1, 2 y 3), y exterior (fachadas, terraza y urbanismo de la ciudad). Esta visita busca reconocer la importancia del edificio contenedor de la colección del museo.

- **Visitas guiadas.** El museo ofrece diferentes visitas guiadas. Una de ellas, es la *Visita guiada gratuita general* (el precio de la entrada es el mismo, pero no hay que pagar extra por la visita). Estas visitas de treinta minutos, que se harán tanto entre semana como en fines de semana, aún no tienen fecha fijada, pero aparecen anunciadas en la web del museo (Guggenheim Bilbao, 2022). En ellas, el tema principal es el de los orígenes e historia del museo, además de hacer un recorrido por las principales obras de la colección.

Por otra parte, se ofrecen *Visitas guiadas exclusivas* (Guggenheim Bilbao, 2022), en las que, de forma general, se comenta la arquitectura del edificio y las principales obras del museo. Estas son de pago, duran una hora y, el contenido puede adaptarse a las preferencias del grupo en cuestión.

Por último, están las *Visitas Guggenheim Bilbao +* (Guggenheim Bilbao, 2022) que, además del contenido de la visita anterior, incluye la visita exclusiva a algunos de los lugares del museo que habitualmente están cerrados al público. Estas también son de pago y su duración es de dos horas.

De manera general, aunque las visitas no sean exclusivamente sobre arquitectura, en todas ellas tiene un peso importante en el diseño del recorrido y el discurso planificado para dichas visitas.

Aparte de estas acciones actuales, hay que mencionar **la organización histórica de exposiciones**:

- **Frank Gehry, Arquitecto**, 31 de octubre, 2001 – 21 de abril, 2022 (Guggenheim Bilbao, 2022). La exposición se realizó poco después de la inauguración del Guggenheim de Bilbao, y giraba en torno a la trayectoria profesional de Frank Gehry y sus obras, haciendo especial hincapié en el proyecto para la capital vizcaína.
- **Arquiescultura**, 28 de octubre, 2005 – 19 de febrero, 2006 (Guggenheim Bilbao, 2022). En esta exposición, el museo mostraba la relación de la arquitectura con la escultura, poniendo el foco en la arquitectura contemporánea, caracterizada por su afán escultórico. Entre otras obras, el museo fijaba el foco en su propio edificio, uno de los más escultóricos, al que define como "una superescultura que no es sólo un monumento o un signo, sino que además permite entrar en ella" (Guggenheim Bilbao, 2022).
- **Exposición fotográfica en el Paseo de Abandoibarra**, julio – septiembre de 2017. Con motivo del XX aniversario del Guggenheim en Bilbao, el museo colocó una serie de doce paneles de aluminio que mostraban imágenes del antes y después de la ciudad, y el radical cambio que supuso la inauguración del Guggenheim en la ciudad (Martínez, 2017).



Imagen 33. *Exposición Paseo de Abandoibarra*.
Fuente: J.M. Martínez

- ***Architecture effects***, 5 de diciembre, 2018 – 28 de abril, 2019 (Guggenheim Bilbao, 2022). La exposición trataba sobre los efectos de la arquitectura más allá del mero plano constructivo. Se centraba, por tanto, en el edificio de Gehry y sus efectos en Bilbao. Haciendo ver que el museo dio lugar a una transformación tal en todos los aspectos (cultural, social, económico, etc.), que aún hoy se conoce como “efecto Guggenheim” o “efecto Bilbao”.

Por otra parte, el museo pone a disposición del público varias publicaciones, disponibles en su tienda:

- ***Transform. El arte lo cambia todo***, (2017). Con motivo del XX aniversario del museo, y relacionado con la exposición fotográfica del paseo de Abandoibarra, el museo publica este libro, que recopila una serie de imágenes que muestran la transformación de la ciudad en la zona de la ría, mostrando un antes y después marcado por la construcción del museo (Guggenheim Bilbao, 2022).
- ***El museo Guggenheim de Bilbao***. La Obra más original del arquitecto Frank Gehry. (Guggenheim Bilbao, 2022). El libro trata del museo, centrándose en su arquitectura y el proyecto de Gehry como obra referente para la arquitectura contemporánea.
- ***Edición visual del museo Guggenheim Bilbao. La obra más original de Frank O. Gehry mostrada en detalle parte por parte***. (Guggenheim Bilbao, 2022). En esta publicación, se ponen a disposición del lector imágenes, ilustraciones, planos y textos sobre la construcción del arquitecto americano en Bilbao.
- Pese a no estar disponible en la tienda, también se puede hablar de la obra ***Frank O. Gehry. El Museo Guggenheim Bilbao*** (Van Coosje, 1998), publicada por el propio museo en 1998, en la que se habla del contexto y construcción del edificio.

Acciones online

El museo utiliza su página web (Guggenheim, 2022) para informar sobre las acciones offline que lleva a cabo. Sin embargo, también utiliza su web como medio para difundir directamente su patrimonio arquitectónico.

Cuenta con un apartado en la web, dedicado exclusivamente al edificio en el que, de manera muy dinámica, da información detallada sobre el edificio. Se organiza en diferentes bloques: el exterior, el interior, la construcción, Frank Gehry y álbum de visitas (Guggenheim Bilbao, 2022). En todos los apartados, la información viene ilustrada con diferentes imágenes y vídeos

de manera que el contenido audiovisual facilita la lectura del contenido escrito. Se hace patente así el esfuerzo del museo por divulgar de manera práctica y atractiva su patrimonio arquitectónico a través de la web. También cuenta con un apartado sobre historia en la página.

El museo cuenta también con una sencilla visita virtual (Guggenheim, 2022), en la que pueden apreciarse los puntos más emblemáticos del museo, el vestíbulo y las zonas exteriores, donde se presta especial atención a las fachadas del museo, al entorno y a las esculturas que rodean el edificio.

En todas sus redes sociales, lleva a cabo más o menos las mismas acciones, que se caracterizan por el uso del #JuevesDeArquitectura y #FrankGehrysFridays en Twitter (Guggenheim Bilbao, 2022) y en Instagram (Guggenheim Bilbao, 2022). Se basan en la publicación de *tweets* y *stories* periódicos en los que incluyen fotografías del museo, frases célebres de arquitectos (especialmente de Gehry) o incluso algunos pequeños "concursos" tipo *quizz*, para fomentar la participación del público. En el caso de Instagram, los *stories* están fijados en el perfil del museo. Del mismo modo, comparten algunos vídeos, también disponibles en YouTube que tratan de la arquitectura del edificio explicada por profesionales del museo (aunque la última vez que el museo publicó uno de estos vídeos fue en 2020).

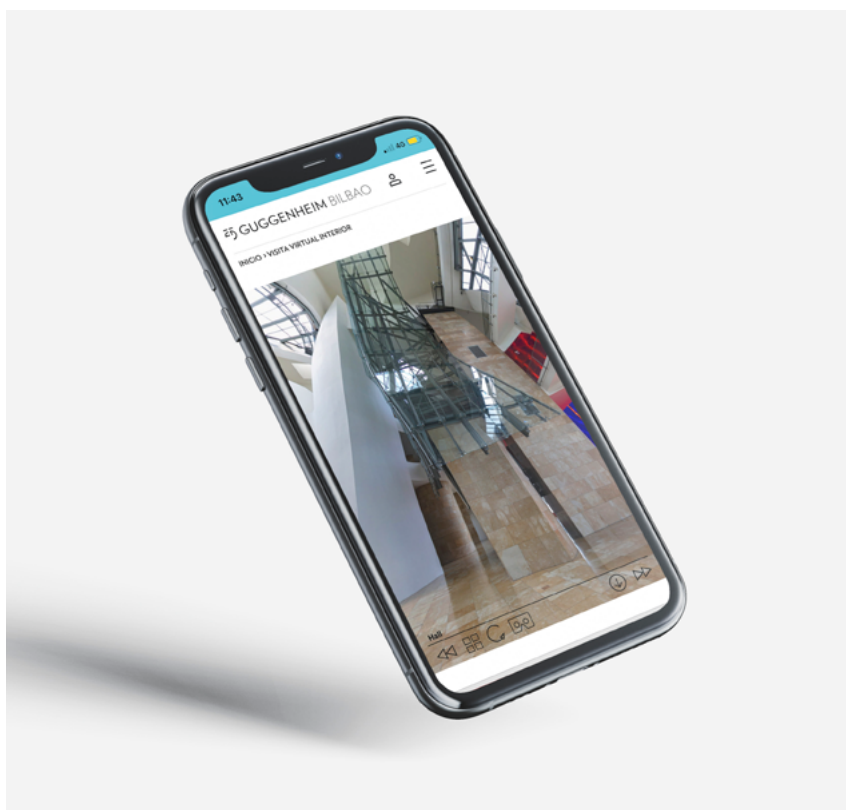
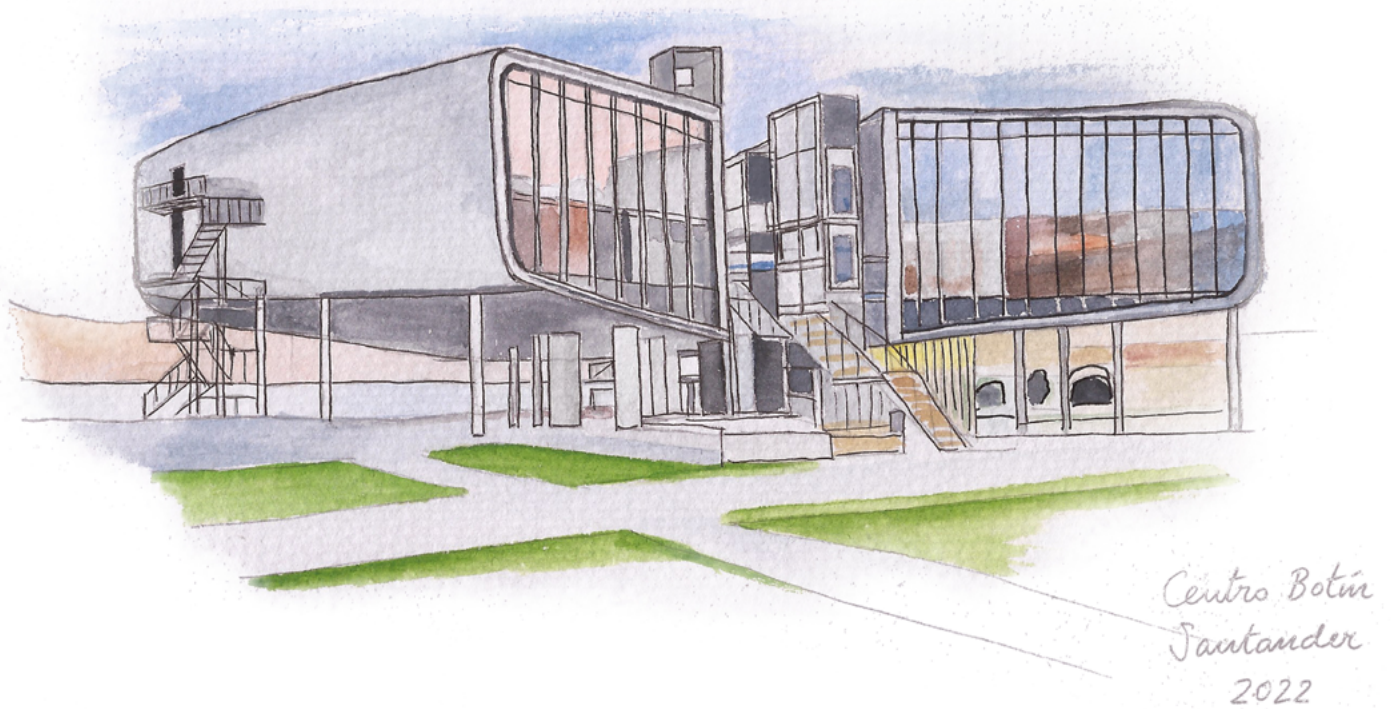


Imagen 34. *Visita virtual Guggenheim Bilbao*. Fuente: Elaboración propia



4.4. Centro Botín

Contexto Histórico

En el año 2010, la Fundación Botín encarga a Renzo Piano la construcción del Centro Botín de las Artes y la Cultura en Santander. Pese a que su inauguración estaba prevista para el 2014, no fue hasta 2017 cuando fue terminado y abierto al público (Ramos-Carranza, Añón-Abajas y Rivero-Lamela, 2020). La Fundación Botín es una entidad sin ánimo de lucro que se funda en 1964 por Marcelino Botín Sanz de Sautuola y Carmen Yllera, con el objetivo de promover el desarrollo social en Cantabria. Especializada en el ámbito cultural y del arte (entre otros), pone en marcha el proyecto del Centro Botín, a fin de impulsar la ciudad de Santander en el plano cultural (Centro Botín, 2022).

Cuando el entonces presidente de la Fundación, Emilio Botín, encarga a Piano la construcción del centro cultural en la Bahía de Santander, también le hace responsable de la remodelación urbanística que acompañaría al edificio (Diario Montañés, 2010). El proyecto se planteó como una acción conjunta en la que colaborarían, además de la Fundación, el Ayuntamiento de Santander y la Autoridad Portuaria de la Ciudad. De esta forma, la Fundación invertiría 50 millones de euros en la construcción del nuevo edificio, pero el terreno sobre el que se construiría seguiría siendo de titularidad pública (Diario Montañés, 2010). Para el diseño, el estudio de Renzo Piano colaboraría también con Luis Vidal + Arquitectos (Vidal, 2010).

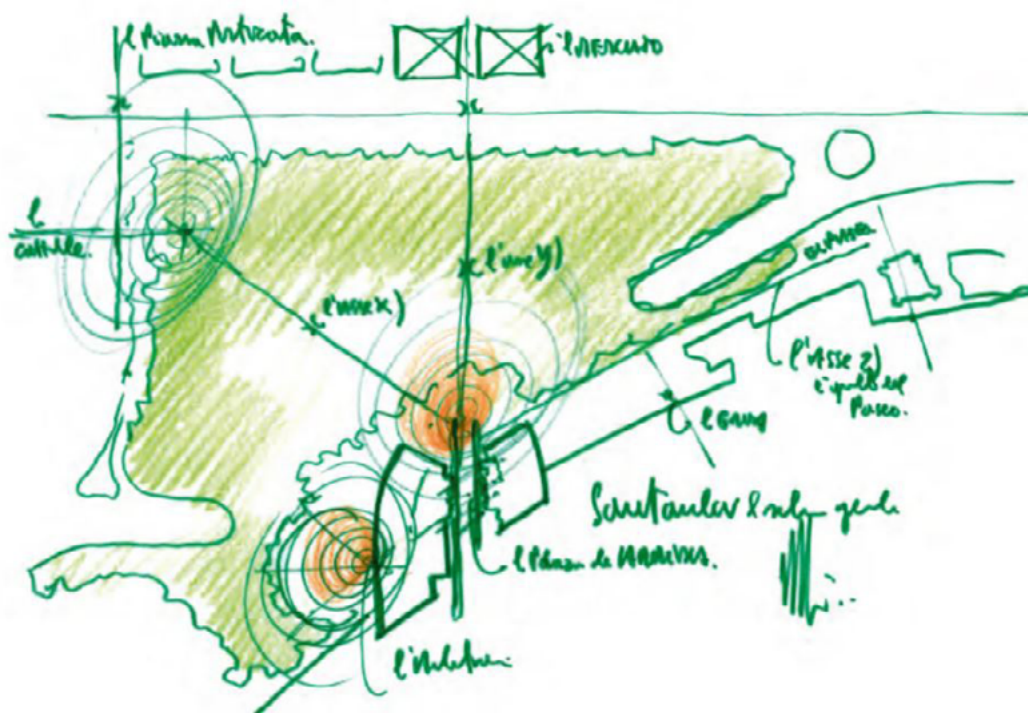


Imagen 35. Croquis para el Centro Botín, Renzo Piano. Fuente: Revista AD

En palabras del propio Botín, los objetivos que perseguía la construcción del centro eran tres (Botín, 2011):

- *Crear una nueva zona urbana en el centro de la ciudad.*
- *Aportar a Santander un centro cultural de arte de primera categoría.*
- *Fomentar la creatividad mediante las actividades de formación del Centro.*

Persiguiendo estos objetivos, se presenta el primer proyecto en septiembre de 2011, en el que el edificio no estaba ubicado donde finalmente se colocó, sino que se encontraba alineado con la sede histórica del Banco Santander (Banco Santander, 2022). No obstante, esta ubicación hacía que, para llegar al centro, los transeúntes tuviesen que pasar por una vía de circulación de vehículos. Para salvar este problema, se planteaba la construcción de una pasarela que asegurase el paso sobre el tráfico de la ciudad; dicha pasarela estaba perfectamente alineada con el arco del edificio del banco Santander. Pese a ser una opción muy atractiva para la Fundación, tras pasar un proceso de debate y de escucha ciudadana, se presenta una segunda propuesta (Fundación Botín, 2011).



Imagen 36. *Presentación del primer proyecto para el Centro Botín.* Fuente: Centro Botín

En este segundo proyecto, el Centro se desplaza hacia el suroeste y se alinea con el Mercado del Este. Con esta idea, defiende Piano, el proyecto se orienta más a la ciudad de Santander en sí y sus habitantes, y deja de ser un proyecto "por y para" la Fundación. Además, en esta segunda propuesta, se suavizan las formas del edificio (Fundación Botín, 2011). El tercer cambio y uno de los más importantes fue la decisión de soterrar la calzada de la Calle del Muelle Calderón. Para evitar que el tráfico separase el Centro del

parque (los Jardines de Pereda), la Fundación decidió comprometerse a la financiación de un paso subterráneo que acabaría con ese problema y daría a la zona una apariencia mucho más limpia.

Esto dio lugar a un incremento en el presupuesto inicial, ascendiendo en ese momento a los 77 millones de euros, incluyendo también la remodelación paisajística de los jardines, que se encargaría a Fernando Caruncho (Centro Botín, 2014), quien plantaría nuevos árboles y abriría caminos que condujesen a los visitantes hasta el edificio a través de los jardines. Esta decisión hizo que los jardines duplicasen su superficie. Una vez concluido el proceso de diseño, las obras de construcción del Centro empezaron en junio de 2012. El hecho de que el proyecto fuese replanteado varias veces teniendo en cuenta la opinión ciudadana y poniendo a prueba los diferentes diseños y propuestas es clave para el éxito del resultado final.

El proyecto de Piano busca actuar como un nexo entre la ciudad y el mar (Fundación Botín, 2011). Para ello, construye un edificio compuesto por dos volúmenes, elevados sobre el suelo, para no privar a los viandantes de las privilegiadas vistas de la Bahía de Santander. El arquitecto persigue una apariencia marítima en su construcción, tanto en la forma como en los acabados, de manera que trata de integrarse con el paisaje con sutileza, evitando ser el único foco de atención. Esta integración es tal que, de hecho, resulta difícil visualizar el edificio desde la ciudad, pues se encuentra prácticamente oculto tras los Jardines de Pereda, y es difícil tener una imagen completa de la construcción hasta que no se han sobrepasado dichos jardines. Así, el edificio es capaz de convertirse en un nuevo icono de la ciudad, pero no en el único, lo hace sin robar protagonismo al resto de elementos del entorno que lo rodea.

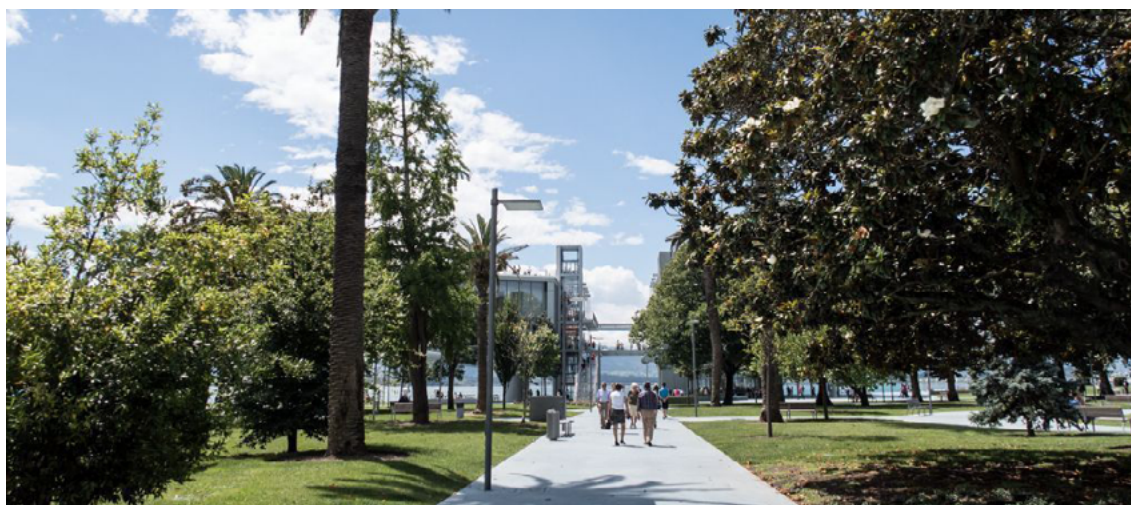


Imagen 37. *El Centro Botín desde los Jardines de Pereda.* Fuente: Centro Botín

De esta manera, las formas del edificio, sostenido sobre finos pilares metálicos, buscan en todo momento la interacción con el mar, tanto es así que, en parte, se introducen en él, sobrevolando las aguas del cantábrico. El edificio combina acero y vidrio en su construcción, pero la parte más llamativa es el revestimiento de piezas cerámicas que recubren todo el edificio. Asemejándose a las escamas de un pez, las piezas circulares reflejan la luz y las olas del mar, convirtiéndose en un elemento clave en la integración del edificio en el entorno (Centro Botín, 2014).

El Centro abre sus puertas en junio de 2017 (tres años después de lo previsto) y dedica el espacio a las labores de Formación (otorgando becas y organizando talleres), Investigación (del arte español) y Divulgación, a través de la organización de diversas exposiciones centradas fundamentalmente en el arte contemporáneo (Centro Botín, 2017).

En los últimos años, la ciudad de Santander ha buscado posicionarse como un referente cultural a nivel internacional. Tras la inauguración del Centro Botín en 2017, se han puesto en marcha varios proyectos para abrir nuevos centros culturales en la ciudad. Uno de ellos viene de la mano del Reina Sofía, que abrirá su nueva sede junto con el archivo Lafuente en el antiguo edificio del Banco de España, a pocos metros del Centro Botín. Por otra parte, la Fundación Banco Santander está remodelando el edificio de su sede histórica para transformarla en un espacio cultural, lo que se ha bautizado como "Espacio Pereda" (Fernández, 2022).

Valor arquitectónico

El valor del edificio del Centro Botín se sustenta principalmente sobre los siguientes pilares:

- El propio arquitecto que se encarga de diseñarlo: Renzo Piano, famoso arquitecto que ha tomado parte en proyectos tan destacados como el del Pompidou en París, hace que el edificio tenga valor por el simple hecho de ser obra suya.
- La integración en la ciudad. Pese a haber recibido críticas en su concepción por el lugar que iba a ocupar el edificio, el museo ha sabido integrarse en la ciudad, respetando el entorno y el paisaje, dando lugar a nuevos espacios y aumentando las zonas verdes. El edificio se convierte en un elemento icónico de la Bahía de Santander sin romper con su imagen anterior.
- El proceso de diseño iterativo, que tuvo en cuenta la opinión de los propios santanderinos a la hora de realizar cambios y

correcciones. Esto ha hecho que el museo se integre, no solo en el paisaje, sino también en la sociedad. El hecho de que se tuviese en cuenta la opinión de los habitantes de Santander, garantiza que sea un proyecto valorado tanto por los turistas como los autóctonos de la zona.

Hay que mencionar también la capacidad del Centro Botín para sentar un precedente en los proyectos culturales contemporáneos en la ciudad. El éxito en la inauguración del Centro ha servido para atraer otros proyectos de la misma índole a la ciudad, como es el caso del Reina Sofía o el Espacio Pereda.

Difusión del patrimonio arquitectónico

A continuación, se hace una recopilación de las acciones online y offline que el museo lleva a cabo para poner en valor y difundir su patrimonio arquitectónico.

ACCIONES DE DIFUSIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO – CENTRO BOTÍN

ACCIONES OFFLINE

Exposiciones	• <i>Arte y arquitectura: un diálogo</i> (2020 – 2021)
Visitas Guiadas	• Visita con mediador • Visita con guía propio • Visita – experiencia
Publicaciones	• <i>Centro Botín, Santander</i> (2019)

ACCIONES ONLINE

Acciones en redes sociales	• Prácticamente inexistentes
Acciones en la propia web del museo	• Apartado sobre el Edificio con galerías de imágenes, videos y subapartados

Tabla 5. *Acciones realizadas por el museo para la difusión de su patrimonio arquitectónico.* Elaboración propia

Acciones offline

- **Visitas guiadas.** El museo ofrece diferentes visitas guiadas: visitas con mediador del museo, visitas con guía propio y visitas-experiencia (Centro Botín, 2022). En la página web del Centro, se hace hincapié en que todas ellas giran en torno a la arquitectura del museo, además de visitarse las exposiciones. Las visitas experiencia, igual que sucedía en el Guggenheim con las visitas Guggenheim +, permiten acceder a espacios exclusivos del museo, normalmente no accesibles al público.

Aparte de las visitas guiadas, hay que mencionar la reciente organización de una exposición que pone el foco en la arquitectura:

- ***Arte y arquitectura: un diálogo***, 10 de octubre, 2020 - 14 de marzo, 2021. En esta exposición, el museo entabla un diálogo entre el arte expuesto y su edificio. Aborda la relación que mantienen los artistas con los arquitectos que diseñan los edificios donde van a exponerse sus obras, y trata también el concepto de los "arquitectos estrella", considerados en muchas ocasiones como artistas en sí (Centro Botín, 2022).

Por otra parte, el museo tiene una publicación, realizada en colaboración con la Fundación Renzo Piano:

- ***Centro Botín, Santander*** (2019). Un libro coordinado por Lia Piano (hija del arquitecto y directora de su fundación), que consiste en un diario de cómo fue concebido y desarrollado el proyecto de su padre, incluyendo imágenes, bocetos y explicaciones del proceso.

Acciones online

El museo utiliza su página web (Centro Botín, 2022) para informar sobre las acciones offline que lleva a cabo. Por otra parte, al igual que el Guggenheim, utiliza directamente esta plataforma como canal de difusión de su patrimonio arquitectónico.

Este museo también cuenta con un apartado en la web en el que explica el proyecto del edificio, el proyecto urbanístico, el proceso de construcción... Todo ello acompañado por imágenes que ilustran el proceso. Además, tiene un apartado dedicado en exclusiva a Renzo Piano y a su obra, enfatizando, claramente, la obra de Santander (Centro Botín, 2022). No obstante, este museo no cuenta con un apartado en la web que explique su historia, aunque esto puede deberse a que es especialmente nuevo.

El Centro lleva la comunicación de sus redes principales (Instagram y Twitter) de manera pareja y no hace especial hincapié en la arquitectura del museo en ninguna de las dos. Pese a haber publicado algún vídeo sobre el edificio, no cuenta con ninguna serie de publicaciones, *hashtags* ni *stories* fijados que giren en torno a la arquitectura del museo.

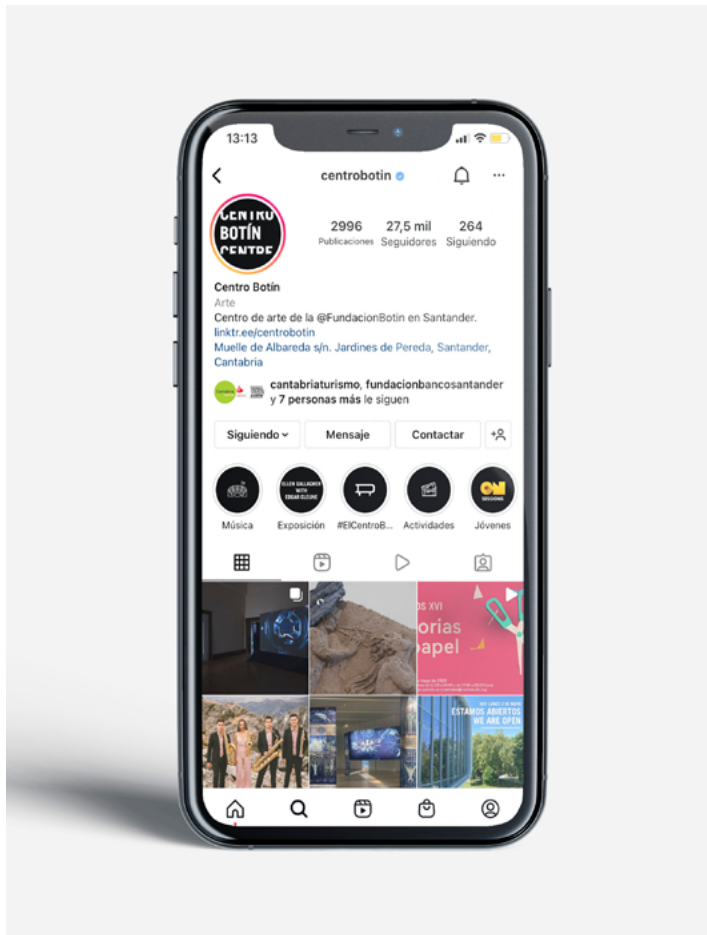


Imagen 39. Perfil de Instagram
Centro Botín. Fuente: Elaboración
propia

5. COMPARATIVA ENTRE LOS MUSEOS

Una vez analizados todos los casos de estudio, se pueden establecer similitudes y diferencias entre los museos, tanto en su historia, características y arquitectura, como en la comunicación que realizan sobre ella. Al haberse elegido dos museos que previamente eran edificios históricos, y dos concebidos directamente como museos, es fácil encontrar las semejanzas entre los museos del mismo tipo.

Por una parte, el Reina Sofía y el Museo de Arte Abstracto Español tienen un recorrido histórico parecido, en el sentido de que, en ambos casos, se toma la decisión de convertirlos en museo para salvarlos de la ruina o la demolición. Ambos son declarados Bien de Interés Cultural y ambos se encuentran bajo la protección de la UNESCO, dada su ubicación dentro de un conjunto nombrado Patrimonio Mundial. Además, en los dos museos, ocurre que, cuando se toma la decisión de recuperar los edificios, su uso final no está claro, pues en el Reina iba a haber varios museos, y en el museo de Cuenca habría dos museos y un restaurante. En los dos, el espacio acaba siendo dedicado enteramente al arte contemporáneo, aunque en uno la colección expuesta es de titularidad pública y en el otro es privada.



Imagen 40 (izquierda) *Imagen histórica Casas Colgadas*. Fuente: ElDiario.es

Imagen 41. (arriba) *Imagen histórica Museo Reina Sofía*. Fuente: La Razón

Una de las diferencias más destacadas reside en el peso de la arquitectura en cada uno de los museos. Y esto puede analizarse desde la perspectiva del propio museo, y desde la perspectiva más externa del visitante. En lo referente a la perspectiva externa, es evidente que, en el caso de las Casas Colgadas, la arquitectura y el edificio en sí son sobradamente conocidos, un

icono de la ciudad de Cuenca y el elemento más reconocible de su paisaje. Esto hace que su colección y las obras expuestas sean menos reconocibles que el edificio que las alberga. En el caso del Reina Sofía, ocurre todo lo contrario: su colección es tan ampliamente conocida, formada por la obra de los artistas más importantes del siglo XX e incluyendo piezas tan distinguidas como el Guernica, que el edificio vive a la sombra de su colección.

Esto puede explicar la diferencia en los esfuerzos que cada museo lleva a cabo para poner en valor su arquitectura. Se ha podido ver en los apartados anteriores que, mientras que el Reina Sofía realiza multitud de acciones para darle a su patrimonio arquitectónico el reconocimiento merecido, en las Casas Colgadas apenas se hacen esfuerzos. Probablemente, desde la perspectiva del museo de la Fundación Juan March, a las Casas Colgadas no le haga falta darle más visibilidad a su arquitectura, pues ya es del todo visible. Es más, el problema del Museo de Arte Abstracto es que el museo en sí es lo que pasa desapercibido, pues no todo el mundo lo asocia con las Casas. Otro de los motivos que pueden llevar a esta situación es el tamaño y la distribución del presupuesto de cada museo, el Reina Sofía es un gran Museo Nacional, el más visitado de España, y organiza muchas actividades de diversa índole. A pesar de que la Fundación también tenga un alto presupuesto, centra más sus esfuerzos en las actividades educativas sobre su colección orientadas a colegios e institutos.

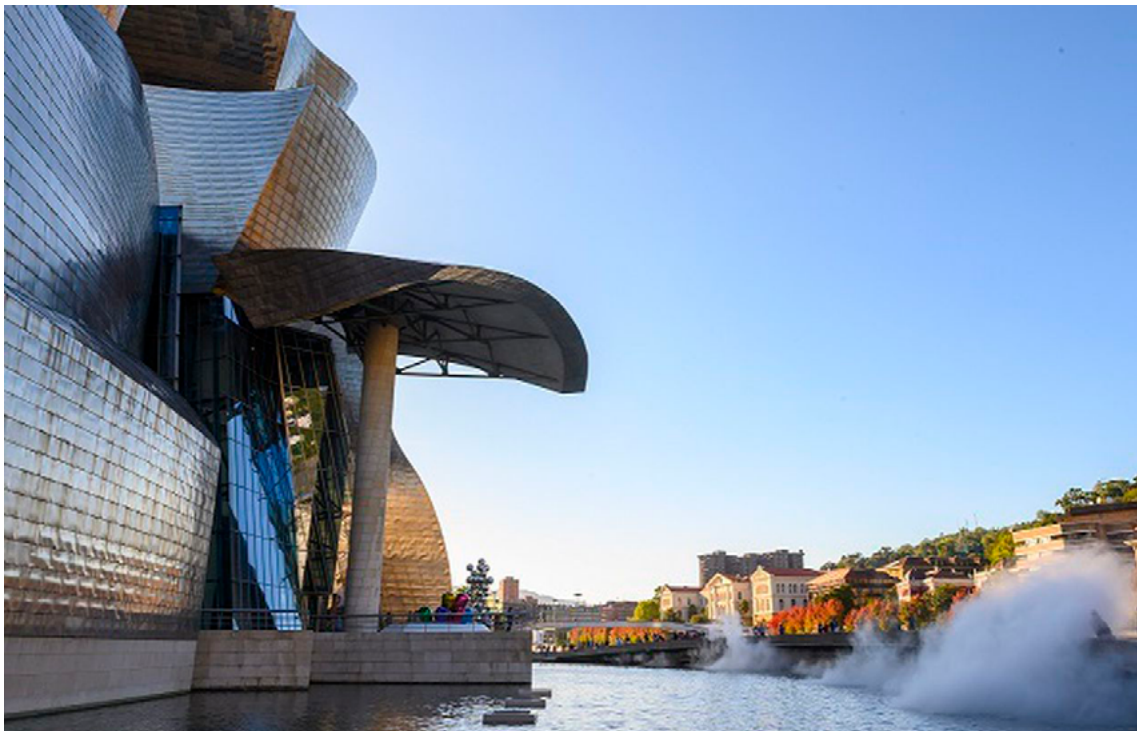


Imagen 42. *Vista del Guggenheim sobre la ría.* Fuente: La Razón

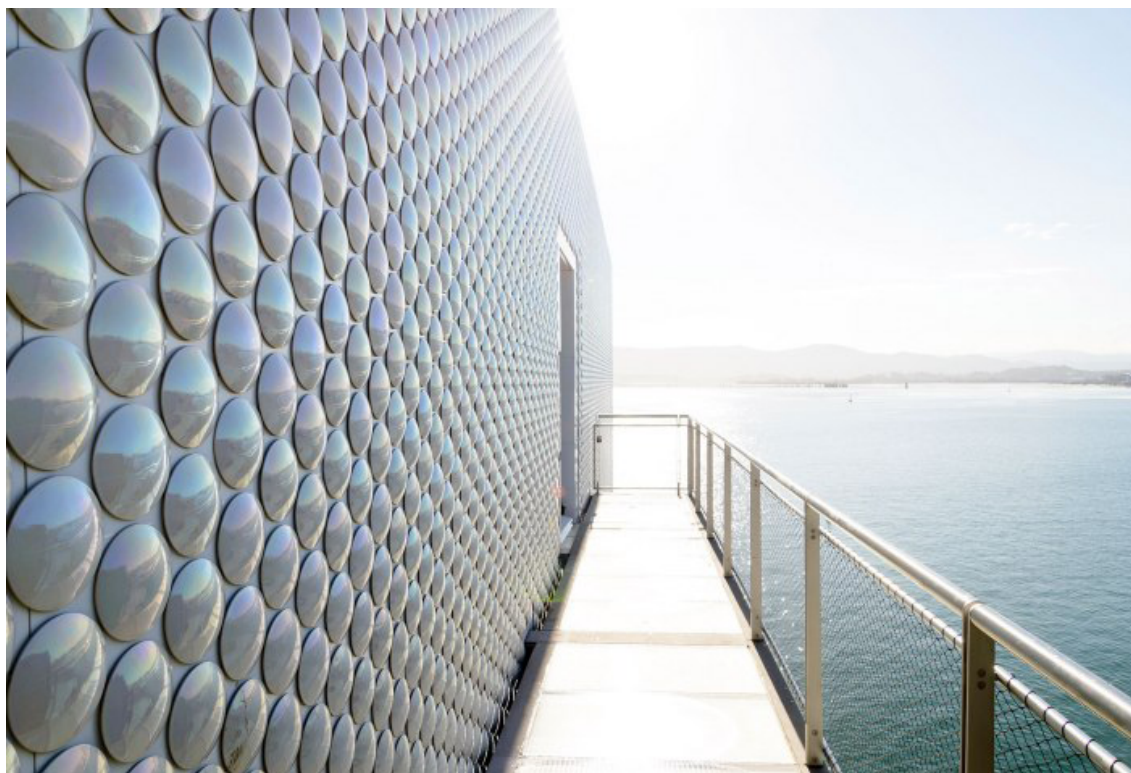


Imagen 43. Vista del Centro Botín sobre el mar. Fuente: Metalocus

En el caso de los museos concebidos directamente como museos de arte contemporáneo (Guggenheim y Centro Botín), también pueden apreciarse muchos paralelismos. Ambos se construyen en ciudades del norte de España, son iniciativa de una fundación privada y se construyen muy cerca del agua (uno sobre el mar y otro junto a la ría). En los dos casos, las fundaciones implicadas cuentan con la colaboración del gobierno de la ciudad y la comunidad en la que van a situarse y los dos llevan a cabo una transformación urbanística de su entorno.

El gran parecido entre el Guggenheim y el Centro Botín reside en la elección de arquitectos laureados para su construcción, uniéndose ambos a la tendencia de elegir un arquitecto renombrado para el diseño de sus museos (véase el Marco Teórico), haciendo que el propio edificio sea en sí una parte muy atractiva (si no la más atractiva) de la institución. En los dos edificios, los arquitectos se inspiran en el mar para la forma y acabados de sus construcciones, y ambos son arquitectura vanguardista que, rápidamente, se convierten en iconos de la ciudad. Ahora bien, si el Guggenheim transforma toda la ciudad y se convierte rápidamente en la imagen más reconocible de Bilbao, el Centro Botín busca hacerse un hueco en el urbanismo de la capital cántabra sin convertirse en su protagonista, sino tratando de encontrar un balance entre la monumentalidad y la discreción. Cuando el Guggenheim busca transformar el paisaje, el Centro Botín busca integrarse en él.

Entre los cuatro museos, encontramos uno de titularidad pública (el Reina Sofía) y tres de titularidad privada, aunque en todos los casos, las administraciones han jugado un papel importante en el edificio, ya fuese invirtiendo en su restauración, cediendo terrenos o aportando financiación. En lo referente al tamaño, podría hablarse de dos museos más grandes (Reina y Guggenheim), y dos más pequeños (Botín y Casas Colgadas). Son los dos museos más grandes los que ponen más empeño en llevar a cabo acciones para comunicar su arquitectura.

En todos los casos, los museos se ubican en un lugar en el que la actividad cultural es elevada: en el caso del Reina, está junto al Prado y el Thyssen; el Guggenheim se sitúa en el mismo entorno que el Museo de Bellas Artes y la Universidad de Deusto; alrededor del Centro Botín se están construyendo dos nuevos museos y en el caso de Cuenca, la apertura del museo de Zóbel dio lugar a una transformación cultural en la ciudad, en la que hoy pueden visitarse multitud de museos como el Museo de Cuenca o el Espacio Torner, entre otros.

Todos los museos elegidos, en mayor o menor medida, transforman el entorno. El caso más evidente es el del Guggenheim, dada la rapidez con la que da lugar a un cambio económico, social y cultural en la ciudad, pero los otros museos también consiguen un efecto parecido, aunque pueda ser a menor escala. El Museo de Arte Abstracto también dio lugar a una transformación social y cultural en la ciudad; el Centro Botín transforma su entorno, tanto en el plano urbanístico como en el cultural, pues desde su inauguración, se han puesto en marcha más proyectos de la misma índole en Santander, todos ellos muy próximos al edificio de Piano. El Reina Sofía rescata el edificio de Sabatini y lo transforma con sus intervenciones contemporáneas, tanto la de los ascensores como el edificio de Nouvel, y todo esto tiene un impacto visual en el paisaje. Asimismo, gracias a la apertura del museo, se reaviva el área en la que se encuentra pues, a pesar de encontrarse dentro del Paseo del Arte y el Paisaje de la Luz, está ya al lado de Lavapiés y la Ronda de Atocha, una zona más humilde que la del Paseo del Prado. La llegada de turistas y visitantes a esta zona, activa el flujo económico y la actividad cultural del barrio.

Podría decirse que, en todos los casos, salvo en el Reina Sofía, la arquitectura es la protagonista indiscutible. En los otros tres museos, constituye la primera obra a admirar del museo, y seguramente la más destacada. El Reina, en cambio, es mucho más conocido por su colección que por su edificio. Es por esto que el museo se está esforzando en poner en valor su arquitectura, pero no es tarea fácil dar reconocimiento a un edificio tan

austero como el del Hospital General, cuando en su interior están las obras más importantes del arte español del siglo XX.

Tres de ellos han contado con la arquitectura de vanguardia en su diseño. El Centro Botín y el Guggenheim, desde su concepción, y el Reina Sofía en sus ampliaciones. Si en el museo vasco y en el cántabro esto se hace con el objetivo de hacer a los nuevos edificios protagonistas, en el caso del museo madrileño se busca siempre respetar el edificio original. Así, los ascensores de vidrio apenas alteran la fachada, y el edificio de Nouvel está "oculto" tras el edificio Sabatini.

A continuación, se recogen en una sola tabla todas las acciones comunicativas llevadas a cabo por los museos elegidos en el plano de su arquitectura. Esta tabla, presentada de forma muy esquemática, se ha hecho con la información resumida de las tablas anteriores correspondientes a cada uno de los museos. Gracias a ella, se pueden comparar las acciones llevadas a cabo, determinar qué museo pone más esfuerzo en ellas, ver cómo se pueden mejorar y, además, sirve para ver qué acciones que esté llevando a cabo un determinado museo podrían ser útiles en otro.

COMPARATIVA DE ACCIONES DE COMUNICACIÓN SOBRE PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO				
ACCIONES OFFLINE				
	MNCARS	MAAE	Guggenheim	Centro Botín
Exposiciones	2 Organizadas	-	4 Organizadas	1 Organizada
Visitas Guiadas	1 Organizada	-	3 Tipos	3 Tipos
Publicaciones	3 Publicadas	1 publicada	4 Publicadas	1 Publicada
Otros	-2 Conferencias -Vinilos Claustro -4ªPlanta Nouvel	-	Ruta arquitectura	-
ACCIONES ONLINE				
Acciones en redes sociales	-	- (No tiene redes propias)	-Hashtags -Stories	-
Acciones en la propia web del museo	-Apartado sobre las sedes (no centrado en arquitectura como tal) -Apartado sobre Historia	Apartado sobre el museo y su edificio	-Apartado sobre el edificio -Apartado sobre historia -Visita virtual	Apartado sobre el edificio

Tabla 6. Comparativa de acciones realizadas por los museos para la difusión de su patrimonio arquitectónico.
Elaboración propia

Una vez vista la tabla, queda bastante claro que el museo que más se ha esforzado en la difusión de su arquitectura es el Guggenheim de Bilbao. Además de llevar a cabo todo tipo de acciones *offline* (publicaciones, exposiciones, visitas y rutas específicas sobre la arquitectura del museo), es el único que lleva una cierta continuidad en las acciones desarrolladas en redes sociales. Su web sobre arquitectura es la más completa y es el único que permite realizar una visita virtual que no esté centrada en una exposición, sino en el propio edificio.

Podría decirse que el segundo que más énfasis ha puesto en esta difusión es el Reina Sofía, que pone especial interés en las acciones *offline*, realizando, además de exposiciones, publicaciones, acciones en el propio museo, como el caso de los vinilos o la planta 4 de Nouvel. No obstante, el museo falla en la difusión de estas acciones, pues no están anunciadas ni en sede física ni online. Por otra parte, podría mejorar también en el aspecto de las visitas guiadas, pues solo ha realizado una, con carácter excepcional, pero no forma parte de su catálogo habitual, como sí es el caso del Centro Botín y del Guggenheim. No obstante, es el único que ha dado conferencias centradas en la arquitectura y la historia del museo. En lo referente a la web, a pesar de hablar de las distintas sedes, no profundiza ni se centra especialmente en arquitectura. Tampoco pone especial interés en la comunicación en redes sociales a este respecto.

El tercer museo en esta clasificación sería el Centro Botín, que ha realizado acciones *offline* como visitas, exposiciones y publicaciones, y *online*, como el apartado web sobre el edificio, el entorno, la construcción, etc. Tampoco se puede hablar de acciones en redes sociales ni de apartado sobre historia del museo, aunque este último punto puede deberse a lo extraordinariamente nuevo que es el Centro. Por último, el Museo de Arte Abstracto Español, cuyas acciones se resumen en una publicación sobre el museo y su historia, y un apartado en la web con el mismo tipo de contenido.

Como se mencionaba anteriormente, los dos museos que más énfasis han puesto son los dos de mayor tamaño. También hay que tener en cuenta, en el caso del Reina, que la arquitectura es más desconocida, dada la importancia de su colección; por eso, tiene que hacer más esfuerzos si quiere difundir el conocimiento en torno a su patrimonio arquitectónico. Es llamativo, por otra parte, que el Guggenheim haga tanto esfuerzo en comunicar su arquitectura, pues ya es de sobra conocida. El museo es consciente de que el edificio es su mayor atractivo, lo considera una obra en sí mismo y, dado el interés que suscita, se esfuerza por seguir potenciándolo.

En el caso del Centro Botín, su comunicación suele centrarse más en sus exposiciones y las actividades que desarrolla (sin dejar de dedicar tiempo también a su edificio). Esto puede deberse a que el edificio ya es llamativo y conocido de por sí, y ponen más esfuerzo en potenciar lo que sucede dentro. En lo referente a las Casas Colgadas, apenas hacen esfuerzos comunicativos sobre su arquitectura y es que ya es extremadamente famosa. Además, en el caso de las acciones *online*, hay que señalar que el Museo de Arte Abstracto Español no cuenta ni con su propia web ni con sus propias redes, sino que se engloba dentro de los perfiles de la Fundación Juan March.

Puede concluirse que hay museos cuya arquitectura es uno de los elementos más importantes en la comunicación del museo a la hora de atraer visitantes (Guggenheim, Centro Botín, Casas Colgadas), y, aun así, algunos como el Guggenheim (en mayor medida) o en Centro Botín, hacen esfuerzos activos por difundir la comunicación sobre su arquitectura. Por otra parte, hay museos en los que su arquitectura, comparada con la de los otros, no constituye un atractivo en sí (aunque su historia sí se considere atractiva), y tienen que esforzarse por darla a conocer, como es el caso del Reina Sofía.

Una vez analizadas las diferentes acciones llevadas a cabo por cada museo, en el siguiente apartado se va a proceder a hacer sugerencias y propuestas de mejora en la comunicación sobre el patrimonio arquitectónico de todos ellos.

6. PROPUESTAS DE MEJORA

En este apartado se va a realizar una propuesta de mejora específica para cada museo, basada en las deficiencias detectadas en cada uno de ellos en los apartados anteriores y, posteriormente, se van a proponer una serie de acciones que, de forma general, podrían llevarse a cabo en todos ellos.

En el caso del **Reina Sofía**, se ha podido comprobar que el museo está llevando a cabo multitud de acciones para potenciar la comunicación sobre su arquitectura, centrándose, fundamentalmente, en el plano de la comunicación *offline*. No obstante, se han detectado varios fallos, fácilmente corregibles. Por una parte, algunas de las acciones que el museo lleva a cabo en su propia sede y que son intervenciones de carácter permanente no están siendo comunicadas.

Los vinilos que ha colocado en las ventanas del claustro de Sabatini y la sala de la planta 4 de Nouvel, no se anuncian ni señalan en ningún lugar, ni *online* ni *offline*. Ya que el museo ha invertido esfuerzo y dinero en estas acciones, debería, asimismo, esforzarse por darlas a conocer, ya que, si el objetivo final de dichas acciones es difundir la arquitectura del museo, pero no hay esfuerzos por difundir las acciones, el objetivo final nunca será alcanzado. De esta manera, se propone la posibilidad de que el museo muestre estas dos intervenciones en su página web y en sus redes sociales y que también lo haga en la propia sede mediante cartelitas, flechas, o a través de las pantallas informativas.

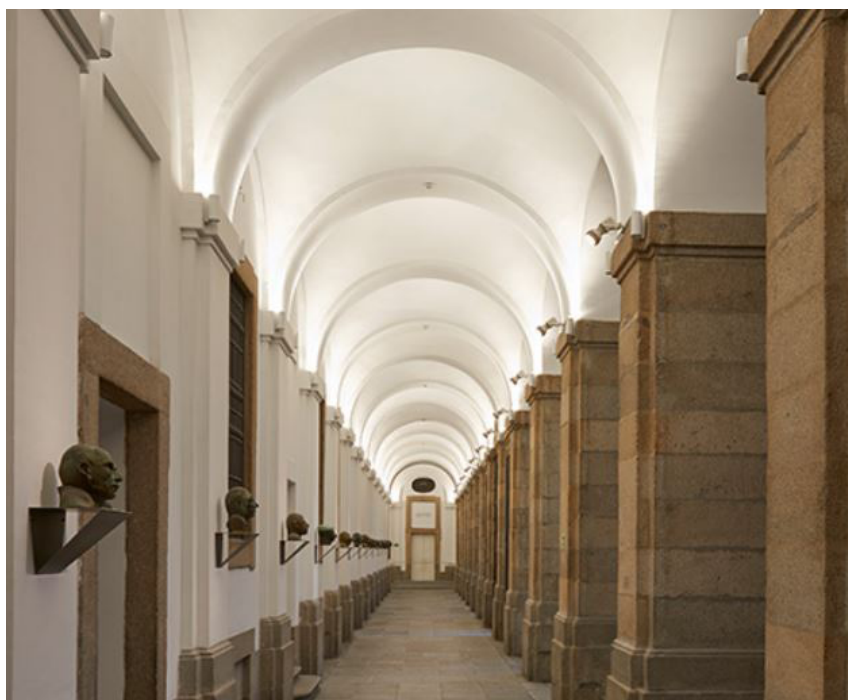


Imagen 44. *Claustro edificio Sabatini*. Fuente: Museo Reina Sofía

El museo no realiza acciones en redes sociales para difundir la arquitectura del museo y, dada su gran actividad, presencia e impacto en redes, está perdiendo una oportunidad para comunicarla mediante estos canales. Así, se propone la posibilidad de que el museo realice publicaciones periódicas en sus distintos perfiles (con una frecuencia de una vez por semana), que se centren en la arquitectura. Podría compartir planos, imágenes históricas, vídeos explicativos o, incluso, actividades interactivas, como encuestas o directos (a través de *stories* y de Twitter). Estas publicaciones deberían ir acompañadas de hashtags específicamente creados para ellas; se proponen: #LaArquitecturadelReina y #DescubreElReina.

Por su parte, también debería mejorar su página web, con un apartado dedicado exclusivamente a la arquitectura y la historia de sus distintas sedes. Este punto debería ir ilustrado con imágenes, planos, vídeos, conversaciones con arquitectos, etc. Además, podría incluir material digital interactivo en el que se pudiese ir viendo la evolución histórica del edificio y sus usos hasta llegar a la actualidad. Por otra parte, podría, como el Guggenheim, instaurar una visita virtual que no se enfocase en la colección ni las exposiciones temporales, sino en el edificio y su arquitectura. Más adelante, se detallarán propuestas de acciones específicas desde el punto de vista de las nuevas tecnologías que pueden implementarse en el museo.

En el apartado 5, se ha podido ver que el museo que presenta mayores problemas a la hora de comunicar su arquitectura y su relación con el museo es el del **Museo de Arte Abstracto Español**. Sus acciones de comunicación relacionadas con el patrimonio arquitectónico se reducen a una publicación escrita en el 2016 y un apartado en la web sobre el edificio y su historia.



Imagen 45. *Entrada Museo Arte Abstracto Español.*
Fuente: Inout Viajes

De manera general, el museo tiene una gran barrera que superar, y es que mucha gente no asocia las Casas Colgadas con el Museo de Arte Abstracto Español. El objetivo de su comunicación debería ser, por tanto, lograr que todo el mundo asociase las Casas al Museo y conseguir ser tan conocido como el edificio en el que se encuentra. Así, algunas de las acciones que podría realizar y que, por ahora no está haciendo, son visitas guiadas centradas en la historia y la arquitectura del edificio, organización de charlas y conferencias educativas; incluso podría organizar una exposición temporal en el museo que se centrase en el edificio y su historia, en cómo llegó a convertirse en museo. Tal vez esta última sea la acción *offline* más interesante para lograr vincular la imagen de las Casas Colgadas al Museo.

Si organizaran una exposición de esta índole, es probable que resultase muy interesante para el público que únicamente conoce la imagen exterior de las casas, pues los animaría a conocer su historia desde dentro. Del mismo modo, serviría para impulsar al museo en sí y a su colección, asociándolo al edificio. Además, de esta manera se aprovecharía el *storytelling* que generan las Casas y la llegada de Zóbel a Cuenca para convertirlas en lo que son hoy en día. Sería una acción muy interesante que, de ser bien comunicada aprovechando canales *online* y *offline*, y contando con el apoyo de las administraciones cuencenses, podría tener un gran impacto en el museo.

Otro problema detectado en este caso, es el hecho de que el museo no cuente ni con web ni con perfiles propios en redes sociales. Esto limita mucho el tipo de comunicación que puede llevar a cabo, ya que no son canales exclusivos suyos, sino que son compartidos con el resto de espacios de la Fundación Juan March. En el caso de una sede tan importante como las Casas Colgadas, tal vez se podría plantear la creación de dominios y perfiles para ellas, a fin de poder centrarse en su comunicación de manera específica.

Si el museo contase con perfiles exclusivos en redes sociales, podría realizar acciones parecidas a las que lleva a cabo el Guggenheim, y a las que se proponen en el apartado anterior para el Reina Sofía. Es decir, podría compartir publicaciones de manera periódica, hacer contenido interactivo (compartiendo encuestas, directos y *quizzes* en sus redes) y utilizar hashtags que asociasen las Casas con el museo (por ejemplo #ArteAbstractoenLasCasasColgadas o #LasCasasColgadasyelmuseo).

Con la web sucede lo mismo que con las redes sociales. Una página exclusiva abriría un abanico mucho mayor de posibilidades. A pesar de que ahora cuente con apartados que explican la historia y la arquitectura del museo, no son en absoluto llamativos. Se trata de un texto muy largo,

apenas acompañado de imágenes, y con un vocabulario poco atractivo. Se propone la creación de un nuevo apartado, con un texto más sintetizado y cuidado, e ilustrado con imágenes y vídeos. Como en el Reina Sofía, también se plantea la posibilidad de crear un espacio interactivo en el que se pudiese ir viendo la evolución histórica del edificio y sus usos hasta llegar a la actualidad. Del mismo modo, también se propone la opción de incluir una visita virtual centrada en el edificio.

El **Guggenheim** realiza una comunicación bastante integrada y completa aprovechando todos los canales de los que dispone. En la comunicación *offline*, hace hincapié en aspectos como las visitas guiadas, e incluso plantea una ruta únicamente centrada en la arquitectura. También ha realizado diversas exposiciones temporales a lo largo de su trayectoria y su página web es la más completa en materia arquitectónica. Por ello, las propuestas para el Guggenheim van a ser más bien aquellas que se realicen con carácter general para todos los museos al final de este apartado.

No obstante, sí que sería interesante que, del mismo modo que el Reina Sofía ha llevado a cabo acciones permanentes en su sede principal, el Guggenheim hiciese algo parecido, dedicando un espacio a la exposición de materiales e información relacionada con la construcción del edificio y el impacto que tuvo en la ciudad. Sería una buena propuesta que el museo dedicase alguna de sus salas a la exposición de material fotográfico, planos, proyecciones audiovisuales o maquetas que, de manera visual, explicasen el proyecto de Gehry y la importancia que tuvo para Bilbao y, en definitiva, mostrar también que todo ello está dentro de la estrategia de la marca Guggenheim, a modo de "factoría cultural" en otros lugares del mundo (Nueva York y Venecia).



Imagen 46.
*Construcción del
Guggenheim.* Fuente:
Guggenheim

En lo referente al **Centro Botín**, también lleva a cabo diversas acciones *offline*, como visitas guiadas, exposiciones y publicaciones. Se plantea una propuesta parecida a la que se hace para el Guggenheim: dedicar uno de los espacios, de manera permanente, a la exposición de material didáctico relacionado con el edificio. Pese a que el museo cuenta en su web con un apartado dedicado a la arquitectura, resulta difícil encontrar información sobre la historia y los precedentes que llevaron a la construcción del Centro Botín. Una idea a considerar sería la de incluir un pequeño apartado sobre la historia, que explique los motivos y orígenes de la fundación, la evolución del proyecto y los cambios a los que fue sometido, etc.

Por otra parte, el museo no es muy activo en redes sociales en lo que a su arquitectura se refiere. Pese a publicar muchas fotos del edificio, no las acompaña de ningún tipo de material y/o documentación que explique su arquitectura. Así, se propone, como en el Reina Sofía y las Casas Colgadas, la realización de publicaciones semanales que, acompañadas de *hashtags* como #RenzoPianoenSantander o #ConstruyendoelCentroBotin, sirviesen para conocer más el proyecto del arquitecto italiano y su historia.

Es evidente que los avances en nuevas tecnologías, realidad virtual, creación 3D, o comunicación transmedia abren un abanico prácticamente infinito de posibilidades a estos museos que aún no están explotando. A continuación, se presentan una serie de acciones que, con carácter general, podrían poner en marcha las instituciones elegidas:

- **Uso de la realidad virtual.** Especialmente interesante en el caso de los edificios históricos convertidos en museos (MNCARS y Museo de Arte Abstracto Español). Mediante el uso de *tablets*, *smartphones*, o incluso gafas de realidad virtual, se podría llevar a cabo una visita en la que se viese cómo eran los espacios antiguamente y las transformaciones que han sufrido. Este tipo de acciones ya se están llevando a cabo en museos como el Arqueológico Nacional (Samsung España, 2017), donde pueden realizarse recorridos virtuales por los espacios arqueológicos más significativos. Pese a ser una acción muy atractiva para museos cuyos edificios tienen un largo recorrido histórico, también es útil en el Guggenheim y el Centro Botín. Esta tecnología se puede utilizar para ver cómo los museos han transformado su entorno, e incluso asistir al proceso de construcción.



Imagen 47. *Realidad Virtual MAN*. Fuente: La Razón

- **Videomapping.** Una acción extraordinariamente llamativa, consiste en proyectar en las fachadas del edificio un video o animación, habitualmente acompañado de música o efectos de sonido. En todos los casos, se podría proyectar un *videomapping* que narrase la historia y la evolución de cada uno de los edificios de manera visual. Sería especialmente útil en museos como el de Cuenca, donde, al proyectarse sobre la estampa más admirada de la ciudad, serviría para dar a conocer el museo a través de su fachada. Es una acción muy adecuada para el caso de los edificios históricos, pues no infringe ningún daño a las fachadas protegidas. Además, cuenta con una gran ventaja: la facilidad que tiene para atraer a públicos de manera masiva. Posteriormente, este público es muy susceptible de acabar convirtiéndose en visitante del museo.



Imagen 48.
Videomapping
Museo del Prado.
Fuente: Museo del Prado

- **Podcast.** Los *podcasts* se encuentran en un momento de auge. Los museos podrían planear una serie de podcasts que relacionasen sus edificios con su historia y sus colecciones y subirlos a plataformas como Spotify, utilizando sus páginas webs y sus redes sociales para difundirlos.

- **Instalación de pantallas interactivas.** Se propone la instalación de pantallas en los museos con las que se pueda interactuar para potenciar su arquitectura. Podrían diseñarse de forma que permitiesen recorrer la historia de los edificios, viendo sus diferentes fases. También podría haber otras pantallas con una proyección más lúdica, por ejemplo, haciendo diferentes juegos de preguntas o proyectando imágenes de los edificios a las que les faltase una parte, y el visitante tuviese que completarla mediante un dibujo (por ejemplo, se proyecta una imagen de la fachada de Juan Goytisolo del Reina Sofía a la que le falta un ascensor). A través de inteligencia artificial, la pantalla te diría si se ha hecho bien o no. Este tipo de actividades son especialmente interesantes para acercar la arquitectura del museo a los más pequeños.

En relación con esto, también se puede plantear una acción más tradicional, dirigida al público infantil (uno de los que más debe tener en cuenta el museo). Los museos podrían organizar talleres de **“Construir tu propio museo”**, en ellos, los monitores explicarían a los niños la importancia de la arquitectura en el museo y los niños podrían construir su propio concepto de museo en el taller, empleando materiales como plastilina, cartón, pintura, etc.

- **Proyección de vídeo – Arquitecto explica el proyecto.** Es muy común que en los museos haya salas oscuras con pantallas en las que se proyectan vídeos, y suelen utilizarse como lugares de descanso por los visitantes. Una propuesta a valorar es que en una de estas salas se proyecte un vídeo en la que el arquitecto en cuestión (o un actor caracterizado como el arquitecto para los museos en los que los arquitectos fallecieron hace siglos) explique de manera dinámica e interactiva el edificio que proyectó. Algo similar se hace en el museo de Velázquez Tech (2022), donde en una de sus salas hay una proyección en la que el propio Velázquez explica detalladamente sus Meninas.

- **Exposición Inmersiva.** Las exposiciones de arte inmersivas también son muy populares hoy en día. Artistas como Goya, Van Gogh, Klimt o Frida Kahlo han sido los protagonistas de este tipo de

exposiciones, caracterizadas por el uso de pantallas muy grandes en las que se proyectan las obras de los artistas, con animaciones y movimiento, rechazando la inmovilidad de la obra. Una acción parecida podría llevarse a cabo en estos museos, pero haciendo a la arquitectura, combinada con las obras de cada museo, la protagonista. En el caso de la arquitectura esta propuesta es más atractiva y/o didáctica que en el de la pintura, porque se está trabajando ya con un material de partida 3D (los edificios). En la pintura, en relación a lo que se está haciendo ahora, es más bien un espectáculo visual que una iniciativa con carácter didáctica y de exploración de las obras, sus narrativas y contextos.

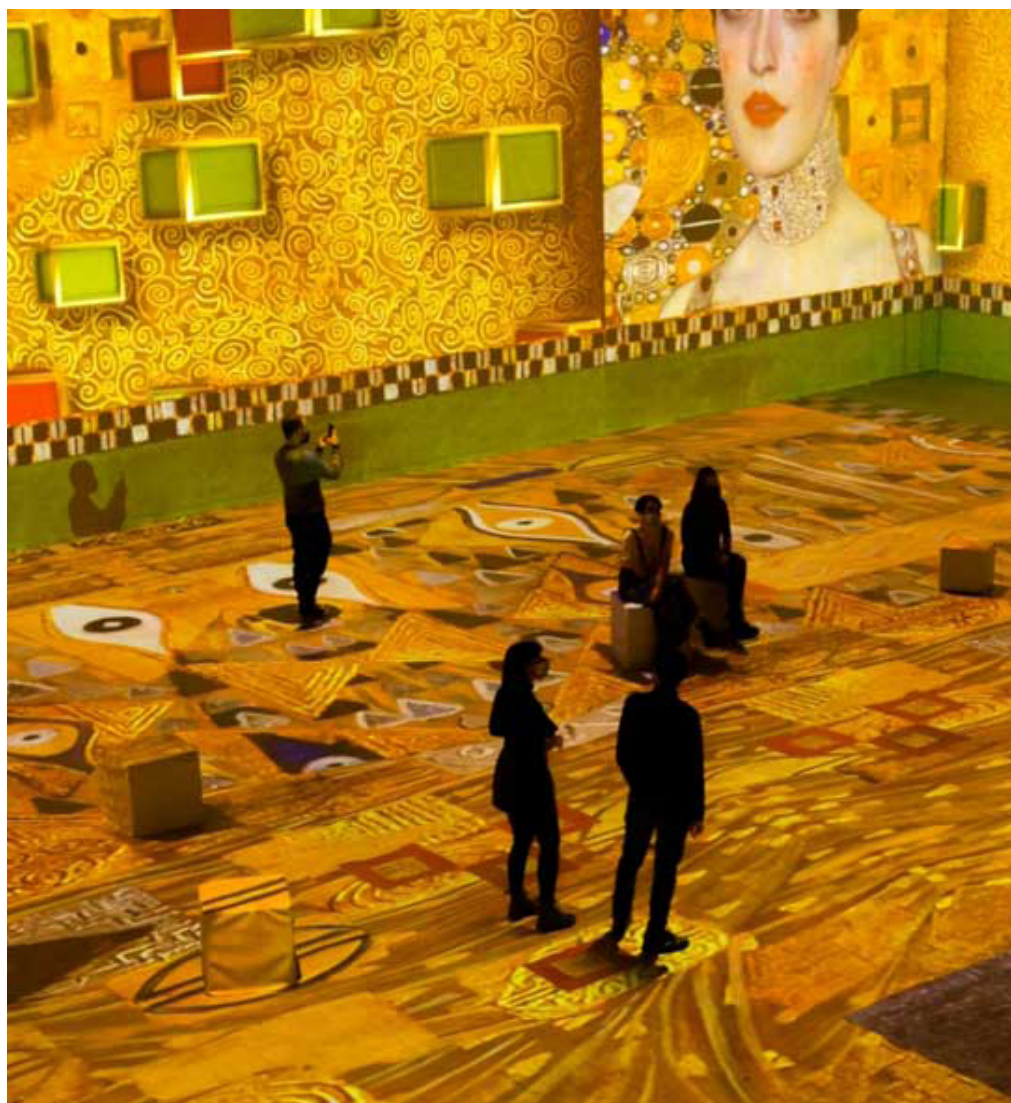


Imagen 49. *Exposición inmersiva Klimt Madrid*. Fuente: Guía del Ocio

7. CONCLUSIONES

A continuación, se exponen las conclusiones que, en base a los objetivos planteados al inicio del trabajo, se han ido extrayendo. El objetivo general del trabajo, *la arquitectura como herramienta de comunicación de la institución museística: estudio en torno al conocimiento sobre la arquitectura de los museos elegidos, y conocer la importancia que, desde los propios museos, se le da a la comunicación de dicha arquitectura*, se ha visto alcanzado a lo largo de todo el estudio. Por una parte, en el marco teórico se ha ido analizando la relación existente entre los museos y su arquitectura, y la importancia que esta puede tener como elemento comunicador del museo.

Asimismo, en relación con este objetivo, se ha podido ver el grado de conocimiento general sobre la arquitectura de los diferentes museos elegidos y el peso que se le da a la comunicación de dicha arquitectura desde los propios museos. En el caso del Reina Sofía se puede afirmar que es el museo cuya arquitectura pasa más desapercibida (dada la importancia de su colección), pero, en cambio, concentra muchos esfuerzos en difundirla, con las diversas acciones que realiza, sobre todo en el plano *offline* de la comunicación.

En el resto de museos, Museo de Arte Abstracto Español (Casas Colgadas de Cuenca), Museo Guggenheim de Bilbao y Centro Botín, la arquitectura es la protagonista, siendo admirada por encima de su colección. De ellos, el Guggenheim es el que más se implica en la realización de acciones para seguir difundiendo su patrimonio arquitectónico. El Centro Botín también lleva a cabo diferentes acciones como visitas guiadas, publicaciones y acciones online, y, por su parte, el museo de Cuenca es el que menos énfasis pone en la difusión de su patrimonio arquitectónico, reduciendo sus acciones a una publicación del año 2016 y a un modesto apartado en su web.

En lo referente al objetivo específico 1, *conocer cuáles son las acciones específicas que cada museo realiza para la difusión de su arquitectura, y si en su difusión hacen uso de ésta para mejorar el posicionamiento y difusión de la propia colección*, dichas acciones han quedado recogidas en cada uno de los casos de estudio (apartado 4). Por otro lado, sobre la parte relativa a conocer si hacen uso de la arquitectura para mejorar el posicionamiento de la colección, parece que, generalmente, se tratan la arquitectura y el contenido del museo de manera bastante independiente. No obstante, en algunos museos, como el Guggenheim y el Centro Botín, la arquitectura constituye en sí un atractivo que invita a conocer el interior del museo,

visitando su colección y exposiciones. En el caso de las Casas Colgadas, se ha detectado una desvinculación muy significativa entre contenedor y continente, hasta el punto en el que muchas de las personas que visitan la ciudad no saben que en el interior del edificio más emblemático de la ciudad pueden encontrar un museo de arte contemporáneo.

El objetivo específico 2 consistía en *determinar cuál es el impacto de la arquitectura de estos museos en las ciudades en que se ubican*. A lo largo de los casos de estudio se ha podido ver cómo todos los museos han tenido un gran impacto en su entorno. Por una parte, el Reina Sofía, ya en el siglo XVIII, cuando se construyó como un hospital, dio lugar a una transformación del lugar en el que se encontraba, sustituyendo un hospital previo por otro mucho mayor, dando lugar a una serie de cambios en los terrenos colindantes. Más adelante, ya en el siglo XX con su conversión en museo, consigue revitalizar el área en la que se encuentra, pues la llegada de turistas y visitante, activa el flujo económico y la actividad cultural del barrio. Además, transforma la imagen del paisaje con sus intervenciones contemporáneas, añadiendo los ascensores de cristal a su fachada principal y, posteriormente, con la ampliación de Nouvel.

El impacto arquitectónico de las Casas Colgadas es más que evidente. Como se ha repetido a lo largo de todo el trabajo, son el emblema de la ciudad de Cuenca y su estampa más reconocible, pese a las diferentes transformaciones que han sufrido. Además, con la intervención de Zóbel y su conversión en museo dieron lugar a un importante cambio en la ciudad, que generó una oleada de actividades y proyectos culturales en Cuenca. Por su parte, el Centro Botín, a pesar de ser una construcción mucho más reciente, tiene como resultado un efecto parecido, generando una serie de proyectos culturales en Santander, además de transformar el urbanismo de la zona y convertirse en un icono de la Bahía.

El impacto de la construcción del Guggenheim en Bilbao es, sin duda, el más claro, beneficioso y evidente. Además de transformar el entorno y el paisaje, realizar importantes intervenciones urbanísticas y convertirse en el edificio más reconocible de la ciudad, el Guggenheim tuvo un impacto económico, social, y cultural sin precedentes. Consiguió sacar a la ciudad de Bilbao de la crisis en la que se hallaba profundamente sumida y elevarla rápidamente a la categoría de referente cultural a nivel internacional.

Por último, sobre el objetivo específico 3, *realizar una propuesta general de acciones para que los museos mejoren la difusión en torno a su patrimonio arquitectónico*, esta propuesta ha quedado recogida en el apartado 6, en el que, teniendo en cuenta las necesidades de cada museo, sus carencias

y sus puntos fuertes, se han planteado diversas opciones para mejorar su comunicación.

Aparte de estas conclusiones que se extraen de los objetivos planteados al inicio de la investigación, el trabajo realizado conduce a otras conclusiones. Una de ellas, es la importancia de mantener una relación y un fuerte vínculo entre el proyecto arquitectónico y el proyecto museográfico. Se ha detectado la existencia una tendencia consistente en realizar museos muy llamativos desde una perspectiva arquitectónica, pero poco funcionales en el plano museográfico. No se puede olvidar que, por muy llamativo que sea el edificio, si este no está diseñado para servir a la colección que alberga, puede acabar tratándose de un proyecto fallido.

En relación con esto último, hay que decir que, en el plano de la comunicación, también hay una cierta tendencia a separar la comunicación sobre la colección de aquella que se realiza sobre la arquitectura. En lugar de comunicarlas de manera conjunta, utilizando una para potenciar la otra, se suele hacer de forma independiente. Es decir, en los museos en los que el edificio es más llamativo que lo que alberga en su interior, se debería de utilizar la arquitectura para atraer a los visitantes a la colección y en los museos en los que, por el contrario, la colección sobrepasa a la arquitectura, podría utilizarse este atractivo como aliciente para poner en valor el patrimonio arquitectónico.

De manera general, puede afirmarse que todos los museos escogidos tienen un patrimonio arquitectónico de gran valor. En algunos casos, este valor viene dado por su historia, en otros, por el arquitecto que los diseñó y, en todos ellos, por el uso que tienen a día de hoy y por el que han tenido anteriormente (en el caso de los edificios históricos). Este trabajo ha servido para conocer este valor, y saber si los propios museos y sus visitantes son conscientes de él.

La arquitectura de los museos es un elemento fundamental que ha de ser tenido en cuenta siempre. Este estudio ha servido para profundizar en los motivos por los cuales la parte arquitectónica es tan imprescindible, y para identificar los casos en los que esta arquitectura es incluso más importante que la colección del museo. Además, se ha podido ver cuál es el peso que los propios museos y sus visitantes le dan a ese patrimonio, y cuáles son las acciones comunicativas que realizan para garantizar su puesta en valor.

8. BIBLIOGRAFÍA

Aguilar, D.A. y López, L.S. (2021). *Museos, acceso y mujeres ante una pandemia*. Más Museos Revista Digital, nº. 4.

Álvarez, C., Mur, P., González de Durana, J. (1993). *Guggenheim Bildumaren Maisu-Lan Modernoak*. Obras Maestras Modernas de la Colección Guggenheim. The Solomon R. Guggenheim Foundation

Amámm, C., Pérez, F., Caicoya, C. (1996). *El Proyecto Guggenheim de Bilbao*. Revista de edificación, nº 22

Aparicio, A., Espejo, C. (2019). *Los museos de arte contemporáneo en el paisaje urbano de la ciudad de Cuenca*. Ere-bea: Revista de Humanidades y Ciencias Sociales, nº9, pp. 189-222.

Ayala Aizpuru, I.; Cuenca-Amigo, M.; Cuenca Amigo, J. (2019). *Principales retos de los museos de arte en España. Consideraciones desde la museología crítica y el desarrollo de audiencias*. Aposta. Revista de Ciencias Sociales, nº 80, pp. 61-81, Recuperado de <http://apostadigital.com/revistav3/hemeroteca/iayala.pdf>

Ayuntamiento de Madrid. (2022). *Catálogo de Bienes Inmuebles de Interés Cultural de la Comunidad de Madrid. Villa de Madrid*. Recuperado de <https://www.madrid.es/UnidadesDescentralizadas/UrbanismoyVivienda.pdf>

Balldellou, M.A. (1994). *Proyectar un museo* en Revista Arquitectura, nº 298, pp. 10-12.

Banco Santander (2022). *Nuestra historia*. Recuperado de <https://www.santander.com/es/sobre-nosotros/nuestra-historia#1960-1990>

Baztán, C. (1990). *Museos a media luz. Noticias desde el año noventa* en AV Monografías de Arquitectura y Vivienda, nº 26, pp.8-17.

Baztán, C. (1994). *Sobre los museos y su arquitectura en Museos y Ciudades*. *Arquitectura* (298), 15-17.

Béret, C., Migayrou, F., Lucan, J., Rodríguez, D., Nouvel, J., Safran, Y., Virilo, P. (2002). *Jean Nouvel*. Aldeasa y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Bernal, L. (2019). *Dibujos de los artistas en Cuenca: arquitectura popular y regeneración urbana*. Revista Arquitectura, Colegio de Arquitectos de Madrid

Biurrún, F.J. (1986). *Espacios para la cultura*. Ministerio de Cultura

Botín, E. [Fundación Botín]. (2011). *Presentación Centro Botín - Fundación*

Botín. Septiembre 2011. [Vídeo]. YouTube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Bc1ZMQoWk5M>

Casamor, T. (2010). *La arquitectura de los museos*. HER&MUS, volumen II, número 2, 28-35.

Centro Botín. (2014). *Comienza la colocación de las piezas cerámicas en el Centro Botín*. Recuperado de <https://www.centrobotin.org/comienza-la-colocacion-de-las-piezas-ceramicas-en-el-centro-botin/>

Centro Botín. (2014). *El Centro Botín inicia su actividad con la inauguración de los Jardines de Pereda y del túnel que conecta el centro de Santander con la bahía*. Recuperado de <https://www.centrobotin.org/el-centro-botin-inicia-su-actividad-con-la-inauguracion-de-los-jardines-de-pereda-y-del-tunel-que-conecta-el-centro-de-santander-con-la-bahia/>

Centro Botín. (2017). *El Centro Botín abrirá sus puertas en santander el 23 de junio*. Recuperado de <https://www.centrobotin.org/el-centro-botin-abrira-sus-puertas-en-santander-el-23-de-junio/>

Centro Botín. (2019). *Un fascinante libro revela todos los detalles que dieron origen al Centro Botín*. Recuperado de <https://www.centrobotin.org/fascinante-libro-revela-todos-los-detalles-dieron-origen-al-centro-botin/>

Centro Botín. (2022). *El edificio*. Recuperado de <https://www.centrobotin.org/el-centro-botin/el-edificio/>

Centro Botín. (2022). *Exposición Arte y arquitectura: un diálogo*. Recuperado de <https://www.centrobotin.org/exposicion/arte-y-arquitectura-un-dialogo/>

Centro Botín. (2022). *La Fundación Botín*. Recuperado de <https://www.centrobotin.org/el-centro-botin/FundacionBotin>

Centro Botín. (2022). *Visitas guiadas*. Recuperado de <https://www.centrobotin.org/visita-2/tipo-de-visitas/>

De Quincy. (1788-1825). *Dicctionarie d'architecture de l' Encyclopedie Methodique*. Ed. Panckoucke.

Desvalles, A., Mairesse, F. (2010). *Conceptos claves de museología*. ICOM, ICOFOM

Diario Montañés (2010). *El Centro Cultural Botín generará un nuevo espacio ciudadano en el Frente Marítimo*. Recuperado de <https://www.eldiariomontanes.es/v/20100731/cantabria/centro-cultural-botin-generara-20100731.html>

Díaz, I. (2008). *La memoria fragmentada. El museo y sus paradojas*. Gijón: Trea.

Díaz, P. (2007). *La complicada evolución arquitectónica del edificio del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía* (MNCARS). Revista ACTA

EFE (2016). *Las Casas Colgadas de Cuenca, declaradas Bien de Interés Cultural*. Recuperado de <https://www.efe.com/efe/espana/cultura/las-casas-colgadas-de-cuenca>

EsMadrid. (2022). *Palacio de Cristal*. Recuperado de <https://www.esmadrid.com/informacion-turistica/palacio-de-cristal>

Falcón, J. (2012). *La arquitectura del museo: testigo y evidencia de la época*. Arqiteturarevista, nº8, vol 2, 135-147.

Falcón, J. (2017). *El zigurat y la espiral. Caminos cruzados en la configuración del Museo Moderno*. Expresión Gráfica Arquitectónica (EGA), Universidad Politécnica de Valencia.

Fernández, J. (2022). *Las obras del nuevo Centro Asociado Reina Sofía se licitarán dentro de dos meses*. En ELDiario.es. Recuperado de https://www.eldiario.es/cantabria/obras-nuevo-centro-asociado-reina-sofia-licitaran-meses_1_8837287.html

Fernández, M.D., Aguirregoitia, A. (2011). *La cultura como inversión turística. Una reflexión a propósito del Guggenheim Bilbao*. TuryDes, vol 4, nº11

Fernández-Galiano, L., González Capitel, A., Verdú, V. (2000). *MNCARS XXI. Concurso internacional de arquitectura*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Fundación Botín. [Fundación Botín]. (2011). *Evolución del proyecto Centro Botín. Rueda de prensa 20 diciembre 2011*. [Vídeo]. YouTube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=6cr7a8HDMG8>

Fundación Juan March (2022). *El Museo y su edificio*. Recuperado de <https://www.march.es/es/cuenca>

Fundación Juan March (2022). *Sobre las Casas Colgadas*. Recuperado de <https://www.march.es/es/cuenca/sobre-las-casas-colgadas>

Guggenheim Bilbao (2022). *Visita virtual interior*. Recuperado de <https://www.guggenheim-bilbao.eus/visita-virtual-interior>

Guggenheim Bilbao. (2001). *Impacto de las actividades del Museo Guggenheim Bilbao en la economía del País Vasco 1997-2000*. Recuperado de <https://>

prensa.guggenheim-bilbao.eus/src/uploads/2013/01/Impacto1997-2000Cast1.pdf

Guggenheim Bilbao. (2022). *Acerca del Museo*. Recuperado de <https://www.guggenheim-bilbao.eus/acerca-del-museo>

Guggenheim Bilbao. (2022). *Architecture effects*. Recuperado de <https://www.guggenheim-bilbao.eus/exposiciones/architecture-effects>

Guggenheim Bilbao. (2022). *Arquiescultura*. Recuperado de <https://www.guggenheim-bilbao.eus/exposiciones/arquiescultura>

Guggenheim Bilbao. (2022). *El edificio*. Recuperado de <https://www.guggenheim-bilbao.eus/el-edificio>

Guggenheim Bilbao. (2022). *Frank Gehry, Arquitecto*. Recuperado de <https://www.guggenheim-bilbao.eus/exposiciones/frank-gehry-arquitecto>

Guggenheim Bilbao. (2022). *Guías visuales*. Recuperado de <https://tienda.guggenheim-bilbao.eus/es/libros/guias-visuales>

Guggenheim Bilbao. (2022). *Ruta de Arquitectura*. Recuperado de <https://www.guggenheim-bilbao.eus/rutas/arquitectura>

Guggenheim Bilbao. (2022). *Visitas guiadas*. Recuperado de <https://www.guggenheim-bilbao.eus/grupos-y-guias>

Guggenheim Bilbao. [@museoguggenheim]. *Perfil de Instagram, del museo Guggenheim Bilbao*. Instagram. Recuperado de <https://www.instagram.com/museoguggenheim/?hl=es>

Guggenheim Bilbao. [@museoguggenheim]. *Perfil de Twitter del museo Guggenheim Bilbao*. Twitter. Recuperado de <https://twitter.com/MuseoGuggenheim>

Guggenheim Bilbao. [@museoguggenheimbilbaooficial]. *Cuenta de Youtube del museo Guggenheim Bilbao*. Recuperado de <https://www.youtube.com/c/MuseoGuggenheimBilbaoOficial/videos>

Guggenheim, P. (1997). *Una vida para el arte. Confesiones de una mujer que amó el arte y a los artistas*. Parsifal Ediciones Barcelona

Hautecoeur, L. (1935). *Le programme architectural du musée*. Principes généraux. Société des Nations, Office International des Musées, Institut International de Coopération Intellectuelle, pp. 13-37

Hermitage Museum. (2022). *Buildings and Rooms of the Hermitage*. Recuperado de <https://www.heritagemuseum.org/wps/portal/>

hermitage/explore/buildings

Herrero, A. (2019). *El fenómeno de las ampliaciones de los museos en el cambio del siglo XX al XXI: realidad contemporánea y antecedentes históricos*. Universidad Complutense de Madrid.

Ibáñez, P.M. (2016). *Las casas Colgadas de Cuenca y el Museo de Arte Abstracto Español*. Universidad de Castilla - La Mancha y Consorcio de la Ciudad de Cuenca

Kotler, N. y Kotler, P. (2008). *Estrategias y marketing de museos*, 2ª edición. Barcelona: Ariel.

Layuno, M.A. (2004). *La arquitectura de museos en España* en MusA. Revista de las Instituciones del Patrimonio Histórico de Andalucía, vol 4. pp. 34-43.

Layuno, M.A. (2004). *Museos de arte contemporáneo en España*. Trea.

Layuno, M.A. (2007). *El museo más allá de sus límites. Procesos de musealización en el marco urbano y territorial*. Oppidum, nº3, Universidad SEK, Segovia.

Layuno, M.A. (2010). *Arquitectura de museos: del diseño arquitectónico a la experiencia museográfica* en Cageao, V. (2010). *El Programa arquitectónico. El museo visto desde dentro*. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Lehmbruck, M. (1974). *Museum architecture en Museum*. UNESCO, vol XXVI, nº3-4, pp. 129-267

Lorente, J.P. (1997). *Espacios de arte contemporáneo generadores de revitalización urbana*. Universidad de Zaragoza Departamento de Historia del Arte

Lorente, J.P. (1998). *Los nuevos museos de arte contemporáneo y moderno durante el franquismo*. Antigrama, nº 13, pp 295-313.

Lorente, J.P. (2004). *Museos y regeneración urbana; del desarrollismo al crecimiento sostenible* en MusA, nº4, pp 27-23.

Madrid otra Mirada. (2021). *Programación*. Recuperado de https://www.esmadrid.com/sites/default/files/programa_mom_2021.pdf

Martin, F. (1994). *Reflexiones en torno al museo en la actualidad*. Laboratorio de arte 7, pp. 263-282

Martínez, J. (2017). *Bilbao, antes del Guggenheim en Deia*. Recuperado de <https://www.deia.eus/cultura/2017/07/04/bilbao-guggenheim/585863.html>

Mateos, S. M. (2012). *Manual de comunicación para museos y atractivos patrimoniales*. Gijón: Trea.

Muñoz, M.D. (2010). *De Hospital a Museo. Las sucesivas transformaciones de un hospital inacabado; el Hospital General de Madrid*. Universidad Politécnica de Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura

Museo del Prado. (2022). *Historia y arquitectura*. Recuperado de <https://www.museodelprado.es/historia-y-arquitectura>

Museo Reina Sofía [@museoreinasofia]. (2016). #HistoriadelReina *En 1980 comenzó la restauración del edificio Fernández Alba, al que le siguen otros arquitectos* [Tweet]. Twitter. Recuperado de <https://twitter.com/museoreinasofia/status/763672647213473794>

Museo Reina Sofía. (2021). *Documentos 20. La idea de un museo. Arquitectura desde el Archivo Central del Museo Reina Sofía*. Recuperado de <https://www.museoreinasofia.es/actividades/documentos-20>

Museo Reina Sofía. (2022). *Espacios para la cultura*. Recuperado de <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/espacios-cultura>

Museo Reina Sofía. (2022). *Historia*. Recuperado de <https://www.museoreinasofia.es/museo/historia>

Museo Reina Sofía. (2022). *Jean Nouvel*. Recuperado de <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/jean-nouvel>

Museo Reina Sofía. (2022). *Perfil de Instagram*. Recuperado de <https://www.instagram.com/museoreinasofia/?hl=es>

Museo Reina Sofía. (2022). *Sedes y espacios*. Recuperado de <https://www.museoreinasofia.es/museo/sedes>

Nouvel, J. (2005). *A la sombra de Sabatini en Cinco Días*. Cinco Días

Paisaje de la Luz (2022). *Patrimonio Mundial UNESCO*. Recuperado de <https://paisajedelaluz.es/candidatura.html>

Panea (2020). *Espacio doméstico, abismo y experiencia estética: el diseño del «museo de las Casas Colgadas» de Cuenca*. Universidad de Castilla la Mancha.

Perret, A. (1929). *Le Musée Moderne*. Mousseion. Vol. IX, pp. 225-235.

Piedrahita, C. (2007). *El Museo Guggenheim de Bilbao. Un edificio ¿post-todo?*. Revista Artes, nº 7, pp. 51-56.

Piva, A. (1982). *La costruzione del museo contemporáneo. Gli spazi della memoria e del lavoro*. Jaca Book.

RAE. (2021). *Definición de "museo"*. Recuperado de <https://dle.rae.es/museo>

RAE. (2021). *Definición de "museografía"*. Recuperado de <https://dle.rae.es/museograf%C3%ADa?m=form>

RAE. (2021). *Definición de "museología"*. Recuperado de <https://dle.rae.es/museolog%C3%ADa?m=form>

Ramírez, J. (1967). *Museo de arte abstracto en Cuenca*. Arquitectura: Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid

Ramos Carranza, A., Añón-Abajas, R.M., Rivero-Lamela, G. (2020). *Mar, puerto, ciudad y horizonte. El centro botín de las artes y la cultura en Santander*. en Línea de Tierra, 23, Proyecto Progreso Arquitectura.

Réau, L. (1908). *L'organisation des musées I en Revue de synthèse historique*. Ed. Librairie Léopold Cerf, nº 17, pp 146-170.

Rivière, H. (1974). *Programming and planning the construction of a museum en Museum*. UNESCO, 1974, vol XXVI, nº 3-4, p. 268.

Romo, J.A. (1999). *El Museo Guggenheim Bilbao y la identidad de los vascos en Identidad Humana y fin de milenio*. Thémata, nº 23, pp. 215-221. Universidad de Deusto

Samsung España (2017). *Museo Arqueológico Nacional*. Recuperado de <https://www.samsung.com/es/tecnologiaconproposito/samsung-con-la-cultura/museo-arqueologico-nacional/>

Van Coosje, B. (1998). *Frank O. Gehry: Museo Guggenheim Bilbao*, Bilbao, Departamento de publicaciones Guggenheim Bilbao Museoa

Velázquez Tech (2022). *Página de Inicio*. Recuperado de https://www.velazqueztech.com/?gclid=CjwKCAjwur-SBhB6EiwA5sKtjnOgQPa26N-Fcuf33_qQ_zRD8Opf7aOZ_NXUvrtK6KTw-keptCxzohoCtmYQAvD_BwE

Vidal, L. (2012). *Centro Botín*. Recuperado de <https://www.luisvidal.com/en/pdfs/centro-de-arte-botin.pdf>

Von Naredi-Rainer, P. (2004). *Museum Buildings. A design manual*. Publishers for Architecture.